



**HAL**  
open science

# L'énallage personnelle dans "Les Âmes fortes" de Jean Giono

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. L'énallage personnelle dans "Les Âmes fortes" de Jean Giono. *L'information grammaticale*, 2016, 151, pp.21-24. hal-02867863

**HAL Id: hal-02867863**

**<https://hal.uvsq.fr/hal-02867863>**

Submitted on 23 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'ÉNALLAGE PERSONNELLE DANS *LES ÂMES FORTES* DE JEAN GIONO

Sophie Jollin-Bertocchi

L'énallage est définie comme une « figure de grammaire » (Morier, 1988 : 422), plus précisément une « figure microstructurale de construction » (Molinié, 1992 : 131) comportant plusieurs facettes. Elle consiste principalement en

[...] *l'échange d'un temps, d'un nombre, ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne.* Ainsi nous en avons trois sortes principales : l'Énallage de temps, l'Énallage de nombre, et l'Énallage de personne. (Fontanier, 1977 : 293)

L'énallage personnelle en particulier désigne

[...] tout changement dans l'usage des embrayeurs (articles, ensemble des prédéterminants, pronoms, désinences personnelles, etc.), à l'intérieur d'une unité assez rassemblée de discours, soit sans changement de la valeur de désignation correspondante, soit de manière à produire ainsi un effet de brusquerie ou de brouillage assez saisissant. (Molinié, 1992 : 131)

Son statut de figure de construction<sup>1</sup> est discutable du fait qu'elle ne repose pas sur une manipulation de l'agencement syntaxique mais sur une procédure de substitution, par laquelle la composante référentielle prend le pas sur la composante grammaticale, ce qui plaiderait en faveur d'un statut énonciatif. Ce flou définitionnel fait écho à la poétique mise en œuvre dans *Les Âmes fortes*, qui présente une analogie entre les variations désignatives procédant des énallages et les modulations des voix et des points de vue narratifs<sup>2</sup>, créatrices d'un « système des vérités plurielles » (Ricatte, 1972 : 1050). Tout en s'imposant à l'évidence comme la figuration de la duplicité thématifiée dans le roman, les énallages construisent un réseau qui inscrit la variation du point de vue<sup>3</sup> dans la stratégie narrative. En lien étroit avec l'oralité dans un roman où le dialogue est matriciel, l'énallage est impliquée dans des usages interlocutoires et souvent associée au pronom *on*, ce qui invite à s'interroger plus avant sur la fonction assignable à la figure dans l'œuvre.

## 1. LES ÉNALLAGES INTERLOCUTOIRES

L'originalité de la narration de Giono est d'être exclusivement prise en charge par la voix de deux personnages, dans laquelle s'insèrent des séquences de discours rapporté

<sup>1</sup> « La catégorie possède [...] des contours changeants selon les auteurs et l'appartenance de certaines configurations aux figures de construction est sujette à discussion [...] » (Salvan, 2013 : 44).

<sup>2</sup> Voir sur ce point Laurichesse, 1987.

<sup>3</sup> « Le PDV correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception », (Rabatel, 1998 : 13).

au style direct, l'ensemble donnant lieu à des énonciations socialement codifiées. Ainsi l'opposition du vouvoiement au tutoiement dans l'extrait suivant :

Il souffle : « Vous êtes seule ? » Je dis : « Enfin ! Pourquoi fais-tu tant d'histoire ? [...] » Il dit : « J'ai réfléchi. » Je réponds : « Grand bien te fasse ; et sait-on sur quoi ? Si c'est pour ça que tu me dis vous ta réflexion n'est pas bonne. » (367-368)

La séquence inverse le trajet habituel qui consiste à passer de *vous* à *tu* à la faveur de l'instauration d'une plus grande familiarité, ce qui se produit dans un premier temps entre Rampal et Thérèse (364-367). Cette énonciation à distance, apparemment paradoxale, d'ailleurs stigmatisée par l'interlocutrice, perpétue mal à propos une pratique initialement guidée par un souci de dissimulation (« Il faudra continuer à me vouvoyer devant le monde », 365 ; « Ne me tutoyez pas ici », 366). Le rôle de masque s'impose ici mais se trouve aussitôt dénoncé. L'emploi hypocoristique conventionnel de *on* à la place de *tu* se présente également en décalage par rapport à l'usage courant, ciblé sur une catégorie d'interlocuteurs particulière, marquée par un statut faible (un enfant, un malade, etc.). Il manifeste la volonté de Firmin d'amadouer Thérèse : « C'était pas ton rôle. [...] On ne me refusera pas un petit coup de main, n'est-ce pas, fillette ? » (221). Mais la visée persuasive est sous-tendue par l'allusion aux relations filiales de Thérèse avec Mme Numance, à travers la désignation hypocoristique « fillette », qui justifie la substitution pronominale. Le pronom *on* prend dans ce contexte une valeur péjorative du fait qu'il réfère à Thérèse, laquelle n'appartient pas à la catégorie des êtres auxquels renvoie habituellement ce pronom, et le propos de Firmin, lourd de sous-entendus critiques, se teinte d'une coloration ironique.

Firmin est à la source d'une autre énonciation qui le représente successivement en locuteur puis en délocuté : « j'y ai pensé et s'ils y pensent sans oser le dire, ils verront que Firmin est un brave homme, malgré sa dégaine » (168). Il en va de même dans la séquence « Je n'étais que jaloux. N'oublie Jamais Firmin, il ne t'oublie pas. » (165). Ces substitutions confèrent au locuteur « la stature d'un acteur de premier plan [...], et, qui plus est, délié du plan embrayé, donc hors d'atteinte du subjectif [...] » (Détrie, 2008 : §54). La valeur typique de cette commutation, à rebours de celle de l'énonciation ci-dessus impliquant Thérèse, est toutefois minée par l'écart entre le statut réel du locuteur, le modeste Firmin, et la présentation orgueilleuse qu'il fait de lui-même ; elle apparaît même tournée en dérision par un style pastichant la tragédie, qui n'est pas sans rappeler la réplique de César citée par Fontanier (1977 : 296), empruntée à une pièce de Voltaire<sup>4</sup>.

À la limite de l'emploi interlocutoire, qu'il simule, le pronom *tu* ou *vous* générique, alternant avec le pronom personnel indéfini *on*, apparaît comme caractéristique de la parlure familière de Thérèse (272-332) : « On voulait sa démarche. [...] c'était bien rare si tu ne voyais pas quelqu'un s'arrêter pour la regarder » (145). Le recours à la deuxième personne singularise la référence à la collectivité en sélectionnant un élément de sa classe, et produit un effet d'adresse. Cette « disjonction énonciative » (Détrie, 2008) est un moyen d'impliquer l'allocutaire dans la description. Dans l'exemple cité, le changement de point de vue est encore linguistiquement marqué par la prédication

<sup>4</sup> « J'amène devant toi la foule des Romains :  
Le Sénat va fixer leurs esprits incertains.  
Mais si César croyait un citoyen qui l'aime,  
Nos présages affreux, nos devins, nos dieux même,  
César différerait ce grand événement. » (*Mort de César*, acte III, scène V)

d'une perception visuelle engagée dans une litote (= tu voyais presque toujours). Le verbe *voir* est d'ailleurs plusieurs fois mobilisé dans ce type de notations, rendant l'énallage plus saillante : « tu aurais vu bouger ses doigts de pied » (277). Thérèse semble passer indifféremment de *tu* à *vous* générique, substitution créatrice d'une autre énallage : « Tu te fais haïr pour rien. Faites-vous haïr pour quelque chose. [...] Tu as de la marge. Le troisième héritier, est-ce que vous vous en foutez, oui ou non ? Possède, et puis tu verras » (291). Un sentiment d'aléatoire se dégage à la lecture de ces variations désignatives que la construction syntaxique ne saurait expliquer.

C'est parce qu'il y a dialogue que certaines formes familières d'énallage apparaissent. Fondées sur des embrayeurs, elles tendent à déjouer les codes de l'interaction et de la présentation de soi, trahissant les manœuvres verbales des protagonistes dans un récit ancré dans la parole et la manipulation d'autrui, notamment à des fins de progression sociale.

## 2. ÉNALLAGE ET PRONOM PERSONNEL INDÉFINI *ON*

Très représenté dans *Les Âmes fortes*, *on* est à l'image de l'énallage dans laquelle il est fréquemment engagé, un « pronom à facettes », éventuellement sylleptique, derrière lequel se profile la voix publique et le qu'en dira-t-on qui gouvernent la petite ville où se situe l'action du roman. La figuralité de son emploi est conditionnée par la présence en amont du pronom auquel il se substitue cotextuellement.

Dans la catégorie des personnes intersubjectives, *nous* générique commute avec *on*, énallage courante, stylistiquement peu marquée, soulignée par le réemploi du même verbe : « on se disait [...] Vous savez ce que nous disons quand quelqu'un est gentil [...] ? » (145). Mais à y regarder de près, *nous* oscille entre une valeur générique large et une valeur plus restreinte indiquée par l'adverbe de lieu : « Nous disons ici ». Le personnel indéfini ayant « une disposition à se lier à l'abstrait » (Flottum, Jonasson et Norén, 2007 : 23), le passage de *on* à *nous* opère dans le sens d'une spécification de la référence, conformément à l'enjeu heuristique du récit. Dans l'exemple ci-dessous, qui présente un retour, fréquent par ailleurs, à *on*, le renforcement concrétisant par l'indéfini *tous* semble justifier le recours à *nous*, lequel permet le passage d'une saisie indéfinie à une saisie plurielle englobant le locuteur et l'interlocuteur :

On se monte le bobéchon. Il y aide. Nous voyons tous l'occasion de gagner un peu d'argent. Il a besoin de terrassiers et tout le monde sait tenir une pelle. On se dit : voilà un peu de matériel pour l'automne, et même pour l'hiver. (128)

L'énallage de *on* à *nous* convoque ainsi la dimension interlocutoire. La figure opère dans le sens inverse, de *nous* à *on*, et prend une valeur énonciative marquée dans des échanges de répliques qui font alterner le point de vue de deux personnages : « Nous n'avons plus le sou. – [...] On a vécu jusqu'à maintenant ; on vivra. » ; « Tu le vois, nous n'en avons pas profité longtemps. – Quoi ! On en était réduit à ça ? » (242). Le pronom *nous* est attaché à la vision pessimiste de Firmin, tandis que l'indéfini correspond à celle, optimiste, de Thérèse. Mais *on* colore encore les propos d'une autre manière : relevant « d'une stratégie qui viserait à ne pas déterminer les agents » (Atlani, 1984 : 20), il donne une « sensation d'insaisissable » (*ibid.* : 26) qui caractérise bien le personnage de Thérèse, qui se donne ici dans son altérité et en opposition, et qui aime le roman tout entier.

« L'usage de *on* pour *nous* étant de loin le plus courant, les autres emplois personnels où *on* fonctionne comme substitut d'un des pronoms *tu, il, elle, vous, ils, elles* sont tous stylistiquement marqués » (Flottum, Jonasson et Norén, 2007 : 23). Si l'énallage de *on* à *vous* générique permet d'inscrire le point de vue indéterminé dans la fonction complément, puisque l'indéfini est réservé à la fonction sujet, ce n'est cependant pas le seul usage qui en est fait dans le roman :

Quand le ruisseau sentait mauvais, on disait : « Demain c'est vendredi, l'épicier a mis sa morue à dessaler. » Les gros paysans font cent kilos de pommes de terre et vingt raies d'oignons. Pour un sou, vous avez tous les légumes d'un pot-au-feu [...]. (143)

Dans le cas répandu où l'indéfini est investi de la valeur générique, l'énallage est probablement de faible degré, mais le glissement de l'indéfini à la désignation directe du référent (*vous*) superpose ici au discours de la narratrice une mimèse du discours marchand. La substitution de *tu* à *on* fonctionne en première lecture comme un équivalent tout aussi courant et familier de celle de *vous* à *on*, conférant au récit une dimension interactive parachevée par l'insertion d'un discours direct : « Sous ses corsages, on voyait ses os de pierre. [...] Tu la croyais ici, elle était là. Tu te croyais seule : elle te disait : "Eh bien ! ma fille !" » (301). En vérité, *tu* glisse ici vers un emploi en syllepse du fait qu'il est également interprétable comme un substitut de *je*, trait récurrent du discours de Thérèse.

Le tournoiement de la désignation pronominale œuvre en faveur d'un brouillage référentiel qui atteint un paroxysme ci-après :

C'est dur au début. Après, on est très fière. [...] vient un jour où les choses sont bien tranchées : d'un côté, ce que vous aimeriez faire, ce que vous aimeriez montrer (surtout) ; de l'autre, ce qu'il faut que vous fassiez ; ce qu'il faut que vous montriez [...]. On est payé de tous ses efforts. [...] J'étais arrivée à être parfaite [...]. Quand je faisais spontanément quelque chose dont on dit précisément que *ça ne trompe pas*, vous pouviez être sûre que je trompais. (302)

La première occurrence de *on* équivaut à *je* comme l'atteste l'accord de l'attribut ; elle est relayée par une occurrence n'entraînant pas l'accord, et qui de ce fait prend une valeur plus générique, à laquelle se superpose néanmoins la première personne en syllepse. L'indéfini cède ensuite la place à l'expression directe du *je* au moment précis où, dans cette profession de foi, la narratrice formule la maîtrise de son art de la simulation et de la dissimulation. Parallèlement, *vous* assume dans un premier temps une valeur générale mêlée d'une valeur spécifique renvoyant au locuteur, double référence totalement éclipsée *in fine* par la valeur spécifique, marquée par l'accord de l'adjectif. Sur fond de fluctuations référentielles se détache ainsi une énallage ténue mais insistante, sourde, figure carnavalesque qui cristallise les jeux de masques.

Le pronom *on* enchaînant sur la non-personne *il(s)* serait typique du genre romanesque (Flottum, Jonasson et Norén, 2007 : 56) :

Une fois, il ira trouver Thérèse au milieu de sa journée pour lui dire qu'il est allé surveiller l'enfant, qu'il le trouve rouge, qu'il le trouve chaud, il prononcera même le mot de croup [...]. Une autre fois... le tout est qu'il prenne pied. Si on voit que ça ne peut pas faire on change de patron et on recommence. (141)

La substitution qui intervient à la fin du développement procède d'un mouvement de généralisation appuyé sur un système hypothético-temporel, auquel s'ajoute un effet de minoration étayé par la négation. Le jeu pronominal se complique dans l'extrait suivant où s'opère un double glissement, *ils* (= Thérèse et Firmin) > *on* et *on* (= les habitants de Châtillon) > *vous*, au cours duquel l'indéfini change de référent : « Ils s'en protègent

automatiquement. [...] On donne, tant mieux. On ne donne pas, motus, motus ; ce n'est pas de la charité qu'on veut. On veut se servir de ce que vous avez » (139-140). Le principe de substitution n'affecte donc pas seulement les formes, mais également les référents. L'instabilité désignative caractérise cette autre séquence où s'observe l'énallage inverse, de *on* à *ils* :

« On va te le faire voir » qu'on me dit. Et je commence par recevoir une de ces tannées !... J'avais beau crier. Plus je criais, plus ça tombait. Enfin ils me laissent [...]. Ils tombent sur le poêle [...] – Embarquez-le », dit le type aux gants, et on m'embarque. (225)

Outre l'effet dynamique produit par les substitutions pronominales, l'apparition de *ils* marque un tournant décisif de la scène où l'intérêt des assaillants se détourne de Firmin vers son argent. L'énallage revêt alors une fonction de pivot narratif, la non-personne incarnant l'adversaire opaque et triomphant.

La polyvalence référentielle de *on* contribue à épaissir, voire à brouiller le processus de référenciation. L'« extrême flexibilité » (Flottum, Jonasson et Norén, 2007 : 33) de ce pronom donne lieu à des substitutions variées qui nourrissent le jeu des points de vue et l'incertitude identitaire. Moins stylistiquement marquées cependant, elles donnent la mesure de la gradualité de l'énallage, qui peut ainsi s'immiscer dans le texte et l'innover sous couvert d'oralité. La figure a souvent pour point de départ le pronom *on*, et pour point d'arrivée un pronom personnel intersubjectif ou la non-personne, parcours symbolisant une poétique de la révélation comme corollaire de la dissimulation.

### 3. UNE FIGURE ROMANESQUE

L'incessant « bougé » désignatif, principalement de nature pronominal, prend place au sein d'« un régime étrange de substitution » (Ricatte, 1972 : 1050) au niveau du récit. L'instance narrative n'échappe d'ailleurs pas au régime de l'énallage ; la disjonction énonciative de *je* à *nous*, qui permet d'englober les allocutaires, figure parmi les toutes premières occurrences du corpus, et émerge dans le cadre d'un commentaire métanarratif : « Puis, je veux être juste [...]. Il est tenu par deux types, mari et femme. Nous n'en parlons pas, ils vont être balayés de l'histoire » (132). La fonction narrative entrevue dans certains des emplois évoqués précédemment rejoint une fonction plus largement romanesque qui se manifeste tout particulièrement dans quelques cas précis.

L'énallage personnelle revêt en premier lieu une fonction caractérisante dans la mesure où elle constitue un marqueur discursif qui discrimine les voix narratives – ou les rapproche. Le glissement de *je* à *tu* dans le monologue intérieur, qui serait le « degré zéro » de l'énallage (Détrie, 2008 : §9), est caractéristique du discours de Thérèse à la fin du roman : « Je me disais : “À toi de faire, soldat ! Si tu crois que le ciel va descendre sur terre, tu te trompes.” » (279). La variabilité du dispositif de marquage du discours rapporté intensifie les fluctuations pronominales. Les marques typographiques s'estompent dans un premier temps (302-307), avec pour effet de rapprocher les deux instances locutrices engagées dans le dédoublement : « je me dis : c'est bien, ma petite [...] Essaie un peu de faire une déclaration d'amour à ce que tu détestes » (302), avant de réapparaître (315-319). En un point ultérieur du récit, dans la même configuration d'allocation fictive, le discours intérieur de Mme Numance cède la place à celui de Thérèse : « Elle [Mme Numance] se disait : “C'est aujourd'hui que je [Mme Numance] lui [Thérèse] parle ?” Je [Thérèse] me disais : “Non, pas encore, tu [Mme Numance] attendras [...]” » (326). Cette séquence fait écho au monologue auto-adressé de Mme

Numance, rapporté bien en amont par l'autre narratrice : « Elle [Mme Numance] se disait [...] : “Tu [Mme Numance] te conduis comme un enfant.” » (180). L'énallage s'insère donc dans un vaste réseau où l'intertextualité interne fonctionne à fort régime.

En second lieu, la figure informe la nature des relations entretenues et des alliances contractées par les personnages. Ainsi dans la narration du « Contre », le pronom *on* se substitue à *elle(s)*, énallage réservée à la désignation de Mme Numance, ou de Thérèse et Mme Numance :

Madame Numance retourna tous ses tiroirs. Thérèse ne savait vraiment pas ce que c'était qu'une étoffe. Il fallait le lui montrer. On le lui montra. On n'en finissait plus de bonheur. On lui essaya l'amazone [...]. (185)

La séquence témoigne d'un évitement de la non-personne au profit d'un pronom de statut énonciatif intermédiaires qui informe le statut ambivalent du personnage, simulacre ou substitut de mère et d'amante simultanément. Le trouble désignatif est à son comble avec la deuxième occurrence « On n'en finissait plus de bonheur », *on* pouvant très bien englober les deux personnages dans un contexte fusionnel : « Elle n'était plus Thérèse ; elle était madame Numance » (192). Dans une séquence analogue, la référence personnelle s'estompe progressivement par le biais d'une métonymie transitoire (« la voix qui répétait »), engendrant un effet de litote appuyé sur la « discrétion affectée qui domine » parmi les valeurs affectives stylistiques du pronom *on* (Flottum, Jonasson et Norén, 2007 : 29) :

Enfin madame Numance la serra dans ses bras.

Elle entendit prononcer le mot fille puis la voix qui répétait passionnément [...]. Il n'était pas possible de douter de la déclaration qu'on lui faisait. On employait à la faire une force convulsive [...]. (206)

L'alliance de Thérèse et Mme Numance est enfin dénoncée par une énallage de personne et de nombre à double entente, où *je* cède la place à *nous*, montrée par l'italique : « “C'est grâce à moi que tu es chez eux, fiche-*nous* la paix.” S'il avait compris ce *nous* tout de suite il gagnait sa bataille d'Austerlitz » (153). Dans la séquence suivante, la substitution opère à distance :

À partir de ce moment-là, en répondant à Firmin qui faisait ses projets d'avenir, elle dit *nous* : « Laisse-*nous* tranquilles. Ne viens pas *nous* déranger » ; et même : « Contente-toi de ce que *nous* t'avons donné. » (200)

Une énallage singulière, à la limite de l'étrangeté, tient au passage de *tu* à *celle-là* dans le discours du Contre. Ce démonstratif intervient une première fois pour désigner Thérèse, marquant le glissement du discours adressé au récit : « Puisque tu sais alors je ne vais pas me gêner. [...] Celle-là était dans ses derniers mois » (135-136). Un autre cas de substitution agit à partir de la troisième personne, sortant alors du champ de l'énallage : le démonstratif réfère à Mme Numance et glisse d'un fonctionnement anaphorique à un fonctionnement déictique, pour finir par accéder au statut de nom propre, en dépit de l'absence de majuscule à l'initiale, ainsi que l'indique le contenu de la parenthèse :

Ses yeux étaient si clairs qu'ils semblaient des trous. Celle-là, on avait beau multiplier, diviser, faire des comptes : on n'arrivait pas à sa vie. « Celle-là, j'aimerais bien l'être, se disait Thérèse.

5 « [...] sa forme ne désigne ni la catégorie de la personne ni celle de la non-personne, mais elle peut être interprétée comme faisant partie aussi bien de l'une que de l'autre » (Atlani, 1984 : 16).

[...] Chaque jour elle guettait celle-là ; celle-là n'est pas encore arrivée. « Celle-là ne viendra pas. Voilà celle-là ! Celle-là à quel âge ? » [...] Celle-là (comme elle l'appelait) s'en allait en promenade [...]. (194)

C'est le cadre énonciatif dialogué du roman qui fonde la relativité des points de vue et la complexité de la référence. Au fondement de la construction de celle-ci, l'énallage personnelle, interlocutoire ou narrative, battant en brèche la continuité textuelle, s'impose comme une figure privilégiée du jeu de rôles qui est au cœur des *Âmes fortes*, et manifeste le pouvoir de la parole. Elle accentue la mise en abyme discursive, démultipliant les effets de point de vue au sein d'un continuum, de l'énallage familière à l'énallage stylistiquement marquée. La « vision pascalienne du vide existentiel et du divertissement de soi » (Durand, 2000 : 431) mise en lumière par la critique gionienne s'enrichit de la représentation d'un affamement social façonné par le détournement des codes interlocutoires et l'omniprésence de l'indéfini *on* comme expression de la prégnance doxique. La poétique de la duplicité s'origine dans une quête identitaire peut-être liée à une fêlure psychologique de la protagoniste, mais qui tient sans doute aussi, s'agissant de gens de peu, du désir d'exister socialement. Figure déstabilisante, l'énallage est susceptible d'être rattachée à la catégorie des figures pathémiques<sup>6</sup> dans son actualisation romanesque chez Giono. Elle participe en effet de « l'inconfort » (Godard, 1995 : 115) provoqué par les versions contradictoires, de l'insaisissable narratif et de l'indécidable identitaire qui offrent une réinvention du roman psychologique.

## BIBLIOGRAPHIE

- ATLANI F. (1984), « ON l'illusionniste », dans Grésillon A. *et al.* (dir.), *La Langue au ras du texte*, Lille, PUL, p. 13-29.
- BONHOMME M. (2005), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- DÉTRIE C. (2008) « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française* n° 160, p. 89-104 ; [www.cairn.info/revue-langue-francaise-2008-4-page-89.htm](http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2008-4-page-89.htm), consulté le 28-06-2016.
- DURAND J.-F. (2000), *Les Métamorphoses de l'artiste : l'esthétique de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- FLØTTUM K., JONASSON K. et NORÉN C. (2007), *ON pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck.
- FONTANIER P. (1977), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- GODARD H. (1995), *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard.
- LAURICHESSE J.-Y. (1987), « Variations narratives sur une histoire d'amour », dans *Roman 20-50*, n°3, p. 43-54.
- MOLINIÉ G. (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- MORIER H. (1988), *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* [1961], Paris, PUF.
- RABATEL A. (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours ».
- RICATTE R. (1972), *Notice de Les Âmes fortes*, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1008-1056.

<sup>6</sup> Voir Bonhomme, 2005.



SALVAN G. (2013), « Les figures de construction à la lumière de l'énonciation », *L'Information grammaticale*, vol. 137, n°1, p. 43-49.