



**La poésie du récit dans  
«Colline» de Jean Giono**

**Par**

**Dr. Hoda Omar Amine**

**Professeur adjoint Faculté des langues et de  
traduction Université Misr pour les  
Sciences et la Technologie**

**Email: [dr.hoda.amin@gmail.com](mailto:dr.hoda.amin@gmail.com)**

**DOI: 10.21608/AAKJ.2023.251001.1608**

**Date de réception: 24/11 /2023**

**Date d'acceptation: 4 /12/2023**



**Résumé:**

**La poétique du récit dans «Colline» de Jean Giono.**

Au début de notre étude, nous avons proposé de réfléchir sur la position qu'occupe le narrateur dans *Colline*. Il semble que la définition la plus appropriée soit celle de narrateur-témoin, qui est plus précise que celle de simple narrateur omniscient. Nous nous sommes également fixé pour objectif d'étudier l'ambiguïté du statut de la parole. En utilisant la théorie de Mikhaïl Bakhtine sur l'esthétique du roman, nous avons remarqué que les paroles du narrateur et des personnages étaient expliquées d'un point de vue stylistique. Le style de l'auteur se caractérise par l'utilisation du discours indirect libre comme technique narrative qui entremêle la voix du narrateur avec celle des personnages. La stratification interne du langage permet à la diversité sociolinguistique et aux voix individuelles de se faire entendre dans une véritable prose romanesque. L'auteur utilise aussi des métaphores et des comparaisons pour donner vie à des objets inanimés, créant des comparaisons poétiques et humoristiques. Les comparaisons servent généralement de déclencheurs à de nouvelles figures et des allégories sont également présentes. L'utilisation par Giono du langage figuratif ajoute de la profondeur et de l'intérêt à ses écrits. Le dialogue de Giono est influencé par l'oralité, les régionalismes et l'écriture poétique. Le pronom «ça» est aussi utilisé pour nommer tout, l'humain et le surhumain. Il est utilisé pour parler de phénomènes maléfiques ou mystérieux. De plus, l'utilisation par l'auteur de mots français inventés ajoute de la crédibilité et du caractère distinctif à l'œuvre.

**Mots-clés:** *Colline*, Discours, comparaison, métaphore, poétique.

ملخص:

شاعرية السرد في رواية «التل» للكاتب جان جيونو

في بداية دراستنا، كان علينا أن نتساءل عن الموقع الذي يشغله الراوي في رواية "التل" للكاتب جان جيونو. يبدو أن التعريف الأنسب هو الراوي "الشاهد"، وهو أدق من تعريف الراوي البسيط العليم. كما وضعنا لأنفسنا هدف تحليل غموض الخطاب في الرواية. وباستخدام نظرية ميخائيل باختين في جماليات الرواية، تمكنا من تحليل خطاب الراوي والشخصيات من وجهة النظر الأسلوبية. وتميز أسلوب المؤلف باستخدام الخطاب الحر غير المباشر كأسلوب سردي يدمج صوت الراوي مع صوت الشخصيات في الرواية. وقد اتاحت استراتيجية التقسيم الطبقي الداخلي للغة بسماع التنوع اللغوي الاجتماعي والأصوات الفردية والعديد من التقنيات المختلفة مما خلق سياقاً رومانسياً أصيلاً. كما استخدم المؤلف أيضاً الاستعارات والتشبيهات لإضفاء الحيوية على الأشياء غير الحية مثل الجمادات، مما خلق تشبيهات شعرية وفكاهية. وتعمل المقارنات في خلق تعبيرات وصور مجازية. يضيف استخدام جيونو للغة التصويرية عمقاً واهتماماً لكتاباته. يتميز خطاب جيونو بالشفهية والإقليمية والكتابة الشعرية. ولقد استخدم الكاتب ضمير الإشارة "ذلك" لتسمية كل شيء، الإنسان العادي والإنسان الخارق. كما تم استخدام هذا الضمير للحديث عن الظواهر الشريرة أو الغامضة. بالإضافة إلى ذلك، فإن استخدام المؤلف للكلمات الفرنسية المبتكرة في النص أضفي مصداقية وتميزاً للعمل.

الكلمات المفتاحية: رواية التل، خطاب، مقارنة، استعارة، شعري.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser la poésie du récit dans *Colline*<sup>(1)</sup> de Jean Giono. À la lecture de cet ouvrage, nous avons remarqué que la parole occupait une place ambiguë. Le discours des personnages fait preuve de régionalisme, mais peut être lu comme un véritable poème en prose. La parole du narrateur est celle d'un infatigable créateur d'images, mais elle porte aussi l'accent rustique des laboureurs provençaux que Giono sait inventer. Le texte est un puissant mélange de langage parlé et écrit. Nous nous sommes alors demandés: comment l'auteur a-t-il réussi à créer des personnages et des narrateurs crédibles, malgré cette ambiguïté ? Quelles techniques linguistiques utilise-t-il pour les créer, et comment y parvient-il ? Nous sommes sûrs qu'il y a une part considérable du

---

<sup>(1)</sup> - *Colline* est le premier des trois romans de Pan, qui commencent par *Colline* en 1929, suivi par *Un de Baumugnes* en 1929 et *Regain* en 1930. Dans cette trilogie, Jean Giono célèbre le pays de sa naissance. L'action se déroule dans un hameau qui s'appelle les Bastides Blanches. Le village est situé au sommet d'une colline de la forêt de Lurebon. Arbaud, Gondran, Maurras, Jaume et leurs familles y habitent. Janet est la personne la plus âgée des Bastides Blanches. Observant et écoutant toujours la nature, il acquiert de riches connaissances et a une perspective plus large que les autres. Dès que l'histoire commence, il devient paralysé et commence à dire des choses anormales. Selon lui, la nature peut être productive ou mortelle pour les êtres humains. En fait, pour Janet, qui représente l'auteur, quand on viole les règles de cette nature, on provoque les forces de la nature à se venger. Ses paroles ont fini par terrifier les habitants de Bastide. Un jour, alors qu'il travaillait dans les champs, Gondran a tué un lézard avec une pelle. Au moment où il se souvient des mots de Janet, il devient troublé. Il pense que la nature se venge. Après cet incident, tout a commencé à mal tourner. La source du village s'est tarie, un enfant est infecté par la maladie et un incendie s'est déclaré. On pense que Janet est à l'origine de ces malheurs. C'est pourquoi les gens du village décident de le tuer pour mettre fin à ces désastres. Cependant, au dernier moment, Janet lui-même est décédé. Puis, les événements se produisent comme attendu. À la fin de l'histoire, Jaume tue un sanglier et partage la viande de l'animal. Il pend la peau du sanglier à la branche de l'arbre et l'histoire se clôt par le sang qui coule du cadavre de l'animal. (Giono, 2011).

style de Giono, et nous pensons qu'il y a suffisamment de preuves pour le prouver.

Maingueneau (2000, p. 98) affirme que «le langage stylistique est devenu un sujet important en linguistique moderne». La stylistique littéraire est une discipline linguistique étroitement liée à l'étude du style des œuvres littéraires, en particulier des traits linguistiques qui caractérisent un texte, comme le style de Giono. Le choix de l'approche stylistique de cette œuvre permettra d'identifier les liens entre sens et contenu et, surtout, de se concentrer sur les spécificités de cette écriture. La méthode que nous utiliserons est la stylistique littéraire, développée par Mikhaïl Bakhtine (1987) sur l'esthétique du roman. D'autres linguistes et critiques seront cités au fur et à mesure de l'avancement de notre travail.

Quelle certitude absolue existe-t-il dans le texte qui nous permet de déduire les intentions spécifiques de l'auteur, son style formel et la valeur esthétique de son écriture ? Pour analyser ce phénomène d'ambiguïté du statut de la parole, nous tenterons d'expliquer chaque fait linguistique par son effet sur le lecteur, en prenant soin de laisser au texte toute sa suprématie. La contribution importante du narrateur au récit est soulignée dès le début de l'histoire. Cela nous donne des raisons de nous interroger sur son implication. Pour y parvenir, nous procéderons d'abord à une analyse séquentielle du début du roman, suivie d'une description du texte lui-même.

### **I - Position du narrateur:**

Dans *Colline*, le point de vue du narrateur est celui d'un individu qui semble marcher sur le sol. Lorsqu'il annonce: «Quatre maisons émergent des blés». Le narrateur de cette histoire est donc à pied. Notre narrateur est assez loin du village puisqu'il voit les quatre maisons et il se rapproche comme s'il arrivait d'une longue marche. L'utilisation du présent de l'indicatif participe à notre installation dans le décor: «Le vent bourdonne dans les platanes». Le but de cette présentation est de désigner le lieu. La démarche de Giono est simple et sans prétention: «Ce sont les Bastides Blanches». Ce petit village entre Manosque et Montagne-de-Lour nous montre des gens vivant dans un environnement qui n'est que partiellement le leur. C'est à la fois un lieu pour les humains et un lieu pour les dieux: ici Pan. L'expression poétique et contradictoire «Terre des Vents» résume à elle seule ce lieu de tension, d'équilibre fragile et de contradiction entre l'évidence et l'imperceptible.

«La terre aussi de la sauvagine», cette expression désigne tous les oiseaux sauvages. C'est donc aussi le domaine des animaux, plus particulièrement les oiseaux faisant le lien entre les hommes et les dieux. Pan lui-même est mi-homme, mi-bouc, et son rôle est de faciliter l'accouplement des animaux. Ce qui va faire le lien entre les hommes et les animaux, c'est la source, l'eau (Giono, 2011, p. 2), c'est d'ailleurs le thème essentiel du roman. Le sanglier «mord la source» et tout de suite l'homme veut tuer le sanglier. La première intervention humaine est une tentative de tuer et se termine aussi par un échec. Giono nous présente ici une poignée d'humains en désaccord avec leur

environnement. Il y a la souveraineté du milieu naturel d'un côté, et l'incompétence et la maladresse humaine de l'autre.

### **I - 1. Identité du narrateur:**

Dans *Colline*, le narrateur n'est ni actant de l'histoire ni identifiable, le lecteur peut être, dans un premier temps, déstabilisé et dans un second temps, il peut se demander qui est celui qui s'introduit dans l'énonciation. En fait, ce qui se passe dans le roman, c'est que, s'il s'agit seulement de raconter une histoire, le récit ne peut être guidé que par le narrateur omniscient, qui introduit constamment une présence dans le récit. L'utilisation par le narrateur de la forme du «on» dans le texte renvoie ici à ce que Dominique Maingueneau (2000, p. 111) appelle le «narrateur-témoin». Il faut maintenant analyser cette présence, qui s'avère être une caractéristique du style de Giono. Nous appelons ce narrateur instable parce qu'il vacille constamment. Il ne s'engage pas vraiment, il se retient et veille à ne pas intervenir trop souvent. Enfin instable, car le texte oscille entre focalisation zéro et focalisation interne.<sup>(1)</sup>

Nous notons deux particularités de ce roman, à savoir, l'importance que l'auteur attache au pronom indéfini «on» et au pronom démonstratif «ça». Cette observation est très intéressante pour examiner l'ambiguïté de l'identité du narrateur. Ce qui

---

<sup>(1)</sup>- Selon Gérard Genette (1972, pp. 206-207) la focalisation zéro, indique que l'histoire est racontée du point de vue d'un narrateur omniscient et qui a une compréhension complète de l'action et de la psychologie des personnages. Narrateur = personnage de l'histoire ou témoin de l'histoire. La focalisation interne est une scène dans laquelle le narrateur aborde la scène du point de vue d'un personnage qui participe à l'action, et le narrateur apprend seulement quelle pourrait être la perspective de l'action de ce personnage.



marque le style de l'auteur n'est pas l'utilisation occasionnelle, mais l'application systématique de ces procédés. En effet, nous remarquons la fermeté avec laquelle Giono utilise le «on». À la mort de Janet, les villageois se sont rassemblés autour de la dépouille. Ce qui est remarquable, c'est la façon dont le narrateur se sépare du groupe, comme par respect pour la famille. Il utilise le pronom «ils» et devient instantanément omniscient. Cependant, très rapidement, la passion de témoigner de l'intérieur du groupe lui a fait reprendre le «on» du narrateur-témoin:

*«C'est vrai, Janet est mort. Ils ont quitté leurs chapeaux. [...] On l'a étendu sur le lit. On a serré sa mâchoire avec un foulard blanc. [...] On a attendu les vingt-quatre heures réglementaires, et, ce soir, on a enseveli Janet à la lisière des terres respectées par l'incendie»* (Giono, 2011, p. 96).

Il est donc intéressant de voir comment le pronom «on» prolifère dans la narration. Il en est de même pour le «ça», que le narrateur utilise sans restriction. Les exemples abondent et nous les examinerons ailleurs:

*«Ça va nous tomber sur le poil»* (Giono, 2011, p. 33).

*«Ça vient toujours du côté qu'on ne surveille pas»* (*Ibid.*, p. 36).

*«Ça brûle tout. [...] Ça a mangé les bois»* (*Ibid.*, p. 72).

Dans cette histoire, le narrateur est un témoin de l'action et il connaît le pays. Nous pouvons attester qu'il est du pays voire

du village, mais qu'il est absent de l'histoire. Dans le passage suivant, le «nous» l'emporte sur le «on». Dans ce roman, l'identité du narrateur est ambivalente, et comme il s'agit d'une petite communauté de type villageois, on peut se rendre compte qu'il se sent appartenir au groupe, mais qu'il est absent de l'action. Nous pensons alors à un pur jeu littéraire:

*«C'est un soir malade. Le vent s'est élevé du Rhône. Un orage doit boucher le défilé de Mondragon. [...] Tout le jour, le fleuve du vent s'est rué dans les cuvettes de la Drôme [...] il a dévalé sur nous»* (Giono, 2011, p. 11).

Dans l'extrait ci-dessus, tout tend à dire que le narrateur est un habitant du village, car le «nous» final ne véhicule pas la même incertitude que le «on» habituel. Dans «nous», il y a «je». Ici, le «nous» permet de voir que le narrateur organise toute l'histoire autour de lui, même s'il n'est pas dans l'histoire ; c'est là toute l'ambiguïté de ce narrateur. Cela dit, il n'est pas toujours possible de mener ainsi toute la narration. À ce titre, le narrateur sera ici l'un des habitants, mais devient invisible lorsqu'il raconte les personnages du début de l'histoire: *«Ils sont donc douze, plus Gagou qui fait le mauvais compte»* (Giono, 2011, p. 3). Le pronom «ils» montre la distance du narrateur avec le groupe (ici un nombre de personnes) en fournissant des informations qui ne supportent aucune subjectivité. Nous appelons cette instance narrative: le narrateur-témoin. Nous avons vu que sa présence laissait des traces dans le récit: l'utilisation du pronom «on» et du déictique «ça». Mais il laisse encore quelques traces d'un autre ordre que nous allons examiner.

### **I - 3. Le discours indirect libre:**

L'indirect libre est une nouvelle trace de l'ambiguïté énonciative. Cette fois, le narrateur ne se fait pas passer pour un personnage du récit mais il emprunte la voix d'un personnage ou d'un groupe:

*«Un long gémissement traverse la maison. Ce n'est pas la lucarne, elle est barrée. La fenêtre ? Elle grelotte mais ne geint pas. L'huis ? Le verrou est neuf. Alors quoi ? Gondran mange. L'oignon craque sous ses dents»* (Giono, 2011, p. 12).

Dans l'extrait ci-dessus, les interrogations que fait Gondran à voix basse et pendant qu'il mange son oignon cru sont retranscrites à l'indirect libre. Ce procédé apporte beaucoup de fluidité au récit alors que si le narrateur expliquait que le chef de famille se faisait lui-même cette réflexion, la narration serait plus laborieuse. L'effet produit, comme le dit Anne Herschberg-Pierrot (2003, p. 116), joue «dans le sens d'une fusion, d'un lissé des voix». Mais sur le plan énonciatif, deux voix se superposent, celle du narrateur-témoin et celle de Gondran.

Cette fusion et ce lissé des voix, on les retrouve encore, dans une phrase où la ponctuation semble être au service de ce changement de point de vue. Les deux points sont là comme pour dire «Voilà ce qu'il pense»: *«Gondran va voir la pendule: quatre heures pourtant»* (Giono, 2011, p. 21). Dans cette phrase, le premier segment est focalisé sur Gondran ; c'est-à-dire à l'extérieur de lui, tandis que la deuxième partie de la phrase se

concentre sur Gondran, à l'intérieur de sa conscience. Nous notons également d'autres exemples significatifs. Comme dans la phrase précédente, nous lisons d'abord la voix du narrateur puis la pensée de Gondran à l'indirect libre. Le tout est séparé par un point-virgule, qui fait la même chose que les deux points que nous avons vus. Mais ici la pensée de Gondran n'est pas retranscrite telle qu'elle aurait pu naître dans sa tête. Cela marque l'empreinte du style poétique du narrateur:

*«Voilà le vent qui court.*

*Les arbres se concertent à voix basse.*

*Le chien n'est plus là ; il a dû partir sur la quête de quelque sauvagine»* (Giono, 2011, p. 24).

Dans l'exemple ci-dessus, le phénomène est le même que celui décrit dans l'exemple précédent. Nous entendons ce qui se passe dans l'esprit du protagoniste. Ce n'est qu'alors que nous pouvons reconnaître la voix du narrateur, surtout après les mots «quête» et «sauvagine». En fait, le mot «sauvagine» est rarement utilisé et apparaît deux fois au début du roman ; on retrouve alors le narrateur l'utilisant pour la première fois. Cela prouve que la voix du narrateur pénètre réellement la conscience des personnages. Les passages au style indirect libre ne sont pas des passages où l'on lit les pensées réelles des personnages. Parce qu'elles passent par le filtre culturel et stylistique d'une autre instance narrative. Ce n'est donc pas une surprise si l'on reconnaît le ton du narrateur dans la voix des personnages.

Nous avons constaté que les passages au discours indirect libre étaient très nombreux et envahissaient complètement le texte. Très souvent, nous entendons cette voix double, faite du mélange de la voix du narrateur et de celle d'un personnage. Selon Bakhtine (1987, p. 152) «le romancier ne connaît pas de langage seul et unique, naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire». L'une des caractéristiques du style de Giono est précisément cette invasion de procédés que nous venons de voir. L'utilisation de ces techniques est permanente et tenace. Dominique Maingueneau (2000, p. 111) ne manque pas de le souligner lorsqu'il compare l'usage du narrateur-témoin chez Zola et Giono: «il existe cependant une différence notable entre les textes de Giono et ceux de Zola. Chez ce dernier la narration est conduite par l'énonciateur invisible du «récit» et le narrateur-témoin n'apparaît que de manière fugace, même involontaire, au détour d'un fragment de discours indirect libre. [...] Chez Giono, en revanche, ce narrateur-témoin conduit l'ensemble de la narration».

Nous avons vu les traces laissées par le narrateur-témoin dans le texte: le «on», l'utilisation du «ça» et le discours indirect libre. Cela nous conduit à nous poser la question sur la façon spécifique dont se déroule ce que nous appelons l'emboîtement de la voix du narrateur dans celle des personnages.

## **II- La superposition des voix:**

Pour explorer ce phénomène d'enchâssement, nous partons de l'hypothèse de Dominique Maingueneau (2000, p. 79): «le personnage passe du statut de non-personne à celui de

«locuteur», le discours-direct ayant la vertu d'introduire dans l'énonciation de l'auteur, l'énonciation d'autres sujets. Mais il ne faut pas oublier que ces propos, à un niveau plus élevé, sont en fait placés sous la responsabilité de l'auteur qui les rapporte au même titre que tous les autres éléments de son histoire. Ce phénomène d'enchâssement est d'ailleurs récursif: le personnage «locuteur» peut à son tour rapporter les propos d'un personnage de son propre récit, et ainsi de suite». Grâce à ce phénomène d'enchâssement, un personnage peut devenir à son tour un narrateur, mais retenu et surveillé. Ce phénomène peut être théoriquement infini, et plusieurs narrateurs peuvent apparaître. C'est pourquoi Maingueneau a choisi d'appeler le premier d'entre eux, celui qui surveille les autres, «l'auteur».

Selon Bakhtine, (1987, p. 90)» La véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent». C'est pourquoi nous étudions ce que Bakhtine appelle «la stratification interne du langage». Nous pouvons alors parler de «narrateurs superposés» comme le fait Bakhtine (1987, pp. 34-35): «En plus du récit du narrateur, nous en lisons un second: celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se réfère au narrateur lui-même. Chacun des moments du récit est perçu nettement sur deux niveaux. [...] Le narrateur lui-même, son discours, et tout ce qui est narré, entre dans la perspective de l'auteur».

La langue extraordinaire, c'est une langue poétique, un langage créé de toutes pièces. Pour étudier ce phénomène, nous devons le suivre au détour de chaque phrase. Cette langue que

parle couramment le narrateur s'infiltré et se dissout dans la voix des personnages lors de l'acte d'énonciation.

## II- 1. La voix du narrateur:

Pour montrer que la voix de l'auteur se retrouve dans la voix des personnages, il faut d'abord examiner les caractéristiques de cette voix. Pour ce faire, nous proposons de regarder le début du roman et d'examiner la façon dont cette voix se forme. La prose qui ouvre cette histoire, a, avant tout, une fonction poétique. On le remarque essentiellement par l'utilisation de deux procédés: la disposition du texte et la métaphorisation des verbes. Le texte s'organise en paragraphes d'une ou deux phrases courtes. La construction de ces phrases est syntaxiquement simple. Mais le retour systématique à la ligne tend à présenter le texte comme un poème. À ce sujet, on trouve un élément très important dans le livre de Jacques Le Gall (1997, p. 67). Il écrit: «le second indice [...] fait l'objet de la quatrième strophe du récit». Ce qui nous intéresse ici, c'est cette expression «strophe du récit», autrement dit, la prose poétique. La disposition du texte en «strophe» est donc le premier indice que nous cherchions.

Parallèlement, ce qui montre que la voix de l'auteur est en partie celle d'un poète, c'est la métaphorisation systématique des verbes. On lit: «*Le sainfoin fleuri saigne... Les avettes dansent... Le surplus d'une fontaine chante en deux sources... Elles pantèlent sous l'herbe...*». Tous ces verbes sont utilisés dans un sens métaphorique. Il est à noter que l'on trouve encore d'autres métaphores comme: «*la chair de la terre*» ou bien «*un lit de*

*joncs*». Rappelons que le passage que nous étudions ici représente les 16 lignes de la première page du livre. Cela pour dire qu'outre le fait que l'on trouve une disposition du texte en «strophes» et un contenu tout à fait poétique, nous avons également la densité qu'exige la poésie, c'est-à-dire une abondance d'indices dans un espace réduit. L'auteur de cette histoire est donc un auteur-poète.

## **II - 2. Effet de style:**

Nous avons remarqué que les effets d'oralité étaient très nombreux dans le discours des personnages. Nous avons également découvert que Giono met beaucoup d'indices pour marquer son type de personnage. Nous préférons ici nous concentrer sur le non-oral, ce que nous appelons l'effet de style poétique. Car le constat que nous faisons après avoir vu les marques d'oralité, c'est que la langue des personnages est habitée par quelque chose de plus que l'oralité:

*«- Toujours pareil. Une nuit terrible. [...] J'ai essayé de retenir pour dire à Jaune mais, c'est comme de l'eau, ça ne tient pas dans les mains serrées. Ça faisait comme un troupeau qui passait: le bruit, et les sonnailles, et tous les yeux de toutes les têtes avec une image dans chaque œil»*  
(Giono, 2011, pp. 32-33).

Dans le passage ci-dessus, Gondran parle des premiers délires ou premières visions de Janet, nous remarquons que son discours n'est pas évident. Gondran est venu à Jaume pour rapporter les paroles de Janet, mais c'étaient des illusions. Il a



ensuite expliqué qu'il ne pouvait plus le dire en disant: «c'est comme de l'eau, ça ne tient pas dans les mains serrées». Ce personnage très simple vient d'être défini grâce à une comparaison très poétique. En utilisant des guillemets, le narrateur nous fait croire que ces paroles ont été prononcées par Gondran. En effet, sur le plan expressif, le narrateur du roman ne se présente pas comme un figurant dans l'action. En fait, il s'agit de démontrer que celui qui assume le discours n'est jamais complètement objectif quand il rapporte celui des autres. Et que, par conséquent, il ne s'agit plus d'un discours rapporté, même s'il est placé entre guillemets.

### **II – 3. L'emboîtement des voix:**

Nous analysons les voix enchâssées à travers les exemples fournis par le texte. Mais nous remarquons tout de suite que ce phénomène d'enchâssement n'apparaît pas dans les propos de tous les personnages. Il s'agit essentiellement de trois personnages, trois piliers de la narration: Gondran, Jaume et Janet. Nous ne considérerons que les deux personnalités les plus importantes, Jaume et Janet ; leurs noms même nous invitent à les rapprocher.

**A - Jaume** est le personnage le plus fort du roman, il est le décideur, c'est lui qui prend les décisions et qui se bat. C'est un demi-dieu qui ne se connaît pas. Quand il parle, on reconnaît parfois la voix de l'auteur:

*«Alors /, pendant qu'on guettait /, quelque chose a blessé la fontaine /, et elle est morte /. J'ai cherché l'eau /; j'ai fouillé*

*la terre /, puis ma tête /. À la fin /, nous en avons trouvé au village /, là-haut /, tu vois où je veux dire ?/» (Giono, 2011, p. 56).*

Dans l'extrait ci-dessus, il semble important d'examiner le rythme à l'intérieur des phrases. Ce rythme est essentiellement soutenu par la présence de virgules. Nous remarquons que la phrase centrale est divisée en trois segments. Elle est encadrée par deux phrases composées chacune de quatre segments. Toutes ces compositions contribuent à mettre en valeur le personnage de Jaume et sa supériorité. Les deux phrases qui encadrent, qui commencent par la même lettre «A» et par une indication de temps, montrent le groupe: «on guettait / nous en avons trouvé». La phrase encadrée montre trois fois la présence d'un seul personnage, isolé du groupe, syntaxiquement: «j' / j' / ma». Ici, la rhétorique de l'auteur est au service des revendications malsaines de Jaume.

Nous avons trouvé un autre exemple du discours de Jaume où le rythme joue un rôle important. Ce fragment va nous montrer qu'en plus du rythme, nous retrouvons de nombreux phénomènes à forte couleur poétique:

*«Le plus terrible, c'est que ça commence dans les cervelles. Maurras déjà... Dans les cervelles où personne ne voit rien, où le mal va son traintrain, sans se montrer, sans couleur, sans bosse, tout doux, tout doux» (Giono, 2011, p. 56).*

Dans cet exemple ci-dessus, nous notons l'apophyse «Maurras déjà...», qui est due à l'effet d'oralité. De plus, nous trouvons l'anadiplose, la reprise du mot «cervelle» qui témoigne de la construction rhétorique du discours. Nous remarquons aussi et surtout les figures de répétition: «cervelles... cervelles... traintrain... sans... sans... sans..., tout doux, tout doux». Plus nous avançons dans la lecture de cette phrase, plus nous avons l'impression d'un durcissement phonétique qui tend à une uniformisation du discours.

Ailleurs, nous trouvons des phénomènes de rimes internes. Voici un exemple de phrase assonancée en [i]:

*«Et les petites filles d'Arbaud qui pointent à peine dans la vie, et la Babette qui est venue de Pertuis rester avec nous et qui n'a jamais languie» (Giono, 2011, p. 57).*

Tout cela nous montre que la composition du dialogue chez Giono est non seulement influencée par l'oralité, les régionalismes, mais aussi par une écriture qui est principalement poétique.

**B – Janet** est un personnage particulièrement intéressant. Il est dans un état mixte de délire et de clairvoyance. La langue qu'il parle parfois n'est plus une langue pleinement humaine, mais la langue d'une conscience supérieure: une langue codée. Ce protagoniste est le vieil homme Janet, vers qui les gens se tournent pour obtenir des conseils lorsqu'il est sur son lit de mort, il sait tout mais ne dit rien. Il parle ce que la poésie ecclésiastique médiévale appelait «le langage unique de la vérité». S'il est unique, il n'est en aucun cas univoque. Notre

recherche tente même de prouver que cette langue est de nature bilingue. Pour cela, nous nous appuyons sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine (1987, p.150): «Le problème principal de la théorie de la prose littéraire est le problème du discours à deux voix, dialogué intérieurement dans toutes les variantes possibles».

Prenons l'exemple du discours de Janet, il s'agit en fait d'un discours à deux voix. Nous entendons ses paroles comme nous écoutons un morceau de piano joué à quatre mains. Et, pour filer la métaphore musicale, il semble que le personnage, chez Giono, soit un artiste qui interprète le chant symphonique. Voyons d'abord comment les mots de Janet sont qualifiés et comment ils sont interprétés par l'auteur et les autres personnages du roman. Il faut se rappeler que depuis que ce «mal» l'a attaqué, depuis que «ça» s'est emparé de lui, les paroles figurent sur sa liste de symptômes:

*«Nous l'avons couché. Depuis, il mange, il boit, il chique, il parle, il remue les doigts et la moitié des bras ; le reste, c'est de la souche morte» (Giono, 2011, p. 9).*

Cette phrase est dite par Gondran, mais ce qui nous intéresse le plus, c'est l'observation faite par l'auteur, un peu plus loin:

*«Et il parle.*

*Sans arrêt, comme une fontaine ; comme une de ces fontaines où débouchent les longs ruisseaux souterrains qui viennent du fond de la montagne» (Giono, 2011, p. 11).*

Dans l'exemple ci-dessus, l'observation que l'auteur fait sienne est significative, car il exploite le biais de la comparaison: il parle «comme une fontaine». Par cette figure, nous ne devons pas comprendre seulement que Janet parle comme une fontaine, mais que son discours est en quelque sorte beau: insaisissable et qui pourtant se laisse boire. Cette remarque poétique vient de l'auteur, mais grâce au phénomène d'entrelacement, elle finira dans la bouche de Gondran:

*«J'ai essayé de retenir pour dire à Jaume mais, c'est comme de l'eau, ça ne tient pas dans les mains serrées»*  
(Giono, 2011, p. 31).

Cependant, nous devons immédiatement examiner cette voix. Comme nous l'avons dit, Janet délire, mais ce n'est que le début. En ce moment, il voit des serpents partout, et sa façon de parler reflète déjà un changement dans sa langue:

*«Vé, vé, çui-là. Oh ! le beau aux yeux de pommes. Oh ! çui-là, il a les yeux comme un homme»* (Giono, 2011, p. 15).

Dans le fragment ci-dessus, le texte est doublement travaillé pour produire un double effet: oral et poétique. Ce qui tend à faire entendre deux voix en une seule. Celle d'un auteur attentif qui soigne l'esthétique de son discours et celle d'un vieil homme qui a perdu la raison. Il s'agit d'une «structure hybride» au sens de Bakhtine (1987, pp. 125-126): «Nous appelons une structure hybride un énoncé qui, selon ses indices grammaticaux et compositionnels, émane d'un seul locuteur mais en fait, il se combine avec deux autres énoncés, deux manières de parler,

deux styles, deux «langages», deux points de vue, la sémantique et la sociologie».

Compte tenu de la densité des éléments poétiques qu'il véhicule, ce texte peut être considéré comme un extrait de poème. Nous remarquons un phénomène de rime intérieure parfaite, placé à chaque fois impeccablement à la fin d'un segment rythmique (Pomme/homme), une métaphore «aux yeux de pomme» et une comparaison «des yeux comme un homme». Nous retrouvons enfin un système rythmique riche basé sur la simple répétition de mots monosyllabiques: (vé / vé / çui-là / çui-là / Oh ! / Oh ! / yeux / yeux).

Cependant, le vieux Janet n'a pas toujours été aussi transparent. Certaines de ses phrases ne sont pas faciles à interpréter et nécessitent un style particulier. Le style sans passion est inexcusable et constitue la frontière entre le domaine de l'art et le reste de la société. C'est ce que Bakhtine (1987, P. 153) avait en tête lorsqu'il écrivait que le discours «risque de devenir un jeu de langage abstrait». Dans le roman, les personnages ne disent pas que Janet délire, mais qu'il «déparle», c'est-à-dire qu'il fait justement le contraire de parler, qu'il «désoriente» ; comme le contraire de «faire» est «défaire». C'est précisément ce qu'il dit:

*«Soudain la grande vision se brouille:*

*- ... du lait... la bou... la bouche... Plaine, laine, lait, lait, lait...»* (Giono, 2011, p. 63).

Dans le passage précédent, nous retrouvons dans cette écriture un jeu complexe d'oppositions sonores et sémantiques. Les traces de l'enchâssement sont ici visibles dans l'ambiguïté entre le non-sens, le délire du discours et la sensible construction qu'on peut y déceler. Et selon les mots de Bakhtine (1987, p. 147) «Le discours avec deux voix est ambigu. Cependant, la parole poétique, en tant que telle, est également floue et multiple. C'est en cela que la distinction entre les deux types de discours est importante. Le fait de dire des choses poétiques est un stratagème, qui nécessitant que l'on perçoive les deux sens de manière distincte». Le discours du vieux Janet est en cela inépuisable. Et Giono n'a pas créé, ici, un personnage double pour satisfaire la seule esthétique du roman. Si son langage est double, doublement interprétable, qu'il oscille sans cesse entre divagation et grande vision poétique, c'est avant tout pour répondre à l'épaisseur romanesque du personnage de Janet, qui oscille lui-même entre le fou et le prophète.

Le discours de Jaume est également soumis à l'enchâssement, mais ce n'est pas pour la même raison. Tout d'abord, il est plus jeune, ce qui signifie qu'il pourrait être un futur Janet potentiel. Ensuite, son discours est poétisé, car il est un grand poète des éléments naturels, un poète qui n'écrit pas de poème, mais un homme supérieur aux autres dans sa capacité à survivre et à se battre: un demi-dieu ? La poétisation du discours de certains personnages dans «*Colline*» intervient quand ceux-là présentent un comportement surnaturel.

L'utilisation par Giono de la métaphore et de la comparaison pour poétiser le monde qui entoure ses personnages

nous semble particulièrement intéressante. Nous pouvons dire que la richesse de ces deux figures dans le texte semble être une caractéristique de son style. Nous allons clarifier cela maintenant.

### **III - Métaphores et comparaisons:**

Si nous choisissons de ne pas étudier séparément ces deux figures, c'est qu'il s'agit bien de deux figures d'identité et de ressemblance. Mais il est important de réaliser que l'une des caractéristiques du style de Giono est précisément la proximité de ces deux figures. Nous remarquons, après Pierre Citron (1990, P.121), lors des relevés de figures dans certains fragments du corpus, que Giono est sans doute l'un des écrivains, avec Victor Hugo, qui a utilisé le plus de métaphores et de comparaisons.

#### **III - 1. Les métaphores:**

Dans le système métaphorique, il y a une analogie entre les deux termes. Deux symboles existent, ils créent leur vie, chacun à sa manière, la métaphore les unit et les fait exister. Grâce à cette rencontre, un nouveau concept ou un nouveau regard sur un concept existant est donné. C'est le cas avec «Il a fait un long voyage» au lieu de «Il est mort». La métaphore a ici une fonction poétique et euphémique. Mais si *Colline* n'est pas le roman le plus métaphoriquement pensé, nous pouvons toujours y trouver de nombreuses métaphores. Tout d'abord, nous remarquons que de nombreuses métaphores sont des verbes. Les figures sont donc principalement composées de noms et de verbes. C'est notamment le cas dans les exemples suivants:



«[...] Le sainfoin fleuri saigne [...] Le surplus d'une fontaine chante [...] où ronfle la vie [...] Le renard lit dans l'herbe l'itinéraire des perdrix [...] le grand arbre qui gesticule» (Giono, 2011, p. 1).

«Les olivaires chantent sous l'ombre» (*Ibid.*, p. 10).

«Les bois dansent» (*Ibid.*, p. 12).

Dans les extraits ci-dessus, tous les verbes sont métaphoriques. Le fait que l'élément métaphorique est un verbe est destiné à faciliter la personnification. En fait, Giono prête à un objet inanimé un verbe qui pourrait être utilisé pour un objet animé. Ce fait est souvent récurrent: les figures sont utilisées pour donner vie à des choses inanimées pour montrer qu'il y a de la vie même dans la pierre. Pour s'en convaincre, nous relevons cette métaphore adjectivale et verbale à la fois: «L'abreuvoir vivant palpite» (Giono, 2011, p. 101).

Nous avons également identifié des métaphores nominales, qui mettent en relation deux noms. Ils ont souvent pour effet de combiner deux thèmes, créant ainsi un effet poétique inattendu. Nous citons d'autres exemples ci-dessous:

«Un petit flocon de bruit» (Giono, 2011, p. 7).

«[...] l'oseraie de ses moustaches» (*Ibid.*, p. 10).

«[...] son petit œil d'acier» (*Ibid.*, p. 11).

Nous avons également observé que les métaphores verbales se traduisent par des combinaisons de métaphores

nominales et vice-versa. Ainsi, pour un élément métaphorique, nous avons plusieurs éléments métaphoriques. Michael Riffaterre (1979, p. 47) a donné une définition claire de la métaphore filée «c'est une séquence de métaphores qui sont interconnectées par la syntaxe». Nous sommes donc dans le cas de la métaphore filée. Il s'agit bien d'une série de métaphores et non d'une combinaison, comme dans l'exemple suivant: «[...] *ses lèvres minces fendent à peine le buis rasé de sa figure*» (Giono, 2011, p. 6).

Il convient particulièrement de noter le grand nombre de métaphores verbales combinant les thèmes de l'eau et des champs, comme l'illustrent les exemples suivants:

«*Le surplus d'une fontaine chante*» (Giono, 2011, p. 1).

«*La fontaine chante à l'unisson, sous l'arbre*» (*Ibid.*, p. 16).

«*L'eau, elle-même, ne chante pas [...]*» (*Ibid.*, p. 20).

Enfin, nous pouvons dire qu'en combinant ces deux thèmes en une seule métaphore, Giono est à nouveau capable de placer la vie là où elle ne semble pas exister. Nous ne procédons pas ici à un examen thématique des métaphores car notre question clé est de savoir comment Giono construit les métaphores. En fait, une métaphore est un outil, mais un outil de plaisir. Maintenant que nous allons étudier la figure sœur de la métaphore, il nous faut considérer la différence entre fusion et juxtaposition. Lorsqu'une métaphore combine deux termes, il semble que la grandeur et la curiosité de l'image créée viennent du fait que le résultat est une image abstraite, qui ne renvoie donc à aucun sens réel.

### III - 2. Les comparaisons:

Nous nous intéressons maintenant aux différentes manières dont Giono construit la comparaison. Il semble qu'une grande partie de son style découle de cela. Nous allons classer les comparaisons selon leur structure syntaxique. Nous trouvons beaucoup de comparaisons chez Giono, probablement plus que des métaphores. Là où il y a comparaison, il y a association, réunion de sens, mais il n'y a pas d'analogie. Et comme le disait Paul Ricœur (1975, p. 50): «La comparaison, dirons-nous, exhibe le moment de ressemblance [...]». Quand on dit «ceci est cela», il y a analogie. Quand on dit «ceci est comme cela» il y a juste réunion. Autrement dit, dire «ceci est comme cela», c'est avouer que «ceci n'est pas comme cela». C'est pour cette raison que la comparaison est aussi intrinsèquement une figure d'opposition.

Nous commençons par les comparaisons les plus courantes dans notre corpus, ce sont celles en «comme». Elles se divisent en deux sous-groupes: les comparaisons-clichés usées, qui ont été utilisées des milliers de fois ici et là, et d'autres qui sont ornementales. Celles-ci révèlent de vrais talents poétiques, ceux qui résultent d'un pur jeu stylistique qui fait appel à l'esprit par opposition à une métaphore qui fait appel au cœur. Nous ne nous attardons pas sur les comparaisons-clichés, mais il est important de les mentionner parce qu'elles sont intégrées à l'œuvre. D'un point de vue stylistique, nous pouvons dire que ces comparaisons ont perdu leur qualité figurative. Elles sont comme une métaphore de la catachrèse, en grec (*catachrèsis*) est un abus:

«[...] le vent [...] qui coupe comme un rasoir» (Giono, 2011, p. 5).

«[...] le silence est lourd comme un plomb» (*Ibid.*, p. 21).

La lecture de ces images peut soulever plusieurs questions. Pour juger ainsi le style d'un écrivain, il faut tenir compte du contexte historique. Ces figures étaient-elles obsolètes en 1928 ? Dans le cas précis il n'y a guère de doute, mais pour des textes très anciens la question n'est peut-être pas sans intérêt. On peut se demander si l'utilisation de ces clichés témoigne de la jeunesse de l'auteur, ou de l'esthétique d'un discours familier et quotidien.

La comparaison, chez Giono, est aussi et surtout un lieu où se glisse de la poésie et parfois de l'humour. La comparaison n'est pas une métaphore bien développée. Les comparaisons nous disent autre chose que les métaphores. D'une certaine manière, cette comparaison engage davantage la perspicacité du lecteur, voire son esprit. Mais ce n'est pas parce que la comparaison exhibe le moment de ressemblance qu'elle va de soi et qu'elle est moins intéressante que la métaphore. Mais parfois, les images qui résultent de la liaison des deux termes ne sont pas explicites. Selon Albert Henry (1984, p. 60): «il y a, malgré le caractère foncièrement analytique de la comparaison, des comparaisons plus ou moins explicitées». Cela signifie donc que, contrairement aux clichés, certaines comparaisons semblent moins évidentes et que l'effet qui en résulte n'en est souvent que plus poétique:

«[une maison] *elle est seule et rousse comme un moine*» (Giono, 2011, p. 5).

«[...] vivantes comme de mauvaises herbes» (*Ibid.*, p. 99).

Le dernier procédé sur lequel nous devons nous concentrer est les comparaisons qui associent deux termes en utilisant autre chose que «comme». Cela va de certains moyens périphrastiques à des constructions comparatives plus complexes. Nous trouvons d'abord des comparaisons qui utilisent une paraphrase de «comme». L'effet produit, nous semble-t-il, est le même puisque les outils s'inscrivent dans le même paradigme: «[Gagou] *puis il dansa à la manière des marmottes, en balançant les bras*» (*Ibid.*, p. 4). En fait, la comparaison prend une tournure légèrement différente et devient plus discrète à mesure que l'outil qui relie les deux termes se fond dans le texte. La comparaison se dissout alors dans le texte et elle opère sans que cela se repère trop. On le voit dans l'exemple suivant, qui est une comparaison sémantique selon la collation utilisée par Albert Henry (1984, p. 61):

«Marie... *Est-ce bien Marie qu'il a dans ses bras? Ou bien une grande racine de bruyère [...]*» (Giono, 2011, p. 68).

En posant cette question, le narrateur tente de donner l'effet d'un narrateur observateur, peut-être un voyeur. Il nous raconte ce qu'il voit et partage avec nous ses hésitations au fil de l'épisode. C'est aussi un moyen très astucieux de comparer Marie à la racine de bruyère sans utiliser de mot comparatif. Ici, l'association de l'homme et du végétal ne nous étonne pas. Cependant, l'un des aspects les plus intéressants et caractéristiques du style de Giono qui mérite notre attention est la combinaison de la métaphore et de la comparaison. Mais ce phénomène se produit souvent avec des métaphores plus imaginatives. C'est ce que nous allons voir maintenant.

### **III - 3. La combinaison des figures:**

Avec ce point, nous essayons de mettre en évidence certaines caractéristiques du style de Giono. En fait, la richesse et la structure interne de ces figures révèlent vraiment le style. Aussi, nous avons remarqué que l'un des idiomes stylistiques de Giono est de combiner ces deux figures. La figure qui se rapproche de ce que nous allons voir, c'est l'allégorie. Anne Herschberg-Pierrot (2003, p. 198) la différencie de la métaphore filée «en ce qu'elle constitue une séquence narrative, ou un récit, dont tous les termes renvoient à un sens figuré». Si tous les termes renvoient à des sens figurés, c'est que l'allégorie n'exige aucune comparaison. Et dans notre cas, le comparé est présent puisque nous relevons des comparaisons. C'est donc un autre phénomène qui nous attend. Autrement dit, pour montrer que toutes ces manifestations linguistiques ne sont pas étrangères les unes aux autres, nous observons la présence de quelques allégories.

Avant de commencer, notons le commentaire d'Albert Henry (1984, p. 116): «[...] la métaphore apparaît souvent en liaison stylistique avec la comparaison: c'est, par exemple, un trait de style chez Proust et chez Saint-John Perse». Dans ce phénomène de combinaison, il faut regarder comment se placent les figures: si la comparaison s'emboîte dans la métaphore ou l'inverse, cela nous aidera à comprendre l'impact qui en résulte. Examinons d'abord les cas où une métaphore fait partie d'une comparaison:

*«On aperçoit les Bastides Blanches comme des colombes posées sur l'épaule des collines».* (Giono, 2011, p. 5).

Dans l'extrait ci-dessus, nous désignons l'isotope «colombes, posées, épaule» ainsi que la paronomase «comme, colombes, collines». Nous distinguons même des deux allitérations «aperçoit, posées, épaule» et les plosives du toponyme «Bastides Blanches». Mais pour ce qui nous intéresse, nous remarquons qu'ici la métaphore appuie la comparaison et la vivifie. Nous concluons donc que la comparaison a le pouvoir d'être un déclic poétique, car une image en appelle une autre. La comparaison est un tremplin. Ce phénomène de déclic poétique apporté par la comparaison se comprend très bien à la lecture de ce passage majestueux, à la limite de l'allégorie:

«[à propos d'un orage] *Comme un taureau fouetté d'herbes, il s'est arraché à la boue des plaines ; son dos musculeux s'est gonflé ; puis il a sauté les collines, et il s'est mis en marche dans le ciel. [...] Et ses pieds chauds ont écrasé l'avoine*» (Giono, 2011, p. 16).

Il arrive que le déclencheur de comparaison mette un certain temps à fonctionner et que la métaphore ne soit visible qu'après quelques pages. Mais cette combinaison, où la métaphore inclut une comparaison, n'est pas la plus courante chez Giono. Nous trouvons une combinaison plus inverse. En d'autres termes, les métaphores conduisent à des comparaisons. Nous constatons qu'il s'agit toujours de métaphores verbales:

«*Le regard blanc vole comme une mite*» (Giono, 2011, p. 6).

«*L'herbe chantait comme du vent*» (*Ibid.*, p. 8).

Dans les deux phrases ci-dessus, nous ne verrions qu'une comparaison à première vue, mais en observant de plus près, nous remarquons que tous les verbes sont utilisés dans un sens métaphorique. Toutes ces phrases ont fondamentalement la même structure syntaxique: Sujet + Verbe métaphorique + Complément (facultatif) + Comparaison en «comme».

Le verbe joue un rôle dans la production des images. Il est aussi un déclic stylistique et inventif. Bref, il inspire la naissance d'une nouvelle figure. On passe alors d'une esthétique de l'emboîtement des figures à une esthétique de l'entassement des images. Ce qu'il faut dire en conclusion des figures, des métaphores et des comparaisons, c'est d'une part qu'elles abondent, et d'autre part qu'elles s'emboîtent. Nous avons vu aussi qu'une figure est souvent le précurseur d'une autre, qui forme et emporte avec elle la créativité poétique. Ainsi, une figure peut en cacher une autre. C'est là un trait caractéristique du style de Giono.

En plongeant dans la fiction, nous sommes surpris par les passages oraux qui imprègnent ce genre volontairement romanesque. Ce que nous voulons dire, c'est que le «ça» de Giono ne peut pas toujours être interprété en termes purement oraux. Il reflète une certaine philosophie populaire, un culte mystique, qui n'est pas étranger à Giono. C'est ce que nous allons expliquer maintenant.

#### **IV - «Ça» le monde et l'immonde:**

Nous avons remarqué que le texte était particulièrement généreux dans sa présentation orale. C'est le cas des jurons. Il est



intéressant de noter que le premier dialogue dans *Colline* s'effectue avec l'utilisation de jurons:

«*Sur quoi tu as tiré ?*

- *Sur le sanglier. Vois-le, là-bas, l'enfant de pute*» (Giono, 2011, p. 2).

Nous trouvons aussi beaucoup d'effets d'oralité établis à partir du déictique «ça». En fait, le mot qui véhicule beaucoup de subjectivité est «ça», et nous le rencontrons fréquemment dans ce livre. Cette abondance montre la propension qu'a le narrateur de ce roman à s'approprier le monde qu'il décrit ou du moins à se placer au centre des sensations. Le déictique non-actualisé montre comment le narrateur, en même temps qu'il emprunte une façon orale de parler, se place en point de référence de la narration. Le pronom «ça» est aussi très utile à l'écrivain pour nommer le tout, l'humain et le surhumain, et ce qui ne peut être nommé, l'immonde. Le «ça» c'est la vie et le vice. Dans la préface de *Colline* à l'édition des *Exemplaires*, (1971, t. I. p. 949) Giono écrit: «*À mon sens, tout devait être scellé du sceau de Pan qui est humain et terrible. Il fallait être vrai, il fallait dire les deux vérités*».

#### **IV- 1. «Ça» ne s'explique pas:**

«Ça» est la forme syncopée du pronom démonstratif «cela». Cette utilisation pronominale est abondante chez Giono. Le pronom a pour habitude de remplacer un nom. Il rappelle un lieu, une personne ou un objet auquel le texte aurait déjà fait référence. Dans un tel cas, «ça» s'explique. Nous notons ici une

autre caractéristique de l'utilisation de «ça» dans les écrits de Giono. Il se trouve que l'écrivain, le narrateur (ici, que dire ?) utilise le «ça» lorsqu'il veut parler d'un phénomène inexplicable, mystérieux. Dans ce cas, «ça» ne peut pas être expliqué. Nous trouvons de nombreux exemples confirmant notre thèse:

*«Ça, je peux bien le dire, de ma vie je ne l'ai jamais vu. [...] Ça coule comme un ruisseau et c'est pas toujours rigolo. [...] Cette chose-là, dit Jaume, c'est dans le genre de... Il n'achève pas sa pensée» (Giono, 2011, p. 27).*

Voilà comment Gondran parle des crises de folie ou de prophétie de Janet. Et Jaume, qui avait habituellement une réponse à toutes les questions, répondit: «Cette chose [...] est...». Son idée n'est pas encore terminée, car ce phénomène est tout simplement inimaginable et seul un déictique non-actualisé est capable d'évoquer «Cette chose-là». L'inconnu est, par définition, inactualisable. N'oublions pas que nous travaillons sur *Colline*, qui fait partie d'un triptyque intitulé *La Trilogie de Pan*, et que ce roman a pour second titre tacite, Pan I. Ce dieu grec est bien le dieu du mystère de la nature et de l'incompréhension du monde.

Le nom Pan est parfois transformé en «ça» pour pénétrer le texte. Les malheurs qui arrivent à la pauvre communauté des Bastides Blanches dans le roman sont toujours tacitement attribués à Pan. Et, au lieu de parler du feu ou de l'incendie, les personnages disent «ça». Et pour montrer que le phénomène n'est pas explicable, Giono utilise une comparaison:

«*Ça faisait comme un troupeau qui passait*» (Giono, 2011, p. 32).

Le «ça» est vraisemblablement le pronom de l'épiphanie panique dans le texte. Il faut faire attention, car partout où il y a «ça», il n'y a pas de Pan. Mais dans certains cas, le nom de Pan est le substitut idéal au pronom: «*Lui doit connaître le fin mot de tout ça*» (Giono, 2011, p. 55). Pour être complet, il est nécessaire d'ajouter toutes les occurrences dans lesquelles le pronom «ça» remplace le vent. Il s'agit d'une force et d'une entité fondamentalement terrifiante dans l'œuvre de Jean Giono. Dans la préface de *Colline* à l'édition des *Exemplaires*, Giono (1971, t. I. p. 951) écrit, pour remercier un ami: «*Il a écouté avec moi le vent, le bruit des arbres, la voix de Pan*».

#### **IV - 2. «Ça» c'est mal:**

Cependant, comme déjà mentionné, ce pronom n'indique pas nécessairement la présence d'une certaine panique, il est souvent utilisé pour parler du mal. Lorsqu'on travaille sur un pronom, on s'attache à décrire les différentes utilisations par l'auteur. Nous pouvons dire que le pronom «ça» est utilisé comme une «référence indistincte», comme le dit Francis Corblin (1995, p. 103). Mais il se trouve qu'ici, le «ça» ne fait pas référence à un objet indistinct mais bien à un phénomène mystérieux. Ce n'est pas la douce terreur panique, qui fait partie du monde, mais bien ce que l'on a appelé l'immonde. Et ce qu'on a tendance à nommer «le mal», du moins, comme cela que l'appellent les personnages que Giono met en scène. Nous avons remarqué qu'à chaque fois que ce thème du «mal» revenait, le pronom «ça» était également présent dans le discours:

«Ça, c'est mauvais» (Giono, 2011, p. 21).

«C'est pas sain tout ça» (*Ibid.*, p. 28).

«Ça s'accumule dans moi, ça pèse sur mes os» (*Ibid.*, p. 41).

Cette manifestation du pronom «ça» ne doit pas être confondue avec une expression péjorative. En fait, le «ça» est souvent le pronom qui remplace quelque chose qui n'est pas vraiment le mal, mais qui s'en rapproche: quelque chose de très sale, saleté physique ou morale:

«Le sang, **ça** vient de tout ce qu'on mange» (Giono, 2011, p. 31).

Nous concluons notre analyse du pronom «ça» en soulignant que nous assistons à une véritable émergence du pronom dans le texte. Nous avons également vu que le «ça» est un pronom polymorphe. Il est un masque bien utile pour parler d'un phénomène mystérieux, de Pan, du mal ou encore de la création littéraire sans les nommer. Le «ça» suggère et laisse libre le lecteur de lire le texte au niveau où il le souhaite.

L'une des grandes caractéristiques de l'écriture de Jean Giono est bien sûr la façon dont il rend les effets oraux dans le texte. Nous ne pouvons pas parler de quelques traits de style de Giono sans évoquer la représentation de l'oral dans l'écrit.

#### **IV - 3. Les effets oraux:**

Le dévouement de Giono pour la littérature et son désir de consacrer tout son temps à l'écriture sont indéniables. Nous

pensons que l'auteur a une très forte volonté de se rapprocher le plus possible de la vérité paysanne, de la langue du village, mais en même temps d'élever la conscience des personnages à un niveau presque olympique. L'écrivain montre des provençaux, c'est indéniable, mais il peint l'Homme. Ce recours à un style familier, à l'oralité rurale d'un monde inquiétant, constitue un effort calculé pour allier réalisme et poésie. Giono (1971, t. I. p. 950) explique ce travail sur le langage dans ses écrits sur *Colline* dans l'introduction de l'édition des *Exemplaires*, en disant:

*«J'ai dit au début qu'il fallait être vrai. D'ailleurs les mots tombent en nous comme des sons dans un piano mécanique. Si ceux-là déclenchent en certains de mauvaises musiques, qu'on s'en prenne à soi-même».*

Cependant, la possibilité d'«être vrai» dans les œuvres de fiction est uniquement due à la fonction d'actualisation, c'est-à-dire à la fonction de vérité. Nous pensons que c'est là que l'on remarque la présence de la dimension orale du texte. Le texte est, par essence, ce qui n'est pas oral. Mais il faut raconter une histoire. Le faire-vrai se trouve aussi bien dans les dialogues que dans les paroles du narrateur. Chez Giono, le texte se montre comme une parole, il est écrit de vive voix. C'est-à-dire que la voix de celui qui parle se fait passer pour une voix vivante. Ceci explique que le ton de certains passages est celui du conte, mais seulement le ton. On remarque que Giono utilise des mots issus du provençal, ou même des mots qui auraient pu être des mots provençaux, inventés par lui. On en trouve aussi bien dans les dialogues que dans la voix du narrateur:

«*Le poil dret*» (Giono, 2011, p. 56).

«*L'esparadrap*» (*Ibid.*, p. 6)

«*T'as vu le nid du matagot, derrière la colle d'Espel, là où il n'y a que des ginestes brûlées, que c'est lui qui les brûle dans son respir*» (*Ibid.*, p. 56).

C'est encore dans la préface de *Colline* dans l'édition des *Exemplaires* que Giono (1971, t. I. p. 951) explique ce point. En se justifiant d'avoir écrit en français et non en provençal, l'écrivain déclare:

«*J'ai employé cette langue-là pour écrire Colline. J'ai dit en commençant qu'il fallait être vrai. Ainsi, on trouvera avec des multitudes d'autres fautes: «le cuiller», «je l'ai faite taire» et même «putin», «tin» pour la sonorité du mot et parce que ce mot-là, prononcé de cette façon, dans la lumière de mes collines, ce n'est pas le même mot que «putain», «tain» dit avec l'accent de Paris sur les trottoirs de la ville. Il y a aussi dans Colline des mots grossiers*».

L'utilisation de tous ces mots et le mystère qu'ils font naître chez le lecteur relèvent du faire-vrai. Cependant, il existe des configurations syntaxiques, des formules entières, qui sont issues de la réalité ou de la fiction et qui sont apparues chez Giono. Ce genre de configuration ajoute de la crédibilité et de la particularité à son œuvre:

«*Le sainfoin fleuri saigne dessus les olivaies*» (Giono, 2011, p. 1).

«*Les Bastides, autrefois, ç 'avait été un bourg [...]*» (*Ibid.*, p. 4).

«*Ça sert de rien*» (*Ibid.*, p. 33).

«*La lune éclaire en plein les deux piliers [...]*» (*Ibid.*, p. 45).

Enfin, le pronom «ça» que nous avons mentionné a un autre usage dans l'écriture de Giono. Il participe aussi aux effets oraux en tant que déictique non actualisé. C'est-à-dire qu'il devrait, dans une conversation, s'accompagner d'un geste ou d'une mimique comme le montre l'exemple suivant: «*Alors, comme ça, il tue, tout le temps ?*» (Giono, 2011, p. 27). Bref, l'usage du français simple, les caractéristiques de l'oralité et du «ça» omniprésents fondent l'histoire sur le réalisme et même sur un régionalisme apparent.

Au terme de notre analyse, nous constatons que le style de Giono se caractérise par l'utilisation du pronom indéfini «on» et du discours indirect libre. Grâce à cela, la voix du narrateur se confond avec celle des personnages. Le roman combine réalisme et poésie grâce à l'utilisation du langage parlé et du pronom omniprésent «ça». L'utilisation par l'auteur d'un vocabulaire provençal et inventé ajoute de la crédibilité et du caractère unique à l'ouvrage. L'étude met également en évidence l'utilisation de la voix, des métaphores et des comparaisons tissées tout au long de l'œuvre pour créer des effets poétiques puissants et inattendus.

## Bibliographique

### I - Corpus:

- GIONO Jean, *Colline*, Le Livre de Poche, Paris, 2011.
- *Ibid.*, «Préface» à l'édition des Exemplaires, *Œuvres romanesques complètes t. I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

### II- Ouvrages critiques sur Jean Giono:

- CHABOT Jacques, *Giono, beau fixe*, Presses de l'Université de Provence, 2001.
- CITRON Pierre, *Giono (1895-1970)*, Seuil, Paris, 1990.
- GODARD Henri, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, Paris, 1995.
- LE GALL Jacques, *Les incipit dans les romans de Jean Giono*, Pu Du Septentrion, 1997.
- NEVEUX Marcel, *Jean Giono ou Le bonheur d'écrire*, Éditions du Rocher, 1990.

### III- Ouvrages de méthodologie et de Linguistique:

- BACRY Patrick, *Les figures de style*, Belin, Paris, 2010.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.



- BODER Francis, *La Phrase poétique de Blaise Cendrars*, Champion, Paris, 2000.
- CORBLIN Francis, *Les formes de reprise dans le discours, anaphores et chaînes de référence*, Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique: approche des théories de la littérature*, Nathan, Paris, 2000.
- DÉTRIE Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Champion, Paris, 2001.
- DURRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Belin, Paris, 2005.
- FORTIN Nicole, *La rhétorique mode d'emploi: procédés et effets de sens*, L'instant même, Québec, 2007.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- HENRY Albert, *Métonymie et métaphore*, Ed. Klincksieck, Paris, 1984.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Belin, 2003.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Colin Paris, 2007.
- KAYSER Wolfgang et BARTHES Roland, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Colin, Paris, 2002.
- MAINGUENAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Colin, Paris, 2005.
- *Ibid.*, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2000.
- MOLINIE Georges, *Eléments de stylistique française*, PUF, Paris, 2011.
- NOLKE Henning, *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Kimé, Paris, 2001.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- RIFFATERRE Michaël, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979.
- SUHAMY Henri, *Les figures de style*, PUF, Paris, 2010.
- TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994.

**V- Dictionnaires:**

- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 1998.