

Gérard BERTHOMIEU, Sophie MILCENT-LAWSON (dirs),  
*Jean Giono. Une poétique de la figuration*

Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2020, 582 p.

Jacques-Philippe Saint-Gerand

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/9579>

DOI : 10.4000/pratiques.9579

ISSN : 2425-2042

**Éditeur**

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

**Référence électronique**

Jacques-Philippe Saint-Gerand, « Gérard BERTHOMIEU, Sophie MILCENT-LAWSON (dirs), *Jean Giono. Une poétique de la figuration* », *Pratiques* [En ligne], 189-190 | 2021, mis en ligne le , consulté le 23 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/9579> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.9579>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 juillet 2021.

© Tous droits réservés

---

# Gérard BERTHOMIEU, Sophie MILCENT-LAWSON (dirs), *Jean Giono. Une poétique de la figuration*

Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2020, 582 p.

Jacques-Philippe Saint-Gerand

---

- 1 Les 22, 23 et 24 mai 2014 se tenait à la Sorbonne un colloque international : « Le discours du roman et ses figures », dont le présent volume rassemble en Actes quelques-unes de ses contributions majeures. L'espace de temps séparant les formes orale et écrite de ces travaux a offert aux organisateurs l'opportunité de réviser leur intention initiale et de substituer à l'objet « figure » le procès qui la fait advenir « figuration » (p. 12). Une table des abréviations utilisées dans le volume (p. 7-9), judicieusement placée en liminaire, précède une abondante introduction (p. 11-26) qui justifie d'ailleurs le passage de l'objet au procès par une référence à la distinction maintes fois sollicitée de W. von Humboldt entre ἔργονν, déverbal de ἔργω, qui désigne le travail accompli, et ἐνέργειᾶ, dérivé de ἐνεργής, qui désigne la performance, l'activité créatrice, les formes en action. Cette prise en considération de l'aspect énergétique du langage résulte de ce que ce dernier est pour W. von Humboldt « un organisme vivant qui évolue au sens de “se transformer”, mais également de “s'exécuter” » (Anne-Marie Chabrolle-Cerretini, *La Vision du monde de Wilhelm von Humboldt. Histoire d'un concept linguistique*, Lyon, ENS, 2007, p. 83). Pas sûr que cette opposition du produit et du procès, fondamentalement issue d'une réflexion philosophique dans la tradition d'Aristote, soit bien comprise dans sa nature et ses implications par des stylisticiens d'abord soucieux de traquer l'expressivité superficielle d'effets de sens dans des textes littéraires dont ils tentent d'évaluer les caractéristiques esthétiques.
- 2 É. Bordas a encore récemment montré l'aporie finale à laquelle se heurte une stylistique qui prendrait l'ἐνέργειᾶ, l'énergie du langage, en sa plus basse définition et son inscription superficielle dans des faits de discours : « Une grammaire stylistique du français consacrée à répertorier les phénomènes d'expressivité généraux les plus

fréquents en français est-elle possible et souhaitable ? Une grammaire stylistique serait une grammaire du singulier qui s'attacherait   décrire tout ce qu'un sujet individuel peut faire passer de lui-même par la langue dans un énoncé et qui travaille sur la valeur comme performance dans ce vaste régulateur discursif qu'est le style – mais serait-ce alors encore une grammaire ? » (Éric Bordas, « Pour une grammaire stylistique du français ». In : *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 120). « Affaire à suivre », conclut à. Bordas. Tenons-nous-en pour notre part à l'évocation d'un danger et à une mise en garde contre ces transferts terminologiques hâtifs : ce n'est pas le nom d'action qui définit et caractérise la dimension énergétique du langage.

- 3 P. Caussat a bien montré d'ailleurs que « le fonctionnement de la langue ne s'épuise pas dans la production et la mise au point d'un phénomène particulier ; il doit en même temps laisser ouvert l'horizon qui lui donne la possibilité de produire une foule inépuisable d'autres phénomènes encore imprévisibles et répondant à l'ensemble des conditions qui lui sont imposées par la pensée. Car elle est la contrepartie d'un domaine infini et véritablement illimité, le champ englobant de tout le pensable. C'est pourquoi elle est appelée à faire, à partir de moyens finis, un usage infini, puisque aussi bien c'est une seule et même force qui produit à la fois la pensée et la langue » (Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, trad. par P. Caussat, Paris,  d. Le Seuil, 1974, p. 246). Le passage de « figure » à « figuration », avec cette référence biaisée à une énergétique du langage, ne relève donc pas du seul souci de « restituer son rôle prioritaire à une dynamique des figures », il souligne, en même temps qu'il l'esquive ici, la difficulté de penser la créativité d'un écrivain en référence aux normes grammaticales et rhétoriques d'une langue par rapport à laquelle se définit son écriture.
- 4 Certes, on admettra la justesse de l'image « du grand chemin d'un livre » rapportée à la réalité expérimentée par tout un chacun « du cheminement sur la route au gré de ces virages [...] qui masquent l'avenir immédiat » (p. 13) de la lecture, mais, compte tenu de ce que l'énergie du langage ne se réduit pas à l'accomplissement d'un nom d'action et au transfert de la figure à la figuration, on demeurera réservé sur la pertinence des raisons scientifiques et critiques permettant d'écrire : « Cette allégorie de l'écriture permet de comprendre le pourquoi d'une telle affinité entre le style de Giono et l'aventure figurale, et le fait que l'on puisse, sans le moindre artifice analogique, décrire dans des termes identiques les ressorts de cet univers romanesque, et le principe constant d'une génération *ad libitum* des figures » (p. 13). Le jeu rhétorique du glissement paronomastique de l'*allégorie*, mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit, à l'*analogie*, qui exprime un rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes préalablement soumises à comparaison, trouble plus qu'il n'éclaire le principe de la figurativité du langage, dont la figuration, en tant que procès, est l'expression. Il y a donc quelque tautologie à rapporter le processus de figuration à l'énergie du langage dès lors que la génération indéfinie et *ad libitum* des figures justifierait à elle seule l'inépuisable dynamique de son  ν ργει  par un artifice d'expression, lui-même... purement rhétorique !
- 5 Constit  de six parties, l'ouvrage décrit un parcours allant de l'étude des « postures d'énonciation » (p. 27-95) aux « aspect de la création » (p. 371-539) en passant par les « structures dialogales » (p. 97-141), « les configurations lexicales » (p. 145-251), les

« patrons syntaxiques » (p. 253-306), et « les configurations narratives » (p. 307-370). Un simple coup d' il porté au volume de chacune de ces parties suffit à justifier la difficulté exprimée en introduction : « Toutes les contributions ici réunies, quels que soient (et ils sont très divers) leurs angles d'attaque, croisent nécessairement, fût-ce à des degrés variables, la logique profonde » (p. 13). Dont acte.

- 6 Dans « "L'air de rien" L'ambiguïté narrative dans *Les Grands Chemins* » (p. 29-43), M. Sacotte détaille les différents dispositifs dont use J. Giono pour instaurer une narration qui nuise à la vérité puisque cette narration ne relève que d'un seul intervenant et que l'Autre, « *l'Artiste*, n'a jamais droit ni à la parole indépendante, ni à l'intériorité » (p. 29). Expressions à double sens, « usage massif de lieux communs » (p. 31), alternance de récit à la première personne et de propos rapportés créent une ambiguïté d'interprétation dont profite la poétique de J. Giono. L'étude de l'emploi des mots « argent », « amitié » et « combines » met en valeur les réseaux sémantiques complexes qui se tissent derrière l'apparence lisse de ces termes et donne la clef de la « personnalité trouble » (p. 37) du narrateur. En distillant dans son roman « de quoi nourrir les interprétations diverses et parfois opposées d'énigmes multipliées à plaisir, sans jamais imposer sa version » (p. 43), le narrateur réalise ainsi le machiavélisme stylistique dont J. Giono a fait le principe de son roman.
- 7 I. Yocaris, que l'on connaît d'abord comme spécialiste de C. Simon, dans « "Le Bonheur d'être à la fois invisible et présent". Sous-dires et ambivalence dans *Angelo* » (p. 45-59), met en œuvre les théories de l'énonciation, de la pragmatique et de l'analyse conversationnelle pour expliquer que « le message réellement véhiculé par telle ou telle portion textuelle ne coïncide pas toujours avec sa signification apparente » (p. 51) ... L'usage de tropes implicatifs fait «  merger des dispositifs communicationnels irréductiblement ambivalents » (p. 52) et, en un sens, tout l'art de J. Giono est de contraindre le lecteur «   combler lui-même les lacunes référentielles et sémantiques du texte » (p. 58) en recourant à l'interprétation de ces sous-dires irréductiblement ambivalents.
- 8 Avec « Le Ton comme métalepse. Énonciation et postures romanesques » (p. 61-74), J. Piat relève ensuite les marques « qui transposent à l'écrit la présence d'un aspect oral du propos » (p. 572). Le ton (défini comme hauteur relative du son de la voix à un moment donné de la chaîne parl e, non pourvue, comme dans certaines langues, d'un caractère discret et, partant, d'un statut phonologique), ou plutôt l'intonation, c'est-à-dire l'ensemble des variations de hauteur et d'intensité que prend la voix en parlant ou en lisant, et qui forment la courbe mélodique de la phrase, est l'objet d'un « paramétrage énonciatif » de la part de J. Giono, particulièrement représentatif dans *Un des Baumugnes*. Par sa complexité énonciative et discursive, la représentation du ton « est facteur de métalepse : narrateur, inscripteur et écrivain s'y retrouvent, définissant une posture singulière dans le champ littéraire : posture de conteur et de simplicité qui cache une réflexion profonde sur le pouvoir de séduction du texte littéraire – et qui, en cela, intéresse fortement la réflexion stylistique » (p. 73), tout au moins une stylistique ayant recours à un « outillage » théorique et notionnel très éclectique, cumulant par plaisir les références aux travaux de poétique ou de sémiotique de M. Bakhtine, T. Todorov, J. Genette, G. Molinié, M. Bonhomme, D. Maingueneau ou H. Meschonnic. On restera sceptique en face de ce déploiement que n'organise aucune ligne directrice nettement perceptible.

- 9 A. Rabatel, après avoir rappelé l'existence d'un schéma bipolaire (p. 76) de la connivence linguistique, s'attache à l'étude des « Figures énonciatives de la connivence dans *Les Récits de la Demi-Brigade* » (p. 75-95) et en repère les indices (p. 80) puis en définit le cadre pragma-énonciatif (p. 81). Il montre alors l'existence de deux formes essentielles de connivence. D'une part celle qui relie le je-personnage au lecteur (p. 86), et d'autre part celle qui associe le lecteur au je-narrateur (p. 92). La note 36 (p. 95) permet d'ajouter une ouverture problématique à une conclusion vantant le « plaisir "retrouvé", revivifié à chaque fois –, celui d'être en connivence avec l'univers de J. Giono » en soulignant l'existence dans la connivence d'une possible « affectation », à relier sans doute au souci d'une « mise en spectacle » (p. 95) de la narrativité.
- 10 La seconde section du volume s'ouvre sur l'étude de D. Labouret : « Giono et la "Méthode des B tons rompus". Figures et ruptures du dialogue romanesque » (p. 99-113), qui, par une analyse minutieuse de ces désordres apparents des conversations émaillant les romans de J. Giono, propose ce qu'il nomme une « poétique des "b tons rompus" » (p. 109). Les « tronçons » que constituent ces « b tons rompus » offrent au romancier le plaisir de transgresser « la linéarité monologique de l'écriture et les contraintes de la logique conversationnelle » (p. 113). Même s'il aurait pu être fait utilement référence ici aux travaux de C. Kerbrat-Orecchioni (*Les Interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1990, 1992 et 1994, 3 vol. et *Le Discours en interaction*, Paris, A. Colin, 2005), il n'en demeure pas moins que ces « tronçons » ou ces « b tons rompus » confèrent aux œuvres de J. Giono leur caractère polyphonique.
- 11 F. Rullier-Theuret, pour sa part, délaisse un instant San Antonio afin de traquer « La multiplication et l'imbrication des instances dialogales dans *Un roi sans divertissement* » (p. 116-128). Elle rappelle l'importance dans cette chronique de la démultiplication des instances de l'énonciation ainsi que de leurs modalités (p. 119), la complexité du réseau des personnages et le brouillage des coordonnées qui les situent dans l'histoire. La métalepse ou l'enallage (p. 121) deviennent alors les instruments figuraux privilégiés de la construction d'une voix narrative complexe, dont la caractéristique essentielle réside dans le rôle dévolu à l'énonciation de révéler « ce que l'énoncé même tait » (p. 573).
- 12 L. Rosier s'attache à « La Circulation de la parole dans *Les  mes fortes* » (p. 129-141), une étude dans laquelle elle retrouve cette notion de brouillage (p. 130) envisagée d'un point de vue strictement et rigoureusement linguistique (p. 133-134) au sens le plus précis du terme. Elle distingue donc chez J. Giono une « anthropologie de la parole au sens où les interactions verbales sont insérées dans des cadres sociaux et culturels qui leur donnent sens » (p. 135), et, en même temps, « une éthique de la parole qui superpose la valorisation du silence, la prégnance du mensonge et la force pragmatique négative de la parole collective » (*ibid.*). *Les  mes fortes* donne l'exemple d'un texte qui, par « l'imbrication de la voix collective et l'anonymat des répliques successives », porte « [condamnation] morale de la communication » (p. 141) en raison même de sa circulation qui renvoie « dos à dos individus et société » (*ibid.*).
- 13 Le troisième volet de l'ouvrage porte plus précisément sur les configurations lexicales remarquables que l'on trouve dans plusieurs textes de J. Giono. S. Milcent-Lawson, dans « L'Allure et l'allant. Métaphore et écriture romanesque dans *Deux cavaliers de l'orage* de Jean Giono » (p. 145-171), dresse un répertoire assez complet des figures à l'œuvre dans ce texte et montre que celles-ci – métaphores, métonymies, synecdoques, et de manière plus générale toutes les figures m taleptiques – concourent au développement d'une

poétique romanesque singulière : « Les tropes potentialisent en effet l'écriture littéraire en densifiant la structure sémantique de l'énoncé : non seulement ils introduisent de l'imprévisibilité au cœur même de l'écriture en se constituant comme des micro-énigmes qui déstabilisent les attentes, mais ils déjouent à l'occasion la linéarité monologique de la progression séquentielle par conversion de la polysémie en possibles narratifs » (p. 170).

- 14 Délaissant les computes informatiques et la textom trie, V. Magri-Mourgues  tudie « Un complexe figural : comparaison et métaphore dans la *Trilogie de Pan* » (p. 173-191). Par des analyses fines d'exemples montrant le parcours graduel allant de la similitude à l'assimilation métaphorique, elle met en évidence une isomorphie des plans de l'expression et du contenu qui signe la vision poétique de l'univers dont J. Giono fait le principe de son œuvre... L'existence de ce complexe figural « oblige à une saisie globale du système, tant au niveau syntaxique qu'énonciatif et sémantique » (p. 191).
- 15 Avec « "La Montagne soupirait au-dessus du village" L'essaim métaphorique du paysage animé dans *Le Hussard sur le toit* » (p. 193-210), M. Prandi expérimente un outil d'analyse de son cru : « J'appelle essaim métaphorique une constellation de métaphores aux formes grammaticales différentes qui partagent un substrat conceptuel commun à l'intérieur d'un texte, de l'œuvre d'un auteur ou même de tout un milieu littéraire. Un exemple est l'ensemble de métaphores déclinant le thème de la lumière liquide dans la poésie romantique anglaise et dans le symbolisme français » (p. 193). Optant pour une étude de la structure grammaticale de ces métaphores, M. Prandi est le seul contributeur de ce volume à prendre sérieusement en compte les approches cognitives de la métaphore largement développées dans les pays anglo-saxons, en témoignent les références aux travaux de G. Lakoff, M. Turner (1989), G. Fauconnier (1997), M. H. Freeman (2007). Il constate que les concepts métaphoriques observables sont soit cohérents, soit conflictuels, mais, dans les deux cas, possèdent « un pouvoir générateur » (p. 200) indéniable. C'est pourquoi l'image de l'essaim rend compte de « l'imprévisibilité dans les temps, dans les lieux et dans la taille » (p. 201) des faits de figuration. Telle une « constellation d'expressions » – centrées sur les noms (p. 202) ; les verbes et les modificateurs (p. 203), ou les adjectifs (p. 205) –, l'image de l'essaim est alors à même de rendre compte de la description « d'un monde diff rent du nôtre, gouverné par une constitution conceptuelle différente, qui par exemple autorise les animaux et même les arbres à parler » (p. 209). C'est pourquoi, si le personnage d'Angelo est un pragmatique « qui se sauve précisément grâce à une perception sûre de la réalité des choses et à la capacité de la distinguer de ses espoirs, illusions et rêves » (p. 209), J. Giono tient à ce que la « création littéraire soit l'occasion de bâtir un monde diff rent de la toile de fond inerte et cruellement indifférente à nos projets et à nos rêves – un monde où les forêts respirent et les montagnes soupirent » (p. 210), contre toute attente.
- 16 M. Bonhomme, sur le fond de ses études anciennes (*Linguistique de la métonymie*, préfacé par M. Le Guern, Berne, P. Lang, 1987) propose : « Les Figures métonymiques dans *Le Grand troupeau* de Giono » (p. 211-227). Afin de vérifier si ces dernières sont stylistiquement pertinentes dans ce roman, l'auteur s'attache à l'analyse de « la métonymie *stricto sensu* » (p. 212), de la synecdoque et des effets de métalepse qui peuvent lui être rattachés, ainsi qu'à l'hypallage « basé sur des décalages au niveau de l'adjectif » (*ibid.*). Il montre que les schèmes métonymiques concourent d'une part à un effet de densification diégétique et à des reconfigurations ontologiques (p. 214) tout en

jouant de leur entrelacement avec les figures analogiques (p. 221), de sorte que « loin d’être des ornements discursifs superficiels et épisodes, ils offrent des modulations isotopiques qui reconfigurent les principales composantes du roman, qu’elles soient, narratives, descriptives ou même argumentative » (p. 226).

- 17 Avec « Il y a odeur et odeur. D’*Angelo* au *Hussard sur le toit* » (p. 229-251), M. Dominiccy reprend des éléments de sa *Poétique de l’évocation* (Paris, Garnier, 2011), en les mêlant à des notions mises plus anciennement en lumière par D. Sperber dans *Le Symbolisme en général* (Paris, Hermann, 1974), pour tirer les conséquences « qu’entraîne l’absence d’une taxinomie lexicale spécifiquement dédiée aux odeurs » (p. 233).   cette fin, il use d’une grille d’analyse assez simple qui lui fait distinguer « odeur » en collocation avec un adjectif et les diverses modalités de son insertion (ant - ou postposition, déterminant défini ou indéfini, présence d’une complémentation adnominale elle-même envisagée sous les différentes formes de réalisation). Les extraits analysés des deux romans mettent en opposition « L’odeur si belle » d’*Angelo* (p. 235) et « les odeurs perniciosieuses » évoquées dans *Le Hussard sur le toit* (p. 244). Il serait toutefois tentant de ne pas s’arrêter au seul lexème *odeur*, et d’adjoindre à son étude de sémantique perceptuelle des termes substituables qu’offre prodigalement la langue française : *arôme, bouquet, effluve, exhalaison, fragrance, fumet, parfum, relent, remugle, ou senteur...* Quatre appendices tabulaires (p. 247-251) donnent enfin à lire utilement le relevé des occurrences remarqu es par l’auteur.
- 18 La quatrième section de ce volume est ouverte par l’étude très précise et convaincante de S. Jollin-Bertocchi : « Contrastes phrastiques et antithèses dans *Jean le Bleu* » (p. 255-271), qui sait mettre en œuvre des perspectives d’analyse variées afin de proposer une lecture stylistique rigoureuse, cohérente et fructueuse aussi éloignée de l’aridité des matrices linguistiques proprement dites que du verbiage des p moisons littéraires. Sa présentation des « modèles historiques de la phrase » (p. 256-262) met parfaitement en lumière la prégnance initiale du modèle de la phrase simple « d rh toris e » (p. 258) de l’ cole élémentaire, qui s’affronte aux tentations de « la période et de la phrase longue » et du « style coupé » (*ibid.*), lesquelles font que « le roman se dérobe ainsi à l’esthétique réaliste » (p. 260). L’étude des occurrences de la phrase averbale qui « joue, en les court-circuitant, des catégories de brièveté et de longueur » (p. 261), lui permet de mettre en évidence la fonction contrastive qu’elles assument au milieu d’expansions verbales variées. *Jean le Bleu*, exposant selon J. Giono les conditions de sa propre formation littéraire, engage ainsi en son sein « la question de la figuralit  de la confrontation des formats de phrase » (p. 262). Si « les phrases brèves sont plutôt affectées à l’expression de contenus concrets [...] notations narratives ou descriptives ayant trait à la “vie ordinaire” » (p. 263), et relèvent par conséquent d’un certain « prosaïsme », par contraste, « la phrase longue propose une échappée vers la rêverie » (p. 265). De cette observation, S. Jollin-Bertocchi tire très rationnellement l’obligation de s’interroger sur « la manière dont l’antithèse phrastique parvient à jouer un rôle moteur dans le projet narratif » (p. 266), ce qui, à ce niveau désormais sémiotique, l’amène à revenir sur les distinctions tranchées de l’analyse linguistique entre phrases longues et phrases brèves : « De même que la subjectivité n’est pas l’apanage de la phrase longue [...], il est difficile de limiter la phrase brève au rôle de support de notations objectives » (p. 270). Le jeu des contrastes entre ces deux patrons phrastiques devient ainsi un catalyseur stylistique essentiel dans *Jean le Bleu* : « Parangons de l’effet stylistique, les contrastes phrastiques [...] célèbrent les ressources de l’imaginaire face à la misère, et tout en  ouvrant en faveur

d'un art romanesque, ils ouvrent peut-être à une morale, voire à une métaphysique de la phrase à (p. 271). On ne saurait mieux dire à l'issue de ce qui est une démonstration du pouvoir de l'étude de style, lorsque celle-ci est envisagée comme le résultat des apports de la rigueur linguistique à une réflexion qui engage aussi bien l'éthique que l'esthétique des écrivains et de leurs  uvres. Bien que S. Jollin-Bertocchi recoure plusieurs fois à la notion problématique de « langue littéraire » (p. 263 et 264), son étude ouvre courageusement par là un champ de réflexions qui touchent à la fois l'épistémologie et les méthodologies de conception et d'analyse du style. On conviendra, en effet, que c'est là une dénomination pratique, héritée de la vision d'une histoire de la langue figée par Ferdinand Brunot et surtout par C. Bruneau, vulgarisée ensuite jusqu'à nos jours par de nombreux ouvrages, mais qui élude le fait que la langue est d'abord une structure commune qui s'impose à quiconque veut communiquer, à l'oral comme à l'écrit, et qui, de ce fait, requiert, en fonction des conditions d'utilisation, d'assumer, avec ou contre cette forme, sa responsabilité de sujet de la parole. Il devient dès lors difficile de parler de « langue littéraire » en soi quand il ne s'agit que du résultat de contraintes fonctionnelles (ontologiques, esthétiques, génériques, médiatiques) résultant en un usage littéraire de la langue, qui n'en fait pas pour autant une entéléchie, pour reprendre le terme de G. W. Leibniz, c'est-à-dire une entité jouissant abstraitement de toute la perfection dont elle est capable de par sa propre nature...

- 19 C. von Kymmel-Zimmermann analyse justement ensuite les « (D s)Ordres de la syntaxe dans *Naissance de l'Odys e* et *Un roi sans divertissement* » (p. 273-289), et réitère l'observation selon laquelle « le “style” doit [...] ajuster la composition de l'œuvre à son enjeu, par l'appropriation de codes d'écriture qu'il plie progressivement à ses exigences » (p. 275). Ainsi, « les phrases semi-clivées dans *Un roi sans divertissement* présentent cette même capacité à combiner l'extraction et le détachement d'une donnée » (p. 283), tandis que « les parenthèses [...] insèrent dans ce roman des ouvertures sur une pensée non développée, en contraignant davantage toutefois le lecteur que les points de suspension » (p. 285). Ainsi montre-t-elle avec raison que « la composition syntaxique, orientée [dans ces deux œuvres] par l'idée de la nature “monstrueuse” de l'homme que l'écrivain dévoile dans ses œuvres, désordonne l'ordre traditionnel du langage pour le réordonner significativement à partir d'un “système de référence” qui lui est irréductiblement et totalement propre et personnel » (p. 289).
- 20 Dans « De la sous-programmation à la multi-programmation. Deux modèles de la phrase gionienne » (p. 291-306), M.-A. Watine, prenant l'exemple de la stylisation de l'oral, s'essaie   dégager deux modèles de constitution des formes de phrase employées par J. Giono en recourant encore une fois à la catégorie trompeuse de la « langue littéraire », d'où cet adjectif relationnel « gionien » qui n'a d'intérêt, sans aucune caution scientifique et épistémologique, que de rendre ce « modèle » transportable et r duplicable à l'infini en ouvrant toutes les possibilités de parodie et de pastiche. En travaillant sur « l'appréhension de la phrase dans le temps incarné » (p. 292)   partir de *Colline*, d'une part, et d'*Ennemonde* d'autre part, M.-A. Watine dégage donc ce qu'elle nomme des « instructions d'attente » : référentielles, syntaxiques et connexionnelles, qui mettraient en évidence le fait « que certaines phrases sont plus prévisibles que d'autres » (p. 293). L'utilisation du terme « instructions » est intéressante à cet égard du type de raisonnement et d'argumentation de l'auteure, car elle justifie – mais de manière seulement métaphorique – l'assimilation des opérations d'écriture et de lecture à des opérations de programmation du type de celles qu'utilise l'intelligence



artificielle. En cela, cette image marque aussitôt les limites d'une telle analyse. Malgré le recours profus (p. 294-296) aux travaux de linguistique cognitive anglo-saxons, qui demanderaient d'ailleurs ici à être méthodologiquement et épistémologiquement justifiés, ces modèles ne révèlent rien des phrases utilisées par J. Giono dans ces deux ouvrages, qui ne relève finalement d'une lecture naïve à laquelle seule une terminologie scientifique de couverture confère une apparente rigueur : « Le modèle précoce de *Colline* est celui de la sous-programmation : le "français minimal" réduit tout état de protension et toute charge excessive en mémoire de travail, et concentre le coût cognitif sur la conversion des représentations habituelles. [...] Le modèle tardif d'*Ennemonde* tend vers la multiprogrammation. La multiplication des structures d'attente et d'inserts repose sur une tout autre représentation des capacités cognitives des êtres parlants. Même en temps réel, le locuteur comme l'allocutaire sont supposés capables de tâches simultanées : suivre plusieurs lignes thématiques et énonciatives, stocker et modifier les segments traités, tout en se projetant vers un avant prévisible » (p. 305).  
Dont acte...

- 21 La cinquième partie du volume donne à Jean-Yves Laurichesse la possibilité d'étudier en ouverture « L'imitation créatrice chez Giono » (p. 309-320) en redonnant au terme « imitation » toute la valeur de modalit  d'écriture qu'il avait dans l'univers des écrivains du siècle classique. Au début des années 1920, « Giono naît à l'écriture en lisant Virgile et Homère » (p. 309), puis, dans les années 1940, c'est en lisant Stendhal qu'il « renaît [...] pour une œuvre nouvelle » (*ibid.*). Par l'imprégnation et la réflexion de ces écritures, comme l'explique l'auteur quel que soit le sens qu'il donne à la notion de style, J. Giono trouve les moyens d'affirmer son originalité créatrice : « Il s'abandonne au pur plaisir d'imiter ce qu'il aime, de se couler dans un style qui lui parle et à travers lequel il peut s'exprimer jusqu'à ce que son style propre se dégage du processus même de cette imitation » (p. 320).
- 22 L. Susini, que l'on connaît comme spécialiste de la rhétorique du XVII  siècle, propose de découvrir l'intertexte profond qui unit certaines pages de J. Giono avec celles des *Chimères* de G. de Nerval et surtout des *Pensées* de B. Pascal : « "Ah les salauds !" L'imaginaire pascalien de l'écoulement du péché originel dans *Un roi sans divertissement* : déplacements, diffractions » (p. 321-332). Par une minutieuse étude des réseaux lexicaux, thématiques et symboliques nou s autour de l'image de la rose d'outremer (trémière), l'auteur montre que « le roman de Giono peut [...] se lire comme une vaste entreprise de déplacement et de r orchestration des métaphores pascaliennes, attentive à suivre l'écoulement barbare du *sang*, quelque sens qu'on lui donne, sur tous les personnages et paysages d'*Un roi*, quitte à trouver sa *cristallisation* poétique idéale dans la chute de cette neige "d'un rose sang frais" ... » (p. 328), car « rien ni personne n'échappe à l'universalité d'un écoulement si délétère » du mal (*ibid.*). Mais une différence singulière, qu'analyse précisément l'auteur, oppose toutefois les deux univers : « L  où l'auteur des *Pensées* envisage d'abord le mal en termes théologiques de péché originel, c'est-à-dire par rapport à sa *source*, mot très symptomatiquement absent du roman, il est patent que l'auteur d'*Un roi* s'attache, quant à lui, à n'envisager le mal que par rapport à son *réseau*... » (p. 332).
- 23 Dans « De l'écrit à l'oral et retour. Avatars de la mise en récit dans *Deux cavaliers de l'orage* de Jean Giono » (p. 333-342), C. Morzewski fait ressurgir trois « entretiens radiophoniques accordés par J. Giono en octobre 1954 à M. Taos-Amrouche, po te, conteuse et chanteuse kabyle, amie de l'écrivain et s ur de J. Amrouche, lui-même

homme de lettres et critique littéraire qui réalisa dans l'entre-deux-guerres plusieurs grandes séries d'entretiens avec des écrivains » (p. 335).   l'aide de ces témoignages, il montre qu'entre la publication initiale de ce texte, en 1942, sous le régime de Vichy, et la version définitive qui le fixera, publiée par Gallimard en 1965, « le projet de *Deux cavaliers* n'a jamais été vraiment oublié ni abandonné, ni encore moins renié par J. Giono, et que bien au contraire il a sans doute été à l'arrière-plan sinon à l'horizon de toute sa production et de son renouvellement dans ces deux décennies » (p. 343).

- 24 J. M ny se penche sur « Les avatars du narrateur dans *Les Mauvaises Actions* de Jean Giono » (p. 343-370), selon une perspective qui unit ses compétences de cinéaste à celles de critique, et qui redonne toute sa signification et toute sa portée à la lecture par J. Giono du *Stendhal et les problèmes du roman* de G. Blin (Paris, J. Corti, 1953). L'exemplaire conservé dans la bibliothèque personnelle de l'écrivain à Manosque renferme en effet « des commentaires marginaux et de nombreuses marques de lecture » (p. 351), d'autant plus intéressants qu'ils induisent progressivement une assimilation de la conception de l'écriture à celle du travail cinématographique (p. 357). Les carnets rédigés à partir de 1955 exposent ses réflexions sur « les choix de technique narrative. L , s'exprime une recherche traversée de doutes et de contradictions, centrée sur la question du point de vue et le problème du narrateur. Il vit alors, à sa façon, une "crise du roman" : crise du sujet et crise de la forme du récit » (p. 369), qui affecte d'autant plus J. Giono que cette nouvelle écriture lui résiste, ce qui expliquerait que « si peu porté à regarder en arrière et à se relire, [l'écrivain éprouve le besoin de] se référer explicitement à ses œuvres précédentes et à leurs "procédés pour avancer" » (p. 370).
- 25 La sixième et ultime section du présent ouvrage regroupe des contributions centrées sur la question de la « figuration et [des] aspects de la création ». « Je(u) et son autre dans le circuit fermé des *Grands chemins*. L'écrivain et les figures de sa mise en abyme dans le discours du roman » (p. 373-393) est le titre choisi par L. Fourcault pour étudier comment les paysages et les actions représentés dans ce récit constituent des formes symboliques du parcours de l'écriture envisagé par un J. Giono « qui exhibe ses tours » (p. 577) sans craindre de « jouer avec le feu » (p. 387) et de « réduire la fiction à n'être, de part en part, que la mise en abyme des problématiques relatives à la création et à ses enjeux existentiels » (p. 389).
- 26 Dans « Douleurs et discours à la Douloire » (p. 395-410), ce lieu si expressif dans *Un de Baumugnes*, Alain Romestaing choisit de montrer « combien les corps – ceux des personnages humains et celui de la Douloire –  taient mis à l'épreuve par les discours, qu'il s'agisse de confier une histoire personnelle (Albin ou Angèle) ou d'être submergé par le chant du monde » (p. 409). Le récit peut être effectivement interprété comme une sorte de figuration du pouvoir thérapeutique de la parole poétique « qui se nourrit d'un dépassement de la douleur » tout en y puisant « aussi l'inspiration de sa force » (p. 577). De *parabole*   *parole* il n'y a guère en effet qu'un phénomène de contraction formelle par spirantisation de l'occlusive bilabiale /b/... mais avec d'importants effets induits, qu'à. Littré notait déjà en 1880 dans *Pathologie verbale ou lésions de certains mots dans le cours de l'usage ( tudes et Glanures,  d. Didier)* : « Au moment de la naissance des langues romanes et dans les populations usant de ce que nous nommons bas latin, on se servit de *parabola* pour exprimer la parole. Comment la parabole en était-elle venue à un sens si détourné ? On répugnait à se servir, dans l'usage vulgaire, du mot *verbum*, qui avait une acception sacrée ; d'un autre côté, la parabole revenait sans cesse dans les

sermons des prédicateurs. Les ignorants prirent ce mot pour eux et lui attachèrent le sens de *verbum*. Les ignorants firent loi, étant le grand nombre, et les savants furent obligés de dire *parole* comme les autres. Parabole a-t-il subi quelque dégradation en passant de l'emploi qu'il a dans le Nouveau Testament à celui que lui donne l'usage vulgaire ? Sans doute ; du moins, en le faisant descendre à un office de tous les jours, on a eu soin de le déguiser ; car ce n'est pas le premier venu qui, sous *parole*, reconnaît *parabole* »... surtout lorsque le Verbe se fait chair comme dans le récit de J. Giono.

- 27 S. Vignes prend alors en charge l'étude de la « Figuration de l'imaginaire poétique dans *Colline* » (p. 411-425) et attire l'attention sur « la cervelle dérangée » de Janet dont le verbe exubérant produit une très forte impression sur les  mes plus frustes. Que J. Giono ait délégué à ce personnage « le besoin d'évacuer par la parole les "gros morceaux de vie" (C, I, 162) issus de "la cave de sa poitrine où tant de choses se sont entassées" (C, I, 178) » (p. 420) est parfaitement convenient au rôle et aux fonctions dévolus à la parole vive : « La vision recr atrice du monde inspire des figures de style qui elles-mêmes propagent cette vision transfigurante » (p. 420), selon l'expression de S. Milcent-Lawson. De sorte que, comme conclut l'auteur : « Giono, m  tout à la fois par des déterminations inconscientes qui semblent fortement insistantes et par l'ambition stylistique de rendre vie à la langue, n'a justement de cesse, quant à lui – avec des choix stylistiques et narratologiques très différents selon les époques –, de reconfigurer ce qui relève du fig , du passé » (p. 425).
- 28 Pour conclure ce volume, il revient enfin à son maître d'œuvre principal de développer une ample réflexion sur ce lieu du roman du xx  siècle qu'est la « leçon de poésie », selon l'expression même de l'écrivain, telle qu'elle apparaît par la poétique des figures mises en actes : « Jean Giono et le lieu romanesque de la "leçon de poésie". Contribution à une poétique des transports » (p. 428-539). Brillant et étourdissant par l'abondance et la diversité de ses références à l'instar des enseignements qu'il dispensa aux agrégatifs de Paris IV, ce texte de G. Berthomieu, organisé à partir d'une lecture qui met au premier plan la subjectivité d'une lecture (cf. l'abondance de ses modalités d'énonciation, notamment dans les notes infrapaginales), synthétise les résultats de plusieurs des contributions littérairement orientées réunies dans ce volume. Mais il y ajoute aussi une réflexion personnelle. L'étude propose ainsi de revisiter le processus de figuration, envisagé depuis le début de l'ouvrage comme constituant et support réversible de symbolisation *in esse* et *de facto*. Il expose particulièrement, à travers le commentaire de plusieurs extraits soigneusement choisis à la fin de la démonstration, une réflexion sur le statut et la fonction poétique de la métaphore. Celle-ci, observée au plus près de ses réalisations contextuelles et cotopiques, « sort elle-même démesurée d'un pareil traitement. Elle n'est pas ce que j'ajoute au réel, elle n'est pas ce qui le travestit, encore moins ce qui l'enjolive : sa parité formelle en contexte avec une désignation non métaphorique crée l'illusion que sont multipliées par deux les possibilités de caractériser le réel et de me perdre dans son imagination élargie ; la contiguité immédiate avec une désignation dite orthonyme donne l'illusion que la métaphore est dotée d'une propriété égale, chacune des deux normes tirant profit de l'autre : le trope hérite de l'emploi propre son pouvoir régulier d'installation du r f rent, l'emploi propre revêt dans un tel voisinage une quasi-allure de néologie sémantique » (p. 539). C'est alors que, contribuant à la poéticité de l'écriture de J. Giono, se trouble perpétuellement la frontière entre le réel perceptible et ce qui fait image. La conclusion de G. Berthomieu ne souffre évidemment là aucune discussion.

- 29 De confection matérielle très soignée, l'ouvrage propose pour terminer une abondante « Bibliographie générale » (p. 541-564) qui dresse en quelque sorte un état présent de l'édition des textes de J. Giono (p. 541-543), une liste des ouvrages assurant un rôle d'intertexte par rapport à cet œuvre (p. 543-545), ainsi qu'un ensemble dans lequel se confondent *Essais, études critiques et études théoriques* (p. 545-564). Lui succèdent, pour le lecteur non spécialiste de J. Giono, un utile « Index des œuvres » mentionnées dans le volume (p. 565-566), et un précieux « Index des termes et notions techniques utilisés par les différents contributeurs » (p. 567-570).
- 30 Comme on l'aura compris, ce volume est extrêmement contrasté en raison des différentes perspectives envisagées pour étudier la puissance fictionnelle et formelle des romans de J. Giono. Il en résulte un effet composite qui ne rend pas nécessairement justice à cet œuvre achevé, que l'on aurait aimé, en ce sens, voir être envisagé d'un seul tenant à travers l'évolution dont témoigne son inscription dans l'histoire. Et les questions que pose nécessairement ce long chemin, ce cheminement, et le sens qu'il convient de donner par conséquent à cette envoûtante cheminée.  volution, rémanences, persistances, reformulations, résilience ?...   côté de travaux nettement littéraires, certaines approches strictement linguistiques semblent effectivement donner l'impression que l'étude de quelques pages empruntées, ici ou là, à des romans sert d'abord à vérifier la pertinence du point de vue adopté et la cohérence de la résolution du problème linguistique. Corrélativement, certaines contributions littéraires paraissent oublier la solidarité des formes de l'expression et du contenu au seul profit de commentaires dont le fondement épistémologique demeure incertain. Rares sont en effet ici les études qui permettent d'envisager l'articulation du niveau sémiotique auquel l'œuvre fait sens avec celui des notations « stylistiques », lesquelles, à l'instar des cailloux blancs qu'essaime le Petit Poucet, jalonnent un parcours dont l'issue, selon les lecteurs, demeure toujours problématique. Or, n'était-ce pas l'enjeu affiché du volume que de contribuer à travers la figure du cheminement à « une poétique de la figuration » en son niveau le plus élevé ?
- 

AUTEUR

JACQUES-PHILIPPE SAINT-GERAND

F-63380 Miremont, France