

François Guichard *

À la recherche du vin comme révélateur littéraire: en relisant Jean Giono

Géographes ou historiens, nous aimons beaucoup orner de citations littéraires, comme incantatoires, l'orée de travaux qui n'y font ensuite que rarement référence. Ainsi, nous n'en usons guère que comme décorations de façade. C'est bien dommage: si nous les lisions de façon moins distraite, nous pourrions trouver dans bien des textes dits de "fiction" matière à exercer nos talents disciplinaires particuliers, à explorer des pistes encore peu fréquentées ou même inédites, et à découvrir des richesses insoupçonnées. Outre le plaisir ensorcelant que nous pourrions prendre à fréquenter intimement une expression écrite d'une qualité que nous avons toute chance de ne jamais approcher, mais qui pourrait peut-être nous instiller, comme par porosité, un peu plus d'exigence envers notre propre façon de nous exprimer.

GÉOGRAPHIE ET LITTÉRATURE

Il est heureusement des exceptions qui peuvent nous servir de référents, comme l'étonnante lecture géographique des *Lusíadas* qu'a su faire Orlando Ribeiro¹. C'est aussi qu'il est, comme celle-là, des œuvres qui s'y prêtent plus que d'autres, pour s'inscrire délibérément dans un temps et dans un espace précis: on pourrait penser aussi, par exemple, à *Mau Tempo no Canal* (1944), de Vitorino Nemésio, si soigneusement imbibé de son contexte açorien, ou à A

* Géographe – CNRS Bordeaux (CENPA / UMR TEMIBER).

¹ Notamment à l'occasion de trois articles successivement parus dans «Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia», de Lisbonne: respectivement *Comentário geográfico a dois passos de «Os Lusíadas»* (n° 12, 1971, p. 246-247), *Camões e a Geografia* (n° 30, 1980, p. 153-199) et *A vegetação da Ilha dos Amores: ficção e realidade* (n° 33, 1982, p. 160-167). L'ensemble a été repris dans *Opúsculos Geográficos, II Volume: Pensamento Geográfico*. Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pour y constituer en suivi les textes d'ouverture, p. 9-61.

Jangada de Pedra (1986), de José Saramago, qui érige la Péninsule Ibérique et la frontière des Pyrénées en acteurs romanesques à part entière. Il est d'autres œuvres, comme celle de Julien Gracq, écrivain mais aussi géographe de métier, pour lesquelles c'est au cœur même de l'écriture que pénètre la sensibilité à l'espace, à l'atmosphère, au paysage².

La vigne, que sculpte le sécateur et qui à son tour modèle et ordonne les paysages, comme le vin, porteur de gaieté et de folie, constituent depuis l'Antiquité des ingrédients littéraires très prisés. Ils sont, selon les cas, simples décors ou véritables ordonnateurs d'histoires, supports ou prétextes d'images, paraboles du sacré ou ressorts de passion, et toujours contribuent, si peu que ce soit, au goût et au parfum qu'en fin de compte exhale le texte. Le moment où ils entrent en scène peut avoir autant d'importance, dans la partition d'ensemble de l'œuvre, que la musique qu'ils y jouent.

Décidant de m'atteler moi-même à un projet formulé lors de notre précédente rencontre, à El Puerto de Santa Maria en 1999, je vais essayer de saisir ce moment, de faire écouter cette musique et d'en interpréter le sens dans quelques cas tirés de l'une des plus puissantes œuvres romanesques françaises du XX^e siècle, celle de Jean Giono.

On pourrait m'objecter qu'ici au Portugal, au moment même où l'on a décidé de dire publiquement tant de gentillesses à propos de mon rapport passionnel avec cette ville et avec ce pays, j'aurais tout de même pu avoir l'élégance de choisir un écrivain lusophone. Certes; mais il aurait fallu que je m'en sente capable... Si je ne l'ai pas fait, c'est précisément pour ne pas gêner le travail: honnêtement, ma lusophilie manque trop de ces bases linguistiques et culturelles, pour ne pas dire poétiques, sans lesquelles il vaut mieux laisser prudemment l'abordage de la littérature aux spécialistes – au moins pour une première approche, quitte à venir ensuite fréquenter le sillon qu'il leur revient d'ouvrir.

Ce que je me propose, à propos d'un cas pour lequel j'espère ne faire ombre à personne pour me placer, précisément, en aval d'un travail critique considérable, c'est plutôt d'expérimenter une direction de recherche qui me semble pouvoir être stimulante, en suggérant à qui le souhaite de la reprendre à son compte, de la perfectionner et de l'appliquer à ses auteurs de prédilection.

Par la même occasion, j'espère aussi faire partager un peu de mon enthousiasme pour un écrivain qui ne me paraît pas aussi fréquenté qu'il le mérite hors de la francophonie, et notamment au Portugal.

² Né en 1910, proche des surréalistes, Julien Gracq est par exemple l'auteur de *Au château d'Argol* (1938), *Un balcon en forêt* (1958), *La Presqu'île* (1970), *La forme d'une ville* (1985). Son ouvrage le plus connu est *Le Rivage des Syrtes* (1951) pour lequel l'auteur, peu soucieux d'honneurs médiatiques, a refusé le prix Goncourt qui lui était décerné. Toute son œuvre est éditée par la petite maison parisienne indépendante José Corti.

QUI EST JEAN GIONO?

Il me faut donc commencer par le présenter, à grands traits. Jean Giono est né en 1895 et mort en 1970. Il est donc à peu près contemporain d'Aquilino Ribeiro, de Miguel Torga ou de Jorge Amado, écrivains de langue portugaise pour lesquels on pourrait sans doute établir avec lui les liens de proximité les plus naturels. Sa notoriété s'est imposée dès son premier roman, *Colline*, publié en 1929, et son œuvre s'est taillée une large place dans ce véritable panthéon de la littérature française qu'est la prestigieuse collection de la «Pléiade»³.

D'origine très modeste, il a passé pratiquement toute sa vie à Manosque, une petite ville de la vallée moyenne de la Durance, dans les Alpes françaises du Sud. Pour l'essentiel, la Haute Provence montagnaise environnante sert de cadre à ses écrits, mais de façon moins exclusive⁴ que ne le laisse à penser sa réputation bien sommaire d'écrivain régionaliste – mais qu'est-ce qu'un "écrivain régionaliste"? S'il devait s'agir de donner priorité à l'exaltation de la différence territoriale, au particularisme spatial, à l'irréductibilité du local (un peu comme nous concevons nous-mêmes le concept d'appellations contrôlées viticoles), alors l'épithète ne conviendrait pas du tout⁵. Car en réalité, c'est d'abord un conteur d'histoires à portée autrement plus large, parce que ce sont les ressorts universels de l'homme qu'il cherche à mettre en évidence, la beauté et la puissance des sens, la profondeur des lignes de vie, la capacité de l'imaginaire à transfigurer le réel, la puissance du lien poétique et charnel entre homme et nature; et encore l'absolue nécessité du don gratuit, de la noblesse inutile, du geste d'élan. C'est exactement

³ Éd. Gallimard, Paris. Préparée pour partie de son vivant, cette édition critique compte huit forts volumes sur papier bible, publiés de 1971 à 1995. Elle a réuni une remarquable équipe de spécialistes reconnus, animée par Robert Ricatte puis par Pierre Citron. L'ensemble des notices, notes et commentaires de cette édition constitue un outil de travail et de réflexion de tout premier ordre auquel la présente approche, dans son modeste amateurisme, a eu abondamment recours. C'est à cette édition que se réfèrent les citations qui suivent. Par exemple, un passage cité qui se trouve p. 475 du volume II de cette collection sera référencé II, 475.

⁴ Par exemple, on trouve aussi Marseille (*Noé*, 1948; *Mort d'un personnage*, 1949), la Méditerranée entière (*Naissance de l'Odyssee*, 1930), les Alpes plus septentrionales (*Un roi sans divertissement*, 1947; *Le Déserteur*, 1966), le Jura (*Vie de Mademoiselle Amandine* ou *Le Poète de la famille*, deux nouvelles du recueil *L'Eau Vive*, 1943), les tranchées de la Grande Guerre dans le Nord de la France (*Le Grand Troupeau*, 1931), l'Italie du Nord surtout d'où son père était originaire (*Le Bonheur Fou*, 1957; *Le Désastre de Pavie*, 1963), l'Espagne (partie du même *Désastre de Pavie*), les îles Britanniques (*Pour saluer Melville*, 1941) et jusqu'à l'Atlantique sud, après avoir frôlé le Portugal, par Madère et les Sauvages, avant une apo théose sur une autre terre au nom portugais tout droit issu des Grandes Découvertes, Tristão da Cunha (*Fragments d'un paradis*, 1948)...

⁵ Elle semble d'ailleurs bien passée de mode dans le champ littéraire (sinon toujours politique), au Portugal comme en France, aux États-Unis ou au Brésil, par exemple, depuis que l'urbanisation et la mise en communication accélérée des hommes, comme des territoires, ont profondément altéré le tissu de cohérences héritées, ancrées dans le local. C'est-à-dire, pour l'essentiel, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle.

le type d'écrivain auquel s'applique à la perfection la phrase de Miguel Torga que je brandis volontiers comme référence emblématique: «*l'universel, c'est le local moins les murs*»⁶.

Autrement dit, le cadre régional est important en ce qu'il permet une excellente incarnation des personnages – ou, mieux, des *Cœurs, passions, caractères*, pour reprendre le titre d'une œuvre que Giono a laissé inachevée à la fin de sa vie et qui me paraît résumer à la perfection son projet d'auteur. Mais il n'a cure d'être fidèle à la réalité de détail de l'espace qu'il décide de prendre pour cadre, et qu'au contraire il transforme à sa guise, qu'il adapte à ses besoins. Ce qui lui importe bien plus est le rendu d'impressions, de sensations, de silhouettes; il n'est ni géographe, ni ethnologue, mais bien conteur et romancier, et c'est comme tel que nous devons faire notre miel de sa lecture, sous peine de passer à côté de l'essentiel. En constatant bien vite que si elles prennent relief et consistance par la magie de l'espace que l'auteur recrée pour mieux nous les y rendre palpables, les forces, les pulsions dont il décrit l'essor et les enchaînements, pourraient, au fond, tout aussi bien se passer n'importe où ailleurs.

On distingue ordinairement deux phases majeures dans l'œuvre de notre auteur. Il y aurait d'abord, dans les années 1930, une tendance quelque peu messianique, lyrique, exaltant les forces de la nature (ses premiers livres s'ordonneraient d'un «cycle de Pan» à un «cycle de Dionysos»), un certain moralisme plus païen que proprement athée, un fort engagement pacifiste et communautariste, prêchant en quelque sorte – hors de toute religion instituée, mais Giono y joint une grande culture et une large utilisation des textes bibliques – les vertus de l'obéissance de l'homme aux lois de la Nature, la primauté de l'amour, l'héroïsme du dévouement de l'individu à un groupe rompant avec les égoïsmes sociaux dominants⁷.

Par contraste, passé le temps des désillusions idéologiques⁸, à partir de 1944-45, à l'époque du «cycle du Hussard» et des «Chroniques», l'écriture deviendrait beaucoup plus maîtrisée et retenue, moins débordante, plus distanciée, plus incisive aussi; au service d'une pensée beaucoup moins engagée et beaucoup plus ironique, exaltant bien moins un but à atteindre que la beauté intrinsèque du geste romantique⁹.

⁶ Phrase prononcée à l'occasion d'un discours adressé à des immigrants portugais à Rio de Janeiro, en 1954.

⁷ De cette première période ont été traduits et publiés en portugais *Le chant du monde* (*O Cântico do mundo*) et *Que ma joie demeure* (*Que a paz seja connosco*), tous deux à Porto par Porto Editora (dépôt légal de 1960).

⁸ Fortement marqué par la dure expérience de la Grande Guerre, puis assez proche du parti communiste, Giono s'en est écarté dans les années 1930 pour privilégier une démarche pacifiste qui lui a valu deux brefs séjours en prison, en 1940 puis 1944-45. Il s'est dès lors tenu à l'écart de toute action publique pour se consacrer exclusivement à l'écriture (y compris cinématographique).

⁹ Pour cette seconde phase, ont été traduits en portugais *Le Hussard sur le toit* (*O hussardo no telhado*), Lisbonne: Notícias, 1996, à l'occasion de la sortie du film éponyme, ainsi que *Les récits*

À la recherche du vin comme révélateur littéraire: en relisant Jean Giono

Mais en fait, ce sont surtout les éléments de continuité qui l'emportent, et s'il y a bien évolution c'est plutôt sous la forme d'un glissement progressif beaucoup plus complexe et subtil que cela, entre des tendances qui sont présentes, à proportions variables, tout au long de l'œuvre. C'est d'ailleurs ce que l'on va précisément pouvoir constater, à propos du rôle que tient le vin dans quelques-uns de ces récits.

À LA RECHERCHE DE QUEL VIN? OU L'ESQUISSE D'UNE GÉOGRAPHIE DE L'IMAGINAIRE

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me faut toutefois encore prendre soin de bien circonscrire ce que je cherche, pour éviter tout malentendu. Car je ne prétend pas que le vin tienne un rôle essentiel dans l'œuvre de Giono, ni comme personnage, ni comme moteur de la narration; ni la vigne comme marqueur des paysages sur fond desquels se déroulent les histoires qu'il nous conte: tout simplement parce que ce n'est, le plus souvent, pas le cas. Et c'est bien normal, puisque la région où se passent la plupart de ces histoires n'est guère viticole et si l'on y a bien ici ou là quelques cepes sans prétention, la boisson que l'on en tire est en général d'une franche rusticité. Sur ce plan au moins, le peu qu'en dit Giono est bien conforme à la réalité régionale. D'ailleurs, sa culture personnelle en matière de vin n'est pas très poussée non plus¹⁰; ou plutôt, elle ne prétend pas l'être plus que le contexte n'en a usage: grandiloquence et préciosité seraient parfaitement déplacées pour qualifier l'ordinaire des paysans, bergers, artisans ou bûcherons qui peuplent ses récits, ou même leurs ripailles occasionnelles. Pour Giono, la fidélité au réel a beaucoup moins d'importance que celle qui permet d'atteindre à une harmonie interne du texte qu'il est en train de modeler.

C'est dire qu'une étude quantitative ne saurait suffire à capter l'intérêt, même en cherchant à traquer tous les passages de son œuvre où le vin serait évoqué, fût-ce sous forme imagée et allusive. Mon idée n'est donc pas de dresser un inventaire exhaustif de la vigne et du vin chez Giono: il me semble que ce serait mal à propos, et dénué de réel intérêt.

Oui, mais alors, cette idée, quelle est-elle? Eh bien, il me semble que chez cet écrivain à la fois profondément sensuel et extrêmement cérébral, chez ce magi-

de la demi-brigade (*Histórias do meu regimento*), Lisbonne: Morais, 1973, et le bref mais savoureux *L'homme qui plantait des arbres* (*O homem que plantava árvores*), Lagos: Vicentina, 1998.

¹⁰ «Chez lui, il y a toujours du vin [...] pas pour le maître de maison: – J'aime tant le goût de l'eau, dit-il, et pour s'enivrer, ma foi, si l'on est bien disposé une fleur y suffit», Claudine Chonez, *Giono par lui-même*, Paris: Seuil, 1956, p. 15. C'est vrai... ou non: la biographie plus récente et autrement plus solide de Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Paris: Seuil, 1990, est moins catégorique. Il n'en reste pas moins que la relation de Giono au vin était beaucoup moins intime que celle qu'il entretenait, par exemple, avec le tabac à pipe...

rien du verbe, la place non pas volumétrique, mais plutôt symbolique occupée par le vin est parfois tout à fait éminente, au point que c'est alors autour de lui que le récit se noue et que l'histoire bascule, que la tension romanesque atteint son paroxysme; que le vin est ainsi au nœud de ce qui confère intelligibilité au récit, ou lui donne force de parabole...

Bien que le pays de Giono ne soit guère viticole, et que le vin soit loin d'être omniprésent dans ses histoires, il peut y assumer un rôle sans égal. Ce paradoxe a plusieurs facettes tout à fait géographiques. La plus attirante est peut-être celle sur laquelle on peut voir se dessiner, à côté et comme en surimpression par rapport au réel, au concret, une autre construction du rapport à l'espace – autrement dit une autre géographie, ce qui est cette fois une véritable géographie de l'imaginaire, à laquelle Giono est à l'évidence particulièrement sensible, et qu'à son tour le géographe peut considérer comme méritant tout à fait d'être étudiée attentivement. C'est pour mieux y réfléchir qu'il n'est peut-être pas inutile qu'il se permette un regard sur la littérature¹¹.

Mais pas n'importe quel regard. Ce qui m'a intrigué, et qui m'a paru digne d'attention puis de partage, ce n'est donc pas la visibilité du vin dans l'œuvre de Giono, qui est limitée. C'est beaucoup plus le sens, le plus souvent voilé, qu'y revêt sa présence: ce qu'il est chargé d'exprimer. Ou comment le vin, à plusieurs reprises, chez Giono, bien qu'apparemment cantonné à cette place modeste, s'avère être un révélateur – au sens photographique du terme – du sens profond de l'histoire; comment il contribue, parfois puissamment, à donner toute leur force à certains moments essentiels, et à démultiplier alors la puissance des mots. Et donc, de quelle manière un écrivain-conteur peut utiliser le vin dans sa palette, pour mettre en évidence, pour colorer, parfumer, mettre en musique ce que les mots seuls sont malhabiles à souligner. Comment Giono, quand il en décide ainsi – ce qui est loin d'être systématique: le propre d'un grand conteur est de varier ses effets – sait faire parler le vin, et qu'est-ce qu'il parvient à lui faire dire. Voilà: ce qui m'intéresse, c'est la contemplation du mécanisme (ou du tour de magie) par lequel le vin, simple liquide et fait culturel à la fois, peut pénétrer au cœur même de ce que l'œuvre littéraire a de plus intime.

C'est donc en me mettant à la recherche de la place du vin dans une "géographie de l'imaginaire" que j'ai relu d'un peu près quatre textes gioniens qui m'ont

¹¹ Il n'y a pas de meilleure démonstration de la richesse que peut apporter à l'écriture cette "géographie de l'imaginaire", dans le jeu de ses rapports fluctuants avec la réalité, que celle faite par Giono lui-même dans l'époustoufflant début de *Noé*, où il superpose aux murs et fenêtres de son bureau le cadre et les personnages du dernier roman qu'il vient d'achever, *Un roi sans divertissement*, avant d'y faire surgir la silhouette de celui qui va devenir le héros de ses écrits suivants, ceux du cycle du *Hussard*. Il reste au géographe lui-même à exploiter aussi ces rencontres d'espaces, ce qui ne lui est pas nécessairement familier mais pourrait, avec un peu de pratique, lui ouvrir de belles et assez inédites perspectives.

paru particulièrement révélateurs à cet égard: par ordre d'écriture, *Prélude de Pan*¹², *Que ma joie demeure*¹³, *Batailles dans la montagne*¹⁴ et *Le Hussard sur le toit*¹⁵. Le vin peut être occasionnellement présent dans bien d'autres œuvres, mais ce n'est pas à lui qu'y est confiée, me semble-t-il, la petite mélodie d'accompagnement qui, d'une façon ou d'un autre, chez Giono, précisément très sensible à la musique, surligne souvent le récit.

VIGNES ET VINS DE GIONO

À quoi ressemblent donc les vignes et les vins de Giono? Même si, on l'a dit, ce n'est sans doute pas ici l'essentiel, il est normal que le géographe commence son enquête par ce qui est de l'ordre du visible.

Les ceps y sont en effet, comme dans la réalité la plus fréquente en Haute Provence, relégués en position accessoire dans le paysage; et, ce qui semble bien naturel aussi, sur des sols ingrats. La description des parcelles ne mérite donc pas de grands développements¹⁶, elle se limite à ce que le premier lecteur venu est en droit d'attendre d'un terroir de montagne: la vigne est située dans «*une conque bien orientée*»¹⁷ et les références aux types de sols ne vont pas au-delà de la distinction entre «*celui des côtes*» et «*celui des pierrailles*», le meilleur et le plus vieux étant tout simplement «*un de deux ans*»¹⁸. Les ceps sont rares et chétifs, «*vingt rayons de pauvre vigne*», et le vin a la même rugosité que les éboulis dont il est issu: «*toute la douceur du raisin était changée en âpreté sur la langue et dans cette chaleur qui lui flambait soudain aux boyaux*»¹⁹. D'autres vignes également qualifiées de «*pauvres*», «*le vin que l'on tirait de ces petits raisins à peine*

¹² Écrit en 1929, publié pour la première fois en revue la même année. Ce texte a ensuite été intégré dans le recueil de nouvelles *Solitude de la Pitié*, dont la première édition date de 1932. Coll. Pléiade, I, 441-457, soit 17 pages.

¹³ Écrit en 1934-1935, première édition de 1935: un grand succès de librairie. Coll. Pléiade, II, 415-780, soit 366 pages.

¹⁴ Écrit de 1935 à 1937; première édition de 1937. Coll. Pléiade, II, 783-1186, soit 403 pages.

¹⁵ Écrit de 1945 à 1951. Première édition de 1951; peut-être l'ouvrage le plus célèbre de Giono. Coll. Pléiade, IV, 239-635, soit 398 pages.

¹⁶ La vigne est en ce sens traitée beaucoup moins amoureusement que l'olivier, son fruit et son huile, qui parlent manifestement beaucoup plus à la sensualité personnelle de Giono (*Jean le Bleu*, 1932; *Poème de l'Olive*, 1931; et surtout l'admirable ouverture de Noé). Mais ce ne sont pas là à proprement parler des récits romanesques et, curieusement, dans ces derniers olives et oliviers sont loin d'avoir le rôle du vin. Est-ce précisément parce que le vin, physiquement moins sensible à l'auteur, lui permet de maintenir la distanciation nécessaire avec l'histoire qu'il raconte, ou est-ce qu'il lui attribue des pouvoirs d'autant plus importants qu'ils lui sont en réalité plus étrangers?

¹⁷ *Batailles dans la montagne*, II, 791.

¹⁸ *Prélude de Pan*, I, 446.

¹⁹ *Que ma joie demeure*, II, 632.

plus gros que des fleurs de muscaris était âcre et brûlant comme de la sueur de bœuf». C'est un petit vin piquant de montagne, un «vin vert»²⁰ pour gosiers résistants.

Quant aux cépages, deux seulement sont cités dans les textes étudiés; mais l'un, le nebbia²¹, est un emprunt direct à Stendhal, et l'autre est, symptomatiquement, le Clinton: «Je n'en ai jamais bu d'aussi fort [...] pourtant, celui-là c'est du vin de Clinton [...] tout ce qu'il y a de terreux, tout ce souvenir de la vigne, il n'y a que le Clinton qui garde sa parenté de bois avec le cep. Regarde-le [...] il a l'intérieur vert [...] il a la marque du raisin Clinton. [...] Il n'avait jamais senti lui-même qu'un vin l'appelait violemment comme celui-là»²². C'est bien de Giono – et en parfaite harmonie avec sa conception du vin comme devant être un produit rustique de terroir, sauvage et brutal s'il le faut plutôt que trop civilisé – que de chanter les louanges du Clinton, qui est l'archétype de l'hybride producteur direct américain non greffé ayant sévi comme piquette dominante dans toutes les campagnes du Sud-Est français depuis le phylloxéra jusqu'au-delà du milieu du XX^e siècle.

Par contre, l'imagination fertile de Giono s'est fait un grand plaisir à créer de toutes pièces une technique inédite de vieillissement du vin... dans le glacier. Ce glacier, «on l'appelait la Treille parce que toutes ces énormes glaces suspendues étaient comme des grappes, si on veut, mais surtout parce qu'on avait eu pendant longtemps l'habitude montagnarde de confier à ce glacier le soin de mûrir le vin [...] on avait des outres faites avec la peau complète d'une chèvre. Et, vers octobre, on choisissait un jour clair [...] On chargeait tout le train de mulets. C'était un travail qui se faisait en commun [...] Il y avait, là haut, des cavernes de glace aussi solides que des caves de ciment. On y couchait les outres dans un lit de neige. Alors, d'en bas, pendant les journées limpides d'hiver, quand on regardait le glacier c'était bien la treille, parce que, perdu dans une de ces énormes grappes de glace [...] là-haut il y avait le vin du village que le froid était en train de mûrir. C'est vers la mi-juin qu'on retournait là-haut. Souvent il fallait déganguer les outres à coups de pic, doucement, et avec délicatesse, mais elles étaient prises dans la glace comme ces noix dans le miel quand le gâteau est trop cuit». Mais, une fois, les séracs s'étaient effondrés sur ceux qui montaient et «le glacier n'avait rien rendu: ni hommes, ni mulets, ni vin»²³. Du vin mythique est donc né le

²⁰ Batailles dans la montagne, II, 791.

²¹ Le Hussard sur le toit, IV, 588 et note de Pierre Citron. En fait, il s'agit sans doute du nebbiolo, l'un des principaux cépages de l'Italie du Nord.

²² Batailles dans la montagne, II, 1053-1054.

²³ Batailles dans la montagne, II, 791-792. «Giono nous a dit avoir inventé de toutes pièces cette paradoxale technique d'alcoolisation d'un vin trop vert qu'on mettrait à mûrir sous la glace», dit Luce Ricatte, responsable de l'appareil critique de ce roman pour la Pléiade, II, 1411-1412. Mais cela n'empêche pas qu'il ait pu y avoir à l'origine telle ou telle lecture ou association d'idées. On nous dit d'ailleurs qu'en Suisse, et notamment dans le Jura, il pourrait bien y avoir vraiment eu

drame d'hier; mais c'est précisément la redécouverte de ce vin miraculé qui va, au tournant du récit, donner aux descendants de ces mêmes villageois l'élan leur permettant de surmonter le nouveau drame avec lequel les défie une nouvelle fois la nature déchaînée.

Par rapport à la force de telles histoires, il faut bien reconnaître que le vin réel fait parfois assez pâle figure. Au fil de ces lectures je n'ai d'ailleurs vu passer ni bordeaux, ni porto, hélas. La seule allusion à un nom de grande appellation invoque le bourgogne, dont la puissance naturelle et la relative proximité géographique, pour le Sud-Est français, s'associent sans doute beaucoup mieux que les subtiles élégances du bordeaux, dans l'esprit de Giono, à l'idée d'un grand vin. Pourtant, ce n'est pas tant pour sa qualité gustative qu'y a recours Angelo, le héros du *Hussard*, que comme à un véritable remède de cheval, par la quantité et par le type de consommation²⁴, contre un malaise encore diffus qui va s'avérer être le terrible choléra: signe annonciateur en ce début d'ouvrage de ce que le vin, si prestigieux soit-il, n'a pas tant pour Giono d'intérêt particulier pour lui-même, que comme symbole, dont la valeur supposée correspond au phénomène majeur qu'il annonce en contrepoint. Il doit falloir la célébrité du bourgogne pour annoncer le choléra, et sa puissance pour lutter contre lui; comme il faut l'urgence de la lutte préventive contre l'épidémie pour faire subir à un vin tellement réputé un traitement aussi radical.

D'ailleurs, pour Giono, la qualité intrinsèque du vin tient beaucoup plus à ses vertus d'expression esthétique qu'à sa saveur, et le vocabulaire qu'il utilise pour le décrire est beaucoup plus pictural, poétique et sensuel qu'œnologique: «*le vin était comme chargé de petites feuilles d'or et de fleurs de lumière quand il coulait. Mais, dans le verre il était soudain lourd comme du plomb, et il attendait*». Tout au plus, il est «*sec et fort [...] noir comme de la poix*»²⁵ ou s'il est vraiment vieux, «*tout allumé de reflets, d'un vernis qui tournait dans le bronze*», ce qui ne l'empêche pas d'être tout aussi chargé de couleur, «*noir comme du sucre brûlé*»²⁶. Comme on peut le constater, la sensualité de la langue gionienne est ici nettement plus visuelle et tactile que gustative; il est bien plus question de fluidité

quelque chose d'analogue... On ne peut s'empêcher, quant à nous, de faire le rapprochement avec le «*Vinho dos Mortos*» de Boticas, en Terra de Barroso portugaise, qui, paraît-il, gagne une saveur particulière à être enterré un an ou deux (*Público*, 10-03-2001). Pure coïncidence, sans doute.

²⁴ *Le Hussard sur le toit*, IV, 265. Il faut que la menace soit proche pour que ce jeune homme naturellement si distingué, aristocrate et fin, en boive coup sur coup quatre bouteilles, à lui seul, dont les deux premières avec du pain trempé, de la cassonade et du poivre... C'est d'ailleurs au vin encore, mais cette fois il n'est quand même plus question de bourgogne, qu'Angelo soigne son cheval le même soir (*ibidem*, IV, 266). Quand le buveur d'eau qu'est Giono décide de faire boire du vin à son héros, il ne regarde pas à la dépense... Là encore, c'est peut-être bien que le rôle du vin est pour lui beaucoup plus symbolique que réel.

²⁵ *Que ma joie demeure*, II, 542.

et de couleurs, de jeux de lumières et de reflets, autrement dit du vin contemplé du dehors, que de dégustation proprement dite. Ce vin-là, bien lourd, c'est ce qu'il faut pour reconforter l'homme fatigué: «*il but coup sur coup quatre ou cinq verres d'un vin épais, très fort et très noir*» dont le goût est décrit de façon beaucoup plus vague, peut-être même assez inadaptée à une couleur aussi chargée, puisqu'il est «*délicat*»²⁷: on a un peu l'impression que l'auteur a tellement été fasciné par la couleur du vin qu'il n'a guère prêté qu'une attention distraite à sa saveur.

La couleur intense est si importante que si le vin est léger, il ne mérite qu'une estime très relative: «*un vin claret mais assez bon*»²⁸. Quant au vin blanc, c'est une boisson pour dames, de préférence les plus chastes et innocentes, comme la nonne du *Hussard* quand elle rentre épuisée d'avoir lavé les morts du choléra²⁹; ou, à la rigueur, il peut servir pour la cuisine: «*je vais faire la polenta au vin blanc*»³⁰. En fait le vin pour Giono se doit généralement d'être rouge, et un bon vin semble d'abord être... un bon jus de fruit, de sorte qu'à travers lui ce soit la plante entière dont on boive le souvenir: il est bien qu'il ait «*le goût des pampres et de la verdure, la douceur toute secrète et fugitive des petits raisins mûris dans les montagnes*»³¹; «*le vin était bon, avec une forte odeur de raisin*»³². Il en résulte que ce que le vin sait peut-être faire de mieux, c'est transmettre son contexte d'origine: «*une forte odeur de terre et d'herbe*»³³, «*avec une petite écume rouge et la violente odeur de la terre (des champs de vignes sous la brume, les caves pleines de salpêtre, l'odeur de la rue autour du pressoir, avec le bois et les ferrures toutes ruisselantes de vin)*»³⁴.

L'appréciation descriptive de Giono est bien plus sensible à ces harmonies de tons, de couleurs, de forces littéraires et esthétiques, et à l'accord des vins avec le moment, avec l'état d'âme des personnages, qu'elle ne cherche à rendre compte de leurs qualités propres, ou de leur goût même: c'est bien un vin littéraire plus que sensoriel, abstrait plus que concret, dont la sensualité est beaucoup plus

²⁶ *Batailles dans la montagne*, II, 1043.

²⁷ *Le Hussard sur le toit*, IV, 587.

²⁸ *Ibidem*, IV, 246.

²⁹ *Ibidem*, IV, 388. Pauline, l'héroïne du *Hussard*, a, elle, droit au claret, puis au même vin rouge que le héros (IV, 587-590). Mais son statut est beaucoup plus complexe et l'évolution du vin bu accompagne ici, précisément, ce qui ressemble fort, sinon à une perte d'innocence et de chasteté, du moins à une déclaration d'amour tacite, ce qu'un vin léger aurait sans doute moins bien accompagné.

³⁰ *Ibidem*, IV, 587. Giono ne cuisinait guère, mais éprouvait le même plaisir à inventer des recettes que des histoires.

³¹ *Batailles dans la montagne*, II, 1049.

³² *Le Hussard sur le toit*, IV, 354.

³³ *Batailles dans la montagne*, II, 1033.

³⁴ *Ibidem*, II, 1043.

À la recherche du vin comme révélateur littéraire: en relisant Jean Giono

esthétique que gustative, venant moins de ses vertus particulières que d'un accord avec le cadre du récit auquel il participe.

LA PETITE MUSIQUE DU VIN

Ainsi ce n'est pas tant le vin qui importe, que ce qu'il éveille comme associations d'idées dans la mémoire du buveur. C'est moins de lui qu'il parle, que de ce qui est ou a été autour (ou à travers) de lui. Et c'est précisément pour cela – parce que, pour un cérébral et un imaginatif comme l'est Giono, et comme le sont les lecteurs qu'il entraîne à sa suite, c'est moins le réel qui compte que la ligne harmonique, moins le vin que ce qu'il suggère – qu'il a tout ce qu'il faut pour être un émetteur d'atmosphère, une accentuation du récit. Ce n'est pas la qualité intrinsèque du vin que l'on exalte en exaltant, par exemple, le Clinton, Giono lui-même le sait bien qui le dit "violent" et "terreux"; c'est donc qu'au vin qu'il a choisi de mettre en évidence il assigne un rôle bien différent de celui que nous autres, bons apôtres de la qualité et de la compétition des terroirs, sommes habitués à lui faire tenir. Il ne s'agit de rien de tel ici, mais de faire émettre au vin la tonalité qui soit la plus en accord avec la passion et les pulsions qui tissent la narration, afin qu'il puisse soit prendre part active à l'histoire, au même titre que les personnages ou les forces de la nature, comme dans *Prélude de Pan* et *Batailles dans la montagne*, soit en accompagner comme en contrepoint les phases successives et contribuer à en dessiner les moments forts, mais en mineur, comme dans *Que ma joie demeure* ou dans *Le Hussard sur le toit*.

Au vin revient ainsi, dans ces récits, de donner bien plus qu'un goût de boisson: d'émettre du sens. Et ce sens n'a pas été toujours le même chez Giono; c'est d'autant plus notable que celui d'autres produits comparables n'a, en revanche, guère varié. Ainsi, le tabac (à pipe, de préférence) vient avec constance souligner les moments d'amitié virile, de confiance, de dialogue³⁵, tandis que le rôle de

³⁵ Absente de *Prélude de Pan*, qui est précisément une histoire de drame provoqué par la sécheresse de cœur et où elle n'aurait donc guère eu sa place, comme de *Batailles dans la montagne*, une histoire d'inondation et de dynamite où elle aurait peut-être été peu compatible avec la surabondance d'eau comme avec les dangers d'explosion, la pipe que fumait régulièrement Giono accompagne par contre les principaux instants d'ouverture à l'autre, de disponibilité et de camaraderie tranquille, entre hommes, de *Que ma joie demeure*, à commencer par le point de départ de l'histoire (II, 423). Mais cette propension à la chaleur amicale, plus qu'à la sensualité amoureuse, confère au tabac un rôle plus limité, moins collectif que celui du vin, et moins passionnel aussi; c'est le type du plaisir à partager paresseusement entre deux êtres égaux et sans désir, l'accompagnement d'une relation apaisée, ou même le grand consolateur, le dernier plaisir du mourant (II, 604). Tout au long du *Hussard sur le toit*, dont le héros est mieux ciselé et plus nettement détaché de l'auteur, ce sont des petits cigares qui assument pour lui le même rôle, devenant aussi symboles de la chaste camaraderie qui le lie à la nonne (IV, 390). Giono ayant entre-temps vieilli, les fumeurs de

l'eau-de-vie est plus trouble: elle sert d'abord à soigner, à frotter, mais c'est une forme de soin qui est si étroitement physique et qui appelle tellement le contact avec le plus intime de la chair nue qu'elle est simultanément possession, chargée d'un érotisme voilé si transparent qu'il est bien assez efficace pour dispenser toute vulgarité descriptive³⁶.

Qu'en est-il donc du vin? Dans le plus ancien de nos quatre textes, *Prélude de Pan*, il a le mauvais rôle; dans le deuxième, *Que ma joie demeure*, il accompagne au contraire jouissance et bonheur; dans le troisième, *Batailles dans la montagne*, il joue en outre un rôle actif, donnant des forces et permettant de trouver la solution. Dans le quatrième enfin, *Le Hussard sur le toit*, avec une présence à la fois plus discrète d'apparence et néanmoins plus continue au fil du récit, le vin atteint certainement son rôle le plus complet et le plus achevé d'interprète des sentiments et de traducteur des atmosphères. Dans l'ensemble, on peut donc dire que le rôle du vin s'est étonnamment affiné et ennobli en une vingtaine d'années. Qu'on en juge.

L'histoire de *Prélude de Pan* est celle d'une fête villageoise qui commence par une beuverie et qui finit mal, parce que la brutalité de l'homme s'est crue dispensée de respecter la nature. Dès le matin «on s'inondait de bière et de vin [...] quand on bougeait ses pieds, ça faisait floc dans de la mousse de bière et du vin répandu [...] de boire, il y en avait qui étaient déjà malades et qui chantaient [...] qui riaient on ne sait pas de quoi [...] puis qui repartaient à rire et à boire»³⁷, et il n'y a pas de quoi être fiers: «c'est là toute la fête chez nous [...] à la fin, dans les maisons, ça sentait toutes les odeurs sauf les bonnes»³⁸. Le pauvre bougre qui va provoquer le désastre est «tout perdu de vin»³⁹, tandis que l'étranger qui va administrer au village une leçon de respect pour la nature ne boit, lui, que de l'eau. Entraînés par un accordéon qu'ils n'entendent même plus, tous se mettent malgré eux à danser en renversant et brisant verres et bouteilles, des animaux de toutes sortes s'en mêlent, il faudra ensuite se débarrasser discrètement du résultat des accouplements monstrueux en résultant dans un village vautre qui «suintait toutes

pipe vieillissent aussi, ce sont cette fois des personnages certes sympathiques mais désormais secondaires et à l'abri des passions: un musicien ambulant de bonne compagnie, un ancien médecin revenu de tout et accueillant (IV, 573, 604). Ainsi, en contrepoint de la petite musique du vin, il y a bien chez Jean Giono une petite musique du tabac.

³⁶ On pense bien sûr à la grande scène finale du *Hussard*, où Angelo arrive miraculeusement – mais c'est le miracle de l'amour, pour tacite et celé qu'il soit – à sauver Pauline du choléra en la frictionnant désespérément de la tête aux pieds avec de l'eau-de-vie, après quoi elle le tutoie tendrement comme s'ils venaient de faire l'amour (IV, 626-630). Mais cela rappelle aussi une scène écrite bien plus tôt et en bien des points semblable entre Antonio et Clara, dans *Le Chant du monde*, publié en 1934, scène qui condense et scelle aussi un amour naissant appelé à durer (II, 220).

³⁷ *Prélude de Pan*, I, 444.

³⁸ *Ibidem*, I, 446.

³⁹ *Ibidem*, I, 448.

sortes de jus»⁴⁰. La nausée du petit matin qui suit est celle des lendemains de mauvaises cuites. Le vin n'a vraiment pas le beau rôle, même s'il ne fait guère que souligner, que mettre en évidence une faiblesse morale des hommes dont il n'est pas seul responsable. Il n'empêche: malgré quelques verdeurs, voilà un texte que ne renierait sans doute pas une ligue de vertu antialcoolique...

Par contre, elle mettrait certainement les deux suivants à l'index. *Que ma joie demeure* d'abord, qui se passe sur un plateau rural isolé, où quelques familles dispersées se débattent plus ou moins difficilement contre la grisaille d'une vie quotidienne sans saveur, en attendant on ne sait qui, mais quelqu'un qui aurait «*le cœur bien verdoyant*»⁴¹. Et l'homme arrive, une sorte de saltimbanque acrobate, Bobi: «*tu as un gros goût, dit Jourdan. Oui, dit l'homme, et c'est ça l'affaire*»⁴², qui s'installe parmi eux et va patiemment leur expliquer qu'ils ont besoin d'introduire de l'inutilité, de la liberté, de la gratuité, de l'amour dans leurs vies trop étriquées. Les premiers contacts entre Bobi et les habitants du plateau s'accompagnent de tabac pour l'amitié offerte, de café ou de liqueur pour la sociabilité amorcée, d'eau-de-vie pour soigner les corps souffrants, mais pas de vin: c'est le temps de la recherche difficile, de l'apprentissage à tâtons, pas encore celui de la découverte et de la joie. Pour que le vin fasse une première apparition, sous la forme d'un verre offert au facteur qui amène une bonne nouvelle⁴³, il faut que déjà le lien ait pris force, que le désir de changement se soit ancré.

Fleurs et animaux sauvages se font en effet de plus en plus de place, les envies de liberté gagnent du terrain, les amitiés éclatent et les amours germent, l'ensemble s'épanouissant dans la fête collective magnifique qui fait culminer le récit au tiers du livre, et qu'alors le vin arrose à profusion: «*Vous n'allez pas boire tout ça? dirent les femmes. Elles savaient que si. Et elles en avaient peur, et elles étaient au fond d'elles soudain heureuses d'un énorme bonheur comme si [...] venait de sourdre le bourdonnement monotone d'un tambour de danse*»: arrive l'heure de l'épanouissement et de la transe. Celui qui sert avec la bonbonne «*avait l'air de se donner lui-même à plein verre*»: voilà une transposition directe de la communion chrétienne, c'est à la fois sacré et magiquement païen. L'amour qui l'accompagne est bien humain: «*Jourdan servit Marthe. 'Voilà, ma belle,' dit-il doucement. Elle le regarda du coin de l'œil et respira plus vite. Et elle but, et elle entendit le gronde-ment du tambour de danse*». La sensualité née du vin se répand très vite, même la veuve en ressent l'effet: «*le feu se rallumait au fond de sa chair, dans un endroit où*

⁴⁰ *Ibidem*, I, 457.

⁴¹ *Que ma joie demeure*, II, 420.

⁴² *Ibidem*, II, 423.

⁴³ *Ibidem*, II, 482. C'est d'ailleurs la première visite du facteur en onze ans: c'est bien dire que ce plateau est sur une autre planète que nous, celle de l'isolat, mais aussi et par conséquent celle des miracles possibles. D'où le rôle en quelque sorte annonciateur, voire mystique, de ce verre de vin.

elle croyait que tout était éteint depuis la mort de son mari [...] le bout de ses seins durcissait rien qu'à froter contre la soie de son corsage». On change de vin: «le vin noir de Jacquou était un commandant terrible»⁴⁴. Passée la faim, on est de plus en plus sensible aux couleurs, aux parfums, aux goûts, aux moelleux, aux nuances apportées à la viande rôtie par les herbes aromatiques: la sensualité s'affine et s'épanouit, devient plus complète. L'ivresse est générale mais pourtant gaie et douce, faite d'obéissance et non de mépris aux lois de la nature: c'est tout le contraire de celle de *Prélude de Pan*, et c'est pourquoi elle est cette fois plus que positive, ouverte comme une porte vers un bonheur qui vient de la communion du petit groupe humain réuni. Il y a bien un aspect messianique au message qu'accompagne ainsi le vin joyeux: «Le monde se trompe, dit Bobi. Vous croyez que c'est ce que vous gardez qui vous fait riche. On vous l'a dit. Moi, je vous dis [comme Jésus...] que c'est ce que vous donnez qui vous fait riche»⁴⁵, et il met de suite en pratique son raisonnement en demandant à sa voisine de lui donner à boire: c'est le dernier vin que l'on boit ce soir-là, comme le dernier message que le vin du partage doit transmettre.

La suite de l'histoire est pourtant celle d'un échec (comme peut l'être la Croix, qui justement suit la Sainte Cène, pour un incroyant baigné de culture biblique comme Giono?), l'égoïsme des pulsions individuelles d'amour empêtrant la pleine réalisation de ce partage communautaire qui correspond pourtant à l'aspiration profonde du groupe. C'est pourquoi le vin est désormais beaucoup moins présent et ne sait plus guère que réjouir le vieux solitaire. Il a la même efficacité physique, certes, mais ne mérite plus comme sanction finale qu'un adjectif de grande méfiance: «'La vie est belle', dit-il [...] l'ardeur lui serra les bourses et son membre durcit dans ses pantalons. 'Ce vin' dit-il – il fit claquer sa langue»... mais «le vin était sournois»⁴⁶. Même si le message n'est plus du tout anti-alcoolique, le vin de Giono reste profondément moral: il n'est vraiment bon et bienvenu que s'il est en accord avec l'amitié, la confiance et l'ouverture à l'autre.

De la même façon les outres du "vin de glace" de *Batailles dans la montagne* ne ressurgissent dans le récit qu'au plus profond du désastre, au moment où le désespoir semble gagner les rescapés de l'inondation qui se disputent, se détournent et se méfient les uns des autres, sur le monticule transformé en île où ils tentent de s'organiser pour survivre tant bien que mal. Du fond de la montagne et du drame enfoui dans le passé du village arrive alors, avec le vin, la force de vie qui va leur redonner élan: «l'outre [...] devait tenir au moins cent litres. On entendit balloter le vin dedans. C'était un bruit souple et tout d'un coup d'une humanité brusquement chaude». Ainsi le vin est à la fois chaleur, dans le froid, et humanité,

⁴⁴ *Ibidem*, II, 541-546.

⁴⁵ *Ibidem*, II, 557.

⁴⁶ *Ibidem*, II, 632-633.

rempart contre la nature en folie, sagesse des morts qui permet de redonner vie aux vivants en péril. C'est le héros qui le dit, le charpentier Saint-Jean (Jean comme Giono, charpentier comme Jésus...): «*Du vin! Eh bien, il me semble que ça va me guérir*». C'est lui, l'étranger mais le juste, qui ouvre la première outre et la met à la disposition de tous, forçant le destin au moment où les villageois allaient se disputer des droits individuels de propriété sur ce vin venu de l'au-delà. Tous boivent alors, même ceux qui s'affrontaient, s'insultaient, sauf un – le plus religieux: la foi communautariste de Giono est farouchement laïque. Pour les autres, c'est comme une rédemption: «*il se coucha comme s'il allait téter [...] il avait le visage tourné vers le ciel [...] le vin arrosa ses blessures*»⁴⁷: le vin réconcilie, innocente, purifie, guérit, s'il est partagé. Celui qui ne le partage pas s'exclut de la communion du groupe et c'est précisément grâce à cette mise en commun de ce qui, jadis, était propriété privée individuelle de chaque famille, que l'histoire va pouvoir reprendre son élan et trouver une solution pour aller au-delà du drame. Le vin partagé, c'est donc la clef de la victoire et quand l'idée de partage a gagné, elle rend le vin aussi innocent que le lait maternel: «*Céleste arriva avec une mesure pour le lait [...] elle l'avait frottée à son devantier et le fer luisait comme de l'argent, reflétant le feu rouge, comme s'il était déjà plein de vin à boire*», d'ailleurs «*les hommes tout de suite n'avaient plus bougé*», ils contemplent, quelque part entre (ou à la rencontre) du respect du sacré et du plaisir sensuel: «*les chaudrons déjà pleins de ce vin noir comme du sucre brûlé, et cette odeur de pays écrabouillé dans de l'automne [...] et tout ça qui se préparait dans les bras des femmes*», mères ou amantes? Elles boivent aussi, d'ailleurs; d'abord la plus triste, qui «*poussa en arrière ses cheveux pleurants et approcha sa bouche encore mâchurée de larmes, et elle lécha un peu le bec de la casserole; puis elle se mit à téter*», elle aussi. Décidément ce vin a une forte parenté avec le lait du sein maternel ou du biberon. «*Ils le savaient, eux, les hommes; il y avait déjà beaucoup de choses écrasées dans eux par ce vin froid et dur*». Grâce au vin se réveillent les corps si longtemps refroidis, comme rétractés par la morosité et la peur de l'eau envahissante, la sensualité explose chez les jeunes filles au «*corps tout réveillé sous les jupes et le corsage [...] avec les jambes, les cuisses, le ventre, les seins [...] et brusquement elles sentaient que ce corps leur appartenait [le vin est éveil, révélateur à soi-même], qu'elles étaient dedans avec le vin, et tout le bon et le mauvais, l'ardent, la jeunesse*». La vie reprend goût. La bacchanale n'est pas loin mais cette fois on n'y tombe pas, et pour mieux y parer Giono déplace le projecteur vers le groupe le plus sympathique, celui des charpentiers, qui «*ne pouvaient pas boire séparés. Ah ! non, ça n'est pas possible*». Le vin des héros est lien social par excellence. L'ivresse générale est douce et d'abord gaie: «*Tout de partout des*

⁴⁷ Batailles dans la montagne, II, 1032-1033.

visages qui rient», elle est fleurie, naturelle: «*Et les autres avec, tous dans les yeux [...] ces bouquets de fleurs d'aubépine qui apparaissaient au fond de leurs gorges [...] dans tout ce qu'ils disaient. Il souriait de voir tout ça*». Et ce vin est porteur d'espérance: «*il écrasait tout ce à quoi on tenait [c'est bien un langage de missionnaire, ou de convertisseur] [...] il vous [là le message commence à s'adresser directement au lecteur, sous couvert de le faire participer plus activement au récit en cours] déshabillait, il vous écorchait dedans et dehors, la gorge et le cœur; vous étiez tout dénudé, et sans le sou, et plus rien, et alors soudain, et pendant longtemps, tout ce qu'il avait écrasé gonflait en odeur de monde, en odeur de tout en joie [...] en aisance, en amitié, en tendresse, en confiance, le parfum, la voix et la musique d'une espérance mille fois plus grande que le ciel des quatre saisons*»⁴⁸: l'espérance justement que depuis la catastrophe ils n'avaient plus. Le salut vient par le vin, et précisément avec le plaisir des sens.

Le vin permet même aux vieilles de recouvrer la mémoire: c'est par ce biais que l'on va retrouver la dynamite permettant de faire sauter le barrage responsable de l'inondation, et que l'histoire va pouvoir se dénouer. C'est encore ce vin qui délie les langues timides, ce qui permet aux amours de se déclarer⁴⁹, mais cela, finalement, n'aboutira à rien, sinon au renoncement et au départ du héros, comme dans *Que ma joie demeure*: la pureté gratuite de celui qui sauve le groupe est décidément une autre constante du Giono des années 1930, d'inspiration sans doute bien plus chrétienne qu'il ne le reconnaît... et qu'il accompagne d'un penchant aussi prononcé qu'avoué pour les histoires d'échec, qu'il estime les plus attachantes.

On l'a dit, la place du vin dans *Le Hussard sur le toit* est à la fois plus constante, plus discrète, et associée de plus près à la trame générale du récit. Cette errance où s'épanouit un amour non déclaré, au travers d'une épidémie de choléra, trouve dans le vin le meilleur antidote qui soit à une maladie qui se transmet par l'eau⁵⁰. Mais à condition que ce soit un vin partagé et altruiste, car ceux qui boivent seulement pour se soûler n'en réchappent pas⁵¹, de même que les frictions à l'eau-de-vie ne réussissent qu'avec Pauline, donc portées par l'amour: toutes les tentatives antérieures avaient échoué... Pour positif qu'il soit, le vin n'en devient tout de même pas un guide de vie, c'est tout juste un réconfort passager, il n'est pas question de verser dans la dépendance (pour le tabac, son héros ne pourrait peut-être pas en dire tout à fait autant...) et s'il en est gêné Angelo

⁴⁸ *Ibidem*, II, 1043-1049.

⁴⁹ «*Le vin – comme la dynamite plus tard – fait exploser la vérité des corps et celle des âmes*», dit fort justement à ce propos Luce Ricatte dans sa notice critique (II, 1422).

⁵⁰ Cf. la notice critique de Pierre Citron à propos du contenu de la bibliothèque de Giono sur le choléra (IV, 1310).

⁵¹ *Le Hussard sur le toit*, IV, 310-324.

renonce à ses bouteilles plus facilement même qu'à l'affection d'un chat de gouttière⁵².

Trop sensuel, le vin est exclu du premier contact avec la noble héroïne, qui se fait au thé⁵³, boisson autrement plus distinguée (et tout aussi indiquée en temps de choléra, puisqu'on fait bouillir l'eau). Le vin n'accompagne pas non plus les retrouvailles du héros avec son frère de lait et d'armes il ne convient guère à l'exaltation idéologique, pour laquelle la parole a besoin de toute la place. Il ne va pas non plus avec la lutte machinale et sans espoir contre la maladie qui revient ensuite au premier plan du récit, puisqu'alors le seul liquide qui apparaît est l'infusion de sauge⁵⁴: le vin va avoir dans la suite du récit une fonction trop noble pour être dispersée; il lui reviendra la part de l'amour, on ne saurait donc le galvauder avant l'heure. Si bien que pendant qu'Angelo et Pauline à nouveau réunis se fraient difficilement un chemin à travers malades, cadavres, peurs et égoïsmes, c'est à la monotonie de la polenta, de la cassonade et du thé que se fait leur ordinaire. C'est au point que *«Angelo refusa le pain de ménage qu'on leur offrait pour pas cher et le vin qu'on tirait d'un tonneau et dont, par conséquent, on ne pouvait pas être sûr»*⁵⁵: car pour être sûr, le vin doit être en bouteilles cachetées. Et il a fort bien fait, puisque cela s'avère être un hameau de voleurs qu'ils doivent fuir par la force: le vin, boisson de la confiance et des bons sentiments, n'y aurait donc finalement pas été bien adapté.

Le vin doit se mériter... ce qui le rend d'autant plus désirable quand ils y atteignent enfin, comme à un havre de paix dans la tourmente: *«ils découvrirent tout un lit de bouteilles pleines, soigneusement cachetées. C'était du vin rouge et blanc, même un alcool trop transparent et fluide pour être du marc et qui était sans doute du kirsch. En tout cas, il y avait là plus de cinquante bouteilles. – C'est peut-être la seule occasion que nous ayons de boire frais sans risque, dit Angelo. Ce vin est à l'abri des mouches depuis plus de cinq ans si on se fie à la date marquée sur les étiquettes [anachronisme?]; et pourquoi pas? Il n'y avait pas le choléra à cette époque. Qu'est-ce que vous en dites? – J'ai encore plus soif que vous, dit la jeune femme. Je pensais au maïs quotidien avec terreur [...] Ils avaient envie d'autre chose que de thé depuis longtemps [...] Je crois que je suis un peu ivre. – Ne vous en inquiétez pas. Buvez. Nous avons besoin de vin»*. Le vin fait parler, communiquer; plus il est fort et rugueux et plus il est salutaire; et l'ivresse est une bonne chose. Puis viennent les confidences d'amour voilé: *«je vous ai dit que mon mari a 68 ans? D'habitude on ouvre les grands yeux. Vous n'avez pas bougé un cil. C'est que je vous suis indifférente, mais... – Vous ne m'êtes pas*

⁵² *Ibidem*, IV, 367.

⁵³ *Ibidem*, IV, 377.

⁵⁴ *Ibidem*, IV, 435-464.

⁵⁵ *Ibidem*, IV, 561.

indifférente du tout [...] Il ne me viendrait jamais à l'idée que vous puissiez vous conduire d'une façon vulgaire. – Je suis constamment décontenancée avec vous, dit la jeune femme. Et c'est loin d'être désagréable [...] – Nous avons trop bu, dit la jeune femme. D'ici cinq minutes nous allons parler en vers». Ils vont alors se coucher, chacun dans une chambre, et «*Angelo employa son ivresse à construire un lit carré comme à la caserne*»⁵⁶. L'ivresse est un partage sensuel, certes, mais tout à fait chaste.

Par contraste, le vin qu'ils boivent le lendemain chez l'accueillant mais bavard médecin est «*très ordinaire*»⁵⁷, et en effet tous deux ne prennent pas vraiment plaisir à ce repas, qui a été comme un besoin mécanique: un bon vin y aurait à l'évidence été déplacé. En réalité, c'est que la tension de l'amour latent est trop forte, qui va exploser quelques pages plus loin avec le choléra de Pauline et la friction salvatrice.

Tout au long du roman, le vin a donc accompagné les meilleurs moments, et a connoté leur signification psychologique, voire spirituelle. Il va avec le partage, l'altruisme, la sensualité; il est un des meilleurs remèdes contre la maladie; il révèle les êtres l'un à l'autre et l'ivresse, décente, accompagne l'amour, mais celui-ci est profond, n'a pas besoin d'être déclaré. Le partage du vin au chapitre 12 ci-dessus présenté est le nœud de l'histoire, le moment-clé, celui qui donne son sens à l'errance précédente et qui prépare le miracle final de la guérison parce qu'avec lui «*la séduction a été plus forte que la mort*»⁵⁸. Dans tout cela le vin n'est pas central: il est simplement un puissant révélateur des pulsions généreuses, amour et aussi amitié et partage. Au centre il y a le choléra, la beauté des êtres et la générosité des dévouements et des idées. C'est cela que le vin surligne, scande, et contribue à révéler.

Ce n'est pas vin réel mais vin symbolique, vin spirituel, vin parabole – comme le choléra lui-même, et comme la quête initiatique de l'amour qui est aussi celle du roman. En ce sens, il traduit fidèlement l'histoire, il en est un fil... rouge.

SUBLIMATION DU VIN

Ce que le vin représente et souligne est donc passé du négatif au positif d'un texte à l'autre, depuis l'impureté malfaisante de la soûlerie déchaînée jusqu'à la sublimation de la douce ivresse contenue, en passant par la fête épanouie des sens. Surtout, ce discours s'est affiné: le vin qui d'abord, dans *Prélude*, déclenche lui-même les événements, se contente ensuite, dans *Que ma joie demeure* et

⁵⁶ *Ibidem*, IV, 587-600.

⁵⁷ *Ibidem*, IV, 609.

⁵⁸ *Ibidem*, IV, 620: «*plus séduisant que la mort*».

même dans *Batailles*, de participer comme un signal aux épisodes majeurs, et enfin, dans le *Hussard*, il en vient à accompagner comme en sourdine les nuances du récit dans son ensemble, pour en éclairer les sens successifs, mauvais ou bons, médiocres ou envoûtants, selon la compagnie qu'ont alors les héros, et surtout selon le degré de repli sur soi ou d'altruisme qui prévaut alors.

Mais ce n'est pas tout. Le rôle du vin change aussi dans la structure même de la narration et, du coup, il en arrive à la tendre, à la muscler de façon beaucoup plus efficace. C'est-à-dire que change la place du récit où vient se placer l'accent tonique du vin, le moment où à cause du vin – ou au prétexte du vin, ou avec l'accompagnement du vin – l'histoire bascule et l'important arrive. Ainsi, dans *Prélude de Pan*, la beuverie a lieu dès le début et se prolonge au long du premier tiers de la nouvelle; puis le vin quitte le devant de la scène et ce sont ses conséquences qui doivent, de folie en excès orgiaques, maintenir le lecteur en haleine. Dans *Que ma joie demeure*, le vin n'intervient pas tout de suite mais c'est toujours au premier tiers du texte qu'il vient prendre sa part, alors majeure, au banquet marquant le sommet positif du récit, après lequel la décomposition progressive vers l'échec final est un peu lente et répétitive: le moment-clé est arrivé sans doute trop tôt. Dans *Batailles*, l'arrivée des outres de "vin du glacier" et le partage de leur contenu forme bien aussi la charnière du livre et elle est déjà plus tardive, sensiblement placée au milieu du livre: la tension a pu ainsi être soutenue un peu plus longtemps, la fin de l'ouvrage peut en être un peu plus vigoureuse. Mais c'est le *Hussard* qui arrive à une quasi-perfection, en repoussant presque à la fin (12^e chapitre sur 14) la scène magique de la communion des deux héros dans une ivresse partagée recouvrant leur mutuelle déclaration d'amour latente, ce qui permet alors au récit d'épanouir son ultime et très brève scène du choléra vaincu par l'amour. Du coup il n'y a plus du tout de temps mort, et le vin a accompagné les phases successives de la montée lente et régulière de la passion, jusqu'à en consacrer l'aboutissement.

D'acteur ordinaire du récit, le vin de Jean Giono s'est ainsi transmuté et comme épuré en constituant de la construction littéraire elle-même, en partie prenante à part entière de la magie créatrice de l'écriture. Il est devenu encre de la plume. Nous revoilà au plus près, me semble-t-il, du rôle qu'il tient à l'occasion chez un Miguel Torga ou un Eça de Queiroz – tout particulièrement celui de *A Cidade e as Serras* – c'est-à-dire tout à fait accessoire comme réalité paysagère ou sociologique, mais tout à fait essentiel comme symbole d'accompagnement, comme support poétique et comme vecteur du nuancier multisensoriel où doit s'alimenter en permanence la tension du créateur.

