

Dragoon : Le récit «*néгатif*» de Giono

Yukiyo SAKAI

Dragoon est un roman que Giono n'a pas réussi à achever avant sa mort. Il nous en reste cependant quelques fragments rédigés, des carnets de notes, ainsi que les articles de journaux dans lesquels Giono a parlé de son futur roman. Nous sommes en mesure de reconstituer, d'après ces documents, ce qui aurait dû être le dernier roman de Giono.

Cependant comme ces divers textes sur *Dragoon* sont trop partiels, ou bien trop sommaires, il se trouve des lacunes ou des manques que le lecteur doit combler par son imagination. Cette reconstitution imaginaire est analogue à celle qu'on réalise lors de la lecture du récit gionien. Car dans le récit caractéristique de Giono, qui est le plus souvent réticent, lacunaire et fragmentaire, le lecteur est obligé de reconstituer une histoire à partir des indices laissés dans le texte.

Ce que nous essayons de faire dans cette étude est, premièrement, de lire les documents sur *Dragoon* en tant que textes nécessaires à sa reconstitution; deuxièmement, de vérifier les particularités du récit gionien; et enfin, d'examiner ce roman inachevé du point de vue du récit propre à Giono.

I. Documents de *Dragoon*

En ce qui concerne la genèse de *Dragoon*, Henri Godard l'a retracée d'une manière subtile dans la notice de la Pléiade.⁽¹⁾ C'est cette notice qui nous permet d'avoir accès aux notes de carnets, et de suivre globalement le processus de création romanesque de *Dragoon*.

Dragoon est le roman de l'amour impossible entre un frère et une sœur. C'est ce que Giono dit dans une interview au journal *Le Monde*. Cependant les manuscrits qui nous restent n'apportent aucun éclaircissement sur cet amour. Les deux fragments rédigés ne concernent que le début du roman, qui est loin d'aboutir à cet amour.

Pour saisir l'ensemble du roman, il faut se référer à tous les autres documents : fragments écrits et réécrits, notes de l'écrivain, ou bien propos de Giono lui-même qu'il a tenus lors d'interviews avec des journalistes, etc. Reconstituer *Dragoon*, c'est tout d'abord comparer et recomposer tous ces documents. Les textes ratés, les fragments rejetés, les pe-

tites notes de mémoire, tout est indispensable à la compréhension totale de *Dragoon*. D'ailleurs Giono lui-même estime que tous ces écrits ont plus ou moins de valeur:

Le reste, je le laisse [. . .] si on fait un jour des variantes, on s'[en] servira [. . .] On fera [. . .] le parallèle entre les deux textes. On verra de quelle façon un était raté, l'autre était réussi . . . pourquoi il était réussi et l'autre raté.⁽²⁾

Etant donné que le roman reste inachevé, tous ces textes, soit rédigés soit parlés, sont équivalents du point de vue de la reconstitution imaginaire de ce roman. C'est à nous de recréer *Dragoon*, à partir des matériaux que Giono nous a laissés : autrement dit, d'inventer un roman *Dragoon* à partir des textes écrits (manuscrits et notes de carnets) et des textes oraux (propos de Giono).

Voici les personnages principaux qui vont jalonner les grandes lignes du roman.

⟨à la maison qui s'appelle Longagne⟩

- Stephen (frère) et Florence (sœur)
- Mademoiselle Alphonsine (vieille femme qui surveille les deux enfants)
- Juste Romanin (oncle des deux enfants, qui a jadis enlevé Alphonsine)
- Roger-Hector (petit frère de Juste/ marié avec Apollonie/ père des deux enfants)

⟨au Domaine d'Espagne⟩

- Zacharie (entrepreneur) [Simon dans la 2e version]
- Mafalda (sa femme) [Hélène dans la 2e version]
- Dragoon (asphalteuse que Zacharie va acheter)
- Magloire Leduc (père de Zacharie/ usurier)
- Ebenezeh Leduc (grand-père de Zacharie/ brigand)

Des événements se passent séparément autour de ces deux familles. Mais depuis que Stephen a demandé à Zacharie de démolir la Longagne, leurs destins se croisent. Le présent de l'histoire qui est l'amour de Stephen et de Florence est interrompu de temps en temps par des épisodes concernant des ancêtres des deux familles. L'histoire oscille, tantôt entre ces deux plans (Longagne et le Domaine d'Espagne), tantôt entre le présent et le passé.

Cependant, ce n'est que les grandes lignes qu'on peut déduire des divers documents. Les fragments rédigés doivent être complétés par des notes de carnets ou par les propos de l'écrivain lui-même. Ce que nous apporte chaque document se présente de la façon suivante.

1. Manuscrits

-Première version (rédigée au printemps 1965)

C'est le début du roman raconté par un narrateur imprécis. Commencée par la scène de l'inquisition d'Ebenezech, grand-père de Zacharie, truffée d'épisodes tels que le premier rencontre de Zacharie avec Stephen, ou la demande de celui-ci à Zacharie de démolir la Longagne, etc., cette partie s'interrompt lorsque le récit revient à la scène de l'inquisition. Cette première version est en grande partie consacrée au passé de Zacharie. L'amour du frère et de la sœur qui devrait être le sujet principal du roman n'y est pas encore abordé. (VI, 611-660)

-Fragments intermédiaires (à la fin 1965 ou en 1966)

C'est une partie de la première version qui est réécrite: scène de la visite de Stephen chez Zacharie et scène de leur première rencontre. Dans ces fragments apparaît pour la première fois le narrateur «je». L'histoire du passé de Longagne et celle de la vieille Alphonsine, à peine entamées, s'interrompent. (VI, 661-678)

-Deuxième version (en 1967)

Le narrateur, cette fois, se fixe sur un personnage nommé Hélène, femme de Zacharie. C'est aussi le début du roman, mais le récit commence par la scène où Hélène visite le lieu où le frère et la sœur sont morts brûlés. Une grande partie de cette deuxième version est consacrée à l'histoire du passé de la Longagne et de celui de la vieille Alphonsine. Cette version elle aussi s'interrompt avant que l'histoire n'arrive au présent du frère et de la sœur. (VI, 679-743)

L'histoire de la genèse de *Dragoon* établie par Henri Godard montre que malgré quelques interruptions, les deux pôles de *Dragoon* restent toujours centrés l'un sur l'amour des deux enfants et l'autre sur la machine "Dragoon" représentant la technique moderne. D'ailleurs dans ses entretiens avec des journalistes et un chercheur, Giono lui-même en a parlé à plusieurs reprises.

Cependant, comme nous l'avons indiqué plus haut, les textes écrits, c'est-à-dire les deux versions du début, les rédactions intermédiaires et encore d'autres fragments rédigés⁽³⁾ n'abordent pas ces deux pôles du roman.

L'amour de Stephen et de Florence, mentionné souvent dans les notes de carnets et dans les propos de Giono, n'apparaît pas pourtant d'une manière concrète dans les textes écrits. Le récit commence, soit par l'histoire du grand-père de Zacharie (1ère version), soit par l'accident survenu aux deux enfants (2me version), et s'arrête avant d'aboutir à l'amour proprement dit des enfants. Au fur et à mesure que le récit se déroule, et que prolifèrent de nouveaux épisodes, l'histoire d'amour de Stephen et de Florence est différée. L'amour des deux enfants qui doit être le «noeud» de *Dragoon* n'existe que dans

l'esprit de l'écrivain.

Il en est de même pour l'asphalteuse Dragoon. L'histoire de l'achat de l'asphalteuse par Zacharie est abordée une fois dans la 1ère version. Mais c'est dans les notes de cahier que nous savons que l'auteur voulait représenter la technique moderne par cette machine à côté de l'amour que Giono qualifie de «grec». (VI, 1110-1) Et surtout c'est dans ses propos qu'on sait ce que c'est que «le monstre, Dragoon»(VI, 1117) et le rôle qu'il devrait jouer dans le roman : Zacharie achète le Dragoon qui est en Italie, mais il avance trop lentement pour que Zacharie malade le voie avant de mourir, etc. (VI, 1130-1) L'histoire de l'asphalteuse Dragoon, comme celle de l'amour entre Stephen et Florence, reste en suspens dans les textes rédigés.

2. Notes dans les carnets

En dehors des manuscrits partiels du roman, il nous reste les deux carnets de notes dans lesquels Giono a noté des idées, élaboré des plans, ou réfléchi sur la technique narrative à employer.

-Carnet *Juillet 1963* :

C'est dans ce carnet dont le début est consacré à *Ennemonde* qu'apparaissent les premières idées du roman. Dès le début Giono note qu'il s'agit d'un amour entre frère et sœur et une idée du «gros engin à asphalter les routes» se trouve également dans cette première notation. Et peu de temps après l'apparition du nom «Dragoon Fortragbaren Md 6», il commence à écrire le début du roman (1ère version).(VI, 1112)

Écrits parallèlement à la rédaction de la première version, ces notes suivent le processus de la création romanesque dans l'esprit de l'écrivain. On y voit des personnages inventés, des esquisses d'épisodes, de nouvelles idées de la scène finale⁽⁴⁾, et même une hésitation de l'auteur à l'égard de la technique narrative⁽⁵⁾, etc.

-Carnet *Janvier 1967* :

Les premières 85 pages de ce carnet correspondent à la deuxième version manuscrite. Elles ont été rédigées presque en même temps que celle-ci. Le reste du carnet est consacré à *Olympe* que Giono a commencé à écrire d'une manière spontanée laissant *Dragoon* en chantier. (VI, 1132)

Les notes ou les esquisses laissées dans les deux carnets sont ainsi des textes complémentaires qui permettent d'entrevoir l'atelier de la création romanesque de Giono. On peut savoir comment tel ou tel personnage est né, de quelle manière les épisodes s'enchaînent, sur quels plans le roman va se développer. C'est comme si nous entendions la voix intérieure de l'écrivain. En admettant que Giono soit le narrateur du roman qui est la genèse de *Dragoon*, les notes laissées dans les carnets seraient un monologue intérieur du narrateur Giono.

Remarquons que grâce à ces carnets nous pouvons avoir une idée concrète de ce qu'est l'amour des deux enfants et du rôle que l'asphalteuse *Dragoon* va jouer dans le roman: ces deux histoires principales de *Dragoon* auxquelles Giono n'a pas réussi à se mettre dans ses manuscrits. Les notes dans ses carnets sont les récits écrits qui complètent ceux-ci, et de plus qui permettent d'entrevoir l'espace romanesque de *Dragoon* dans toute sa richesse.

3. Propos de l'auteur

Si les manuscrits et des notes de carnets sont plus ou moins les textes écrits d'un futur roman, les propos que Giono a tenus lors de divers entretiens constituent des textes oraux qui contribuent eux aussi à la reconstitution de *Dragoon*.⁽⁶⁾ Car il a laissé beaucoup de paroles sur *Dragoon* qu'il était en train de rédiger ; tantôt avec des journalistes tantôt avec un chercheur, il a développé le plan entier du roman, expliqué les enchaînements d'histoires, éclairé ce que signifie le *Dragoon*, ou bien décrit telle ou telle scène du roman. C'est grâce à ces propos que nous pouvons concevoir *Dragoon* dans toute son ampleur.

Les interviews parues dans *Arts* (8 décembre 1965) et dans *Le Figaro Littéraire* (9 septembre 1965) ont eu lieu à l'occasion de la représentation de *la Calèche* cette année-là au théâtre Sarah-Bernhardt. L'entretien a porté essentiellement sur cette pièce, mais lorsque le thème de la conversation a abordé le sujet du roman, Giono s'est mis à parler abondamment d'«un gros roman» qu'il est en train d'écrire.

Dans ses propos résumés par André Parinaud des *Arts*, Giono souligne le côté moderne de son «grand roman en chantier»: le sujet du roman est celui «qui a déjà intéressé Eschyle, Sophocle et Euripide» mais le drame se passe de nos jours; il met en scène une énorme machine à asphalter et l'usine de raffinerie de pétrole de Shelle-Berre; mais il remonte aussi jusqu'à l'époque des grands-pères, «et finalement on verra surnager l'époque moderne qui n'est qu'une pellicule au-dessus du passé». Il affirme en même temps : «J'ai voulu montrer que les hommes n'ont jamais changé».

Dans l'entretien avec Jean Chalon de *Figaro Littéraire*, en parlant de *Dragoon*, Giono explique en détail ce que c'est que *Dragoon* et ce que devient cette machine à la fin du roman. Il dit aussi que «le nœud» de *Dragoon* est l'amour entre un frère et une sœur, et décrit l'épisode de la capture de renards que nous retrouvons dans la lère version du manuscrit.

Il en est de même pour l'interview du *Monde* (28 février 1968). L'article du *Monde* sur une double page est spécialement consacré à Giono, et les questions que pose un interviewer (Paul Morelle) à Giono portent sur des sujets généraux comme sa carrière de romancier, ce qu'on appelle ses «deux manières», ou ses expériences de prisonnier, etc. Cependant Giono parle, de lui-même, d'«un très gros roman», comme si c'était sa principale préoccupation.

Ce que nous apprenons de l'article du *Monde* de 28 février 1968, c'est que Giono a eu

l'idée d'intituler ce roman «les Roses de Jéricho»; que l'histoire est celle d'un frère et d'une sœur, «qui s'aiment sensuellement et que l'on sépare»; que la sœur est devenue ingénieur chimiste dans une usine très spécialisée; et que ce roman «a un style très particulier». Mais ce ne sont que des propos choisis et recueillis par Paul Morelle, et nous trouvons une version plus complète de son interview dans la notice de la Pléiade. C'est cette version que nous allons citer plus bas dans notre article.

Ainsi, les textes oraux de *Dragoon* nous révèlent l'aspect global de ce roman, et ils permettent à nous faire savoir ce que les textes rédigés n'ont pas abordé: la fin de l'amour du frère et de la sœur et celle de l'asphalteuse Dragoon. Par ailleurs c'est surtout dans ces propos que Giono souligne qu'il a voulu représenter dans ce roman un aspect du monde moderne.

II. «Négatif» du récit gionien

Giono a rédigé une petite partie du roman, dévoilé ses intentions dans les notes, et révélé dans ses propos le plan entier du roman. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, pour avoir une vue globale de *Dragoon*, il nous faut nous référer à tous les documents laissés par Giono. Il faut les recueillir, chercher des relations entre eux, compléter les uns par les autres, et enfin les recomposer pour se faire une idée du roman tel qu'il aurait été.

Dragoon inachevé est comme un roman où il y a trois narrateurs: Giono qui écrit, Giono qui réfléchit et Giono qui parle. Nous, lecteurs, nous «lisons», d'après ses récits écrits ou ses récits oraux, un roman *Dragoon* qui n'existe cependant que dans notre imagination. Et c'est justement comme si nous lisions un récit où se trouvent des lacunes, des allusions, ou des énigmes: un récit qui est proprement gionien. En face de réticences, de témoignages flous, ou bien de mensonges même, le lecteur d'un tel récit est obligé d'imaginer ce qui aurait pu être et de reconstituer dans son imagination ce qui aurait dû exister.

L'acte de «lire» *Dragoon* est analogue à celui de lire un récit proprement gionien, parce qu'il y a une certaine coïncidence entre l'état de *Dragoon* et le mode particulier du récit de Giono. Pour le vérifier, nous allons examiner dans ce chapitre des particularités du récit gionien.

1. «Blancs» du récit gionien

Nous entendons par récit gionien un récit caractéristique qu'on peut repérer dans une série de romans que Giono a jadis appelée «Chroniques romanesques». Car c'est surtout dans ces romans d'après-guerre qu'on peut noter les aspects tout à fait remarquables de la narration gionienne. Les Chroniques sont, comme le dit l'auteur lui-même, tout

d'abord «des récits à la première personne». ⁽⁷⁾ C'est à cet aspect que nous pensons quand nous abordons le problème de *Dragoon*.

Ce qui nous frappe le plus lors de la lecture du récit gionien, c'est que ce qui semble le plus important dans l'histoire n'est pas dit, et que ce qui doit être «la vérité» n'est pas explicité dans le récit. Ces «blancs» résultent de différents modes de récit: procédés de narration, diversité de «focalisations» ⁽⁸⁾, désordre de la chronologie, manque de véracité des témoignages, etc.

Dans *les Ames fortes*, les récits de deux narratrices autour du même événement étant contradictoires l'un à l'autre, le lecteur ne sait rien, à la fin du roman, sur ce qui s'est passé vraiment en ce qui concerne l'affaire Numence ou la mort de Firmin.

Thérèse est-elle une femme pure et innocente comme le dit une narratrice? Ou bien une femme maligne et forte qui manigance la faillite des Numence, comme en témoigne elle-même? Firmin est-il un mari rusé qui tire toutes les ficelles, ou bien est-il simplement bête, manipulé par sa femme? Les deux récits juxtaposés se contredisant l'un l'autre, on ne sait rien de la réalité. D'ailleurs c'est le dessein même de l'auteur, car Giono a eu un moment l'idée de nommer ce roman «Rien dans les mains» ⁽⁹⁾. Comme le disait Giono lui-même, après la lecture des *Ames fortes*, il ne reste «rien dans les mains» du lecteur sur la vérité qui aurait dû exister.

Dans *Un Roi sans divertissement*, la vérité se cache par le changement de «focalisations» du récit. Le narrateur se déplace inopportunément (pour le lecteur) dans un lieu d'où il ne voit pas ce qui se passe. La scène la plus importante se déroule en dehors du champ visuel de celui qui voit et raconte. Le lecteur ne peut saisir, dans ce roman non plus, la vérité qui se trouve dans ces blancs du récit.

L'entretien entre Monsieur V. et Langlois en fournit un exemple remarquable. Cette scène dans laquelle Langlois fait avec Frédéric et deux autres le siège de la maison de Monsieur V. est décrite strictement du point de vue de Frédéric. Celui-ci voit Langlois entrer dans la maison, et peu de temps après en sortir Monsieur V. (il voit à ce moment-là pour la première fois son visage) puis Langlois. Comme il était en dehors de la maison, il ne sait rien de ce qui s'est passé dedans, de ce qui a été dit entre deux hommes.

Sortis de la maison après cet entretien, Monsieur V. et Langlois vont l'un après l'autre à travers les champs et la forêt. Frédéric les suit. Monsieur V. s'arrête, se retourne, s'adosse contre un arbre. Et enfin Langlois, lui aussi arrêté, tire sur Monsieur V. Tout est raconté par Frédéric, qui ne peut voir le visage de Langlois qui lui tourne le dos ni savoir à plus forte raison pourquoi il le tue. (III, 500-504)

Cette scène-clé de l'histoire de Langlois, reste pourtant «blanc» dans le récit. Frédéric raconte sincèrement ce qu'il a vu, mais il est mal placé pour expliciter la vérité. Et d'ailleurs c'est l'auteur lui-même qui le met à cette place-là et lui confie le rôle du narrateur. La vérité sur le secret de Langlois échappe au récit, et ce récit sur Langlois se déroule sans éclairer son secret.

Dans *Le Moulin de Pologne*, lors de la scène de «la nuit de scandale», «je» poursuit Julie qui se sauve de la foule et enfin il la voit entrer dans la maison de Monsieur Joseph.

Dans cette scène le point de vue est fixé uniquement sur ce «je». De la fenêtre, «je» ne voit que les cheveux de Julie et un buste de Monsieur Joseph. Ce qu'ils se disent dans la chambre, on n'en sait rien. Ni «je», ni le lecteur. Cet entretien entre Julie et Joseph reste «blanc» dans le récit du *Moulin de Pologne*, qui est quand même l'histoire de Julie et de Joseph.

Le témoin, qui est en même temps le narrateur, est mal placé vis à vis de l'événement important. Le point de vue est fixé sur ce seul témoin, son champ visuel est restreint, et donc il ne peut voir ni raconter ce qui est capital dans le récit. Et celui-ci reste, en dépit de son importance, un mystère jusqu'à la fin. C'est une des caractéristiques du récit gionien.

En plus de cette technique, Giono emploie d'autres diverses procédés de narration pour, pour ainsi dire, cacher la vérité ou bien estomper les contours de la vérité: de différents narrateurs racontent des histoires de différentes époques concernant différents personnages (*Un Roi*); des descriptions du même objet sont tout à fait différentes suivant les narrateurs (l'auberge de Chatillon et la cantine de Clostre dans *les Ames fores*), etc. D'ailleurs le récit lui-même étant très réticent dans les Chroniques, le lecteur a toujours l'impression de ne pas pouvoir saisir les détails entiers de l'histoire.

D'où viennent ces caractères elliptiques et des impressions ambiguës du récit gionien? D'abord de ce que ces romans de Chroniques sont faits en style parlé. Giono en dit lui-même: tantôt «ce sont des récits à la première personne», tantôt «des histoires racontées à haute voix.» Les ellipses, la chronologie malordonnée, les raccourcis, ou bien les oublis, les allusions, les mensonges, etc., toutes ces caractéristiques des histoires racontées sont présentes dans son récit. «Tout peut donc être confié à la fulgurante élocution de celui qui raconte. Mais celui-ci ne nous livre généralement qu'une version discontinue et lacunaire de l'histoire.», dit R. Ricatte.⁽¹⁰⁾

Chaque narrateur de Giono ne raconte qu'«une version discontinue et lacunaire de l'histoire». Même si les narrateurs se multiplient et que ses histoires semblent se compléter, il restera toujours quelque chose qui n'est pas dit, et donc qui n'est pas éclairé. Et dans la plupart des cas, le plus important de l'histoire se trouve dans ces «blancs».

De ce point de vue, *L'Iris de Suse* est fort significatif. Ce dernier roman de Giono a été entamé en juin 1968 et achevé en octobre 1969. En juillet 1967, Giono interrompt la rédaction de la deuxième version de *Dragoon* pour commencer un nouveau roman qui s'appelle *Olympe*. Et bientôt celui-ci s'interrompt, cette fois pour écrire un autre roman, *L'Iris de Suse*, qui est fini en 1969. Giono a ainsi essayé d'écrire *Dragoon*, ensuite *Olympe*, et laissant ces deux romans inachevés, il a parachevé *L'Iris de Suse*.

Et quelques scènes rédigées pour *Dragoon* sont en fin de compte intégrées dans *L'Iris de Suse*, comme celle de l'inquisition d'Ebenezeh. Etant donné que les deux romans ont été conçus presque dans la même période, et qu'une partie des manuscrits de l'un a été transférée dans l'autre, on pourrait considérer que ces deux romans ont entre eux des rapports étroits dans l'esprit de Giono.

Dans *L'Iris de Suse* il se trouve quelques mots-énigmes qui semblent inviter au

déchiffrement. Et ces mots sont, semble-t-il, étroitement liés au problème de la création imaginaire chez Giono. Et c'est de ce point de vue-là que nous allons superposer l'état de *Dragoon* et ce que représente *L'Iris de Suse* en partant de ces mots-clé.

2. Les mots-clé de *L' Iris de Suse*

L'Iris de Suse, roman plutôt classique par rapport aux autres Chroniques, est en même temps un roman énigmatique où sont dispersés des mots-énigmes qui invitent au déchiffrement.

Dans son « Prière d'insérer » de l'édition originale de *L'Iris de Suse*, Giono note l'intérêt qu'il porte au symbole « zéro ».

L'iris de Suse n'a jamais été une fleur (il n'y a pas d'iris à Suse); c'était en réalité un crochet de lapis-lazuli [. . .]. [. . .] J'ai eu plusieurs fois l'intention d'intituler ce récit *L'invention du zéro* ; en effet, un de mes personnages est en définitive amoureux de ce symbole qui remplace dans la numération finie les ordres d'unités absentes et multiplie ainsi à l'infini toutes les mathématiques.⁽¹¹⁾

Il est difficile de prendre à la lettre ce que dit ici Giono, parce que la fleur, l'iris de Suse, dont il nie l'existence, existe en effet réellement et que Giono le sait parfaitement, comme l'indique Luce Ricatte dans sa notice de *L'Iris de Suse*.⁽¹²⁾ Cependant il n'est pas contestable que le « zéro » et ce qu'il signifie sont un des plus importants mots-clé représentant le monde de *L'Iris de Suse*.

Dans le roman, l'iris de Suse est un petit os du rat d'Amérique :

Ah! c'est l'os qu'on appelle l'Iris de Suse, en grec; *Teleios*, ce qui veut dire : "Celui qui met la dernière main à tout ce qui s'accomplit", une expression heureuse qu'on ne saurait rendre que par une périphrase. [. . .] Voilà il est caché derrière le maxillaire supérieur. *On ne le voit pas, on ne le soupçonne pas, on ne soupçonnera jamais mais, s'il n'y était pas, il ne serait pas complet.* (VI, 503-4)(souligné par nous)

Ce petit os minuscule « l'iris de Suse » n'est pas visible, mais « s'il n'y était pas, il ne serait pas complet », dit le collectionneur d'os, Casagrande. Et dans une autre scène ce même personnage, en montrant au héros les os d'un renard, dit : « son squelette, son essence, le contraire de son accident », « le squelette est le fond de l'être ». (VI, 447) L'iris de Suse n'est pas visible, mais essentiel, et il « met la dernière main à ce qui s'accomplit »; ce qui nous fait penser naturellement au symbole zéro.

Et le personnage nommé « Absente ». Cette femme qui ne dit rien, qui est « toujours nulle part » (VI, 424) et « totalement absente de tout » (VI, 423). Cependant ses apparitions dans le présent de l'histoire sont fort impressionnantes : toujours debout et immobile, elle apparaît devant le héros qui se déplace.

Première apparition: Tringlot «suivait un petit chemin entre des haies quand, à un détour, il se trouva en face d'une femme. Elle était au milieu du chemin, debout, immobile, le regard lointain.»(VI, 421) Une autre apparition: «Tringlot marchait tête baissée; il jetait de temps en temps des coups d'œil de biais sur cette forme immobile [...] en la croisant il rencontra un regard lumineux. [...] C'était une femme debout.»(VI, 464)

Ce personnage qui est symboliquement nommé Absente est ainsi présente au récit d'une manière remarquable, et d'ailleurs elle joue un rôle essentiel au niveau de l'histoire. Le héros, à la fin de l'histoire, après avoir abandonné «l'or» auquel il avait tenu jusque-là, retourne à l'Absente pour lui donner son amour. Le héros Tringlot a dit quand il a découvert la fortune dans une cache: «Je suis comblé. Maintenant j'ai tout.»(VI, 463) Et à la fin du roman, quand il aperçoit l'Absente «immobile» «dans l'aveuglante lumière de midi», il dit: «Je suis comblé. Maintenant j'ai tout.»(VI, 527)

L'Absente devient tout pour le héros; cette pure négativité devient ce qui accomplit l'histoire. L'Absente, dépourvue de toute parole, ne dit rien au niveau du récit, le récit ne comporte aucun de ses discours; on ne sait jamais ce qu'elle sent et ce qu'elle pense. Cependant elle existe. Elle existe dans les coulisses du récit; elle, qui est essentielle, existe paradoxalement en ce qui n'est pas dit.

3. «Négatif» du récit

Ainsi le monde romanesque de *L'Iris de Suse* est fondé sur ce que représente la négativité. Le titre *L'invention du zéro* que Giono a eu l'intention de donner à ce roman est, de ce point de vue, fort significatif. L'iris de Suse qui n'est pas fleur, mais un os minuscule d'un rat; l'Absente qui est un des personnages principaux, mais qui ne profère pas un seul mot dans le récit; le héros qui a acquis une grosse fortune l'abandonne, en fin de compte, pour l'Absente; toutes ces histoires énigmatiques suggèrent, en effet, la supériorité du zéro, celle de la négativité.

En même temps, ce monde de *L'Iris de Suse* dominé par le «zéro» nous fait penser aux caractéristiques propres au récit gionien que nous avons indiqués plus haut. Le plus important ou l'essentiel de l'histoire réside le plus souvent dans les blancs du récit, et le lecteur a l'impression que la vérité n'est ni dite, ni éclairée. Le récit se déroule comme pour mettre en relief, ou bien pour suggérer cet essentiel. En ce sens, le récit est vraiment «l'invention du zéro». Ce que représentent les mots-clé dans *L'Iris de Suse* représente en même temps l'aspect essentiel du récit gionien.

Dans sa Préface aux «Chroniques romanesques»(1962), à propos du portrait de l'écrivain dans son ouvrage, Giono a affirmé:

[...] Je m'explique en quelques mots: exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons: en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien *en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif.* (III, 1278)(souligné par nous)

Une de ses façons d'exprimer dit le «*négatif*», est de décrire tout sauf l'objet pour qu'il apparaisse «*dans ce qui manque*». C'est justement ce que nous avons remarqué dans les récits de *Chroniques* et dans ce que représentent les mots-clé de *L'Iris de Suse*. Cet aspect négatif est ce qu'il y a de plus caractéristique du récit gionien et de plus, nous semble-t-il, cette conception du récit était chère à Giono dans ses dernières années. C'est de ce point de vue que nous reviendrons à *Dragoon* que Giono a interrompu pour écrire *L'Iris de Suse*.

III. Le récit intitulé «*Dragoon inachevé*»

De ce roman inachevé *Dragoon*, il nous reste les quelques manuscrits, des notes préparatoires et des propos de Giono à l'occasion de divers entretiens. Pour reconstituer l'œuvre tout entière, il nous faut nous référer à tous ces documents, car comme nous l'avons vu au premier chapitre, chaque document est trop partiel, trop fragmentaire, ou bien trop sommaire. Les documents concernant *Dragoon* sont donc tous équivalents dans l'imagination de celui qui les lit. Les manuscrits et les notes sont les textes écrits, les propos de l'auteur sont les textes oraux d'une œuvre imaginaire : c'est à travers tous ces textes que le lecteur reconstitue le futur *Dragoon*.

Et cette restitution imaginaire est justement ce qu'on réalise en lisant le récit gionien imprégné de négativité. Face à un récit trop fragmentaire ou bien trop sommaire, le lecteur s'efforce de dévoiler la vérité cachée dans les «*blancs*». De même, les documents sur *Dragoon* nous invitent à chercher des détails, à éclairer des ambiguïtés, et à concevoir l'aspect global de l'œuvre. Les textes laissés de *Dragoon* apparaissent dans leur ensemble comme un grand récit semé de blancs. On est invité à retrouver un petit os «*invisible*», et enfin *Dragoon* «*absent*».

1. L'amour-différé, l'amour-zéro

Les deux «*nœux*» du roman, l'amour des deux enfants et l'asphalteuse Dragoon, ne sont pas abordés dans les manuscrits. Dans la première version du manuscrit, l'auteur commence par l'épisode de l'inquisition d'Ebenezech, grand-père de Zacharie, futur acheteur de Dragoon, mais comme il s'attarde sur cet épisode du passé de Zacharie, la rédaction se termine en n'ébauchant que le rencontre de celui-ci avec Stephen, héros du fameux amour incestueux. Dans les notes du carnet *Juillet 1963* qui est de la même période, l'auteur détaille, dès le début, le caractère «*grec*» de l'amour des enfants et l'idée de faire de la machine «*un personnage central*». Tout en faisant de ces deux thèmes les thèmes principaux d'un futur roman, il est obligé de s'en détourner pour y ouvrir le chemin.

Il en est de même de la deuxième version. Bien que cette version débute par une

évocation de la mort des deux enfants, une grande partie de cette version est consacrée à l'épisode du passé de la Longagne. Le récit se déroule sur l'histoire de Juste Romanin, oncle des enfants et sur celle de Mlle Alphonsine, surveillante des enfants, mais il ne va pas jusqu'à celle des enfants eux-mêmes. Ici même, en faisant un détour pour trouver des pistes, l'auteur n'arrive pas à toucher aux deux thèmes principaux.

En ce qui concerne cet amour, ainsi les manuscrits nous n'en montrent que l'allusion (la 1ère version) et la fin (la 2e version). Il n'existe pas de détails concrets dans les textes, si bien que nous ne pouvons qu'en inventer nous-mêmes d'après d'autres documents tels que les notes ou les propos. L'amour du frère et de la sœur, bien que Giono le signale comme thème principal est pourtant absent des textes.

Quant au thème même de l'amour, dans la conception de Giono il a originellement un caractère de chose irréalisable. La vieille Alphonsine, après avoir découvert que les deux enfants s'aiment, les sépare résolument. Elle envoie la sœur loin de la Longagne dans une usine de pétrole (d'après des propos de Giono). Elle tente même de la marier avec son demi-frère Kruger Babou (d'après les notes de carnet, VI, 1118).

Dans la première version du manuscrit apparaît un épisode où le frère, adulte et encore amoureux de sa sœur, essaie de la faire revenir à la Longagne. C'est pour cette raison qu'il vient voir Zacharie pour lui demander de démolir la Longagne. Et la deuxième version commence, comme nous l'avons vu, par une évocation par Hélène des deux enfants morts brûlés dans un incendie de forêt. C'est un accident, mais le frère et la sœur choisissent la mort «volontairement»(VI, 1130).

Des notes dans le carnet *Juillet 1963* montrent que Giono a considéré l'amour du frère et de la sœur comme ce qui s'oppose au «monde des formes»(VI, 1110), à «tout le reste qui "n'est pas grec"»(VI, 1110), ou «tout ce qui n'est pas "Danemark"»(VI, 1121). Lors de l'incendie, tandis que les gens poursuivis par les flammes s'échappent, «ces deux-là n'ont pas bougé». Hélène dit: «il n'y a probablement que deux morceaux de charbon à reconnaître. (Je me disais: peut-être même plus qu'un!)»(VI, 680)

On se souvient à cet instant, de l'amour énigmatique entre Murataure et la baronne de Quelte dans *L'Iris de Suse* et de leur mort dans un accident de voiture. Arrivés au tournant de la route, «au lieu de tourner, ils sont partis droit en l'air les yeux ouverts.»(VI, 512) Et eux aussi brûlés ensemble, ils deviennent «un seul bloc du charbon». Le cercueil pour eux, est un beau coffret tel un coffret à bijoux. Et Casagrande répond au menuisier qui lui demande ce qu'il y met: «L'essentiel.»(VI, 515) Le bloc de charbon auquel s'est réduit leur amour est essentiel. Il est facile de superposer cet amour-zéro de *L'Iris de Suse* à celui des deux enfants de *Dragoon*.

Ainsi l'amour du frère et de la sœur, que nous ne pouvons entrevoir qu'à travers des textes lacunaires et fragmentaires, est par nature imprégné de négativité. C'est un amour qui n'arrive pas à se réaliser, ni pour l'écrivain ni pour le lecteur, ni pour ceux qui le vivent.

2. Dragoon-machine, Dragoon-récit

Dragoon est un «gros engin à asphalter les routes», nommé «Dragoon SA 60» («Dragoon Fortragbaren Md6») dans le carnet). Dans les notes préparatoires qui précèdent la première rédaction, il note déjà une idée de faire de la machine un personnage principal:

Faire de la "machine" (G.R.C.2) un personnage central, énorme, comique, entouré de X [le futur Zacharie] et ses quatre fils (quatre Vulcains). (Carnet *Juillet 1963*, VI, 1111)

Comme il écrit déjà dans le carnet de 1963 une ébauche des derniers instants de cette machine, l'histoire globale de l'asphalteuse doit s'être formée dès le début dans l'esprit de l'auteur. Pourtant dans les manuscrits, il ne se trouve qu'une petite scène où la famille de Zacharie parle d'acheter cette machine en regardant un catalogue. (la première version, VI, 655-6) C'est surtout par les entretiens que Giono a eus avec les journalistes que nous connaissons ce que c'est que cette asphalteuse dans un futur roman.

Le Dragoon est énorme : 6 mètres d'empattement et 15 mètres de longueur. (*Arts*, 8 décembre, 1965)

[...] Mais le Dragoon est en Italie et ne put faire que dix kilomètres par jour. Il y a des tournants. Le Dragoon tarde. Zacharie a un infarctus du myocarde. Et ses fils seront obligés d'acheter toute une rue de village. Et ils la démolissent pour que le Dragoon arrive enfin. (*Le Figaro Littéraire*, 9 septembre 1965)

La caractéristique essentielle du Dragoon, est son extrême lenteur : dix kilomètres par jour, ou bien quatre-vingts mètres à l'heure (Interview du *Monde*) (VI, 1130). De plus, la machine que Zacharie va acheter se trouve en Italie, et Zacharie, qui souffre du cœur, près de mourir, ne peut pas bouger. Cette double contrainte rend l'arrivée de la machine encore plus difficile.

Il nous semble que cette lenteur du Dragoon est beaucoup plus significative que son «aspect de technique moderne» que Giono a voulu souligner. Car non seulement l'histoire de la grosse machine qui chemine, très lentement, en «hurlant comme les sirènes», à travers les champs et les villages présente une image surprenante, mais aussi cette lenteur même n'est pas dépourvue de sens pour le problème du récit qui nous intéresse.

[...] Mais la machine ne peut pas rentrer, ne peut pas venir jusque chez lui (Zacharie), parce que les chemins sont trop étroits ou les virages trop brusques dans les villages. Alors, de temps en temps, cette mécanique tourne de loin autour de la ferme. [...] (Interview de Paul Morelle dans *Le Monde*, VI, 1131)

Le Dragoon-machine qui tarde et qui n'arrive pas jusqu'à Zacharie mourant, est en

même temps le Dragoon-récit qui tarde et n'arrive pas à se réaliser avant la mort de Giono. Le Dragoon-récit a été conçu dès l'année de 1963. Giono en a préparé les plans, rédigé quelquefois les débuts, et malgré quelques interruptions il n'a pas cessé d'y penser. Comme la grosse machine qui s'attarde à arriver, le «gros roman» *Dragoon* est toujours différé et reste à jamais en suspens. L'extrême lenteur du monstre Dragoon est celle même de l'œuvre *Dragoon* que l'auteur n'est pas arrivé à achever.

D'ailleurs on peut remarquer d'autres faits significatifs qui permettent de calquer le Dragoon-machine sur le Dragoon-récit. Dans l'interview de Paul Morelle, Dragoon arrive en fin de compte tout près de Zacharie : «[. . .] et finalement, un beau jour, on entend une sirène beaucoup plus triomphante, et en effet, de la fenêtre, il la voit arriver. . . » (Interview de P. Morelle, VI, 1131) Cependant la fin du Dragoon notée dans le carnet *Juillet 1963* est tout à fait différente: on démonte le Dragoon en morceaux pour que Zacharie le voie avant de mourir :

On lui porte un *morceau* du monstre pour qu'il le voie avant de mourir (on fait tout, d'abord, pour le lui amener entier). "Qu'est-ce que c'est?" On le lui explique, il reconstitue comme Cuvier, et il meurt. Mais après, on ne peut plus reconstituer le monstre. Le Dragoon est foutu. (Carnet *Juillet 1963*, VI, 1117)

Le Dragoon, trop gros et trop lent, est démonté en morceaux ; Zacharie reconstitue le Dragoon par ces morceaux. Nous sommes comme Zacharie devant les morceaux du Dragoon; quant à nous, il nous faut reconstituer le Dragoon-récit à partir de divers documents qui subsistent. La reconstitution de Dragoon, c'est un travail pour Zacharie, l'entrepreneur aussi bien que pour nous, lecteur. Le Dragoon-machine et le Dragoon-récit présentent ici un aspect analogue.

Si on revient aux dernières deux lignes de ces notes plus haut, après la mort de Zacharie, «on ne peut plus reconstituer le monstre» et «Le Dragoon est foutu.» Il serait facile de substituer le nom de Giono à Zacharie: après la mort de Giono, on ne peut plus reconstituer le Dragoon(-récit). Le Dragoon(-récit) est foutu.

De même que la grosse machine abandonnée est en l'état de morceaux, on ne pourra jamais avoir le Dragoon-récit dans son intégralité.

Ainsi, la lenteur du Dragoon-machine peut être interprétée comme le symbole du fait que l'œuvre est différée, son destin comme celui d'une œuvre irréalisable. Et ce fait nous ramène au récit «négatif» gionien. *Dragoon* que Giono n'a pas réussi à achever, est laissé en l'état de fragments épars. Le travail de reconstitution est confié au lecteur. L'ensemble des textes sur *Dragoon* présente l'aspect d'un récit intitulé «Dragoon inachevé».

Dragoon est un roman inachevé mais sur lequel Giono a laissé divers documents: fragments rédigés, notes de carnets, ou propos dans les journaux. Nous pouvons concevoir d'après ces textes ce qu'aurait pu être cette œuvre. Cependant comme ces textes

sont trop fragmentaires, ou bien trop sommaires, il reste des lacunes et des manques que le lecteur doit combler dans son imagination. D'ailleurs les thèmes principaux, l'amour du frère et de la sœur et la machine à asphalter Dragoon, ces deux thèmes sont imprégnés eux-mêmes de négativité : l'amour des deux enfants qui est par nature impossible se conclut par la mort à la fin du roman et l'asphalteuse Dragoon trop lente n'arrive pas jusqu'à Zacharie mourant. Il est à remarquer que dans cette même période Giono a achevé *L'Iris de Suse*, l'œuvre marquée profondément de négativité.

Tous ces états de *Dragoon* nous font penser aux caractéristiques propres au récit de Giono. Dans le récit gionien qui est réticent, lacunaire, ou bien fragmentaire, le lecteur a souvent l'impression que l'essentiel de l'histoire n'est pas dit, n'est pas éclairé. Il y a des blancs partout dans le récit, et la vérité se cache dans ces blancs. Le lecteur doit imaginer ce qui doit être vrai et rétablir l'histoire dans son imagination. D'ailleurs c'est ce à quoi consciemment que vise l'auteur, car Giono lui-même appelle cette façon «le négatif».

Lire les textes sur *Dragoon* est une tâche analogue à la lecture d'un récit «négatif» gionien. C'est au lecteur de combler ce qui manque et de reconstituer une œuvre intégrale qui, pourtant, n'existe pas. Ainsi le *Dragoon* inachevé apparaît comme le récit «négatif» propre à Giono.

NOTES

- (1) Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome VI, 1983, Notice de *Dragoon*, pp.1105-1136. Pour les références aux œuvres de Giono dans cette étude, se reporter aux volumes de l'édition de la Pléiade.
- (2) Interview de William D. Miller (VI, 1126).
- (3) À part ces manuscrits, il y a plusieurs liasses de feuillets manuscrits intitulées «Variantes», et une brochure de présentation du Centre nucléaire Cadarache, sur laquelle figurent des esquisses pour le début de la 2me version. (VI, 1106)
- (4) Carnet *Juillet 1963*, fo 64 (VI, 1119), ffos 118-9 (VI, 1121), etc.
- (5) Carnet *Juillet 1963*, fo 21 (VI, 1109), fo 95 (VI, 1123), etc.
- (6) -«Jean Giono attaque sur tous les fronts», par Jean Chalon, *Le Figaro littéraire*, 9 septembre 1965.
-«Jean Giono : "Je viens de me trouver dans trois personnages"», par André Parinaud, *Arts*, 8 décembre 1965.
-«Sept entretiens avec Jean Giono » dans W.D. Miller, *A Study of narrative technique in five early chronicles of Jean Giono*, thèse de Ph.D., The University of Wisconsin, 1972; une version abrégée du second parue, sous le titre «Giono parle de son imaginaire» dans *le Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, no 12, 1979.
-«Giono et les métamorphoses», par Paul Morelle, *Le Monde*, 28 février 1968.
- (7) *Préface* [aux «Chroniques romanesques» (1962)], Pléiade, III, 1278.
- (8) Voir Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, pp.206-224.
- (9) Notes des *Ames fortes*, Pléiade, V, 1057. Il y a aussi une note dans le Carnet : «Et Personne n'aura rien dans les mains.» (Pléiade, V, 1013)

- (10) Robert Ricatte, *La Préface de 1962 aux «Chroniques romanesques» et le genre de la Chronique*, Pléiade, III, 1294.
- (11) Le «Prière d'insérer» de l'édition originale de «l'Iris de Suse», VI, 1052-3.
- (12) VI, 1048-50. Il y a aussi une mention de cette fleur dans les notes de *Moulin de Pologne*: «L'iris de Suse [...] est une fleur somptueuse mais noire» (Carnet du 24 oct. 1949 et Carnet février 51, Notice du *Moulin de Pologne*, Pléiade, V, 1215-16).