

## Ces silences de la narration qui rapprochèrent Jean Giono et Juan Ramón Jiménez

Dominique Bonnet

*Universidad de Huelva*

domi@uhu.es

### Resumen

Este artículo quiere demostrar cómo Jean Giono descubrió en Juan Ramón Jiménez la pureza de escritura que él mismo tanto practicaba en sus narraciones elípticas. De esta manera, este afán de depuración que ambos buscaban en sus escrituras sería uno de los puntos en común que hiciera que Jean Giono se convenciera para realizar el trabajo de adaptación cinematográfica de *Platero y yo*.

**Palabras clave:** pureza; imaginario; ideal; Jean Giono; Juan Ramón Jiménez.

### Abstract

This article intends to show how Jean Giono discovered a purity of writing in Juan Ramón Jiménez that he practiced himself in his elliptical narratives. Thus, this purifying desire that both sought in their writings would be one of the common points that would persuade Jean Giono to do the film adaptation of *Platero y yo*.

**Key words:** Purity; imaginary; ideal; Jean Giono; Juan Ramón Jiménez.

Écrire ne consiste jamais à perfectionner le langage qui a cours, à le rendre plus pur. Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable, auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre.

Maurice Blanchot (1955: 51-52)

## 0. Introduction

En 1959 la rencontre imaginaire entre deux grands écrivains, Jean Giono et Juan Ramón Jiménez, fut possible grâce à la réalisation du scénario de *Platero et moi* par l'écrivain français. Dans un premier temps, Jean Giono hésite, il ne connaît pas la littérature de Juan Ramón Jiménez, et moins encore *Platero et moi* qui lui deviendra accessible par la traduction française de Claude Couffon publiée en 1957. Après la première lecture du livre de poèmes de Juan Ramón Jiménez, Jean Giono accepte la proposition d'adaptation, tout en sachant que le passage d'une œuvre littéraire à une œuvre cinématographique exige des transpositions nécessaires dans le but de recréer une œuvre adaptée à de nouvelles exigences. Son expérience cinématographique qui va de l'écriture de scénario à la mise en scène de long métrage, lui avait déjà appris que la littérature et le cinéma sont deux mondes différents possédant chacun d'eux leurs propres techniques de travail. Jacques Mény écrit au sujet d'un des scénarios de Jean Giono:

Nous y découvrons à la fois Giono plus cinéaste qu'il ne le croyait ou ne le disait et un écrivain confronté au mystère de sa propre création [...] un écrivain prend seul en charge le passage d'un de ses chefs d'œuvre de l'écrit à l'écran et aboutit à une création nouvelle par une transformation radicale de l'œuvre originale (Mény, 1992, 44 et 73).

Le poète espagnol mort en 1958 Jean Giono ne peut donc le rencontrer, mais afin de découvrir son univers il décide d'entreprendre un voyage en Andalousie, pour connaître son village natal, Moguer. Très vite, il se rendra compte que les liens entre eux sont nombreux et précis. Il en prendra note dans un carnet de voyage, son *Voyage en Espagne*, qui donnera lieu en 1964 à l'introduction de l'édition française de *Platero et moi*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il existe actuellement une réédition de l'édition originale (Juan Ramón Jiménez: *Platero et moi*. Avant propos de Jean Giono. Paris, Seghers, 1964) publiée à nouveau chez Seghers datant de 2009.

Tous ces points communs passent par une même exigence, par un même objectif: la pureté de l'écriture. Cette pureté est le résultat d'un processus minutieux et laborieux qui part de l'imaginaire romantique, source inépuisable de l'écriture gionnesque mais aussi de celle de Juan Ramón. De cet imaginaire découle la purification, filtre de la narration pour n'en dégager que l'essentiel:

La parole poétique n'est plus parole d'une personne: en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance; il devient l'essentiel; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes (Blanchot, 1955: 42).

Dans cet article nous essaierons de démontrer comment cette pureté d'écriture fut un des points communs que Jean Giono se découvrit avec Juan Ramón Jiménez, l'amenant par la suite à réaliser l'adaptation cinématographique de *Platero et moi*.

### 1. Imaginaire et *vides de la narration* chez Jean Giono

Jean Giono fut souvent appelé le *voyageur immobile*, à partir de son récit du même nom dans *L'Eau Vive*; son imagination, à plusieurs reprises, le fit s'évader, traverser les frontières de pays inventés, nous faire connaître des hommes et des femmes immergeant de son esprit, créateur de ce monde parallèle. Essayer de comprendre les limites des deux mondes gionnesques est entreprendre un jeu de fausses pistes infinies, car bien qu'homme tranquille, assis dans son fauteuil à Manosque et fumant sa pipe, Jean Giono court beaucoup et parcourt de nombreux paysages sans laisser que personne ne le rattrape.

Dans son imaginaire Giono ajoute ses touches fantastiques personnelles au monde réel pour lutter contre la monotonie quotidienne. Lorsque Gilles Lapouge (1990: 5) met en relation réalité et écriture gionnesque, il en arrive à la conclusion que «le réel, Giono n'y comprend rien, doute de sa réalité et du reste, ça l'assomme... Giono vit dans une réalité passionnément imaginaire». De ce fait, dans une interview sur ses techniques d'écriture, et à la question «Je voudrais savoir comment vous abordez le sujet d'un roman. D'où vient le sujet? Est-ce d'une expérience vécue, ou est-ce de l'imagination?» (Miller, 1979: 54), Jean Giono répond:

C'est de la pure fiction. C'est de la pure invention... Le roman est purement et totalement inventé, et se produit de la façon suivante: d'abord, pendant très longtemps, je ne pense pas à une histoire particulière... de temps en temps je commence à

avoir envie de certains personnages... petit à petit, certains sentiments commencent à m'inquiéter... Tout ça se fait par l'imagination et sans que rien n'ait été écrit encore (Miller, 1979: 54).

Cet imaginaire gionnesque nous le retrouvons dans le texte de l'adaptation de *Platero et moi*. Lorsqu'il part en voiture vers Moguer, Giono rêve et pense aux décors de Don Quichotte, oeuvre qui le passionne tant. Les multiples arrêts dans la Manche feront d'ailleurs que son arrivée à Moguer soit retardée. Moguer le déçoit tout d'abord, lorsqu'il découvre le port abandonné. Ses premiers sentiments devant ce village désolé lui inspireront les pages d'introduction à l'édition française de *Platero et moi*. Ce texte écrit en 1964 nous révèle les premières impressions gionnesques sur le Moguer des années 60 et nous dévoile les affinités que Jean Giono se découvrit avec le poète andalou. Nous ne pouvons perdre de vue qu'il s'agit d'une introduction biographique, mais de même qu'il l'avait fait dans d'autres écrits tels que la préface de *Virgile* ou *Le Déserteur*, Giono improvise à partir de la réalité et des faits authentiques relatifs à l'auteur, afin de créer un univers singulier où le fil conducteur reste un thème infiniment gionnesque: la solitude, l'errance, traits selon Giono, fondamentaux dans les pays du sud.

Jean Giono fut, sans doute, frappé par la lecture de *Platero et moi* tout comme par la découverte de la terre andalouse. L'écriture du scénario de *Platero et moi* atteint rapidement de nouvelles dimensions lorsque Jean Giono commence à s'identifier et à s'impliquer personnellement dans la transcription du recueil de poèmes de Juan Ramón qui à plusieurs reprises lui rappelle sa propre écriture. C'est pour cela qu'il décide de procéder à l'adaptation de *Platero et moi* tel qu'il le ferait pour un de ses propres livres, unissant la sensibilité juanramonienne à la sienne au sein d'un seul texte: la transposition cinématographique.

Tout roman de Jean Giono passe par une longue période d'incubation à l'intérieur de ses célèbres petits carnets de notes. Les personnages, la trame et, finalement ce qui deviendra l'histoire s'organisent tout d'abord dans l'esprit et l'imagination de l'écrivain, et finit, plus tard, par se retrouver sur un page écrite. Le problème fondamental de Jean Giono était de trouver le style d'écriture qui lui permettrait de transvaser les éléments de son imagination sur la page écrite. J. M. G. Le Clézio (1967: 7), grand admirateur de Giono, écrit dans *L'extase matérielle*: «Une seule chose compte pour moi, c'est l'acte d'écrire»; pour ces deux écrivains l'écriture est le combat contre la langue comme institution, elle doit être libre afin de pouvoir créer un monde où l'homme réinventé trouve une vie nouvelle.

Ses connaissances de l'époque romantique lui donnèrent quelques clefs pour définir cette écriture. Une des caractéristiques du récit romantique est son pouvoir constructif et inventif de mondes lyriques, «l'oeuvre construit un univers autonome, souvent deshistoricisé, un monde subjectif qui se présente dans le récit avec l'éclat et

la lumière d'un monde vrai» (Durand, 1990: 237). Hans Robert Jauss (1980: 197) caractérise l'évolution romantique dans l'esthétique européenne par l'exaltation des fonctions de l'imagination; il s'agit de «s'affirmer capable de créer, dans l'œuvre propre de l'homme, un autre monde qui n'existait pas encore, et non seulement une seconde nature plus belle...». Poursuivant la même idée, Mervyn Coke-Enguidanos (1981: 538) affirme que «la gran contribución de los románticos fue precisamente su revalorización del proceso imaginativo. Desde el principio del siglo XVIII esta nueva actitud ante la imaginación cambió el rumbo de la literatura y el arte de los siglos XIX y XX».

Dans l'univers de Jean Giono, l'homme créateur ajoute donc à la nature son propre univers subjectif grâce au pouvoir de son cœur et de son âme que nous retrouvons dans la métaphore et la poésie de l'imaginaire gionisque.

Ses passions pour Virgile, Stendhal et Faulkner sont sans doute aussi très liées au rôle que l'imagination tient dans l'œuvre et dans la vie de Jean Giono. À William Faulkner il emprunta l'écriture elliptique et s'efforça «d'employer un langage d'éllision pour dire des choses importantes» (Bonhomme, 1999: 113). Ce processus est celui de l'utilisation du vide, de l'espace en blanc, de l'absence provoquée par la distance que prend le narrateur avec sa propre narration. Le narrateur opère de la sorte dans *Les Grands Chemins*: «J'aime toujours procéder par allusions voilées... J'aime mieux qu'il en reste au demi-mot. Moins j'en sais plus je prends l'air. Il faut conserver beaucoup de points obscurs en toute chose» (Giono, 1980: 570).

Ces points obscurs nous les retrouvons dans la perception, dans l'observation gionisque. En effet, Jean Giono disait souvent que les choses ne se perçoivent jamais dans leur totalité. Celui qui observe n'est pas toujours situé au meilleur endroit, certains aspects peuvent lui échapper, fragmentant ainsi la perception. À propos de la perception Maurice Blanchot écrit:

Quand nous regardons les sculptures de Giacometti, il y a un point d'où elles ne sont plus soumises aux fluctuations de l'apparence, ni au mouvement de la perspective. On le voit absolument: non plus réduites, mais soustraites à la réduction, irréductibles et, dans l'espace, maîtresses de l'espace par le pouvoir qu'elles ont d'y substituer la profondeur non maniable, non vivante, celle de l'imaginaire. Ce point, d'où nous les voyons irréductibles, nous met nous-mêmes à l'infini, est le point où ici coïncide avec nulle part. Écrire, c'est trouver ce point (Blanchot, 1955: 52).

L'écriture de *Un Roi sans divertissement* utilise elle aussi cette écriture elliptique, les vides de la narration composeront ce récit énigmatique qui cherche à trouver ce *point*, à faire coïncider *l'ici avec le nulle part*, créant un jeu de pistes signé Jean Giono. De cette façon, dans l'écriture gionisque auteur, lecteur et héros partagent la

responsabilité de déchiffrer ensemble l'énigme principale, puisque les indices que nous donne Giono ne sont qu'une ébauche qu'il nous faudra compléter, afin de refermer le cycle écriture-lecture comme nous l'explique Maurice Blanchot:

Jamais le poète, celui qui écrit, le "créateur", ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'œuvre; jamais, à lui seul, de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. C'est pourquoi, l'œuvre est une œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre (Blanchot, 1955: 35).

## 2. Imaginaire et pureté chez Juan Ramón Jiménez

Dans un de ses manuscrits, Juan Ramón Jiménez confesse: «Yo estoy seguro que hubiera podido llegar a ser un Víctor Hugo español, o por lo menos un León Felipe. Pero pronto decidí que no me gustaba este camino...» (cité par Aguirre, 1970-1971: 214). Juan Ramón Jiménez dont l'œuvre reste marquée par le Modernisme est conscient de l'influence que les écoles françaises, comme le romantisme, jouèrent dans ce mouvement: «El modernismo fue para el romanticismo lo que el Renacimiento para la Edad Media, Edad Media exaltadora de mitos religiosos, fantástica. El Renacimiento influido por el humanismo grecolatino deja de ser místico. El Modernismo es un nuevo Renacimiento que une lo sensorial con lo metafísico, el dogma con el hombre» (Jiménez, 1999: 80). On a souvent insisté sur le fait que le Modernisme n'était pas un mouvement ni une école ou même encore une génération, et Juan Ramón Jiménez lui-même affirmait qu'il pouvait abriter toutes les sensibilités depuis Unamuno jusqu'à Rubén Darío.

D'autre part, il souligne dans ses notes, *Apuntes*, que le Modernisme ne peut s'opposer à la Génération de 98, puisque l'un se nourrit de l'autre. Il ajoute encore que l'origine du Modernisme pourrait remonter à Gustavo Adolfo Bécquer qui réunit, parmi tant d'autres choses la ballade allemande et la poésie populaire andalouse. Selon les mots de Juan Ramón Jiménez, il s'agirait d'une nouvelle Renaissance qui fusionne les éléments sensoriels et métaphysiques, en accord avec le libéralisme pratique, dans le but de rénover idées et formes, tout en suivant la plus pure tradition symboliste. Le lyrisme, souvent hérité de Bécquer, enrichi par les connotations néoromantiques, crée un univers dans lequel les confidences passionnées compromettent directement le lecteur.

Lorsqu'il retourne dans son Moguer natal, après son expérience moderniste à Madrid, Juan Ramón sait déjà que le Modernisme est en train de mourir, que les sentiments évoluent tout comme les idéologies. Il reviendra pourtant à la poésie de Bécquer. Mervyn Coke-Enguidanos (1981-b: 538) affirme que plusieurs poètes

«acceptaron la idea romántica de imaginación como fuerza creadora, como la contrapartida limitada [...] del acto creador de Dios».

Ainsi, comme l'explique María Luisa Amigo (1983: 126-127), dans l'esprit de Juan Ramón, «la creación poética tiene como punto de partida la vida sensible y su término en la manifestación de otra vida, el ser poético... una manifestación esencial de la belleza actual, en presencia expresiva y luminosa del hombre-poeta». C'est ici que commencerait la recherche de Juan Ramón Jiménez qui visait à revaloriser l'imagination tout en l'associant à la lutte du poète contre le Mot et l'expression, thèmes fondamentalement romantiques. Tout comme Jean Giono, il trouverait donc dans sa seconde lecture du romantisme un souffle nouveau qui lui permettrait d'entreprendre une étape innovatrice de sa poésie.

Mais c'est finalement lorsque Juan Ramón Jiménez découvrit Stéphane Mallarmé, qu'il comprit que l'Idéal esthétique pour lequel il luttait était le même que celui que recherchait le poète français, par ailleurs caractéristique de cette fin de siècle en Europe. Cette recherche sur le langage poétique que Maurice Blanchot énonce de la façon suivante en parlant de la poésie de Mallarmé, fut aussi celle de Juan Ramón:

Le langage de la pensée est, par excellence, le langage poétique et le sens, la notion pure, l'idée doivent devenir le souci du poète, étant cela seul qui nous délivre du poids des choses, de l'informe plénitude naturelle (Blanchot, 1955: 39).

Au-delà d'une dépuration de leurs écritures, tous deux recherchaient dans cette direction l'apologie du silence, de la page blanche, vierge, comme culmination de leurs œuvres poétiques. Stéphane Mallarmé avait hérité de Théophile Gautier l'amour de la forme, culte célébré dans "l'Art pour l'Art", la passion pour un monde épuré, siège de leur Idéal. Cependant, tout au long de son existence, il s'était interrogé sur les différentes réalisations de cette beauté tout en doutant de pouvoir un jour atteindre cet Idéal. De cette façon, il avait multiplié les expériences jusqu'à en arriver à "creuser vers le néant". Le rêve de Mallarmé de composer une œuvre unique son "Œuvre", l'avait guidé vers une esthétique liée aux formes les plus malléables que ce soit dans le langage ou dans la littérature. Sa passion pour la musique, reflétée dans *La musique et les lettres*, l'accompagnerait tout au long de sa vie et l'influença dans sa compréhension personnelle de la poésie. De là l'utilisation du vers libre, qui lui permettrait de développer son projet poétique en quête d'une sonorité des mots:

Él quería hacer pensar, no por el sentido del verso en sí, sino por las ideas que pudiera despertar el ritmo, sin ninguna significación verbal; expresar por el empleo imprevisto anormal de la palabra todo lo que la palabra, por medio de la aparición en un punto determinado de la frase y en virtud del color especial de su sonoridad y de su propia expresión momentánea, puede

evocar o predecir sensaciones inmemoriales o sentimientos futuros (Rivas, 1920: 199-201).

À partir de 1915, Juan Ramón Jiménez se concentra lui aussi sur le rythme, ce qui, par la suite l'amènerait au vers libre. Lorsqu'il écrivit *Pastorales*, et particulièrement *Jardines lejanos*, il confessa que la musique jouait un rôle fondamental dans la composition de ces deux œuvres. Antonio Machado lui écrivait alors: «Usted ha oído los violines que oyó Verlaine y a [sic] traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas otra gama de sensaciones dulces y melancólicas» (Gullón, 1959: 34). C'est ainsi que Juan Ramón Jiménez tenta, tout comme Stéphane Mallarmé, d'atteindre une beauté pure et absolue, par le biais d'une extrême sensibilité.

### 3. Conclusion

Comme conclusion à notre réflexion nous pouvons affirmer que la revalorisation de l'imaginaire romantique, ainsi que la recherche d'une nouvelle forme d'écriture, guidèrent Jean Giono tout comme Juan Ramón Jiménez sur le chemin de leur évolution poétique. Imprégné de la littérature de Stendhal, Jean Giono polit son écriture pour en arriver à cette expression sans emphase que nous suggère Jean-Yves 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). Jean Giono donnerait ainsi une certaine authenticité à son expression sans l'alourdir de sentiments excessifs: «Rédiger le plus sec possible avec ce qui vient et être très discipliné. Enrichir et peu mais à des endroits judicieux et alors faire très riche mais court, après... Corriger en supprimant (comme pour *Moulin de Pologne*) chapitre par chapitre» (Giono, 1977: 1488).

De son côté, imprégné de ses lectures mallarméennes et se faisant lui-même échos de l'Idéal parnassien de *l'Art pour l'Art*, Juan Ramón ne cesserait tout au long de son écriture de rechercher pureté et beauté dans sa création:

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 dentro del marco de la búsqueda de la realidad, ya que el poeta crea, como lo podría hacer un científico, para enseñar el Mundo dentro de su Palabra. Por eso Juan Ramón Jiménez mantiene la lucha de sus dos mundos: el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad poética, porque el uno salva al otro, guiándole hacia la pureza (Coke-Enguidanos, 1981: 97).

Jusqu'à la fin de ses jours il corrigerait la totalité de son œuvre, tout comme Mallarmé, au nom de la pureté et de cet Idéal: la Beauté.



*Yo me quisiera detener  
 en cada cosa bella  
 hasta morir con ella,  
 y con ella, en lo eterno, renacer*  
 (Jiménez, 1978: 316)

C'est en cela que nous pouvons dire qu'imaginaire et pureté furent un point d'intersection entre l'écriture gionisque et la poétique de Juan Ramón Jiménez. L'extrême dépuration de l'œuvre du poète andalou semblerait avoir séduit l'artificier des vides de la narration qu'était Jean Giono le poussant à réaliser l'adaptation cinématographique d'une œuvre qui n'était pas la sienne mais dans laquelle il aurait reconnu cet *art du peu* dont nous parlait Jean Yves Laurichesse.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGUIRRE, Ángel Manuel (1970-1971): «Juan Ramón Jiménez and the French Symbolism Poets: Influence and Similarities». *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI-4, 212-223.
- AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, María Luisa (1983): «Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano». *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de J.R.J celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, tomo I, 125-130.
- BLANCHOT, Maurice (1955): *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard (Folio).
- BONHOMME, Béatrice (1999): «Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXème siècle: innovation dans *Un roi sans divertissement*». *Actes du IVème colloque international Jean Giono du centenaire*, Aix en Provence, Université de Provence, 105-119.
- COKE-ENGUIDANOS, Mervyn (1981a): «El poder de la palabra según Juan Ramón Jiménez». *Sin Nombre*, XII-3, 86-105.
- COKE-ENGUIDANOS, Mervyn (1981b): «Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 532-546.
- DURAND, Jean-François (1990): «Le savoir de la métaphore. Remarques sur l'esthétique romantique du *Chant du Monde*». *Les styles de Giono, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989)*, Roman 20-50, Université de Lille III, 237-248.
- GIONO, Jean (1959): *Adaptation cinématographique de Platero de Juan Ramón Jiménez*. Mougier, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- GIONO, Jean (1977): *Œuvres Romanesques Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, Jean (1980): *Œuvres Romanesques Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- GIONO, Jean (1995): «Voyage en Espagne», *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GULLÓN, Ricardo (1959): «Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez». *La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico), 159-196
- JAUSS, Hans Robert (1980): «Poiesis: l'expérience esthétique comme activité de production». *Le temps de la réflexion I*, Paris, Gallimard.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1964): *Platero et moi* (avant propos de Jean Giono), Paris, Seghers.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1978): *Leyenda (1896-1956)*, Edición de Antonio Sánchez Romeraldo. Madrid, Cupsa Editorial.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1998): *Platero y yo*, Edición de Michael P. Predmore. Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999): *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Madrid, Visor.
- LAPOUGE, Gilles (1990): «Giono: une réalité passionnément imaginaire», *La Quinzaine Littéraire*, 558, 5-6.
- LAURICHESSE, Jean-Yves (1994): *Giono et Stendhal: chemins de lecture et de création*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence
- LE CLEZIO, Jean-Marie (1967): *L'Extase matérielle*. Paris, Gallimard (Idées).
- MENY, Jacques (1992): «Un roi sans divertissement: du récit à l'écran», *Bulletin Association des Amis de Jean Giono*, 37, 44-75.
- MILLER, William (1979): «Giono parle de son imaginaire». *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 12, 54-59.
- RIVAS, José Pablo (1920): *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*. Madrid, imp. Suc. de Hernando.