

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XIXÈME SIÈCLE, TRAIT D'UNION ENTRE JEAN GIONO ET JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Dominique Bonnet
Universidad de Huelva

RÉSUMÉ: En 1958 Jean Giono décide d'accepter la proposition qui lui est faite d'adapter pour le cinéma le célèbre recueil de poèmes de Juan Ramón Jiménez Platero y yo. Lorsqu'il décide de réaliser ce scénario Jean Giono ne connaît pas encore les écrits du poète andalou. Cependant son voyage à Moguer et la découverte de l'entourage et de la personnalité de l'andalou universel mettront en relief quelques uns de leurs points communs. Dans cet article, nous essaierons de démontrer comment la littérature française du XIXème siècle, tant appréciée par l'un comme par l'autre, fut un de ces points de rencontre qui constitua en quelque sorte un trait d'union entre ces deux auteurs qui ne se connaîtraient jamais.

MOTS CLÉS: Jean Giono, Juan Ramón Jiménez, dix-neuvième siècle, littérature française, littérature comparée, intertextualité.

LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XIX, ENLACE ENTRE JEAN GIONO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

RESUMEN: En 1958 Jean Giono decide aceptar el encargo de adaptación para el cine del famoso libro de poesía de Juan Ramón Jiménez Platero y yo. Cuando decide realizar ese guión Jean Giono no conoce todavía los escritos del poeta andaluz. Sin embargo su viaje a Moguer y el descubrimiento del entorno y de la personalidad del andaluz universal pondrán de relieve algunos de sus puntos comunes. En este artículo, trataremos de demostrar cómo la literatura francesa del siglo XIX, tan apreciada por ambos dos, fue uno de esos puntos de encuentro, posible enlace entre estos dos autores que nunca se llegarían a conocer.

PALABRAS CLAVE: Jean Giono, Juan Ramón Jiménez, siglo diecinueve, literatura francesa, literatura comparada, intertextualidad.

1. Introduction

Jean Giono, *voyageur immobile* de *L'Eau vive* (Giono 1974a: 118), collectionna pendant plus de soixante ans une quantité de livres impressionnante. Dans sa maison de Manosque, *Le Parais*, sa bibliothèque nous révèle la variété de ses goûts, ses horizons littéraires. Nous savons que “les plus grands” tels que Homère, Virgile, Stendhal, Faulkner, Maquiavel, Cervantès ou encore Kafka furent ses compagnons fidèles étant parfois maîtres, parfois modèles. Toutes ces lectures ne furent sans doute pas étrangères à cette créativité prolifique dont Jean Giono était l’auteur, lectures passées et écriture présente se rencontrant sous la plume de l’écrivain de Manosque tel que nous le suggère Jean-Yves Laurichesse (1993: 109-122): “Lecture et création, loin d’être deux univers étanches, s’interpénètrent constamment, toute lecture recélant une part de création, tout créateur, si original soit-il s’inscrivant dans un réseau d’affinités avec d’autres créateurs, antérieurs ou contemporains”.

Ainsi, lorsqu’en 1959 Jean Giono accepta de réaliser l’adaptation cinématographique de *Platero et moi* de Juan Ramón Jiménez nous pouvons nous demander si ces lectures n’influencèrent pas ce choix.

Jean Giono tout comme Juan Ramón Jiménez furent plongés dans un monde de lecture formé en grande partie par des écrivains et des poètes français du XIX^{ème} siècle qui, par la suite, prirent une importance particulière dans leur propre création littéraire. Romantisme, Symbolisme et Naturalisme étaient par conséquent des mouvements vivants dans leur création et leurs esprits et nous retrouvons ainsi dans leurs écrits des traces de Stendhal, Baudelaire, ou Verlaine parmi tant d’autres.

Nous étudierons ici les influences littéraires françaises du XIX^{ème} siècle chez les deux auteurs car nous pensons que faisant partie de leurs premières lectures elles causèrent un fort impact dans leurs écritures respectives. Nous tenons à insister que les auteurs lus ne seront pas toujours les mêmes mais cependant les mouvements littéraires et sociaux auxquels ces auteurs appartenaient purent d’une certaine façon unifier le type d’influences que ces derniers exercèrent sur Jean Giono tout comme sur Juan Ramón Jiménez, influences qui ne purent que séduire Jean Giono lors de la découverte des écrits du poète andalou, l’amenant à accepter l’adaptation de son recueil universel *Platero et moi*.

2. Jean Giono et Stendhal

Dans un premier temps, Stendhal ne semblait pas faire partie des lectures de Jean Giono, de par le fait que cet auteur n’était pas au programme scolaire officiel

avant 1945. Nous pouvons en déduire qu'il le découvrit grâce à ses premiers salaires, consacrés en grande partie à l'achat de livres, ou peut-être même postérieurement.

Ses premiers romans, *Colline* ou *Un de Baumugnes* ou encore *Que ma joie demeure*, ne doivent apparemment rien à Henri Beyle. Cependant, l'année 1938 est marquée par une forte transition dans la création gionesque. La guerre s'approche et Jean Giono s'engage dans la défense de ses convictions pacifistes. À ce sujet il déclare qu'il eut "la prescience de la nouvelle voie dans laquelle il allait s'engager, parce qu'elle était inscrite dans sa logique profonde" (Citron 1990b: 298).

Dans ses lettres tout comme dans ses conversations, il ne rate pas une occasion de confesser qu'il veut cesser de *faire du Giono*, qu'il veut enfin fuir le lyrisme exacerbé de ses premiers romans. C'est alors que Jean Giono semble commencer à considérer Stendhal comme un modèle littéraire ce qui justifierait qu'il commande la collection complète de ses œuvres aux Éditions du Divan, soixante volumes qu'il reçoit au début du mois d'octobre 1938 et qu'il lira avec la plus grande attention.

Depuis environ quinze jours je lis du Stendhal. J'ai reçu 60 volumes du Divan. C'est un homme bouleversant. C'est à mon avis le plus grand homme de lettres de France. Bien au dessus de Balzac par moments illisible, lui, toujours clair, tendre, mélancolique, juste, toujours succulent d'une richesse extraordinaire. Pas une ligne qui ne soit un délice. J'ai fait la guerre avec La Chartreuse de Parme. À cette époque j'avais écrit sur le livre mon enthousiasme, mais je n'imaginais pas quelle joie cet écrivain me réservait avec la plus mince de ses phrases. Tout ce qu'il a écrit a un profond écho en moi (Giono 1995: 286).

Il souligne, encadre ses impressions au cours de ses lectures. Quand il lit Stendhal en automne 1938, son journal nous transmet son émerveillement: Stendhal est à ses yeux "toujours clair, tendre, mélancolique; juste, toujours succulent d'une richesse extraordinaire" (Citron 1990b: 299). Par la suite, lorsque Madeleine Chapsal lui demanda ce qu'il préférait dans Stendhal, Jean Giono lui répondit:

Je préfère tout. Tout, tout. On ne peut pas faire le choix, c'est toujours le dernier livre que je lis qui m'intéresse le plus... La phrase de Stendhal est une phrase savoureuse, son style est plein de raccourcis extraordinaires et fait gagner du temps... Et puis il y a la grandiose naïveté de Stendhal! C'est magnifique, les choses sont toujours devant des yeux éblouis! C'est un type qui admire tout, même quand il dénigre! (Chapsal 1963: 71-72).

Il s'agit là d'un enthousiasme tel, que Jean Giono en arrive à acheter plusieurs éditions des œuvres complètes de Stendhal tout en s'inscrivant à la revue *Stendhal Club*, qui lui permet d'assister à une des assemblées de la société du même nom.

Cependant, Jean Giono n'est pas un lecteur comme les autres puisque, ne l'oublions pas, il est avant tout écrivain et, par conséquent, ses lectures compromettent en grande partie son travail d'écriture.

Ses lectures suivies de Stendhal l'amènent à confronter son œuvre à celle d'un "grand écrivain" duquel il se sent de plus en plus proche. Malgré le fait que cette redécouverte de Stendhal marque, selon la critique, le commencement de la "seconde phase" dans l'écriture gionnesque, on ne peut en aucun cas affirmer que Giono chercha et trouva dans l'œuvre stendhalienne de la matière romanesque *prête à l'emploi*. Il a, sans doute, pu trouver de nouveaux chemins pour son œuvre mais ceci parallèlement à un long travail de création personnelle et individuelle.

À partir de là, l'influence stendhalienne sera présente dans divers moments de l'écriture gionnesque. Après sa première arrestation, la biographie imaginaire de Herman Melville, *Pour saluer Melville*, possède plusieurs éléments stendhaliens, comme peut l'être le hasard de la rencontre avec Adeline White, femme cultivée et passionnée qui s'exprime et vit en toute liberté, tout comme les héroïnes de Stendhal:

Je voulais faire mon bonheur; et si le feu du ciel avait tué tout le monde autour de moi dans la maison sauf un de mes frères, alors, dans cet endroit aimé et ayant à côté de moi les qualités humaines pour lesquelles j'avais le plus d'appétit, alors j'aurais véritablement fait mon bonheur. Et ce rêve n'était ni monstrueux ni pervers, il était simplement naturel. J'étais une jeune fille de dix-neuf ans seule sur le chemin depuis que sa soeur s'était mariée et autour de moi était la maison de mon père avec un bonheur que j'aimais (Giono 1974b: 67).

D'autres éléments stendhaliens peuvent être le vocabulaire et de façon plus précise, les adjectifs, dans ce cas précis *extrême* ou *admirables*:

Cette extrême beauté si près de lui ne l'empêchait plus de vivre (Giono 1974b: 47).

À son extrême plaisir, la duchesse fut obligée de lui céder tout le second étage du palais (Stendhal 1952: t.2, 320).

D'admirables nuages s'étaient élargis comme les ailes d'un oiseau qui plane (Giono 1974b: 71).

Ces collines aux formes admirables (Stendhal 1952: t.2, 45).

La discrétion et la rapidité du texte nous renvoient aussi à l'écriture stendhalienne:

Il s'arrêta. Elle est devenue très pâle. Elle va tomber. Elle ne respire plus. Il voit ses yeux. Ils sont couleur de tabac avec des reflets verts. Mais elle les ferme et dit à voix basse: "Vous aussi vous vous déguisez mal" (Giono 1974b: 48).

La cantinière tourna à droite et prit un chemin de traverse au milieu des prairies; il y avait un pied de boue; la petite charrette fut sur le point d'y rester: Fabrice poussa à la roue. Son cheval tomba deux fois; bientôt le chemin, moins rempli d'eau, ne fut plus qu'un sentier au milieu du gazon (Stendhal, 1952: t.2, 58-59).

En 1943, avec *Le voyage en calèche*, il choisit l'Italie pour la première fois comme décor pour l'argument de sa pièce de théâtre. Pierre Citron (1991: 88-98) pense que "c'est Stendhal, je crois qui le pousse à ce choix. La période où se déroule la pièce est à peu près celle où, dans *La Chartreuse de Parme*, le père véritable de Fabrice passe à Milan (la ville où a lieu le deuxième acte de la pièce, à la Scala, ce lieu si cher à Stendhal)". Son héros, Julio, est noble et italien tout comme Fabrice Del Dongo et les allusions à des thèmes chers à Stendhal, la musique de Mozart ou la politique de Bonaparte, sont fréquentes.

Mais le moment culminant de l'empreinte stendhalienne dans l'œuvre gionienne se situe dans *Le Cycle du Hussard*. Le gros de ce cycle se concentre autour de trois romans: *Angelo*, *Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou* auxquels Giono a consacré douze années de sa vie, de 1945 à 1957. Le protagoniste Angelo Pardi est, lui aussi, tout comme Fabrice Del Dongo, italien, aristocrate et enfant bâtard. La beauté, le charme, la générosité, la spontanéité, l'orgueil, l'honneur, la tendresse, la poursuite de l'amour et le bonheur sont des caractéristiques propres aux deux personnages. D'autres éléments nous indiquent aussi la présence stendhalienne dans les écrits de Jean Giono.

Leurs origines:

Angelo n'avait jamais été aussi italien. Il suivait son idée chérie avec fougue (Giono 1977: 483).

Ce qui me confirmerait dans cette idée d'origine italienne, c'est que la langue de ce pays était en grand honneur dans la famille, chose bien singulière dans une famille bourgeoise de 1780. Mon grand-père savait et honorait l'italien; ma pauvre mère lisait le Dante, chose fort difficile même de nos jours (Stendhal 1982: t.2, 603).

Leur physique:

C'était le fils naturel de la tendre et passionnée duchesse Ezzia Pardi, un très grand jeune homme de vingt-cinq ans, aux lèvres minces et aux beaux yeux noirs (Giono 1977: 4).

Touchée par la pâleur et les beaux yeux de Fabrice (Stendhal 1952: t.2, 56).

Leur sens de l'honneur:

Il faut non seulement tuer mais savoir regarder froidement les morts. Sans quoi l'on est ridicule. Et si l'on est ridicule dans son métier, dans quoi sera-t-on élégant? (Giono 1977: 289).

La vivandière va me croire un lâche, se disait-il avec amertume; mais il sentait l'impossibilité de faire un mouvement: il serait tombé (Stendhal 1952: t.2, 59).

Cependant, Jean Giono ne se borne pas à l'unique univers de *La Chartreuse de Parme*. *Le Rouge et le Noir* ou *Lucien Leuwen* constituent aussi des piliers importants dans l'esprit de l'écrivain. De ce fait il ne cacha jamais son admiration pour Stendhal et il écrit d'ailleurs dans la préface d'*Angelo*: "On pourra trouver une sorte de similitude entre la situation d'Angelo à Aix-en-Provence et celle de Lucien Leuwen à Nancy" (Giono 1977: 1191). Mais les touches stendhaliennes ne terminent pas avec le Cycle du Hussard dans l'oeuvre gioniesque. Dans *Deux cavaliers de l'Orage*, la corruption des fonctionnaires n'est pas sans nous rappeler le préfet de Lucien Leuwen, Monsieur de Riquebourg. *Le Voyage en Italie* est, sans doute, un hommage à ses ancêtres, mais cependant il est, là aussi, tentant de penser que Stendhal a en quelque sorte parcouru l'Italie à ses côtés.

Nous pourrions finalement citer quelques écrits dans lesquels l'écriture gioniesque se rapproche de l'écriture stendhalienne comme un texte sur Gréoux-Bains où Jean Giono s'évertue à vanter les bénéfices des cures d'eau dans cette ville thermale. Il ne s'agit pas d'une vulgaire imitation mais plutôt d'un hommage à un auteur qui le guida tout au long de sa vie et de sa carrière d'écrivain:

J'ai dit de ce voyageur en chambre, passé par la Durance près d'une chapelle qui domine les galets de ce fleuve tapageur et gris. Mon cheval s'y est défermé et c'est le maréchal-ferrant de la ferme qui a remis ce sabot en état. C'est la première fois que je vois une ferme avoir besoin d'un prêtre. Il est vrai que les paysans ont l'air de mieux soigner leur maréchal. C'est un homme habile et qui m'a tout de suite indiqué le chemin le plus court pour aller à Gréoux. J'y suis arrivé à trois heures de l'après-midi, rôti de soleil et couvert de poussière de charbon fort désagréable et qui me faisait jurer. Ici, tout s'est apaisé: mauvaise humeur et démangeaisons. L'eau des bains est onctueuse comme de la crème de lait et je ne connais pas le bonheur plus grand que celui que j'ai eu ensuite. Il faut dire que la société porte sur son visage le ravissement et la paix. C'est contagieux (Cité par Citron 1991: 97).

Comme conclusion, nous pourrions citer cette synthèse de Jean-Yves Laurichesse (1994: 371): "Les affinités essentielles peuvent se résumer dans le romantisme commun aux deux auteurs... L'émotion face à la nature, le goût de l'héroïsme, le rejet de la conformité bourgeoise, aucun de ses traits stendhaliens

n'est contredit par des romans comme *Le Chant du monde* ou *Que ma joie demeure*: plus encore, ils y sont présents, mais dans le contexte d'une esthétique baroque certes très éloignée de l'esthétique stendhalienne". Jean-Yves Laurichesse (1994: 372) nous suggère par ailleurs une autre influence de Stendhal chez Giono, mais celle-ci beaucoup plus personnelle: "Stendhal ouvre à Giono une culture nouvelle. Les deux imaginaires se constituent en véritables vases communicants. Les lectures de Stendhal deviennent celles de Giono: Machiavel, L'Arioste, Cervantès, qu'il découvre ou relit avec passion, à la lumière de Stendhal. La musique que Stendhal aime est aimée de Giono: Mozart, la musique italienne du XVIIIème siècle, de l'opéra". Enfin, selon Laurichesse, "Giono trouve dans le style de Stendhal non un modèle, mais une incitation au renouvellement, et un certain esprit... Giono y trouve aussi la preuve que la sensibilité peut s'exprimer sans emphase, par un art du peu qui réclame du lecteur une participation plus grande" (Laurichesse 1994: 374).

Nous pouvons donc déduire que l'intertextualité entre Jean Giono et Stendhal fut une source de création dans l'écriture gionesque mais en aucun cas une simple imitation, Giono trouvant dans l'oeuvre stendhalienne un renouveau permanent.

3. Jean Giono et la poésie

En 1914, c'est en compagnie d'Élise, sa future épouse, que Jean Giono se submergea dans l'univers des poètes du *Parnasse*, en lisant ou en récitant quelques vers qui l'avaient particulièrement ému.

L'univers que Jean Giono crée est profondément métaphorique: "L'âme est la composante de tout. Elle organise, elle ordonne, elle unit, elle rejoint, elle se marie, elle se mélange" (Giono 1988a: 335). En effet, la métaphore, figure poétique abonde dans le style gionesque, elle en est l'essence, origine de toute poésie (Brown 1990: 253).

Cependant et malgré son fort tempérament poétique, Giono confessa à plusieurs reprises sa réticence face à la poésie en vers, se rebellant contre les exigences de la forme, de la versification et se demandant pourquoi fallait-il "enfermer la poésie dans un corset de fer alors que la prose permettait une expression beaucoup plus libre et fluide" (Chevaly 1986: 306). Jean Giono comprend la poésie comme une façon de s'exprimer, par des actes, comme une sorte d'aventure. Être poète c'est aussi savoir profiter de la vie, *vivre avec poésie*. De la même façon que le philosophe Alain (1991: 375) pensait que "La prose est affranchie du temps; elle est délivrée aussi de l'argument en forme, qui n'est qu'un

moyen de l'éloquence... La poésie fut le langage naturel fixé, au temps où l'on entendait le langage", Giono affirmait à son tour à Jean Carrière (1985: 144) : "j'ai le sentiment qu'être poète, c'est une fonction qui n'a pas besoin de l'écriture pour s'exprimer... Les grands poètes sont ceux qui n'écrivent pas, qui jouissent de la vie, qui mettent leur poésie dans la vie qu'ils mènent... Sont poètes des quantités de gens".

De ce fait la conception qu'il a du poète dans la société est assez proche de celle qu'avaient certains poètes du XIX^{ème} siècle, parmi lesquels nous pouvons citer Baudelaire, lui qui pensait que le poète était un interprète, un traducteur dont le rôle était de déchiffrer le monde invisible, l'univers dissimulé derrière les apparences. Le poète devenait donc, par ses qualités imaginatives et analytiques, un être supérieur qui, en contrepartie devait subir l'incompréhension et le dédain de ses semblables, comme eurent à le faire Jean Giono et Juan Ramón Jiménez à certains moments de leurs vies respectives.

Comme illustration citons cette vision baudelairienne de la condition du poète, présente dans la dernière strophe de son célèbre poème *L'Albatros*:

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.
 (Baudelaire 1998: II).

C'est dans cette optique que Jean Giono pensait que le poète devait être un professeur d'espérance (Giono 1974a: 203):

Les hommes sont des dieux pauvres. Ils sont arrivés après les richesses. Comme ceux qui sont souvent obligés de "manger par coeur", ils sont très souvent obligés de "créer par coeur". Alors, maintenant que le boucher et tous les autres et le boulanger se sont installés, ce qui manque à la communauté, pour qu'elle soit complète, c'est celui qui fournira les matériaux de cette "création par coeur" (de cette création qui doit se faire là où il n'y a plus rien à créer). Il faut un magasin de merveilles. C'est ce que j'appelle un poète (Giono 1988c: 680).

Dans une société où le désespoir grandit, le rôle du poète est, selon Giono, vital: "sans le secours du poète, on ne peut connaître le chemin qui délivre des enlacements de l'enfer" (Giono 1988c: 681). Jean Giono ne croyait pas que le poète fût un exilé sur terre, bien au contraire, il devait être un homme de ce monde, intégré dans la société et dans laquelle son rôle était d'ouvrir les yeux et les horizons de l'homme aliéné: "Il est obligé de voir plus loin, il est obligé de

pressentir... Son travail à lui, c'est de dire. Il a été désigné pour ça" (Giono 1974a: 203). Par la magie de ses mots, il peut aider les hommes qui se sentent exclus à retrouver leur place dans cet univers qui leur semblait fermé, ayant perdu la foi et le savoir de leurs ancêtres. Le poète les guide vers l'harmonie de leurs origines, les éveille et leur réapprend à désirer, à exiger, à se rapprocher de l'autre.

Il est intéressant de signaler qu'à ses débuts, mais aussi à d'autres moments de sa carrière, Jean Giono fut l'auteur de poèmes sous l'influence de plusieurs poètes: Malherbe pour sa rigueur, Lamartine pour sa mélodie, mais aussi Heredia et Leconte de Lisle (Fluchère 1983: 35).

Pendant la période de l'après-guerre, probablement au cours de son second emprisonnement à Saint-Vincent-les-Forts, Giono composa trois poèmes: *La Chute des Anges*, *Un Déluge* y *Le Coeur-Cerf*. Ces trois compositions forment un ensemble poétique unique dans son œuvre. Il est vrai qu'adolescent Jean Giono avait déjà fait ses premiers pas poétiques. Ses premiers textes, à partir de 1911, sont en vers et à partir de 1916 la forme devient libre et la thématique souvent bucolique. Plus tard il introduira quelques fragments poétiques dans plusieurs de ses œuvres. Ainsi la fin du *Serpent d'étoiles* est composée par une longue série de poèmes cosmiques:

Ô Mer, jalouse de tout ton sel,
De tout ce sel qui te brûle la peau,
Jalouse de toute ta verdure.
Laisse-nous tranquille.
Il serait beau le monde s'il était fait seulement de toi,
Nous serions mous comme un oeuf sans coquille,
Et tu perdrais tes poissons dans le ciel
Tout au long de ta course (Giono 1988b: 130).

Je le vois, déjà, devant le grand troupeau.
Il marchera de son pas tranquille
et derrière lui, tous vous serez.
Alors, le maître ce sera lui.
Il commandera aux forêts.
Il vous fera camper sur les montagnes,
Il vous fera boire les fleuves.
Il fera s'avancer ou reculer la mer,
rien qu'en bougeant de haut en bas
le plat de sa main (Giono 1988b: 134).

Victor Hugo écrivit plus de cent poèmes dont les caractéristiques nous rappellent les écrits poétiques de Jean Giono: poèmes longs, dont la rhétorique

permet que la pensée soit dissimulée par le symbole, poésie cosmique, création infinie d'images, sans oublier, bien évidemment, que Victor Hugo fut l'un des plus grands et des plus virulents réfractaires à la société de son époque, critiquée dans ses vers. Pierre Citron (1990a: 121) nous rappelle que Victor Hugo fut d'ailleurs "le créateur de la métaphore faite de deux substantifs accolés, du type Le pâtre promontoire ou Le Coeur-Cerf".

4. Juan Ramón Jiménez et symbolisme français

À Moguer, Juan Ramón Jiménez était surnommé *le fou*, surnom que le poète lui-même assimilerait comme étant son deuxième nom: "Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero" (Jiménez 1998b: 98).

Très jeune, il commença à avoir des problèmes de santé, de dépression qui feraient de lui un être solitaire et silencieux. Ces tourments qui s'accroissent à la mort de son père, firent que sa famille l'envoya au sanatorium du docteur Lalanne, près de Bordeaux, au printemps 1901. Son séjour en France lui permit de se submerger dans l'univers des poètes symbolistes les plus lus de l'époque: "Como yo me fui a Francia cuando tenía diecinueve años, yo pude comprar en París los libros de los simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Francis Jammes... que todavía no habían circulado por España ni por Hispanoamérica" (Jiménez 1999: 77).

Des années plus tard, dans son recueil de poésies *Jardines lejanos*, publié en 1904, il inclut une liste de ses vingt poèmes favoris, parmi lesquels figurent, entre autres, les poètes Jean Moréas, Paul Verlaine, Paul Fort, Jules Laforgue et Francis Jammes. Graciela Palau de Nemes (1974: 168) nous dit de cette étape de Juan Ramón que "inspirado en su lectura, sintió la necesidad de escribir nuevos poemas. Volvió a identificarse con la poesía española sencilla, sugestiva, vaga, misteriosa, como la de Bécquer".

L'existence de Juan Ramón Jiménez fut pleinement consacrée à la création poétique. Il vécut pour et par la poésie, dans l'optique de l'exécution quotidienne de ce qu'il appelait son *Œuvre*. Il est bien connu que Juan Ramón Jiménez lui-même définit son évolution littéraire en trois moments: le premier est constitué par l'influence de ce qu'il appelle la meilleure poésie espagnole, c'est-à-dire Bécquer, le *Romancero* et les grands classiques; le deuxième est l'adhésion totale au modernisme, à Ruben Darío, dans un premier temps, pour n'en conserver par la

suite que les innovations formelles dans le but de s'acheminer vers la troisième étape: sa poésie pure en marge de toute école.

De Bécquer et ses contemporains il conserve le romantisme, très en accord avec ses états d'âmes à ses débuts d'écrivain. La fuite du temps, la nostalgie du passé, sont dans un premier temps le leit-motiv d'une poésie pleine de mélancolie. Les nuits de lune et d'étoiles, les magnolias, les rossignols sont les éléments de cette poésie qui créent un décor à la Verlaine, implanté dans le Moguer de son enfance. Le paysage constitue un élément essentiel, en tant que décor réel dépouillé de la présence des clichés romantiques. L'expression est intimiste et le poète nous ouvre à ses sentiments, à ses rêves, à ses espérances:

¿Quién pasará mientras duermo,
por mi jardín? A mi alma
llegan en rayos de luna
voces henchidas de lágrimas.
Muchas noches he mirado
desde el balcón, y las ramas
se han movido y por la fuente
he visto quimeras blancas.
Y he bajado silencioso...
y por las finas acacias
he oído una risa, un nombre
lleno de amor y nostalgia.
Y después, calma, silencio,
estrellas, brisa, fragancias...
la luna pálida y triste
dejando luz en el agua...
(Jiménez 1993: 133).

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

O bien-aimée

L'étang reflète
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure,

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise.
(Verlaine 1995: VI).

Vers 1917, la lyrique de Juan Ramón est, avant tout, musicale et sentimentale. Sa musicalité est presque toujours intérieure, intime, une musique de l'âme des *Romances sans paroles* comme le sont celles de Verlaine ainsi que d'autres poètes symbolistes français. Au sujet des poèmes de cette époque, Francisco Garfías (1996: 115) écrit que "tienen, pues, un ambiente campesino y frutal que el poeta disimulaba con un lujoso alarde de jardines, fuentes, parques con crepúsculos,

ruiseñores, cristalería de colores, rosas de septiembre y olvidados senderos donde la hierba crece”.

En parlant de la poésie de Juan Ramón Jiménez, J. Fernández Figueroa (1957: 5) souligne que “la pureza de su obra nació de la lucha contra la impureza de sus pasiones y obsesiones”. Lorsque Francisco Villaespesa et Rubén Darío lui écrivent pour qu’il se joigne au *Cercle de Madrid* en défense du modernisme, son émotion est si grande qu’il part immédiatement pour la capitale espagnole. Afin de mieux comprendre ce voyage, il faut savoir que la vie littéraire madrilène de l’époque était pratiquement un calque de la vie parisienne de la *Belle époque*. Pour les poètes les Pyrénées n’existaient pas: Paris était leur source d’inspiration et ils ne la considéraient pas comme une ville étrangère. C’est avec la Génération de 98 que les choses changèrent. Antonio Machado, Azorín et beaucoup d’autres se laissèrent porter par leur guide spirituel, le nicaraguayen Rubén Darío. La richesse de ses métaphores, la sonorité de ses rythmes et de ses cadences donna à la poésie espagnole de l’époque une nouvelle splendeur. Cependant nous ne pouvons oublier que toutes ces innovations étaient porteuses des diverses écoles poétiques françaises: des parnassiens aux symbolistes en passant même par le néoclassicisme. Ruben Darío recherchait dans ces influences la perfection de la forme. Plus proche du Parnasse que du Symbolisme, le Modernisme revenait à la thématique de l’antiquité et de la mythologie et finit par être considéré comme un mouvement de transition. Ruben Darío, inspirateur de ce mouvement, sombra dans l’alcool. Antonio Machado se consacra pleinement à sa *sévère Castille* et Juan Ramón Jiménez s’en revint vers son Moguer, dont il avait maintenant besoin plus que jamais pour refermer une étape de sa vie. Le Modernisme était mort.

Dans la tranquillité de ce Moguer natal, il oublie alors son mal-être de Madrid et peu à peu il s’achemine vers la poésie pure qui deviendra alors le centre de son œuvre.

Vino, primera pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.
Llegó a ser reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica

de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!
(Jiménez 1998a: 340)

Ce poème retrace une évolution: “Se fue vistiendo... llegó a ser... se fue desnudando”, en accord avec la devise de Goethe qui figure au début de sa *Seconde Anthologie*: “Como el astro, sin precipitación, pero sin descanso”. Par ailleurs, on peut observer que la poésie se convertit peu à peu en une “reina fastuosa de tesoros” sans que le Poète nous indique délibérément “qué ropajes” sont ceux qu’elle avait revêtus, provoquant la haine du poète qui ne la comprenait plus “sin sentido”. Il semble là faire allusion à la tentation baroque que Juan Ramón Jiménez considérait comme un moment de folie espagnole.

La poésie dénudée s’achemine vers la vérité désirée. Cet idéal, puisqu’il s’agit d’un idéal dans le cas de Juan Ramón Jiménez, nous pouvons le retrouver chez un de ses contemporains français, Stéphane Mallarmé. Mallarmé croyait en l’Art avec un A majuscule, croyance que partageait Juan Ramón Jiménez. Grâce à sa connaissance de la langue française, Juan Ramón put comprendre l’esthétique de ce poète français dont il traduisit plusieurs poèmes. Le nihilisme de Mallarmé fascinait Juan Ramón Jiménez et, tout comme lui, sa passion pour la recherche de l’essence l’amena à travailler et à retravailler certains poèmes dont il n’était pas satisfait ; il en brûlait les copies qu’il jugeait médiocres et ne se lassait jamais de réviser ses écrits afin de les dépouiller de tout ce qu’il trouvait superflu.

Ainsi la caractérisation que Wallace Fowlie (1962: 144) fait de Mallarmé lorsqu’il affirme que “Mallarmé’s poems testify to the poet’s perpetual renovation of himself” est parfaitement applicable à Juan Ramón Jiménez. Ricardo Gullón (1981: 229) justifie les similitudes entre Mallarmé et Juan Ramón en affirmant qu’il ressentait une “igual vocación por el trabajo arduo y exigente; idéntico ardor por conseguir lo delicado y perfecto; análoga voluntad de escribir para la inmensa minoría, y el mismo amor, con absoluta entrega a la tarea creadora”. Il n’est donc pas étonnant que Juan Ramón Jiménez devint un de ses grands admirateurs.

Le poète crée un monde différent, un monde nouveau et meilleur, grâce au pouvoir qu’il détient sur les mots. Dans sa poésie pure, Juan Ramón nous offre

au moyen de son vers libre, sans rime et sans anecdote, un reflet de sa propre sensibilité spirituelle. Cet acte créateur du poète ne peut se concevoir sans tenir compte de la vision que Juan Ramón possédait du poète au sein de la société. Dans un article sur le pouvoir des mots dans la poésie de Juan Ramón, Mervyn Coke-Enguidanos (1981: 89) affirme que “lo que Juan Ramón exige del poeta es trascendental: que sea el testigo viviente del universo”.

Le langage et les mots étaient fondamentaux pour Juan Ramón puisqu’ils devaient représenter la réalité. Le mot était dépositaire de la réalité “el depósito de la realidad, de la irreductible esencia de las cosas, emociones, en resumen de toda la experiencia” (Coke-Enguidanos 1981: 88). C’est ainsi que Juan Ramón se consacra au pouvoir des mots. L’acte de création, dont Juan Ramón (1970: 189) disait “Nombrar las cosas ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: Hágase, y hágase porque yo lo digo”, existe dans le cadre de la recherche de la réalité, puisque le poète crée, avec une rigueur scientifique, afin de refléter le Monde à travers ses mots. Juan Ramón maintiendra alors la lutte entre ses deux mondes: son monde réel et son monde poétique, puisque l’un préserve l’autre, en le guidant vers la pureté (Coke-Enguidanos 1981: 97).

À partir des années 20, et peut-être même avant, nous retrouvons l’influence d’un autre poète français dans la poésie de Juan Ramón: celle d’Arthur Rimbaud dont les œuvres complètes sont conservées dans la Salle Zenobia-Juan Ramón à Porto Rico. Selon Ricardo Gullón (1981: 228), et si l’on tient compte des paragraphes annotés par Juan Ramón: “la semejanza entre ellos y ciertas páginas de nuestro poeta es fundamentalmente de tono. Lo que él encuentra en Rimbaud es la agudeza e incisividad del trazo, rapidez y concisión, la elipsis y la abreviatura que le permiten decir muchas cosas con una mera insinuación, con un ademán”. Ricardo Gullón (1981: 229) ajoute que Rimbaud lui servit d’exemple dans le dépouillement: “ejemplo para despojarse del sentimentalismo, del emocionalismo excesivo que tanto afecta a sus primeros versos y hace casi insoportable la lectura de Rimas”. Il crée alors une poésie sans sentimentalisme, aigüe et précise, dont les similitudes avec celle de l’auteur du *Bateau Ivre* sont visibles dans deux poèmes sur le thème de la mort. Dans les deux poèmes, l’absence d’indignation devant le spectacle de la mort qui dédramatise la vision de la mort au sein de la “bonne nature” accentue par ailleurs l’horreur de la vision d’un squelette dans un cas et d’un cadavre dans l’autre.

La nature est alors source de sensations agréables face à la cruauté et à l’horreur de la mort:

...Dentro del campo santo, entre las zarzas
y los agrios rosales, unos huesos
carcomidos y oscuros se escondían
en la tierra mojada, y por el seco
y crujiente ramaje, los lagartos
se entaban en los ojos siempre abiertos
con que las calaveras, bajo lirios,
miraban melancólicas al cielo.

A lo lejos cantaban las alondras;
mi corazón alzó su sentimiento.

Un sepulcro caído, desde el fondo
del patio, me llamó con su misterio:
su losa de alabastro estaba rota
sobre la yerba exuberante, y dentro,
con espantosa mueca, sonreía,
cuajado de rocío, un esqueleto
(Jiménez 1993: 128).

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vers où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit
(Rimbaud 1991: Poésies).

Comme conclusion, nous pourrions nous servir de la synthèse que Juan Ramón fit lui-même en parlant de ses sources françaises à Ricardo Gullón (1958: 93): “Quiero decir algo, indica, sobre parnasianismo y simbolismo. El origen está como ya hemos hablado, en Poe, y a través de Baudelaire toma tres direcciones: Verlaine, sentimentalismo parisino; Mallarmé, que recoge lo intelectual, y Rimbaud lo chocante, lo que los franceses llaman *bizarre*. En Baudelaire están las tres direcciones; la mezcla está clara y también la ulterior diversificación y separación de tendencias”.

Cette troisième étape consacrée à sa poésie pure et dénudée dont la majeure partie se développerait sur un autre continent, l'Amérique, lieu d'exil de Juan Ramón Jiménez dès le début de la Guerre Civile espagnole, sera aussi la plus longue et la plus productive.

5. Conclusion

Dans cet article nous avons essayé de souligner les influences littéraires françaises du XIXème siècle communes à Jean Giono et Juan Ramón Jiménez afin d'essayer de comprendre une des bases de l'intérêt gionosque pour la réalisation du scénario de *Platero et moi*.

Nous avons vu que Jean Giono tout comme Juan Ramón Jiménez trouvèrent dans la littérature de XIXème siècle une source d'inspiration inépuisable qui laissa

une trace profonde dans leurs écrits respectifs où l'imagination tout comme la liberté de pensée les acheminèrent vers une écriture libre et pure.

La découverte de Stendhal pour Jean Giono marquerait le début de ce que la critique appelle maintenant sa seconde étape et dont le point culminant est *Le Cycle du Hussard*.

La profonde admiration que Juan Ramón Jiménez ressentit pour Stéphane Mallarmé l'achemina vers l'épuration maximale de son œuvre.

Charles Baudelaire qui semble être la synthèse parfaite entre la pureté du fond et de la forme pour Juan Ramón Jiménez est aussi présent dans l'œuvre de Jean Giono dans des thèmes tels que la fonction du poète dans la société ou dans sa vision ironique de la mort. Un auteur qui semble devenir ainsi une constante dans l'esprit gioniesque tout comme dans l'écriture de Juan Ramón

Nombreux sont donc les écrivains et les poètes communs qui passèrent par l'inspiration et par l'œuvre de Jean Giono et de Juan Ramón Jiménez. Tous deux créèrent une œuvre originale et transcendante dans le temps et bien que leurs personnalités furent différentes tout comme leurs vécus, il semble indéniable qu'ils trouvèrent là un point commun dans leur conception créative, point commun qui fut peut-être une des raisons qui poussèrent Jean Giono à accepter l'écriture du scénario de *Platero y yo*.

Références

- ALAIN (1991). *Éléments de Philosophie*. Paris: Folio Essais.
- BAUDELAIRE, C. (1998). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard Poésie.
- BROWN, L. (1990). "Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono". *Roman 20-50, n° spécial Les Styles de Giono*: 249-256.
- CARRIÈRE, J. (1985). *Jean Giono. Qui suis-je*. Lyon: La Manufacture.
- CITRON, P. (1990a). "Les poèmes de Giono (1944-1947)". *Roman 20-50, n° spécial Les Styles le Giono*: 117-130.
- CITRON, P. (1990b). *Giono 1895-1970*. Paris: Seuil.
- CITRON, P. (1991). "Le Stendhal de Giono". *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* 36: 88-98.
- CHAPSAL, M. (1963). *Quinze écrivains (Entretiens)*. Paris: René Julliard.
- CHEVALY, M. (1986). *Giono à Manosque*. Marseille: Éditions Le temps parallèle.
- FERNÁNDEZ FIGUEROA, J. (1957). "Juan Ramón, auténtico". *Índice de Arte y Letras* 97: 5.

- FLUCHÈRE, H. (1983). "Jean Giono, poèmes de jeunesse". *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* 19: 35-38.
- FOWLIE, W. (1962). *Mallarmé*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GARFIAS, F. (1996). *Juan Ramón en su reino*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- GIONO, J. (1974a). *L'Eau Vive* (tome III). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, J. (1974b). *Pour saluer Melville* (tome III). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, J. (1977). *Angelo* (tome IV). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, J. (1988a). *Le Poids du ciel*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, J. (1988b). *Le Serpent d'étoiles*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, J. (1988c). *Triomphe de la vie*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, J. (1995). *Journal 1935-1939*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GULLÓN, A.M. (1981). "Una improvisación del cosmos: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez". *Ínsula* 416-417: 13-26.
- GULLÓN, R. (1958). *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, J.R. (1970). *Páginas escogidas, Prosa*. Selección y nota preliminar de Ricardo Gullón. Madrid: Gredos.
- JIMÉNEZ, J.R. (1993). *Antología Poética*. Edición de Javier Blasco. Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, J.R. (1998a). *Segunda Antología Poética*. Edición de Javier Blasco. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral).
- JIMÉNEZ, J.R. (1998b). *Platero y yo*. Edición de Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, J.R. (1999). *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Madrid: Visor.
- LAURICHESSE, Y. (1993). "Giono et Stendhal: la conversation souveraine". *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* 40: 101-111.
- PALAU DE NEMES, G. (1974). *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda* (Segunda edición completamente renovada). Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispanica, 31).
- RIMBAUD, A. (1991). *Poésies*. Paris: Garnier.
- STENDHAL (1952). *Romans et nouvelles* (tomes 1 et 2). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VERLAINE, P. (1995). *La Bonne Chanson*. Paris: Garnier.

