

AURÉLIEN D'AVOUT

LES COULISSES CARTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE JEAN GIONO

Dans le scénario d'*Un roi sans divertissement* rédigé par Jean Giono pour l'adaptation de son roman au cinéma, l'un des dialogues entre le gendarme Langlois et le maire du village où il enquête débouche sur une scène de contemplation cartographique, au cours de laquelle le maire détaille à son hôte la configuration de son canton. La séquence se singularise par le régime de visibilité maximale de la carte, censée occuper tout le champ de la caméra, comme le stipulent les instructions laissées par l'auteur :

24. Le Maire fouille dans un coffre, il en sort un grand rouleau de papier (la carte doit être très grande, 2 m x 1,50 m, elle doit en principe tenir tout l'écran).

Pour maintenir ferme un des côtés de la carte, pendant que le Maire la déploie, Langlois pose deux pistolets sur le papier.

De l'autre côté de la carte, le Maire placera un gros bougeoir et un encrier.

Chaque fois que l'un des hommes désigne un point, il pose son doigt à côté du point.¹

Les objets permettant à la carte de rester ouverte revêtent à n'en point douter une dimension symbolique. Par métonymie, le pistolet, emblème du roman policier, semble conférer à la carte géographique

1 J. Giono, « Scénario d'*Un roi sans divertissement* », dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade » (abrégé en *ORC* dans les références qui suivront), t. III, 1974, p. 1365. Je remercie Sylvie Gest, documentaliste du Centre Jean Giono, d'avoir attiré mon attention sur ce passage et de m'avoir plus largement aidé dans mes recherches. J'adresse également mes remerciements à Christian Morzewski et Jean-Yves Laurichesse pour leur soutien et leurs conseils.

un statut narratif notable, tandis que le bougeoir fait signe vers l'éclairage essentiel qu'elle apporte sur les lieux. L'encrier, quant à lui, rappelle qu'elle a partie liée avec l'écriture et qu'elle peut valoir pour source d'inspiration littéraire.

Si l'œuvre de Giono abonde en descriptions de paysages et en déambulations spatiales, c'est qu'elle procède d'un intérêt poussé pour la cartographie. Le retour régulier du motif thématique de la carte au sein de l'œuvre en témoigne, mais cette récurrence n'est au vrai que le reflet du rôle déterminant joué par la carte dans le processus d'écriture de l'auteur. Les coulisses de sa création sont en effet remplies de cartes géographiques tout comme de cartes dessinées de sa propre main. Le présent article entend prendre la mesure de l'étendue des « opérations cartographiques² » accomplies par l'auteur, en cherchant à en cerner les modalités et à en identifier les fonctions. J'évaluerai dans un premier temps le degré de présence des cartes dans le lieu de vie et de travail de Giono, ainsi que les différents gestes d'annotation et de prélèvement dont elles sont l'objet. À ce premier volet de l'analyse succèdera l'étude des croquis cartographiques réalisés par l'auteur lui-même, à la fois en amont, en parallèle et en aval de l'écriture. Si certains dessins se présentent comme des matériaux de construction de l'œuvre, d'autres constituent une manière de la ressaisir et de l'interpréter *a posteriori*.

La compagnie des cartes

Les cartes occupent une place de choix dans l'environnement de travail de Giono, qui a vécu et écrit pendant quarante ans (de 1930 jusqu'à sa mort) dans sa demeure du Paraïs, située à Manosque. Sa vaste bibliothèque, constituée de près de huit mille volumes, présente de nombreux ouvrages à dimension cartographique, à commencer par les atlas. En témoigne *Le Grand Atlas* de Blaeu, dont les douze tomes volumineux sont disposés dans un meuble dédié. On trouve également un atlas Vidal-Lablache de grand format, as-

2 Je reprends cette formule à l'ouvrage de J.-M. Besse et G. A. Tiberghien (dir.), *Opérations cartographiques*, Paris, Actes Sud, 2017.

sez ancien – il s'agit d'une édition Armand Colin de 1916 – et dont la couverture est fort usée. Parce que le livre semble avoir appartenu à un ami de la famille de Giono, comme le révèle l'inscription autographe « Ghione Carlo Cordonnier » en première page, il présente sans doute une valeur affective singulière³. Sur les rayons de la bibliothèque sont également visibles les dix-neuf volumes de *La Géographie universelle* d'Élisée Reclus (reliés, au dos noir et or), ainsi que de nombreux guides touristiques. Parmi eux, on relève un traditionnel guide Michelin (France, 1961), une série de guides bleus relatifs à l'espace français (Cévennes, Languedoc, Auvergne et Centre) ou se rapportant à des pays étrangers (Espagne, Italie), mais aussi des volumes plus originaux comme le *Guide de la France mystérieuse* (1964) et le *Guide de la Provence mystérieuse* (1965), rangés côte à côte. Giono, qui rassemble une abondante documentation pour certains de ses romans, n'hésite pas, entre autres sources, à utiliser de tels guides. En retour, certains textes de Giono trouvent eux-mêmes une place dans des guides touristiques, à l'instar des trois pages publiées dans le Cartoguide Shell-Berre de 1958⁴, et l'auteur a lui-même signé un *Album des guides bleus* sur la Provence (1956). De manière plus originale, au-delà des cartes maritimes et portulans qui le fascinent, Giono consulte des instructions nautiques, c'est-à-dire des documents techniques élaborés par les services hydrographiques de la marine à l'adresse des navigateurs, et qui contiennent de nombreuses cartes⁵. Les opuscules de 1937 consacrés à l'Amérique du Sud ou au Grand archipel d'Asie par exemple en présentent chacun plus d'une vingtaine.

3 Selon un recensement de la ville de Manosque en 1921, Carlo Ghione habitait au 33 rue Soubeyran, au cœur de la vieille ville, et devait être un ami du père de Giono, à la fois comme cordonnier et comme Italien.

4 Elles sont reproduites dans J. Giono, « Comme une tache d'huile, la Provence... », *Provence*, textes réunis et présentés par H. Godard, Paris, Gallimard, 1993, pp. 21-23.

5 Giono révèle l'usage de ce document particulier dans *La Pierre* : « Pour la montagne, j'ai quelques poèmes tibétains ; pour la mer, j'ai les *Instructions nautiques* » (*Id.*, *La Pierre*, ORC, t. VIII, p. 743). Sur l'emploi par un autre auteur célèbre d'un outil technique lui aussi lié aux transports – les indicateurs de chemin de fer –, je renvoie à l'article de G. Monsaigneon, « Le silence de Proust », au sein du présent volume.

Outre ces documents livresques, Giono s'entoure de cartes géographiques à part entière, qu'il garde à portée de main. Loin d'être reléguées au fond d'un lointain tiroir, une vingtaine de cartes d'état-major sont ainsi rangées dans un grand carton à dessin placé à proximité directe de son bureau, sur une espèce de présentoir⁶. Ces cartes se rapportent essentiellement à des espaces du sud de la France, Provence et Dauphiné en tête, à l'échelle 1/50 000^e (cartes de Rodez, Aix-en-Provence, Manosque, Rieupeyroux, Sévérac-le-Château, Najac, Figeac, Guillestre, etc.), et plus rarement à l'échelle 1/200 000^e (comme la carte de Digne). Les cartes que Giono possède ne lui suffisent pas toujours et il s'efforce d'acquérir, pour tel ou tel projet d'écriture, des cartes à même de lui apporter des données précises sur une région spécifique. Pour *Le Désastre de Pavie*, Giono écrit ainsi à son ami italien Giuseppe Fromento, qui lui sert également d'informateur local : « Je crois que la carte militaire dont vous m'avez parlé me sera indispensable. [...] Voyez si vous pouvez me procurer ces cartes plus détaillées. Pour bien faire, il faudrait que j'aie toutes celles qui entourent Pavie sur dix ou douze kilomètres de large sauf du côté du Tessin où il suffit que j'aie le Tessin⁷ ». Giono s'abonne par ailleurs à partir de 1933 au *National Geographic Magazine*, périodique grâce auquel il obtient des cartes qu'il conserve soigneusement sur une étagère non loin de son bureau. Se rapportant aux différentes parties du monde (« Antarctica », « Greece and the Aegean », « Lands of the Bible Today », « Southern South America », etc.), ces cartes, au nombre d'une trentaine, sont à la fois détaillées et didactiques, pourvues de nombreuses notes retraçant l'histoire des lieux, comme on peut en trouver dans les atlas historiques.

D'autres éléments, s'il en était besoin, confirment le compagnonnage étroit que Giono entretient avec les cartes. Dans une lettre à

6 Le meuble est installé dans le deuxième bureau occupé par l'auteur, au niveau du grenier de la maison d'origine. Précisons qu'au fil du temps Giono a régulièrement changé de pièce de travail au Paraïs. Dans l'une d'elle, il a posé un globe terrestre au pied de son bureau, comme en témoigne une photographie placée en évidence dans sa bibliothèque.

7 Lettre inédite de Giono à Giuseppe Fromento, datée du 20 septembre 1961 et retranscrite par Christian Morzewski dans le numéro 16 de la *Revue Giono* (2024).

Lucien Jacques datant du 2 janvier 1925, Giono confie « refaire pas à pas [...] sur une vieille carte les errances d'Odysseus le divin menteur ». Ce « joyeux voyage qui s'accommode du coin du feu⁸ » et assiste la genèse de *La Naissance de l'Odyssee* (1930) semble directement inspiré par les travaux de Victor Bérard, traducteur d'Homère, qui avait prétendu retrouver les vrais lieux de *L'Odyssee*⁹. Une vingtaine d'années plus tard, une série de clichés photographiques réalisés par Roger Roche montrent l'écrivain à sa table de travail consultant des cartes plume à la main (fig. 1).



Fig. 1. Jean Giono à sa table de travail, photographie de Roger Roche (1954-1955)

Loin de faire l'objet d'une consultation ponctuelle, les cartes relèvent de l'environnement visuel immédiat de l'auteur¹⁰. Cer-

8 Cet extrait, tiré d'une lettre en date du 2 janvier, est cité dans J. Giono, *ORC*, t. I, 1971, p. 819.

9 Voir V. Bérard, *Les Navigations d'Ulysse*, Paris, Armand Colin, 1971 [1927-1929].

10 Au sujet des dispositifs iconographiques mis en place par les auteurs au sein de leurs lieux de vie et de travail, je renvoie à l'ouvrage d'A. Reverseau, J. Desclaux, M. Scibiorska et C. Lahouste, *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (xix^e-xx^e siècle)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2022.

taines d'entre elles forment en effet des images perçues au quotidien, accrochées qu'elles sont aux murs de son bureau, comme le montre un portrait de l'auteur réalisé par Gisèle Freund, sur le fond duquel se détache une carte de grand format. Lors d'une visite chez Giono, l'écrivain Ernst Erich Noth observe quant à lui que les murs du cabinet de travail de l'auteur sont « couverts de cartes de la région » – non moins que de « quelques photographies astronomiques, fort belles¹¹ ». Certes, les cartes ne forment pas le seul support visuel dont l'auteur s'entoure : son intérieur se compose également de cartes postales, de dessins, de tableaux, voire de fresques (comme celle que peint pour lui son ami Lucien Jacques en 1936). Mais les cartes disposent assurément d'un statut privilégié dans cette constellation d'images. En témoigne le décor réduit à l'épure du « Phare » – c'est le nom qu'il donne à son bureau reculé –, dont les murs blancs accueillent la carte du *National Geographic Magazine* « Mexico, Central America and the West Indies », laquelle a « alimenté toute la rêverie "américaine" et amérindienne de l'écrivain¹² ». Giono l'a en vue lorsqu'il écrit, au même titre que le paysage manosquin qui se découvre dans l'embrasement de ses fenêtres.

L'acte d'accrochage des cartes aux murs n'est d'ailleurs pas propre à Giono. D'autres auteurs y ont recours, notamment pour les besoins d'un projet d'écriture spécifique. La carte fonctionne à cet égard comme un instrument de travail temporaire, dont l'épingle facilite la consultation. Le critique littéraire André Bourin, invité chez Claude Simon pour un entretien, constate ainsi, au premier étage de sa maison, qu'une « carte d'état-major est épinglée au mur : celle de la région où Georges, son héros, et les autres dragons, ses compagnons d'infortune, connurent le flux et le reflux de mai 1940 avant d'être faits prisonniers¹³. » Dans d'autres cas, la carte se présente comme un pur objet de décoration, qui ne contribue pas

11 E. E. Noth, « À Manosque chez Jean Giono », *Les Nouvelles littéraires*, janvier 1938, p. 8.

12 C. Morzewski, notice « Carte », in M. Sacotte et J.-Y. Laurichesse (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 177.

13 A. Bourin, « Techniciens du roman. Claude Simon », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1739, décembre 1960, p. 4.

moins à irriguer et façonner le paysage mental de l'auteur. Maylis de Kerangal par exemple déclare dans *Chromes* : « J'aime les cartes. Je les trouve belles comme des peintures, comme des dessins. Je les affiche sur les murs de ma chambre et je les mobilise dans mon travail¹⁴ ». De la même façon, les cartes forment pour Giono des « matrices d'invention et de rêve¹⁵ », qui se révèlent d'autant plus fonctionnelles qu'elles sont partie prenante de son quotidien.

Gisements toponymiques

Invitation à la rêverie, les cartes servent aussi à établir le cadre et la dynamique narrative d'un roman, en aidant l'auteur à structurer l'itinéraire de ses personnages, à mieux les situer dans l'espace, à donner un surcroît de vraisemblance spatiale à son récit. Chez Giono, la consultation des cartes répond en particulier à un attrait pour la toponymie. Donnant d'un territoire une saisie plus complète, d'ordre encyclopédique, les toponymes constituent surtout pour l'auteur un vaste gisement onomastique où puiser. Pierre Citron affirme à ce sujet que les noms réels utilisés par Giono dans *Le Hussard sur le toit* ont été « pris au hasard sur les cartes d'état-major qu'il avait suspendues à une sorte de chevalet dans son bureau et qu'il regardait quand il lui fallait un nom, passant à une autre lorsqu'il en avait utilisé une¹⁶. » Ce geste de prélèvement sur la carte ne s'opère pas, en réalité, au petit bonheur la chance uniquement. La sélection se joue en grande en partie en fonction de la réserve suggestive que les toponymes contiennent. L'impression donnée par certains de receler des histoires, voire des secrets dans leurs plis, fait d'eux un aiguillon de l'imaginaire, à l'instar de « Pain de munition » (sur la carte d'Aix-en-Provence de 1932), « Le Chêne de l'assassin » (sur la carte de

14 M. de Kerangal, *Chromes*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éd. de l'IMEC, 2020, p. 13.

15 C. Morzewski, notice « Carte », art. cit., p. 177.

16 P. Citron, « Notice du *Hussard sur le toit* », in J. Giono, *ORC*, t. IV, p. 1338.

Tavernes de 1936), ou encore « Montagne de la Bohémienne » (sur la carte de Séderon de 1956)¹⁷.

En tout état de cause, les toponymes ne conservent pas nécessairement, une fois employés dans la fiction, leur situation dans l'espace. Giono les tire hors de leur contexte d'origine, les extrait de leur gangue référentielle au profit de ses propres visées créatrices. Il les utilise ainsi pour baptiser d'autres lieux : soit des lieux de son invention, à qui il manque encore un nom, soit des lieux réels dont il ne souhaite pas conserver l'appellation. Cette logique de substitution toponymique, analysée par Jean-Claude Bouvier dans son essai *Les Noms de lieux dans l'œuvre de Jean Giono* (2020), subvertit la géographie par ailleurs réaliste des romans de l'auteur. Ce que Giono assume parfaitement, au nom de la liberté créatrice qu'il défend. Comme l'indique Christian Morzewski, ces jeux subtils avec les noms et les lieux n'ont pas pour but « de leurrer le lecteur, mais plutôt de l'avertir de la valeur subjective ajoutée que prend le pays exprimé à travers le tempérament de l'artiste¹⁸ ». En somme, si les cartes constituent pour l'auteur un moyen de mieux approcher le réel, en lui permettant d'approfondir sa connaissance des lieux, elles sont aussi ce par quoi il s'en éloigne, dès lors qu'il redistribue selon sa fantaisie les noms qu'elles contiennent.

Cartes annotées

Non content de consulter les cartes dont il s'entoure, Giono se permet de les annoter. Ces annotations peuvent parfois être fantaisistes, à l'image de la carte de l'*Iris de Suse* « constellée de hiéroglyphes chinois¹⁹ », selon le témoignage qu'en donne Gilles Lapouge. Toutefois, dans la quasi-totalité des cas, le geste d'annotation présente

17 J'emprunte ces exemples au relevé effectué par J.-C. Bouvier dans *Les Noms de lieux dans l'œuvre de Jean Giono. Du goût des mots à la quête du sens*, Forcalquier, Éd. Les Alpes de Lumière, 2020, p. 7-9.

18 C. Morzewski, notice « Sud imaginaire », in *Dictionnaire Giono*, op. cit., p. 877.

19 G. Lapouge, « Le menteur de grands chemins », in A. Castiglione et M. Sacotte (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Giono », L'Herne, Paris, p. 128.

une valeur non pas ornementale mais pratique. À grand renfort de coups de feutre ou de crayon, Giono établit des repères, évalue des distances, s'imprègne d'indications topographiques. Il n'hésite pas à dessiner des flèches, à souligner, cocher ou entourer des noms de lieux, voire à ajouter des localités absentes de la carte (ou qui se trouveraient hors de son champ). Tel est le cas de la carte sur laquelle Giono s'est appuyé pour la rédaction des *Récits de la demi-brigade* (1972), où l'on retrouve ces différents types d'opérations consistant le plus souvent à identifier des lieux par un cercle, par une croix ou par un rectangle (fig. 2). Ces traces manuscrites apparentes, relevant d'un mode d'intervention directe sur le document, témoignent de l'usage actif que Giono fait des cartes²⁰.

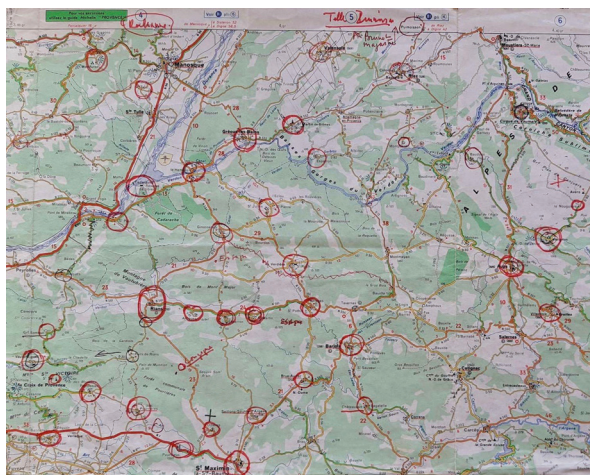


Fig. 2. Les lieux de l'action des *Récits de la demi-brigade* marqués de la main de Giono. Carte Michelin au 1/200 000, n° 84

Parce qu'elles forment des outils de travail, celles-ci sont par nature vouées à demeurer invisibles au lecteur. Néanmoins, il est une exception notable montrant de quelle manière le support cartographique, appartenant à une strate souterraine de l'œuvre, peut

20 Voir, entre autres, les cartes annotées de Manosque, de Reillanne, de Pertuis et du « Haut-Pays » conservées dans les archives de Giono.

faire plus tardivement surface et connaître un régime d'exposition inattendu. Dans l'édition originale du *Désastre de Pavie*, essai historique publié en 1963 chez Gallimard, le texte est accompagné, en plus d'un cahier iconographique central, de deux cartes dépliantes de la région de Pavie. Leur présence fournit au lecteur des repères spatiaux utiles, sans lesquels la compréhension de la bataille de Pavie, dont Giono détaille minutieusement le déroulement, serait bien ardue. À la carte de gauche, un « Plan ancien de la ville de Pavie et de ses environs immédiats », répond, à droite, le fragment d'une carte plus récente (non datée) ayant pour légende : « Carte moderne du Champ de bataille avec les emplacements marqués des armées de François I^{er} et Impériales » (fig. 3).



Fig. 3. La « carte moderne » accompagnant l'édition originale du *Désastre de Pavie*

Si cet intitulé revêt toutes les apparences de la neutralité scientifique et institue la carte comme une source objective, le lecteur attentif observera que le marquage des emplacements n'est pas parfaitement rigoureux. Les cercles et les rectangles, dessinés de ma-

nière quelque peu brouillonne, ne distinguent pas avec exactitude les troupes françaises des troupes impériales, tandis que les trois lignes tracées entre Porta Pescarina et Mirabello suggèrent un mouvement de troupes, mais sans nulle autre précision (la direction même de l'éventuel déplacement n'est pas indiquée). Cette carte, on l'aura deviné, constitue le fac-similé de la carte IGN annotée par Giono lui-même²¹. La carte reproduite ici possède donc un surcroît significatif par rapport aux cartes usuelles ajoutées par l'éditeur à des fins didactiques. Elle atteste une sorte de présence spectrale de l'auteur. À partir de ces traces, indicatrices de gestes passés, le lecteur est en effet en mesure d'imaginer l'écrivain à pied d'œuvre, plongeant dans la matière même de ses sources.

L'histoire ne s'arrête pas là : le destin de cette carte est en réalité doublement singulier puisqu'en 2012, lors de la réédition de l'ouvrage au format poche (dans la collection « Folio histoire »), les éditions Gallimard décident de ne pas la conserver. Le document à caractère privé, placé un temps sous les yeux du lecteur, a fini par retourner à son invisibilité première.

La visibilité des cartes au sein de l'œuvre

Le matériau cartographique *employé* par Giono au cours de son processus d'écriture se trouve aussi *déployé* dans ses œuvres. S'il constitue un auxiliaire de création utile, il ne demeure pas pour autant tout à fait dans l'ombre : Giono le met en lumière en lui donnant une existence textuelle.

Certes, les cartes géographiques constituent le plus souvent un motif thématique. Parfois fabuleuses et « parsemées de terres chimériques²² », plus souvent référentielles, elles apparaissent dans maintes fictions : les personnages les examinent – à l'instar de Louiset ou du

21 L'attribution des marques manuscrites (lignes, croix, figures géométriques) à l'auteur ne fait aucun doute, comme le prouve notamment le redoublement des traits, pareillement visible sur la carte des *Récits de la demi-brigade* (voir l'illustration reproduite ci-avant).

22 J. Giono, *Fragments d'un paradis* [1948], in *ORC*, t. III, p. 926.

fugitif Tringlot dans *L'Iris de Suse*²³ – ou les partagent – comme le camionneur de *Faust au village* avec son collègue²⁴. Mais il est remarquable que Giono fasse affleurer dans son œuvre, en les décrivant, les cartes réelles dont il s'entoure concrètement.

Dans les premières pages de *Noé*, l'auteur met en scène son imagination créatrice en détaillant en particulier la manière dont se superposent l'espace matériel qui l'environne (sa pièce de travail, sa bibliothèque) et le paysage romanesque qu'il porte en lui (peuplé d'une cohorte de personnages inventés). La singularité de ces pages tient au fait que Giono n'établit pas de hiérarchie entre ces deux mondes, qui sont plutôt « imbriqués en volume²⁵ ». L'univers jaillissant de sa pensée se caractérise par sa « grandeur naturelle²⁶ » : il est doté d'une densité et d'une richesse semblables au réel que l'auteur perçoit au moment de l'écriture. La coexistence des deux produit une sorte de vision hallucinée, dont les effets sont rendus de manière parfois cocasse : « J'ouvris le tiroir de ma commode en plein dans la tignasse d'un petit garçon blond et je pris mon mouchoir entre les cornes de la première des vaches qu'il menait au pré²⁷. » Recréant ainsi le cadre de son bureau, l'auteur en vient à décrire la carte mexicaine qui y est accrochée :

À gauche de cette fenêtre, sur le mur blanc, une carte de l'Amérique centrale : *Mexico, Central America and the West Indies* (*The National Geographic Magazine*). Elle est là depuis l'époque où je lisais Bernal Diaz del Castillo et Cortez. Beaucoup de bleu. Océan, mer des Caraïbes, Montezuma, les armures de coton, les supplices de l'or, des ruisseaux de sang coulent entre les troncs des vieilles forêts de basalte. Un mètre vingt sur soixante.²⁸

Cette carte jouit d'un statut essentiel dans la mesure où elle ne constitue pas un simple objet sur lequel glissent les visions de l'au-

23 *Id.*, *L'Iris de Suse* [1970], in *ORC*, t. VI, 519.

24 *Id.*, *Faust au village* [1977], in *ORC*, t. V, p. 140.

25 *Id.*, *Noé* [1947], in *ORC*, t. III, p. 626.

26 *Ibidem*, p. 620.

27 *Ibidem*, p. 630.

28 *Ibidem*, p. 614.

teur ; elle forme, en elle-même, un élément générateur d'images. Les noms et les éléments objectifs présents sur la carte (« Océan, mer des Caraïbes, Montezuma ») suscitent spontanément, sans transition dans l'ordre de la phrase, des représentations mentales (« les armures de coton, les supplices de l'or ») débouchant sur une projection précise, dont l'intensité est rendue par l'usage du présent d'énonciation (« des ruisseaux de sang coulent entre les troncs des vieilles forêts de basalte »). Cette dynamique est à mettre en relation avec un passage de *Jean le Bleu* dans lequel Giono affirme qu'il lui suffisait, dans son enfance, d'ouvrir son atlas à la page du Mexique pour entendre « de petites villes espagnoles faire claquer les persiennes sur le matin des golfes tout enfarinés d'embruns et de pollen de palmiers²⁹ ». Dans les deux cas, la carte se distingue par la puissance d'engendrement dont elle est porteuse, par le lien qui se noue « entre visualisation cartographique, expérience sensible et dépaysement imaginaire³⁰ ». Que la carte forme un embrayeur de fiction, propre à alimenter le décor romanesque et plus encore l'histoire, la psychologie et l'origine des personnages qui s'y meuvent, c'est là ce que Giono reconnaît également dans *Noé* : « C'est parce que cette fenêtre fait pendant à la carte du Mexique avec ses Yucatan, Cuba, Floride, Jamaïque, Haïti, Porto-Rico et Antilles de feuillages, et son grand ciel alternativement d'azur et de goudron bouillant, qu'Urbain Timothée a fait fortune au Mexique, que M^{me} Tim est créole, et qu'elle a trois filles dont je n'ai presque rien dit³¹ ».

Par leur position stratégique dans le texte, les descriptions de cartes réelles bénéficient du plein feu de l'attention, comme c'est le cas dans *Présentation de Pan* (1930) dont les toutes premières lignes sont consacrées à la carte de Lure :

Quand on regarde sur la carte routière le pays que ceinture la Durance, on voit, vers le haut de l'image, une grande place morte. Une résille d'artères et de veines charrie le sang dans la partie basse ; la terre verte s'abreuve au torrent ; de grasses villes s'arrondissent, les voies

29 *Id.*, *Jean le Bleu* [1932], in *ORC*, t. II, p. 133.

30 M. L. Mura, « Giono, Manosque et le Luberon », *Cahiers d'études romanes*, n° 46, 2023, p. 130.

31 J. Giono, *Noé*, éd. cit., p. 616.

sont larges, la poussière du blé roule comme une nuée ; mais, d'un coup, tout s'anémie et s'amenuise, la route qu'on suivait du doigt se perd [...], tout est blanc de la pâleur des terres inconnues : c'est Lure.³²

C'est à une carte, et non à une classique description de paysage, que s'en remet Giono pour introduire l'univers de la trilogie de *Pan*, dont le décor est dominé par Lure, cette « montagne libre et neuve qui vient d'émerger à peine du déluge³³ ». L'image cartographique fait ainsi office de médiation visuelle, de seuil actif à partir duquel le lecteur entre dans l'œuvre. Les signes tangibles de la carte (motifs géométriques, lignes des routes, figurés de couleur, blancs) et la légion d'images sensibles qu'ils génèrent ont pour effet de dégager d'emblée la signification et la personnalité d'un lieu aux forces agissantes.

Cartes et plans manuscrits

Les cartes ne forment pas seulement une ressource documentaire pour Giono, dans la mesure où il en a lui-même dessiné, généralement sous la forme simplifiée de croquis ou de schémas. L'auteur se plaît d'ailleurs à déléguer cette pratique à certains de ses personnages, à l'instar de Giuseppe qui, dans *Le Hussard sur le toit*, en trace une sur un morceau de papier pour aider Angelo à gagner le Piémont³⁴. L'amplitude de la production cartographique de Giono est difficile à déterminer ; à défaut de fournir une estimation exacte, on peut toutefois affirmer que ce type de dessins lui est coutumier. On recense en effet pas moins de huit croquis de ce type, dont la plupart peuvent être rattachés à des œuvres précises, depuis *Batailles dans la montagne* (1937) jusqu'au *Désastre de Pavie* (1963), en passant par *Les Âmes fortes* (1950), *Le Hussard sur le toit* (1951) ainsi que *Le Bonheur fou* (1957).

Il semble que le recours au croquis, chez Giono, n'intervienne pas dans une phase précoce de la genèse de ses textes. Les carnets

32 *Id.*, *Présentation de Pan* [1930], in *ORC*, t. I, p. 755.

33 *Ibidem*.

34 *Id.*, *Le Hussard sur le toit* [1951], t. IV, 466.

de l'auteur – documents de travail sur lesquels apparaissent les premières traces d'une œuvre en gestation – sont ainsi presque tous dépourvus de croquis. Au contraire d'un Zola cartographiant volontiers les lieux sur lesquels il enquête avant d'écrire ses romans (Halles de Paris, grands magasins, corons et cités minières, champ de bataille de Sedan...), Giono relève plutôt de la catégorie des voyageurs immobiles, agençant la topographie de ses œuvres à partir de ses « pérégrinations en chambre aux quatre coins de la terre », nourries de « guides, cartes, mappemondes, de récits de voyages et d'explorations en tout genre³⁵ ». Aussi chercherait-on en vain des croquis de terrain dans ses carnets, hormis celui réalisé lors du voyage qu'il effectue à Pavie en 1961 (fig. 4).

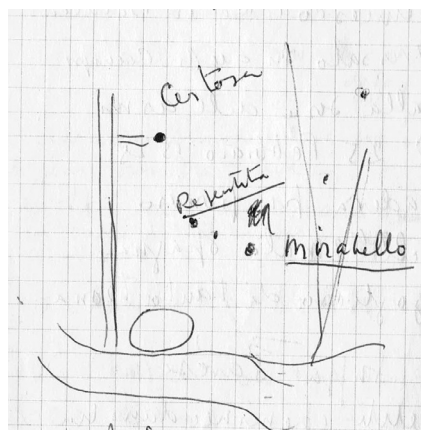


Fig. 4. Croquis de l'auteur dans son carnet « Juillet 1961 Pavie op. 41 (op. 50) » (F° 6, v°)

Dessiné sur le vif, le plan des environs de la ville situe de manière sommaire les principaux éléments du décor de la célèbre bataille : au sud, le Tessin et la ville de Pavie ; à l'ouest, le canal du Naviglio ; à l'est, l'enceinte du parc de Mirabello ; au centre, une demi-douzaine de points, dont trois seulement sont nommés (Certosa, Repentita, Mirabello). Le schéma témoigne d'une tentative de l'auteur de saisir

35 J. Mény, « Oh, le Thibet ! », in D. Labouret et A. Romestaing (dir.), *Les Mondes de Jean Giono*, Paris, Gallimard, 2022, p. 150.

la manière dont s'organise le théâtre des opérations, alors qu'il s'y rend lui-même plus de quatre cents ans après les faits. Parmi tous les autres carnets de Giono, deux schémas spatiaux uniquement sont identifiables, et encore n'ont-ils pas été réalisés afin d'élaborer une œuvre romanesque : ils semblent avoir servi plus prosaïquement à visualiser l'adresse postale d'une des connaissances de l'auteur³⁶.

À un stade plus avancé du projet d'écriture, la réalisation d'un croquis cartographique peut servir d'instrument efficace. C'est le cas de celui dessiné sur l'un des manuscrits de *Batailles dans la montagne*, en mai 1936³⁷ (fig. 5). Il représente le site imaginaire de Villard, qui s'inspire du village réel de Tréminis, situé dans le Trièves et composé de plusieurs hameaux séparés par les bras d'un torrent, l'Ébron. Le croquis intervient en dessous de quelques lignes de texte renvoyant à l'épisode de la descente de Clément Bourrache vers Villard, au cours de laquelle le personnage se perd dans les bois à cause d'une inondation qui a eu lieu peu de temps auparavant. Le dessin tracé par Giono répond manifestement au besoin de précision topographique exigée par cette courte séquence du récit, explicitant les errements du personnage dans les environs du bourg. Avec ce croquis, Giono procède donc à une mise au net du cadre géographique de son roman. L'opération apparaît d'autant plus utile que l'auteur a remanié au sein de son œuvre la configuration déjà complexe des lieux réels (Tréminis devient Villard, la rivière du Pétarey est rebaptisée Vaudrey et le Sauvey se change en la Tialle).

36 Sur le dessin est en effet indiquée la mention « Hugues Peri Place du Muy 5 ». Voir le carnet de 1943 consacré à la troisième rédaction de *Deux cavaliers de l'orage*, F°36 v° et F°37 r°.

37 La datation a été établie par Luce Ricatte dans sa « Notice de *Batailles dans la montagne* », *ORC*, t. II, p. 1398.

Banon » ; « Découvre le choléra » ; « Angelo part pour l'Italie ») et renvoient également à d'autres séquences du roman (« L'auberge. Mort des petites filles et de leur gouvernante » ; « On brûle les morts » ; « Pauline a le choléra »). Dans le croquis du *Bonheur fou*, les données géographiques (Turin, Milan, Vérone...) se trouvent pareillement corrélées à des épisodes fictionnels ou à des temps forts de la diégèse (« Retraite avec l'armée piémontaise vaincue », « Tue Giuseppe en duel »...). En d'autres termes, ces deux croquis d'itinéraires présentent la double fonction, simultanément spatiale et temporelle, de situer le cadre référentiel de l'œuvre tout en restituant sa matière narrative⁴⁰.

L'une des grandes singularités de la pratique cartographique gionienne tient au fait qu'elle est le plus souvent postérieure à la publication de l'œuvre : elle possède dès lors une valeur résomptive plutôt que prospective. Alors que les croquis aident *a priori* les auteurs à forger la géographie d'ensemble de leur œuvre et à se projeter dans les espaces qu'ils décrivent, ceux dessinés par Giono ont en l'occurrence pour fonction de ressaisir, *a posteriori*, une matière textuelle déjà produite. Tel est le cas de la « carte de la région des Âmes fortes » (fig. 8) accompagnant la réédition du roman au « Club des Libraires » en 1959, soit neuf ans après sa publication originale.

40 De manière plus ou moins fidèle, il est vrai : si dans le croquis du *Hussard sur le toit* la première partie de l'itinéraire d'Angelo est rigoureusement retracée, la seconde, de Manosque à Théus, ne converge guère avec le roman, dont le cadre entretient de lointains rapports avec la réalité géographique.

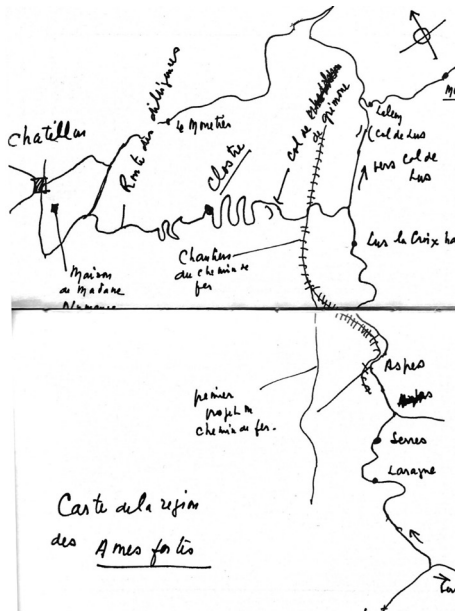


Fig. 8. « Carte de la région des Âmes fortes »

Même si aucune archive n'a été retrouvée à ce sujet, on peut penser que cette carte émane d'une demande de l'éditeur. Pour ce dernier, présenter un tel matériau iconographique est une façon de démarquer son édition des précédentes, en fournissant au lecteur un outil de compréhension rassurant face à un texte où les décors s'enchevêtrent de manière parfois vertigineuse. Néanmoins, alors que les toponymes que contient cette carte paraissent tous issus du réel, Giono a légèrement subverti la configuration des lieux en plaçant sur la carte la ville fictive de Clostre (en lieu et place de la ville de Glandage, aux sonorités peu poétiques il est vrai). Cette substitution toponymique, typique de la liberté créatrice que Giono s'autorise, apparaît ratifiée par la carte qu'il dessine et qui donne un caractère d'objectivité à la ville inventée. Cette carte ne prétend pas, à l'évidence, au même degré de vraisemblance que celle d'un atlas. Elle présente ainsi quelques ratures, qui n'entament pas sa lisibilité d'ensemble, mais qui ont pour effet de la désigner comme un artefact

[illegible]

42 De ce croquis, il existe une seconde version, intégrant sept œuvres en plus (*Le Poids du ciel*, *Les Vraies Richesses*, *Voyage en Italie*, *Le Bout de la route*, *Présentation de Pan*, *Noé*, *Mort d'un personnage*). Dans les deux dessins, on observera la troublante omission de l'œuvre *Que ma joie demeure* (1935), dont les raisons restent obscures.

vement l'aire géographique dans laquelle se déroule l'action principale de chaque livre. La visée de ce dessin ne semble pas tant de situer avec exactitude ses différents romans que de dégager de son œuvre une cohérence supérieure, fondée sur la géographie. Or on l'a vu, l'auteur entretient avec elle un rapport ambigu, entre attention scrupuleuse et mise à distance. Tel un monarque délimitant les frontières intérieures de son royaume, Giono dresse ici rien moins que les linéaments de son « Sud imaginaire », soit la région qui constitue le cadre général de ses œuvres et qui, tout en s'inspirant du réel, se distingue de la « Provence pure et simple⁴³ ». L'emploi de deux couleurs distinctes – le feutre noir pour le fond de carte, le rose pour les œuvres publiées – illustre de quelle manière le réel et l'imaginaire se superposent sans pour autant se confondre. La réalisation cartographique de Giono n'est pas sans rappeler celle de l'auteur américain William Faulkner qui, sur la carte du comté imaginaire de Yoknapatawpha dessinée par ses soins, situe plusieurs de ses romans.

*

Dans la mesure où elles forment un matériau de construction de l'œuvre ou une manière personnelle de la revisiter, les cartes de Giono sont pour la plupart invisibles au lecteur ordinaire, qui ne peut avoir accès à cette composante fondamentale de son travail. Certes, il est possible de la deviner, lorsqu'elle affleure au sein du texte (par le biais de descriptions) ou dans le paratexte (par le biais d'illustrations). Mais ces apparitions dévoilant les « opérations cartographiques » de l'auteur restent rares et il convenait de les mettre davantage en lumière.

Il ressort également de cette enquête que le lien entretenu par Giono avec les cartes est plus complexe qu'on pourrait le croire car, les utilisant, il les transforme ; prélevant leurs noms, il les déplace ; relevant des distances, il les annule. Entre le support et l'usage qu'il en fait, il introduit du jeu, des « glissements indicibles », des

43 J. Giono, « Préface aux *Chroniques romanesques* » [1962], in *ORC*, t. III, p. 1277.

« déviations de Lilliput⁴⁴ ». Ainsi, la spatialité des récits de Giono a beau être très réglée, son rapport à la référence cartographique n'en relève pas moins d'une forme d'irrévérence, qui fait tout l'intérêt de son univers romanesque. D'une œuvre à l'autre, s'organise ainsi une « espèce de géographie intérieure qui en prend à son aise avec la carte que le romancier a sous les yeux⁴⁵ ».

44 G. Lapouge, « Le menteur de grands chemins », art. cit., p. 127.

45 L. Ricatte, « Notice de *Colline* », in *ORC*, t. I, p. 939.