

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

10 | 2020

La vérité et ses ruses

Pour un réalisme acoustique : *Un de Baumugnes* de Jean Giono

An acoustic realism : Jean Giono's Un de Baumugnes

Maria Chiara Gnocchi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/6392>

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Maria Chiara Gnocchi, « Pour un réalisme acoustique : *Un de Baumugnes* de Jean Giono », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 12 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6392>

Ce document a été généré automatiquement le 12 novembre 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Pour un réalisme acoustique : *Un de Baumugnes* de Jean Giono

An acoustic realism : Jean Giono's Un de Baumugnes

Maria Chiara Gnocchi

Un de Baumugnes, en dehors de la trilogie

- ¹ *Un de Baumugnes* de Jean Giono paraît chez Grasset en 1929. C'est le deuxième volume de ce que l'auteur a désigné comme la « trilogie de Pan » : *Colline* (1929), *Un de Baumugnes* et *Regain* (1930) partageraient, au-delà de la proximité chronologique de parution, une série de traits formels et thématiques. Qu'il me soit permis d'affirmer d'entrée de jeu, d'accord avec d'autres critiques, que l'homogénéité de la trilogie n'est pas aussi solide que l'auteur l'aurait voulu dans un premier temps¹. En effet, s'il est vrai que les trois récits ont pour cadre les vallées et les hameaux de la Haute Provence, qu'ils sont animés par des personnages issus de ces lieux et qu'une aura presque magique imbibe à la fois les faits narrés et les lieux décrits, force est de reconnaître qu'*Un de Baumugnes* se détache de l'ensemble par des caractéristiques qui lui sont propres. Tout d'abord, si les deux autres œuvres présentent « l'affrontement épique de l'homme et des forces naturelles, sous le signe de Pan »², l'histoire racontée dans *Un de Baumugnes* est plus modeste et se joue à un niveau entièrement « humain ». C'est, ensuite, le seul texte narré à la première personne, par deux narrateurs dont les récits, enchâssés, manifestent des traits d'oralité, avec de fréquents recours aux expressions de la langue parlée. Enfin, le roman prétend à une représentation « réaliste » des faits et des lieux, mais il comporte en même temps de nombreuses notations à valeur de commentaires métanarratifs.
- ² Le « réalisme » de Giono ne va pas de soi : les critiques sont nombreux à se demander s'il est compatible avec le panthéisme et avec le lyrisme qui transfigurent les réalités évoquées³. Mais le degré de compatibilité entre réalisme et poésie au sens large ne constitue pas l'objet de cet article. J'entends plutôt démontrer qu'*Un de Baumugnes* est un roman qui présente et qui défend même une poétique « réaliste » en phase avec les

recherches menées, à la même époque, par d'autres écrivains de langue française. On verra de quelle manière la construction du texte et la pratique de la langue sont cohérentes avec les discours critiques de l'auteur. En conclusion, je propose de lire le texte à la lumière des théories de Roland Barthes sur l'« effet de réel » : comme on aura l'occasion de le constater, le roman de Giono va exactement dans la direction suggérée par le sémiologue, avec des variantes qui permettent de distinguer le nouveau réalisme de l'entre-deux-guerres de celui qui s'était imposé au siècle précédent.

Poétiques réalistes dans l'entre-deux-guerres

- 3 Les lectures critiques d'*Un de Baumugnes* se polarisent autour de deux aspects du texte, qui coexistent en effet : d'une part, l'évocation de l'espace rural et montagnard, identifiable avec les Alpes de Haute-Provence et en même temps transfiguré par une vision poétique, onirique et sensuelle des mêmes lieux, et d'autre part la mise en scène du processus d'énonciation qui va de pair avec l'oralisation du français littéraire⁴.
- 4 Délaissons la modalité « poétique » d'évocation du cadre spatial par Giono, effet d'une sensibilité propre à l'écrivain. Concentrons-nous sur ces deux autres traits : la prise en compte d'un cadre connu, proche de l'énonciateur du discours, et la représentation de la langue parlée. On conviendra que ce sont là des traits partagés, dans l'entre-deux-guerres, par toute une série d'écrivains qui concourent à renouveler le réalisme en littérature. C'est le cas des combattants ou anciens combattants qui composent des récits de la Première Guerre mondiale à partir de leur expérience au front ; c'est le cas des écrivains « prolétariens » ; c'est le cas, depuis toujours, des auteurs régionalistes⁵.
- 5 Jean Giono croise presque tous ces courants, sans adhérer pleinement à aucun d'entre eux. Il est, depuis 1928, l'ami d'Henry Poulaille, qui contribue à le faire publier chez Grasset ; il fait partie, chez ce même éditeur, du même groupe (idéal) qui rassemble Charles-Ferdinand Ramuz, Henry Poulaille et dans une certaine mesure Blaise Cendrars : des écrivains qui donnent, chacun à sa manière, un nouveau « souffle » (le mot n'est pas choisi au hasard) à la littérature grâce à un procédé d'oralisation du français littéraire, ce même processus ayant été entamé ou en tout cas conditionné par les choix narratifs dont fait preuve Henri Barbusse dans *Le Feu*, le roman qui inaugure la vague des récits de la Première Guerre mondiale. Notons qu'à ce genre se mesurent, à des époques différentes, tant Poulaille et Cendrars que Giono lui-même, avec *Le Grand Troupeau* (1931). Poulaille fait par ailleurs l'éloge de Giono dans *Nouvel Âge littéraire*, l'essai-manifeste qu'il consacre à la littérature prolétarienne en 1930⁶.
- 6 Dans quelle mesure peut-on affirmer que ces écrivains participent à la redéfinition du réalisme en littérature ? Il ne s'agit plus, bien évidemment, du réalisme du XIX^e siècle, même si plusieurs de ces écrivains avouent leur dette à l'égard de Zola (Barbusse et Céline, par exemple) et de ses audaces concernant la mise en scène de la langue du peuple. Le réalisme de ces auteurs passe par la description de situations réelles et plus ou moins connues par les lecteurs (les tranchées, les faubourgs parisiens ou les vallées alpines, les différents milieux de travail), par une vision « rapprochée » de ces mêmes réalités, ainsi que par une forme d'investissement de l'auteur, qui ne livre pas toujours un récit autodiégétique mais qui vante une connaissance empirique, de première main, sur les cadres décrits et les faits narrés, ce qui donne à ses récits un caractère « authentique »⁷. Ainsi, le protagoniste et narrateur du *Feu* d'Henri Barbusse ne coïncide pas avec l'auteur du récit, ce dernier attestant toutefois dans la dédicace de

l'œuvre sa participation aux combats ; *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille (1931) est écrit à la troisième personne, et pourtant les affinités entre le vécu de l'auteur et celui de Loulou, le protagoniste du récit, sont patentes et soulignées, ici aussi, dans la dédicace de l'œuvre. On peut dire la même chose de la plupart des récits de la Grande Guerre (par Jolinon, Duhamel, Chevallier), de toutes les œuvres dites prolétariennes (par exemple *L'Ascension* de Lucien Bourgeois, *Keetje* de Neel Doff) ou revendiquées à la fois par le groupe prolétarien et par les promoteurs du roman populiste, comme *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, mais aussi des récits régionalistes, dont on s'attend qu'ils soient écrits, avec une attention fidèle à la réalité, par des ressortissants de la localité décrite⁸. Giono ne fait pas exception, pas plus que Ramuz. Les grandes nouveautés des réalismes de l'entre-deux-guerres par rapport au réalisme du XIX^e siècle sont essentiellement deux : la première, c'est qu'une vision limitée, « authentique » et produite à proximité, remplace l'ambition des grands cadres balzaciens ou zoliens⁹, qui combinaient le goût du détail et celui des fresques ambitieuses ; la seconde, c'est que l'effet de réel est garanti par une proximité acoustique plus que visuelle. Lorsqu'on est tout près on ne voit pas tout, mais on voit avec précision, et surtout on « entend » bien – et on sait, on veut répéter.

À l'écoute

- 7 L'initiateur de ce procédé est Henri Barbusse, qui met en abyme, dans le célèbre chapitre « Les gros mots » du *Feu*, sa propre réflexion sur l'importance du réalisme linguistique et acoustique. Sous l'impulsion d'un soldat d'extraction populaire, le narrateur s'engage en effet à « mettr[e] les gros mots où il le faut [...] parce que c'est la vérité »¹⁰. Le choix de laisser la porte grande ouverte à l'argot et aux formes de la langue parlée, ne serait-ce que dans les très nombreux dialogues¹¹, participe de – voire fonde – ce parti pris réaliste. Un parti pris que Jean Giono partage tout à fait, avec les déclinaisons formelles qu'il comporte. Surtout au tournant des années 1930, l'auteur de *Manosque* insiste souvent sur les principes à la base de son art. Il écrit par exemple dans *Présentation de Pan* (1930), à propos de la trilogie :

On m'a dit : « Si les paysans se mettent à parler comme vous voulez nous faire croire qu'ils parlent, nous allons devenir enragés ».

Je ne sais pas comment parlent les paysans du Nord, de la Loire, du Jura, mais je sais parfaitement comment ceux de haute Provence parlent.

Je vais vous donner quelques échantillons de ce langage. Mais d'abord, entendons-nous : je ne fais pas de littérature ; je ne suis plus qu'un simple phonographe ; je vais vous faire entendre quelques-uns de mes *disques* paysans. Il n'y a de moi que l'humble transcription du provençal que j'ai notée.¹²

- 8 Et encore, dans une préface à une réédition de *Colline*, toujours en 1930 :

J'ai dit en commençant qu'il faut être vrai. Ainsi, on trouvera avec des multitudes d'autres fautes « le cuiller », « je l'ai faite taire » [...].

Il y a aussi dans *Colline* des mots grossiers. J'ai dit en commençant qu'il fallait être vrai.¹³

- 9 Les déclarations de Giono sont parfaitement en phase avec les intentions de Barbusse : la justification des « mots grossiers » dans *Colline* par l'argument réitéré « J'ai dit en commençant qu'il fallait être vrai » se lit en écho à la célèbre formule de Barbusse que j'ai citée, « Je mettrai les gros mots où il le faut [...] parce que c'est la vérité ». La revendication du droit de faire parler des gens simples, ancrés dans des réalités locales

et périphériques, d'une manière « fautive » par rapport à la norme linguistique que le centralisme français impose, n'est pas sans lien avec la défense du « français de plein air » que fait Ramuz dans sa « Lettre à Bernard Grasset » de 1929. On se souviendra que, dans cette lettre ouverte adressée à son éditeur mais aussi, par-là, à tous les critiques, Ramuz convoque l'argument de la fidélité à une réalité locale « vivante » pour détourner l'accusation de « mal écrire » qui lui avait été contestée¹⁴. Quant à la déclaration « Je ne fais pas de littérature », on y reconnaît aisément un leitmotiv partagé par tous les écrivains qu'on peut, d'une façon ou d'une autre, rattacher à un projet réaliste, dans les années 1920 et 1930¹⁵.

- 10 Dans les deux extraits que j'ai cités, Giono met en avant trois éléments qui me semblent de première importance. Le premier : ce qu'il écrit, la « manière » dont se présente sa narration, procède d'un parti pris de vérité, de fidélité au réel, tant et si bien que l'écrivain en est réduit à un appareil enregistreur. Le deuxième : l'auteur peut se porter garant de cette vérité dans la mesure où il connaît « de près » ces réalités, et tout particulièrement la réalité du langage dont il a décidé de faire un objet littéraire (« Je ne sais pas comment parlent les paysans du Nord, de la Loire, du Jura, mais je sais parfaitement comment ceux de haute Provence parlent »)¹⁶. Le troisième enfin : la vérité éprouvée, et donc le caractère réaliste du texte, est avant tout une question de musique, de souffle, de langue dans sa dimension acoustique.
- 11 Dans *Un de Baumugnes*, il est précisément question de se mettre à l'écoute de quelqu'un qui parle. La double instance narrative met en abyme le rapport narrateur-narrataire et sollicite une certaine attitude de la part du lecteur. Résumons les traits principaux de ce texte, qui n'est pas des plus fréquentés par la critique. Le narrateur se présente comme un ouvrier agricole appartenant à un groupe dont il partage visiblement les usages linguistiques, marqués par des variantes diatopiques et par tous les symptômes de l'oralité. L'*incipit*, « Je sentais que ça allait venir »¹⁷, doublé par la phrase « Ça s'était fait comme ça », quatre pages plus loin, ne sont pas sans faire penser à la formule inaugurale que choisira trois ans plus tard Céline : « Ça a débuté comme ça »¹⁸. L'*explicit* confirme la nature orale que voudrait assumer le récit : le « Voilà ! » conclusif fait penser aux récits des aèdes de la Grèce ancienne ou aux contes oraux occitans diffusés en Provence¹⁹. Comme si cela ne suffisait pas, le narrateur premier, Amédée, se présente d'abord dans le rôle d'« accoucheur » du discours d'autrui : il sent que le narrateur second, Albin, « un de Baumugnes », gagnerait à « se soulager » de sa peine en parlant, et l'invite à « rendre » son récit, qui avait été précédé d'un « soupir » soufflé (« Il pousse son verre et il souffle un soupir long de ça, que dans sa poitrine grosse comme deux miennes ça a fait un ronflement de vent collinier »²⁰).
- 12 Quelques pages après le début du roman, commence le récit d'Albin, que le narrateur premier annonce par la formule « Mon homme dit : ». Il s'étend sur une dizaine de pages et il reprend, après une interruption, dans le deuxième chapitre. Ouvrier agricole comme Amédée, Albin est amoureux d'Angèle, une jeune fille du coin qu'il n'a pas osé aborder par timidité, alors qu'un mauvais garçon de Marseille, Louis, l'a séduite et persuadée à se prostituer dans la grande ville. Angèle revient plus tard à la ferme de ses parents avec un petit dont elle ne sait qui est le père ; par honte et pour la punir, ses parents la cloîtent. Avec l'aide d'Amédée, Albin arrivera à la libérer et, dans un moment ultérieur, à la réconcilier avec sa famille. Ces quelques éléments d'intrigue, de type mélodramatique, semblent directement empruntés à la tradition du roman populaire à visée morale. Mais ce qui est intéressant au vu de cette étude, c'est, d'abord,

qu'Albin donne à son tour la parole à « ses » personnages et que, de son récit, Amédée retient surtout la musique, le souffle. Par exemple, dans le deuxième chapitre, il dit qu'Albin reprend le fil du discours sur ce qui « était devenu son papier à musique »²¹ ; ou encore, il explique qu'Albin avait reporté les paroles de Louis « avec l'accent, avec les mots de l'autre »²². Le deuxième élément intéressant, sur lequel je voudrais me concentrer dans le paragraphe suivant, est que c'est précisément la musique qui rend possible la libération d'Angèle, la musique « en tant que langage », en tant que forme de communication. La musique a sûrement une importance majeure dans la trilogie de Pan, comme facteur d'harmonie d'abord, magnifié dans ce roman par le mot et par l'objet de l'« harmonica ». Mais il y a quelque chose de plus, de différent dans *Un de Baumugnes*, et le rapport est étroit avec les faits qui constituent le cœur du récit.

« La collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant »

- 13 Albin explique en effet que son pays, « c'est toute l'histoire »²³ (qu'il va conter), et c'est une histoire où la musique est fondamentale. En effet, la particularité de Baumugnes tient au fait que tout le monde y sait jouer de l'harmonica et sait communiquer à travers cette mélodie, produite par le souffle. L'histoire est ancienne : à une époque non précisée, on a coupé le bout de la langue aux ancêtres des habitants de Baumugnes, protestants persécutés, « pour qu'ils ne puissent plus chanter le cantique »²⁴. Comme ils ne pouvaient plus communiquer par la parole, « ils ont inventé de s'appeler avec des harmonicas qu'ils enfonçaient profond dans la bouche pour pouvoir jouer avec le bout de la langue qui leur restait »²⁵. Petit à petit, ils ont développé un code langagier complet ; ainsi, lorsque « [l]e plus ancien faisait le prêche à l'harmonica », « on entendait ce qu'il voulait dire comme s'il avait eu sa langue d'avant »²⁶. Les générations suivantes sont nées avec la langue entière, mais elles ont « gardé l'habitude », si bien que, même à l'époque de la narration, chacun sait s'exprimer par le biais de ce qui, localement, s'appelle la *monica*.
- 14 Albin va exploiter cette capacité pour libérer la femme qu'il aime : une nuit, en compagnie d'Amédée, il se rend à la Douloire, la ferme où Angèle est enfermée, et il se met à jouer. Il communique avec son aimée – mais aussi avec tous ceux qui entendent son instrument – grâce à ce qu'on serait tenté d'appeler une magie, un sortilège, un miracle, si on adoptait l'optique mystico-merveilleuse qui a souvent guidé la lecture de Giono. Pour ma part, j'avance l'hypothèse qu'on peut considérer la performance d'Albin comme une communication réaliste extrême et paradoxale, procédant, comme le suggérait Roland Barthes dans son article sur « L'effet de réel », par la « collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant »²⁷.
- 15 Dans son célèbre article, Barthes explique la force et la fonction de certains « détails concrets » dans les récits réalistes du XIX^e siècle par la notion d'effet de réel :
- Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ;

c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.²⁸

- 16 Ce n'est pas exactement le même mécanisme qui est à l'œuvre dans *Un de Baumugnes*, dans le sens où ce n'est pas un détail campé dans le récit qui lui donne sa portée réaliste – liée, comme on l'a vu, à d'autres facteurs. Le texte de Giono affirme pourtant la capacité qu'a l'art de véhiculer le réel dans sa matérialité, le signifiant ayant le pouvoir de dénoter directement le monde référentiel sans passer par le signifié.
- 17 Amédée en fait et en détaille l'expérience la nuit où il accompagne Albin à la Douloire. Il explique que, lorsque son compagnon a commencé à jouer de l'harmonica, « d'un coup, [il a] reçu la chose en travers de la figure » et il insiste là-dessus : « Ah, je dis bien, en travers de la figure, parce que ça m'a fait l'effet d'un coup de pierre »²⁹. La « chose », l'objet ultime des recherches réalistes, se présente dans sa matérialité et entre en « collusion », voire en collision avec le personnage-narrateur. C'est physique et c'est même violent : « ça m'a fait l'effet d'un coup de pierre ». Et le narrateur de commenter :
- Il appelait ça parler à Angèle !
Certes, d'un côté, cela pouvait s'appeler comme ça, mais, au lieu de mots, c'étaient les choses elles-mêmes qu'il vous jetait dessus.³⁰
- 18 « [A]u lieu des mots, c'étaient les choses » : le signifiant pur, la mélodie, transporte le référent sans passer par le signifié qu'aurait forcément l'expression verbale conventionnelle. Amédée l'exprime dans ses mots à lui : « c'est ça qui faisait la force de toute la musique, combien on avait entassé de choses pures là-dedans »³¹. Pour le dire avec Barthes, « La "représentation" pure et simple du "réel", la relation nue de "ce qui est" [...] apparaît ainsi comme une résistance au sens »³². La particularité de la musique, parmi les autres arts, est bien d'être immatérielle et non figurative, non nécessairement évocatrice, non univoque en tout cas dans sa prétention de « signification ».
- 19 Ce que la musique d'Albin « transporte » aux oreilles d'Amédée relève de plusieurs sens :
- D'abord, ce fut comme un grand morceau de pays forestier arraché tout vivant, avec la terre, toute la chevelure des racines de sapins, les mousses, l'odeur des écorces ; une longue source blanche s'en égouttait au passage comme une queue de comète. Ça vient sur moi, ça me couvre de couleur, de fleurance et de bruits et ça fond dans la nuit sur ma droite.
Y avait de quoi vous couper l'haleine !
Alors, j'entends quelque chose comme vous diriez le vent de la montagne ou, plutôt, la voix de la montagne, le vol des perdrix, l'appel du berger et le ronflement des hautes herbes des pâtures qui se baissent et se relèvent toutes ensemble, sous le vent.
[...] abois de chien, porte qui claque, foule qui court, porc, gros canard qui patouille la boue avec sa main jaune. Tout un village passe dans la nuit. J'ai le temps d'entendre un seau qui tinte sur le parquet, une poulie, un char, une femme qui appelle ; j'ai le temps de voir une petite fille comme une pomme, une femme les mains aux hanches, un homme blond, et ça s'efface.
Tout ça, c'était pur !³³
- 20 Et puis encore : « C'était une eau pure et froide et que le gosier ne s'arrêtait pas de vouloir et d'avalier »³⁴. L'insistance sur tous les sens, qui s'ajoute aux références au « vivant » et à l'eau, n'est pas anodine : autour de la métaphore de la vie et de l'eau qui

coule se joue précisément, dans l'entre-deux-guerres, tout le débat sur la langue littéraire à renouveler, à libérer d'un purisme rigide et affecté, et qui peut prendre un nouvel élan précisément grâce au souffle vital de la langue parlée : Jérôme Meizoz a si bien décrit ce phénomène, dans *L'Âge du roman parlant*, qu'il est inutile de le reprendre ici³⁵. Quant à l'adjectif « pur », répété à plusieurs reprises, il n'a pas seulement la fonction de marquer l'angélisme, la positivité des personnages auxquels il se réfère³⁶ : on peut dire qu'il souligne le caractère référentiel des réalités évoquées, leur nature extratextuelle ; c'est presque l'équivalent du « direct » employé par Roland Barthes. Par ce même mot, et par l'acception qui lui est donnée, Giono renverse en quelque sorte la taxonomie du débat sur le purisme linguistique en littérature.

- 21 Dans une préface de 1931 à une réédition d'*Un de Baumugnes*, Giono revient sur cette idée de l'évocation directe des choses par le biais de la musique. Il explique notamment qu'il a vécu lui-même une expérience proche de celle d'Amédée, qui est avant tout une expérience de communication, la première fois qu'il a joué de l'harmonica. Alors qu'il voulait « imposer [s]a volonté [...], jouer des airs, *des choses écrites* »³⁷, il est invité par son ami Antoine à exprimer ce qu'il « [a] dans le cœur ». Contrairement à Albin, qui est expérimenté, Giono joueur débutant ne sait pas trop s'y prendre, et c'est pourquoi son ami l'invite à passer par la « traduction », autrement dit par le signifié. « Qu'est-ce que tu as dans le cœur, toi [...] ? Tout est là ». La conversation continue, et reprend par la réponse du narrateur :

Ce qu'on a à cet âge : la jeunesse et le désir vêtus de lin, et puis la force, la confiance et l'indolence du nuage, et la naïveté des eaux, et puis l'espoir, et puis l'amour, l'amour qui me jutait du cœur comme une pêche trop mûre et tout écorchée de sa peau. [...]

– Alors voilà : eh bien ! joue tout ça, dit Antoine.

– Tout ça ? L'espoir, l'amour, la force et le désir, et la traversée régulière au milieu de mon cœur d'un flux de vent à goût de jonquilles ? cette odeur de mousse, ce bruit d'eau, l'écho qui vole sur les arbres, ce long nuage aux doigts du vent, cette tête sur mon épaule, ces cheveux et le désespoir ?...

– Tout ça, respire régulièrement dans la mesure que la vie commande. Tout ça déborde de ton cœur, c'est dans ton souffle, c'est toi. Mets l'harmonica dans tes lèvres. Laisse ta bouche se coller à l'harmonica comme sur une autre bouche, et puis respire, respire ta vie : ça jouera.³⁸

- 22 Le glissement est progressif, dans ce cas, des sentiments (l'espoir, l'amour, le désir...) aux éléments concrets, tangibles, dont on peut faire l'expérience via les sens : le goût des jonquilles, l'odeur de mousse, le bruit de l'eau, etc. Tout ceci est « commandé » par la vie³⁹ : « c'est dans ton souffle [...], respire ta vie : ça jouera » : la vie s'exprime à travers le souffle, sorte d'exhalaison de l'âme qui permet de donner de la concrétude aux choses, « sans les signifier ». Dans *Un de Baumugnes*, Amédée escamote le passage par l'« explication » qui a été nécessaire à Giono lors de la première utilisation de l'harmonica. Amédée ne doit rien « dire » : le savoir de ses ancêtres lui permet de s'en passer et de transiter directement du souffle à la chose, de mettre en collusion le signifiant et le référent. La signification sera comprise (et décodée) directement par le ou les destinataire(s) de son message, sans qu'elle doive être explicitée.
- 23 « Le plus fort », ajoute Amédée narrateur, « c'est que c'était dit avec nos mots et notre manière à nous »⁴⁰ : le souffle, qui vient des profondeurs de la personne, a ce pouvoir de parler à chacun dans sa langue, comme la bonne nouvelle de l'Évangile. Cela n'est pas sans rapport avec la « langue-geste » que Ramuz décrit dans sa « Lettre à Bernard Grasset », par opposition avec la « langue-signe » : la première est expressive, la

seconde explicative. Cette dernière, que Ramuz associe au français écrit et centralisé, se prête à une décomposition sémiotique ; la première, qui relève de l'oral, du quotidien, du local, arrive, pour sa part, directement à destination.

- 24 Or les auditeurs de cette musique ne « voient », ne « comprennent » pas les mêmes choses. Cela confirmerait mon idée que l'on se trouve, dans la scène cruciale d'*Un de Baumugnes*, devant un pur signifiant renvoyant à un référent sans passer par son signifié. En effet, Amédée nous explique d'abord ce qu'il voit, ce qu'il entend (ce sont les passages que j'ai cités). Le texte nous apprend par la suite que « maman Philomène », la mère d'Angèle, n'a pas décodé le signifiant musical de la même manière : le lendemain, elle demande à Albin si c'était son harmonica qui produisait ce son et elle s'en étonne : « Ce son qui ronfle ? Ce son qui pleure ? Aussi celui qui semble le gémir des innocents et l'autre qu'on dirait le chœur de l'église ? »⁴¹. Le père de la jeune fille se dit embêté par la musique entendue, et explique au musicien : « ce que tu joues, ça fait mal »⁴². Angèle comprend, quant à elle, de manière tout à fait mystérieuse, la déclaration d'amour d'Albin et sa proposition de fuite. La musique de la *monica* n'a donc pas de signifié univoque, voire pas de signifié tout court ; le signifiant y entre en collusion avec le référent et ce référent agit directement sur les sens et sur l'esprit des auditeurs. Telle apparaît cette rêverie cratylienne, puissante chez Giono, de court-circuiter le processus de décodage sémiotique au profit d'une communication physique directe. Peu important ses limites : l'écriture littéraire ne pourra jamais que mimer, ou à la limite traduire le provençal et la langue parlée, tout comme elle évoque la musique ; ce qui est intéressant, c'est que Giono lui reconnaît inversement l'« effet de réel » barthésien, pourvu qu'elle adopte les modalités décrites ci-dessus.

Conclusion : la « petite musique » de Giono

- 25 Ce que Giono suggère par ces évocations, ainsi que par la pratique linguistique qui fonde son ouvrage, c'est la possibilité d'un nouveau réalisme qui donne la priorité à des facteurs acoustiques ayant un potentiel d'évocation plus fort que des milliers de « détails » qui « faisaient vrai » dans les romans du siècle précédent. C'est pourquoi, malgré l'aura magique, quelque peu onirique que le texte partage avec d'autres œuvres du même auteur, et malgré l'importance que Giono accordera toujours à l'invention romanesque, on peut dire qu'*Un de Baumugnes* contribue à décliner une nouvelle poétique réaliste. Giono a choisi, lui aussi, de faire « souffler » ses personnages⁴³, et de jouer une sorte d'air de musique, qui se décline suivant l'accent et les tournures locales, via l'oralisation de l'écrit. Le romancier a perçu la faculté de l'art à convoquer le réel, lorsqu'il se fait souffle et musique – comme la langue littéraire qu'il a décidé de privilégier. C'est ce qu'il vise avec ses « disques paysans » en prétendant se limiter à un rôle de phonographe.
- 26 Le roman est donc doublement intéressant, parce qu'il met en avant une problématique du texte réaliste – via ces allusions – en même temps qu'il en fonde la pratique. Le recours à la langue parlée d'une part, avec des audaces que la critique a sans doute sous-estimées (reconnaissant, trop souvent, en Céline l'initiateur d'un processus dont l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* est par contre largement redevable), et l'abondance de commentaires métanarratifs de l'autre, ont l'effet de relativiser les traits qui confinerait *Un de Baumugnes* à un certain « régionalisme »⁴⁴, le propulsant, à l'inverse,

du côté de la modernité littéraire telle qu'elle s'élabore, précisément, dans l'entre-deux-guerres.

NOTES

1. Giono indique lui-même dans un entretien en août 1968 que lorsqu'il s'était attelé à l'élaboration des trois œuvres, il « avai[t] la structure, mais pas encore la matière ». Voir R. Ricatte, « *Un de Baumugnes*. Notice », dans J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, éd. R. Ricatte avec la collaboration de P. Citron, L. et J. Miallet et L. Ricatte, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 963, p. 958-972.
2. J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* (2001), préface de P. Bourdieu, Genève, Droz, 2015, p. 326.
3. Voir J.-M. Gleize et A. Roche, « "Roman", "poésie", "peuple" : situation du lexique gionien dans les années trente », et A. Rusu, « Giono : visionnaire ou réaliste », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 11-30 et p. 182-188. Déjà en 1939, Raymond Christoflour intitulait un article « Panthéisme et réalisme de Giono », dans *Mercure de France*, 290, 1939, p. 396-401.
4. Voir J. Molino, « Celui qui va parler. La voix et la parole dans *Un de Baumugnes* », dans *Jean Giono. Imaginaire et écriture*, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p. 9-15 ; J.-M. Wittmann, « *Un de Baumugnes* de Jean Giono ou l'art de la mise en scène », dans R. Robert (dir.), *Texte et théâtralité*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « Le texte et ses marges », 2000, p. 183-190 ; J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, cit.
5. Voir M. C. Gnocchi, « Les poétiques réalistes de l'entre-deux-guerres », dans S.-V. Borloz, Ch. Dufour et A. Roncaccia (dir.), *Réalisme, réalismes. Études pour une approche interdisciplinaire*, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 21-37.
6. H. Poulaille, *Nouvel Âge littéraire*, Paris, Valois, 1930, p. 371-374. Voir aussi J. Meizoz, « Contacts et convergences [de Giono] avec le discours prolétarien », dans Id., *L'Âge du roman parlant*, cit., p. 330-335.
7. Voir J. Meizoz, « L'"authenticité" comme posture : Henry Poulaille, C. F. Ramuz, Jean Giono », dans Id., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, p. 75-100.
8. Voir M. C. Gnocchi, « Au-delà du régionalisme : les poétiques du proche dans l'entre-deux-guerres », dans M. Thomas et J.-P. Dupouy (dir.), *Écrire le pays natal. La littérature du proche dans l'espace francophone européen (1880-1980)*, Paris, Champion, 2020, à paraître.
9. Voir M. C. Gnocchi, « Imperfection et vérité : les récits de la Première Guerre mondiale (1916-1939) », dans D. Tononi et F. Pellegrini (dir.), *Les Chemins de l'imperfection. Reconfigurations d'un paradigme moderne (XIX^e-XXI^e siècles)*, dans *La Licorne*, 2020, à paraître.
10. H. Barbusse, *Le Feu. Journal d'une escouade* [Paris, 1916], Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2007, p. 197.
11. Voir la lecture que fait de ce récit Philippe Baudorre, en s'écartant d'une approche qui tient seulement compte de ce qu'on appelle le « cloisonnement énonciatif » : Ph. Baudorre, « "Les gros mots" : *Le Feu* d'Henri Barbusse », dans C. Grenouillet et É. Reverzy (dir.), *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 167-180.
12. J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, cit., p. 761, c'est l'auteur qui souligne.
13. Ibid., p. 950-951.

14. J. Meizoz, *Le Droit de « mal écrire » : quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 1998.
15. Ce sera l'argument de Céline pendant tout l'entre-deux-guerres, voir J. Meizoz, « Céline, la langue et la traduction », dans Id., *Postures littéraires*, cit., p. 101-108.
16. C'est le pendant de ce qu'écrit Georges Kimpflin dans un récit de guerre datant de 1920 : « Le combattant a des vues courtes. Sachant à peine ce qu'il fait et jamais où il va, les vastes ensembles lui échappent. [...] Mais, parce que ses vues sont étroites, elles sont précises ; parce qu'elles sont bornées, elles sont nettes. Il ne voit pas grand'chose, mais il voit bien ce qu'il voit. Parce que ses yeux et non ceux des autres le renseignent, il voit ce qui est », G. Kimpflin, *Le Premier Souffle : un fantassin sur la trouée de Charmes, août-septembre 1914*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1920 (consulté dans la version numérique Kobo sans pagination). Le roman de Kimpflin est particulièrement prisé en tant que « témoignage » par Jean-Norton Cru dans *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [Paris, 1929], Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006.
17. J. Giono, *Un de Baumugnes* [Paris, 1929], Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 1993, p. 9 (dorénavant *UDB*).
18. L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* [Paris, 1932], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 15.
19. Voir J.-C. Bouvier, « Giono et le conte de tradition orale », dans *Giono aujourd'hui*, cit., p. 115, p. 114-123.
20. *UDB*, p. 11.
21. *UDB*, p. 21.
22. *UDB*, p. 22. Amédée et Albin sont à la fois « acteur[s] » et « metteur[s] en scène », J.-M. Wittmann, art. cit., p. 183.
23. *UDB*, p. 18.
24. *UDB*, p. 23.
25. *UDB*, p. 24. L'histoire a été entièrement inventée par Giono, voir R. Ricatte, art. cit., p. 968.
26. *UDB*, p. 24.
27. R. Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, 11, mars 1968, p. 88, c'est l'auteur qui souligne.
28. Ibidem.
29. *UDB*, p. 125.
30. Ibidem.
31. *UDB*, p. 126-127.
32. R. Barthes, « L'effet de réel », art. cit., p. 87.
33. *UDB*, p. 125-126.
34. *UDB*, p. 127.
35. J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, cit.
36. Voir R. Ricatte, art. cit., p. 969-970.
37. Préface de l'édition de 1931 d'*Un de Baumugnes*, faite par les Bibliophiles de l'Amérique latine (Paris), illustrée de lithographies de J. Thévenet, et reproduite dans J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, cit., p. 972, c'est moi qui souligne.
38. Ibid., p. 972-973.
39. « Sans t'commander », disait le troufion au narrateur du *Feu*, par prétériton, pour lui conseiller de garder les gros mots dans son texte, H. Barbusse, *op. cit.*, p. 196.
40. *UDB*, p. 127.
41. *UDB*, p. 129.
42. *UDB*, p. 130.
43. Dans le texte, le verbe « souffler » est utilisé à la fois pour indiquer la production de la parole des personnages et le fonctionnement de l'harmonica : « j'y souffle », dit Amédée pour dire qu'il

parle, qu'il chuchote à Albin, *UDB*, p. 17 ; « on souffle », dit Albin en expliquant à maman Philomène comment on joue de l'harmonica, *UDB*, p. 130.

44. L'une des caractéristiques paradoxales de ce récit pourtant ancré dans une réalité locale est que le village qui donne le titre au roman n'existe pas vraiment (en Haute Provence, il y a bien un village nommé Beaumugne, dont le nom a été expressément modifié par Giono) et surtout que l'intrigue n'y conduira jamais les personnages. Nul Baumugnes dans *Un de Baumugnes*. Mais justement, c'est que l'accent est mis ailleurs. Jean Molino commente de son côté : « Le haut pays de Baumugnes [...] n'a qu'une existence mythique : on en parle, mais on ne le voit jamais ; [...] nous sommes tout à fait en dehors du monde réel », J. Molino, art. cit., p. 15.

RÉSUMÉS

Un de Baumugnes de Jean Giono (1929), deuxième volume de la « trilogie de Pan », est un roman qui présente et qui défend même une poétique « réaliste » en phase avec les recherches que mènent, à la même époque, d'autres écrivains de langue française. La construction du texte et la pratique de la langue qu'il déploie sont cohérentes avec les discours critiques que l'auteur dissémine au cours de la même époque : les unes et les autres vont dans la direction d'un « réalisme acoustique » qui se configure comme la grande nouveauté des années 1920 et 1930. Pour finir, cet article propose de lire la scène centrale du roman à la lumière des théories de Roland Barthes sur l'« effet de réel » : la musique (dont il est question dans le texte) et la musicalité de la langue littéraire qui l'évoque, marquée par des traits d'oralité, permettraient d'évoquer le réel par « la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ».

Un de Baumugnes by Jean Giono (1929) is the second volume of the "Pan trilogy". This novel presents and even defends a "realistic" poetics in line with the research of other French and francophone writers in the 1920s and the 1930s. Both the construction of the text and its practice of language are consistent with the critical discourses that the author disseminates during the same period: all of them contribute to set up an "acoustic realism" which is the great novelty of the interwar period. Finally, this article proposes a reading of the central scene of the novel by taking into account Roland Barthes' theories on the "reality effect": the music (which is the object of the novel) and the musicality of the literary language that evokes it, marked by features of orality, make it possible to recall reality through "the direct collusion of a referent and a signifier".

INDEX

Mots-clés : Giono (Jean), réalisme, musique, effet de réel, oralité, entre-deux-guerres

Keywords : Giono (Jean), realism, music, reality effect, orality, interwar French literature