HAL
open science

La “ phrase-paragraphe ” dans les premiers romans de Giono

Sophie Jollin-Bertocchi

To cite this version:

Sophie Jollin-Bertocchi. La “ phrase-paragraphe ” dans les premiers romans de Giono. Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux et Philippe Wahl. Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuelle ?, Presses Universitaires de Lyon, 2018, Textes et Langue, 978-2-7297-0935-8. hal-03325801

HAL Id: hal-03325801

https://hal.uvsq.fr/hal-03325801v1

Submitted on 25 Aug 2021

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.

La « phrase-paragraphe » dans les premiers romans de Giono

Sophie Jollin-Bertocchi

Partant d'une définition du paragraphe comme unité à la fois graphique, intermédiaire entre la phrase et le chapitre[1], et thématique, le prototype – ou le stéréotype – du paragraphe est une suite de phrases graphiques comprise entre deux alinéas. Toutefois les définitions s'accordent à considérer qu'il peut aussi bien s'agir d'une unique phrase graphique[2], comportant une ou plusieurs propositions au sens grammatical du terme. Jean-Michel Adam définit ainsi le paragraphe comme un « plan de texte en trois temps », comportant une phrase [ou proposition] topique, une ou plusieurs phrases [ou propositions] d'appui, et une phrase [ou proposition] de clôture (Adam, 2018, p. 66). Bakhtine avait proposé une définition plus accueillante des unités constitutives du paragraphe : « La composition syntaxique [des] paragraphes est extrêmement variée. Leur contenu va d'un mot unique à un grand nombre de propositions complexes » (cité dans Arabyan, 1994, p. 93). Une telle approche témoigne d'un repli sur le critère graphique pour appréhender la notion de paragraphe.

Par ailleurs, d'un point de vue historique, du XVIe au XXe siècle, on observe « un hétéromorphisme croissant des paragraphes » (Arabyan, 1994, p. 261), mais non nécessairement une réduction de leur taille. Dans ce contexte, le passage à la ligne, quand il pourrait y avoir rattachement, relève donc d'une intention de l'écrivain, d'un choix stylistique permettant d'individualiser un texte.

La phrase partage avec le paragraphe à la fois son statut d'unité graphique et son infinie variété, caractéristiques réunies dans le paragraphe monophrastique – ou « phrase-paragraphe » pour reprendre l'expression de Francis Boder (2000) –, dont l'usage est très disparate d'un auteur et d'un texte à l'autre. Ainsi Daniel Bessonnat note-t-il à propos de Flaubert :

> Si le découpage est dramatisation ironique dans *Madame Bovary* où les paragraphes composés d'une seule phrase abondent [...], en revanche, d'une édition à l'autre de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert s'est appliqué à supprimer des segmentations afin de dédramatiser et renforcer l'effet d'uniformité, d'aplatissement. (Bessonnat, 1988, p. 96-97)

La phrase-paragraphe est susceptible de poser problème dans le cadre d'une réflexion sur les unités pertinentes pour l'investigation stylistique. Cette difficulté n'apparaît pas lorsque la phrase est longue et complexe, puisqu'elle peut alors constituer à elle seule une unité d'analyse en lien avec un projet de lecture. Ainsi la phrase dite « lyrique » de Cendrars, cet « entreprenant démolisseur de frontières » (Boder, 2000, p. 130) :

> Les intellectuels ne s'en rendent pas compte, les philosophes l'ignorent toujours, les grands et les petits bourgeois sont trop routiniers pour s'en apercevoir, les artistes vivent à côté,

[1] Antoine Gautier, « Le paragraphe : questions de supports », atelier de recherches Textyle, 20 mars 2015. Voir Adam 2018, p. 16.

[2] « Il se définit comme une phrase ou une suite de phrases entre deux alinéas, c'est-à-dire comme un bloc de phrases tenant son unité d'un artifice graphique, l'alinéa. » (Mitterand, 1985, p. 85)

> seul l'immense peuple des ouvriers a assisté à la naissance quotidienne de ces nouvelles formes de la vie, a travaillé à leur éclosion, a collaboré à leur propagation, s'est immédiatement adapté, est monté sur le siège, a pris le volant en mains et, malgré les cris d'horreur et de protestation, a conduit ces nouvelles formes de vie à toute vitesse, saccageant les plates-bandes et les catégories du temps et de l'espace[3].

Les choses deviennent plus délicates lorsque le paragraphe est de longueur intermédiaire, comme cette phrase-paragraphe « narrative » du même auteur :

> Une nuit, je venais de remonter dans ma chambre, une grande chambre jaune avec deux petits lits de fer et un pot de chambre ébréché au milieu, j'étais en train de me déshabiller, quand la porte fut enfoncée d'un coup d'épaule et que Lathuille me sauta dessus[4].

La phrase-paragraphe apparaît vraiment problématique lorsqu'elle est brève, soulevant de manière aiguë la question des relations entre la phrase et le texte. La conception du paragraphe comme unité de développement est en effet battue en brèche par la phrase simple (d'un point de vue syntaxique) isolée par l'alinéa – et *a fortiori* par le mot unique. Comment peut-on rattacher ce type de paragraphe au contexte, et doit-on le faire ? Que peut-on comprendre de cette coïncidence entre deux « unités » qui peinent chacune à se définir ? Peut-on, à travers la récurrence du retour à la ligne, favorisée par le paragraphe monophrastique, déceler un glissement du genre romanesque vers la poésie ?
Pour tenter de répondre à ces questions, je me propose d'examiner différentes configurations possibles, différents types de regroupement, en me limitant au texte narratif de manière à disposer d'un corpus homogène. J'écarterai également le paragraphe narratif en contexte dialogal, où il assume une fonction de régie entre les répliques :

> Mais Jaume enlève la pipe de sa bouche.
> « Allons au chêne, il n'y a pas besoin d'effrayer les femmes », dit-il.
> Là, à l'écart, Jaume semble avoir pris son parti ; il parle plus qu'il n'a jamais parlé :
> « À mon sens, c'est une sale histoire. [...] » (*Colline*, p. 151[5])

Mon corpus sera constitué de romans de Giono, *Colline* principalement, qui est très riche en phrases-paragraphes, comme d'ailleurs les deux autres romans du cycle de Pan. Dans un premier temps j'envisagerai les *séries* de paragraphes monophrastiques proches de l'écriture en versets dans le roman en question. Je m'intéresserai ensuite aux différentes possibilités de traitement de la phrase-paragraphe isolée, avant de m'interroger sur la valeur d'hyperbate que certaines occurrences sont susceptibles de présenter.

I- La phrase-paragraphe, un avatar du verset

1.1. Approche formelle

Avant de définir la forme canonique du verset, il est important de rappeler que le roman *Colline* (1928) s'inscrit dans une époque encore sous l'influence du

---

[3] Blaise Cendrars, *Moravagine*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Denoël, 1987, vol. 2, p. 350.
[4] *Ibid.*, p. 363.
[5] Les numéros de page renvoient aux *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono, Robert Ricatte *et al.* (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1 (1971) pour *Colline*, *Un de Beaumugnes* et *Regain* ; vol. 2 (1972) pour les autres textes.

symbolisme[6], où la croyance en le roman-poème est forte. Nous savons par ailleurs que dans les années ayant précédé la rédaction de *Colline*, Giono a subi l'« influence déterminante » du poète Walt Whitman[7], qui compte parmi les auteurs de versets. Nous savons également que Claudel, considéré comme le grand auteur de versets en France, figurait parmi « ses admirations littéraires » de l'époque[8]. Enfin, *Colline* était considéré par son auteur lui-même comme « en quelque sorte un poème en prose démesuré[9] ».

Le roman comporte à plusieurs endroits des phrases réunies en laisses – ou, selon une vision plus radicale, des « strophes » constituées de « vers », marqués par le passage à la ligne (Molino, 1982, p. 61-62) –, que l'on peut également considérer comme des paragraphes courts, monophrastiques, dont l'inscription dans une série invite à les rattacher à la poétique du verset[10], qui ne sera pas reconduite dans les romans ultérieurs. En témoigne l'ouverture du texte, séquence d'exposition du cadre et des personnages, qui court jusqu'à la quatrième page, et qui est découpée en dix sections, chacune séparée par un blanc. Voici la première section :

> Quatre maisons fleuries d'orchis jusque sous les tuiles émergent de blés drus et hauts.
>
> C'est entre les collines, là où la chair de la terre se plie en bourrelets gras.
>
> Le sainfoin fleuri saigne dessous les oliviers. Les avettes dansent autour des bouleaux gluants de sève douce.
>
> Le surplus d'une fontaine chante en deux sources. Elles tombent du roc et le vent les éparpille. Elles pantèlent sous l'herbe, puis s'unissent et coulent ensemble sur un lit de jonc.
>
> Le vent bourdonne dans les platanes.
>
> Ce sont les Bastides Blanches.
>
> Un débris de hameau, à mi-chemin entre la plaine où ronfle la vie tumultueuse des batteuses à vapeur et le grand désert lavandier, le pays du vent, à l'ombre froide des monts de Lure.
>
> La terre du vent.
>
> La terre aussi de la sauvagine : la couleuvre émerge de la touffe d'aspic, l'esquirol, à l'abri de sa queue en panache, court, un gland dans la main ; la belette darde son museau dans le vent ; une goutte de sang brille au bout de sa moustache ; le renard lit dans l'herbe l'itinéraire des perdrix.
>
> La laie gronde sous les genévriers ; les sangliots, la bouche pleine de lait, pointent l'oreille vers les grands arbres qui gesticulent.
>
> Puis le vent dépasse les arbres, le silence apaise les feuillages, du museau grognon ils cherchent les tétines. (*Colline*, p. 127)

Il convient de préciser le degré de proximité – ou de distance – des paragraphes de *Colline* par rapport au modèle du verset. En réalité, nous avons affaire à une unité protéiforme qui comporte de nombreuses variantes, comme le montrent les

---

[6] Voir André Gide, *Les Nourritures terrestres* [1897], dans *Romans et récits. Récits lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 2009.

[7] « Il me suffit de lire un verset pour ensuite voir, dans mon obscurité obligée, vivre un monde nouveau à nul autre pareil. » (Jean Giono, lettre du 6 juin à Lucien Jacques ; cité par Luce Ricatte, 1971, p. 936.)

[8] Entretien de Giono du 20 décembre 1930, avec Frédéric Lefèvre, dans la série « Une heure avec… », publiée dans *Les Nouvelles littéraires* ; citée dans la chronologie de l'édition de la « Pléiade », vol. 1, p. LXXIII.

[9] Jean Giono, cité par Luce Ricatte, 1971, « Notice » de Colline, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 935.

[10] Voir Gramain, 2006, p. 51.

exemples donnés par Carla Van den Bergh dans sa thèse consacrée au verset dans la poésie des XIXe et XXe siècles (2007). Contrairement à l'image conventionnelle que l'on peut en avoir, le verset ne se caractérise pas toujours par un retrait à partir de la deuxième ligne, et il ne coïncide pas non plus forcément avec une unité phrastique. En principe, il « ne se distingue du paragraphe bref que par sa non-clôture par un point » (Van den Bergh, 2007, p. 176), et du vers classique par sa « longueur supérieure à la ligne, qui lui permet de constituer une zone tampon avec la prose » (*ibid.*, p. 717-718). Or les séries de phrases-paragraphes de *Colline* ne se conforment que très partiellement à ces éléments de définition. Le « verset » coïncide presque toujours ici avec une unité phrastique (à trois exceptions près pour ce qui est de l'*incipit* du roman). La phrase est close par un point et présente une longueur variable, inférieure ou supérieure à la ligne. Enfin, malgré un certain nombre de parallélismes syntaxiques soulignés par des homéoptotes, le verset gionien « n'est pas guidé par un souci de rappels métriques », ce qui le rapprocherait plutôt du verset de type « amorphe », par opposition au verset « rythmique » ou « cadencé » (Aquien, 1993, p. 315). Le paragraphe inspiré du verset resurgit à plusieurs endroits du roman, en séquences de longueur variable, notamment aux pages 147-150, avec une modulation de la longueur des paragraphes supérieure à celle que l'on observe dans l'*incipit*, jusqu'à la phrase averbale – présente principalement dans ces séries.

1.2. Approche interprétative

D'un point de vue stylistique, les suites de paragraphes de *Colline*, qui se situent dans le champ du verset, affichent une spatialisation de la phrase qui participe fortement de la poétisation de la prose – à l'instar des nombreuses métaphores. Ce rythme textuel fondé non seulement sur la répétition consécutive de phrases-paragraphes brèves, entretenant pour la plupart une relation parataxique, mais également sur le retour de ces séries, construit donc une *image* poétique du texte[11]. Ainsi se trouverait formellement fondée la dimension élémentaire, biologique, du monde fictionnel élaboré, sur le modèle de Whitman, lequel « chante l'Univers en une forme poétique qui reproduit aussi directement que possible les rythmes du vent, de la nuit, du soleil, de la mer » (Ricatte, 1971, p. 937). L'usage de ce type de paragraphe dans *Colline* est encore interprétable comme une « composition par stances[12] [qui témoigne] sans doute d'un procédé personnel de rédaction par vagues successives, selon un rythme linéaire qui joint le continu au discontinu [...] » (*ibid.*, p. 937). Cette approche reprend la problématique du rythme : « s'il y a à la fois du discontinu et du continu dans le rythme et dans le langage, [...] le discontinu n'est pas *à côté* du continu, mais il est pris *dedans*, il ne le précède pas, il en procède [...] » (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 42).

C'est bien dans un double mouvement d'autonomisation de la phrase et d'intégration dans un contexte sériel que prend place ce procédé inspiré du verset poétique. L'unité syntaxique maximale, ainsi dépouillée et mise en avant par l'alinéa, contribue à forger symboliquement la vision âpre d'un monde

[11] L'image du texte est « aussi bien l'image globale du texte (la "forme" du document dans son ensemble) que la micro-image formée par un simple signe linguistique (un signifiant), en passant par toutes les images intermédiaires générées par le texte » (Moirand, 1979, p. 40).

[12] « On a employé *stance* de préférence à *strophe* jusqu'au XIXe siècle. Mais le sens a pu également se spécialiser. Au XVIIe siècle, on désigne ainsi de manière spécifique les passages lyriques des pièces classiques [...]. » (Aquien, 1993, p. 278-279)

rudimentaire qui se déploie dans le roman. Au-delà, l'annulation de la distinction entre phrase et paragraphe a partie liée avec l'abolition des frontières entre l'homme et la nature, osmose fantasmatique mise en scène par le romancier dès l'*incipit*, à travers le jeu des personnifications. En somme, l'atomisation textuelle manifeste en creux l'aspiration à l'unité, laquelle trouve sa forme dans le rattachement à une série autant que dans la conjonction de l'unité phrastique et de l'unité typographique.

Dès qu'il est question de verset, en raison de son origine biblique – plus précisément psalmique –, la connotation catholique est inévitable. Elle est néanmoins discutable s'agissant de Giono, dont les premiers textes sont davantage imprégnés du paganisme de l'Antiquité. Mais les « connotations éthiques » du verset vont plus largement dans le sens d'un « *ethos* épidictique » (Van den Bergh, 2007, p. 722). L'*incipit* de *Colline* est néanmoins susceptible de se lire comme une genèse revisitée, la répétition du même patron produisant un effet de liste au service d'un inventaire performatif du monde. Le verset se rapproche du « geste listal » (Molinié, 2013, p. 569), portant sur un matériau moins lexical que syntagmatique, qui tend lui-même vers « la poésie, dont la forme est, de soi, sérielle-listale » (*ibid*., p. 568). Cette liste est ouverte et désacralisée, où la coïncidence du paragraphe avec la phrase érige celle-ci en unité élémentaire et primordiale du rythme. L'harmonie du monde mise à mal dans *Colline* est de la sorte matérialisée et amplifiée par l'effet de liste qui « résonne toujours d'une puissance aux accents très rhétoriquement emphatiques » (*ibid*., p. 569-570). Cependant, il existe à l'inverse, dans le même roman de Giono, des phrases-paragraphes isolées qui témoignent d'une rythmique différente, dont il va s'agir à présent de rendre compte.

II- La phrase-paragraphe isolée

À rebours du contexte sériel, la phrase-paragraphe alternant avec un paragraphe plus complexe, et souvent plus long, crée l'alternative d'un rattachement au contexte antérieur ou au contexte postérieur. Le paragraphe se trouve alors inclus dans une « structure hiérarchisante inter-paragraphique » (Dahlet, 2003, p. 66). Il occupe tantôt une position introductive, tantôt une position conclusive, qui lui confère une valeur de marqueur de progression textuelle.

2.1. Marqueur de progression textuelle

Rattachement au contexte postérieur et valeur introductive

La position introductive se rencontre dans une séquence narrative, développée dans le ou les alinéas suivants :

> Le jour tant redouté est venu, tout doucement, une heure poussant l'autre.
>
> On est allé visiter la cache de Janet ; il y avait deux bouteilles vides, un bout de papier de chocolat et une racine sèche de forme bizarre. Maurras l'a mise dans sa poche. Jaume a haussé les épaules. (*Colline*, p. 155)

L'alinéa peut aussi correspondre à la formulation du thème d'une séquence descriptive, comme à l'ouverture d'un autre roman de Giono :

> C'était une nuit extraordinaire.

> Il y avait eu du vent, il avait cessé, et les étoiles avaient éclaté comme de l'herbe. Elles étaient en touffes avec des racines d'or, épanouies, enfoncées dans les ténèbres et qui soulevaient des mottes luisantes de nuit. (*Que ma joie demeure*, p. 415)

Le rôle historique du paragraphe comme unité d'aide à la lecture persiste dans ces emplois, mais une valeur stylistique d'emphase tend à s'y superposer, soutenue par des lexèmes hyperboliques : l'adverbe « tant » dans la première citation, l'adjectif « extraordinaire » dans la suivante. La valeur intensive liée au détachement de la phrase fait ainsi pièce au « parti pris de sobriété » (Gramain, 2006, p. 78-79), tant lexical que syntaxique, dont témoigne la comparaison de la version publiée de *Colline* avec sa version manuscrite. Le découpage typographique est donc peut-être un moyen de contourner l'atténuation de l'expression verbale.

Rattachement au contexte antérieur et valeur conclusive

D'autres occurrences présentent une valeur conclusive et même clausulaire au sens rhétorique[13]. Dans l'extrait qui suit, la valeur clausulaire est marquée par un coordonnant emphatique associé à une saturation de marques stylistiques : des tropes (métonymie et métaphore) et le mètre de l'alexandrin dans un premier temps ; un effet de chute est ensuite marqué par le sémantisme du verbe :

> D'abord, Gondran a creusé un trou sous le genévrier le plus touffu, et quand il a atteint la terre noire, il a mis sa bouteille au frais. Il a choisi une bonne branche à l'abri des fourmis pour pendre son carnier, puis, manches troussées, il s'est mis au travail.
>
> Et l'acier de sa bêche a chanté dans les pierres.
>
> L'ombre des oliviers s'est peu à peu rétrécie ; tout à l'heure, comme un tapis fleuri de taches d'or, elle tenait tout le champ. Sous les rais de plus en plus droits elle s'est morcelée, puis arrondie. Maintenant, elle n'est plus que gouttes grises autour des troncs.
>
> C'est midi.
>
> La bêche s'arrête. (*Colline*, p 146)

L'orientation de cette séquence vers sa fin est assurée en amont par le sème de *rétrécissement*, renforcé par la négation exceptive. Le blanc typographique qui suit l'extrait matérialise et entérine en quelque sorte la valeur conclusive. Cet enchaînement de séquences suggère un palier supérieur d'appréhension du phénomène, d'alinéa en alinéa (motif de la *bêche*).

Le roman tout entier s'achève d'ailleurs sur une phrase-paragraphe dans un mouvement d'adéquation qui englobe la métaphore filée des larmes et le motif de la mort :

> Maintenant, c'est la nuit. La lumière vient de s'éteindre à la dernière fenêtre. Une grande étoile veille au-dessus de Lure.
>
> De la peau qui tourne au vent de nuit et bourdonne comme un tambour, des larmes de sang noir pleurent dans l'herbe. (*Colline*, p. 218)

La valeur clausulaire de cet *explicit* s'appuie sur un renversement syntaxique dans le dernier alinéa. Dans le contexte, l'épure de la phrase-paragraphe semble liée à

[13] « La strophe se termine [...] par une chute qui lui sert de conclusion en point d'orgue. Souvent constituée d'une seule phrase, elle peut être séparée de la strophe par une marque typographique, le passage à la ligne [...]. Cette technique de la chute est très certainement empruntée à la poésie parnassienne et symboliste [...] plus que selon la technique de Whitman. » (Molino, 1982, p. 65)

une aspiration purificatrice ; plus largement, elle a sans doute quelque chose à voir avec un ordre nouveau, avec un après de la phrase périodique.

2.2. Unité rythmique du texte en prose

En dehors des emplois bien spécifiques qui viennent d'être évoqués, où la valeur de balisage textuel se double d'une valeur stylistique, une incessante modulation de la longueur et de la structure phrastique des paragraphes accompagne l'avancement du récit, participant du rythme propre à ce texte en prose[14]. Le rythme, conçu « comme organisation du continu dans le langage (Goux, 1999), met en évidence la structure discontinue du signe » (Bordas, 2003, p. 9). Ce rythme se manifeste tantôt sur le mode de l'alternance, tantôt sur le mode de l'encadrement, deux modes qui d'ailleurs se recoupent et se chevauchent[15].

Alternance

L'alternance de la phrase-paragraphe avec des paragraphes complexes souligne fréquemment la tension d'un moment décisif, en incarnant typographiquement par exemple la confrontation des personnages à la puissance du feu, et leur sentiment de faiblesse, d'impuissance :

> Ils montent, tous les quatre, sur la dernière défense des Bastides : le contrefort de Bournes, encore intact, mais que la flamme attaque déjà par le pied.
>
> De la cime, l'étendue des bois brûlés se révèle, immense : un tapis noir, tout scintillant de braises et qui s'élargit jusqu'aux abords d'un village qu'on n'avait jamais vu, de là, quand les arbres étaient hauts, et qui luit, maintenant, comme un os décharné.
>
> Ça, c'est un côté de ce qu'on voit.
>
> De l'autre côté, c'est encore douillet, tout fourré d'herbes et d'olivaies ; une combe comme l'empreinte d'un sein dans l'herbe ; au milieu, les Bastides et, près des maisons, une petite tache blanche qui bouge : peut-être Babette, Ulalie, Madelon, Marguerite ? Ou, plus simplement, la plus jeune fille d'Arbaud qui joue sur la placette.
>
> Le feu monte.
>
> Ils sont là, les quatre, à regarder.
>
> Déjà, en dessous, les bois crépitent. Une lame de vent glisse entre les murs de Lure, déchire la fumée. La flamme bondit comme une eau en colère. Le ciel charrie une lourde pluie d'aiguilles de pin embrasées. Le vol claquant des pignes traverse la fumée d'un trait de sang. Un grand nuage d'oiseaux monte droit, vers l'aigre hauteur de l'air, se saoule de vent pur, retombe, remonte, tourbillonne, crie. Le souffle terrible du brasier emporte des ailes entières, arrachées, encore saignantes, qui tournent comme des feuilles mortes. Un torrent de fumée jaillit, écrase le ciel, oscille un moment dans le vent, puis, gonflant ses muscles noueux, résiste, s'étale, et dans sa chair grésille l'agonie des oiseaux.
>
> Jaume tremble de la tête aux pieds.
>
> Comme pour se débarrasser d'un mauvais songe, le regard de Maurras quitte la combe, va à Jaume, palpe ce visage, cherche dans les rides, dans les plis, sous l'œil, près de la bouche, l'espoir. (*Colline*, p. 199)

Par-delà la valeur de dramatisation convenue d'un tel usage de l'alinéa, les fluctuations et les contrastes entre paragraphes disent combien la tension entre continuité et discontinuité est au cœur, non seulement de l'esthétique du roman en général, mais de l'esthétique particulière du roman de Giono, où il est question de

---

[14] Il convient de noter que la spatialisation de la phrase narrative est quelquefois renforcée par un blanc avant et après le paragraphe, en particulier lorsque le paragraphe précédent et / ou suivant est de nature dialogale, ce qui tend à l'isoler davantage.

[15] Le rythme est ici envisagé non pas dans la phrase, mais entre les phrases et les différentes unités textuelles.

la survie d'un village et de ses habitants, en relation avec le milieu naturel dans lequel il s'inscrit.

Encadrement

Autre modalité de succession, l'encadrement par des paragraphes complexes permet à la phrase-paragraphe de mettre en relief une microproposition narrative :

> Gagou est là, rué sur l'eau. Il la brasse du moulin de ses bras, et elle gicle autour de lui. Elle est sur lui, toute à la fois : dans ses cheveux, contre les poils de sa poitrine, sur son dos maigre, et on l'entend qui froufroute le long des pantalons de toile.
>
> Maintenant il boit.
>
> De ses bras étendus il embrasse la coupe du bassin débordant, il a collé sa bouche sur une faille de la margelle ; entre les gueulées il geint de plaisir comme un petit enfant qui tète. (*Colline*, p. 169)

L'alinéa peut aussi détacher une notation descriptive, en l'occurrence une métaphore significative de la vision de l'écrivain :

> Janet a sorti péniblement ses mains. Il les a étalées sur le drap ; il les regarde d'un œil qui, peu à peu, se dilate de stupeur. La main droite, lentement, s'avance de la main gauche.
>
> C'est le mouvement d'une branche qui pousse ; un mouvement végétal.
>
> Elle saisit la main gauche, la serre, l'étire ; il semble qu'elle essaye de la débarrasser d'un gant ou d'un lien. Puis, toujours lente, lourde, comme gonflée d'une force épouvantable, mais qui peine à lever un poids immense, elle s'avance vers le rebord du lit et fait le geste de jeter. Et ça recommence, toujours pareil, comme un geste de machine. (*Colline*, p. 137)

Dans l'exemple ci-après, c'est la disposition inverse qui est observable : l'encadrement de deux paragraphes complexes par des paragraphes monophrastiques y découpe un épisode narratif. Le bouclage textuel correspond ici à la figuration du caractère à la fois vital, viscéral, et tacite, du désir de contenir le feu :

> Ça a pris au tonnerre de Dieu, là-bas, entre deux villages qui brûlaient des fanes de pommes de terre.
>
> La bête souple du feu a bondi d'entre les bruyères comme sonnaient les coups de trois heures du matin. Elle était à ce moment-là dans les pinèdes à faire le diable à quatre. Sur l'instant, on a cru pouvoir la maîtriser sans trop de dégâts ; mais elle a rué si dru, tout le jour et une partie de la nuit suivante, qu'elle a rompu les bras et fatigué les cervelles de tous les gars. Comme l'aube pointait, ils l'ont vue, plus robuste et plus joyeuse que jamais, qui tordait parmi les collines son large corps pareil à un torrent. C'était trop tard.
>
> Depuis elle a poussé sa tête rouge à travers les bois et les landes, son ventre de flammes suit ; sa queue, derrière elle, bat les braises et les cendres. Elle rampe, elle saute, elle avance. Un coup de griffe à droite, un à gauche ; ici elle éventre une chênaie ; là elle dévore d'un seul claquement de gueule vingt chênes blancs et trois pompons de pins ; le dard de sa langue tâte le vent pour prendre la direction. On dirait qu'elle sait où elle va.
>
> Et c'est son mufle dégouttant de sang que Maurras a aperçu dans la combe. (*Colline*, p. 192)

L'ensemble de ces exemples montre bien la motivation stylistique du détachement d'un élément thématiquement fort, opéré par l'alinéa : « La mise en forme des paragraphes n'est pas redondante de leur contenu ; elle ajoute quelque chose qui, mettant les mots en perspective, contribue au sémantisme de chaque segment »

(Arabyan, 1994, p. 261). À l'instar du rythme, conçu comme « l'organisation même du sens dans le discours » (Meschonnic, 1982, p. 217) et « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet » (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 28).

III- La phrase-paragraphe comme hyperbate graphique

En marge de ces emplois, la valeur d'hyperbate des phrases-paragraphes affleure dans de rares occurrences de *Colline*. J'ai donc élargi mes investigations aux autres textes de Giono de la période d'avant-guerre, corpus qui présente une relative homogénéité. Mais les phrases-paragraphes en hyperbate n'y sont pas davantage un trait récurrent, et l'on est fondé à se demander pourquoi.

3.1. Coordination et emphatisation

Au seuil de la figure, la continuité syntaxique se manifeste par un coordonnant qui s'apparente à un « et » stylistique de relance, très fréquent chez Giono. La continuité est susceptible d'être renforcée par la reprise d'un élément de la phrase antérieure – en l'occurrence le sujet grammatical :

> Il sort des piliers.
> Et d'un coup, il s'élance comme s'il se ruait sur la nuit. (*Colline*, p. 165)

Le détachement typographique soulignant la relance va dans le sens d'un effet de dramatisation autant que d'un mimétisme. La phrase-paragraphe sert alors de fer de lance à la dynamique du récit.

3.2. Segments averbaux

L'hyperbate émerge peut-être plus nettement à la faveur d'un segment averbal s'apparentant à un « ajout après le point » – ou « annexe graphique » (Gautier, 2011) –, qui suppose continuité syntaxique et sémantique. Il s'agit ici d'un constituant périphérique :

> Il en a parlé à Jaume.
> Sans fausse honte. (*Colline*, p. 149)

et là d'une reprise appositive :

> Elles s'élargissent dans sa tête, ces fleurs de sang et de pus, pleines de mouches.
> Des mouches d'or dans ses yeux. (*Regain*, p. 374)

L'ajout intervient à retardement, sous la forme d'une apposition adjectivale dans cet autre exemple :

> Au sommet de Villard-l'Église, la vieille chapelle était tout en bois. [...] L'église s'établissait. Ils l'avaient couverte en planches et crépi les murs avec du plâtre, un peu mauvais. Sous le plâtre on voyait encore la trace des houes, les marques des clous de souliers, les fentes de l'écrasement du mouton.
> Seule au sommet de Villard-l'Église. (*Batailles dans la montagne*, p. 903)

L'ajout après le point est l'héritier de l'hyperbate classique. À ce titre, « [l]'interprétation "normale" de l'ajout [est] plutôt celle d'une conclusion, d'une fin de séquence [...] » (Combettes, 2007, p. 129), d'une « chute » (Noailly, 2002, p. 140). Il est intéressant de noter que sa valeur d'« artifice graphique » (Noailly, 2002) est partagée par le paragraphe, auquel la même expression est appliquée : « bloc de phrases tenant son unité d'un artifice graphique, l'alinéa » (Mitterand,

1985, p. 85). Au moyen de la phrase-paragraphe en hyperbate, il s'agit ainsi de masquer ou de contrer la continuité syntaxique et sémantique, signe d'une discrète esthétique de la fragmentation qui pointe la difficile conciliation du monde.

3.3. Effets de voix

L'emphatisation opérée par la phrase-paragraphe est concevable comme marque de la subjectivité, de ce fait elle glisse naturellement vers un effet de voix, d'ailleurs fréquemment attaché à l'ajout après le point :

> Le fait d'isoler par une ponctuation forte un constituant conduit souvent à une modification dans le domaine énonciatif. Rappelant en quelque sorte les enchaînements dialogiques, la fragmentation produit, de façon assez naturelle, des effets de polyphonie (Combettes, 2007, p. 126).

Le rythme est par ailleurs défini comme « une configuration du sujet dans son discours » (Meschonnic, 1982, p. 217), c'est pourquoi il convient pour finir d'envisager brièvement certains emplois proches de l'hyperbate à l'aune de la subjectivité.

La trace de l'énonciation se réduit à l'expression de la subjectivité narratoriale au moyen de la modalité exclamative appliquée à la reprise d'un constituant périphérique :

> Tout le jour, Panturle a porté l'enclume sur ses épaules, une enclume d'air, imaginée, mais bien plus lourde que la vraie de ce matin.
> Tout le jour ! (*Regain*, p. 340)

Dans la citation suivante, l'exclamative est à la limite analysable comme un fait de thématisation dans une construction segmentée (le cotexte antérieur ne permet pas une lecture anaphorique du pronom démonstratif initial) :

> Ça vient du sud par bonds et on entend toute la terre qui en parle.
> Le vent du printemps ! (*Regain*, p. 346)

La modalisation peut prendre la forme d'une reprise lexicale emphatisée :

> Les hommes, au fond, ça n'a pas été fait pour s'engraisser à l'auge, mais ça a été fait pour maigrir dans les chemins, traverser des arbres et des arbres, sans jamais revoir les mêmes ; s'en aller dans sa curiosité, connaître.
> C'est ça, connaître. (*Que ma joie demeure*, p. 418)

ou d'une subordonnée comparative hypothétique :

> Lentement les deux hommes bougeaient aussi.
> Comme s'ils déplaçaient la cible. (*Batailles dans la montagne*, p. 995)

Dans la dernière citation, le lien syntaxique avec le cotexte de gauche a presque totalement disparu, on peut postuler la mise en facteur commun, et donc l'ellipse de « c'est » :

> On a beau partir plus tard de Manosque les jours où les pratiques font passer l'heure, quand on arrive à Vachères, c'est toujours midi.
> Réglé comme une horloge. (*Regain*, p. 323)

De tels effets de voix sont absents de *Colline*. Il en va de même, plus largement, de la phrase-paragraphe en hyperbate, alors que le dégroupement est marqué dans ce roman. Sans doute cette forme de déséquilibre à la fois phrastique et textuel ne sied-elle pas à la visée d'adéquation entre l'homme et le monde qui sous-tend le roman de Giono. Il n'en reste pas moins que le découpage en paragraphes correspond fondamentalement à un « style dialogique » (Arabyan, 1994, p. 260), pour reprendre l'idée de Bakhtine, selon qui « la mise en paragraphes est la trace d'un dialogue sous-jacent entre l'auteur et son lecteur » (cité par Arabyan, 1994, p. 259). La phrase-paragraphe, qu'elle soit en hyperbate ou non, n'est pas dénuée de lien avec l'effet de voix qui se manifeste à travers les nombreux dialogues configurés par l'alinéa chez Giono, de même qu'à travers le « style oralisé » (Luzzati & Luzzati, 1987), ou encore la phrase à effet en position de clausule par laquelle « se construit une présence » (Molino, 1982, p. 65). Le retour à la ligne ressortit sans doute à une stylisation de la prose sur le modèle de la représentation du discours direct, en écho à la réplique, en dialogue avec elle.

Parmi la diversité de ses valeurs occurrentes, du balisage textuel à la mise en relief stylistique, la phrase-paragraphe isolée manifeste tout particulièrement l'impact dramatique de l'organisation graphique et participe du rythme de la prose. Lorsqu'elle se rencontre en série, elle comporte des affinités avec le verset « comme forme de l'entre-deux [...], fantasme d'une forme qui serait à la fois vers et prose et passerait de l'un à l'autre [...] », et suggère une « transgression des catégories » (Van den Bergh, 2007, p. 722) que l'on retrouve dans ses emplois où affleure l'hyperbate graphique. À travers la phrase-paragraphe, le roman gionien donne ainsi une forme à la *voie/x* poétique, mais également une forme poétique de la *voix*.

En s'annexant le paragraphe, la phrase investit le palier textuel, accédant au statut d'unité compositionnelle du roman. Chez Giono, ce procédé prend place dans une esthétique de la sobriété : la phrase réduit le paragraphe, le paragraphe se réduit à la phrase. Forme de discontinuité textuelle, la phrase-paragraphe apparaît comme un ressort de la continuité narrative. Lorsque l'unité syntaxique maximale fait corps avec le paragraphe, le texte donne aussi à voir une image de la cohésion, enjeu majeur du roman *Colline*, la cohésion sociale, dont la cohésion de l'homme avec la nature est la pierre angulaire. Le rythme du texte, qui distribue diversement la phrase-paragraphe, en séries ou isolée, semble être au fondement de cette signifiance.

Dans une perspective historique, la spatialisation de la phrase, dont le paragraphe monophrastique est emblématique, s'inscrit peut-être dans le cadre plus large de l'autonomisation de la phrase, du mouvement où « la rhétorique se retire et laisse en quelque sorte à nu l'unité linguistique fondamentale, la phrase » (Barthes, [1967] 2002, p. 85).

La phrase-paragraphe, pour finir, offre ce que l'on pourrait appeler une « remontée » (Molinié, 1986, p. 180) du niveau graphique au niveau textuel, ce qui lui confère un statut de connecteur entre une stylistique de la phrase et une stylistique textuelle. Dans une perspective herméneutique plus large, peut-être la doit-on au rôle accru de la « vi-lisibilité » (Anis, 1983) à l'époque moderne, où une part de la poésie – genre en tant que tel quelque peu minoré par la domination du roman au XXe siècle – se réfugie dans la dimension visuelle des textes romanesques, lesquels manifestent finalement un croisement, une hybridation des genres et des

arts. Le recul de cette forme, en même temps que l'abandon de la veine poétique dans les romans ultérieurs de Giono, pourrait alors être lié à cette reconfiguration de l'espace des genres littéraires, mais également à une évolution de la posture littéraire de l'auteur.

Références bibliographiques

ADAM Jean-Michel, 2018, *Le Paragraphe : entre phrases et texte*, Paris, Armand Colin.

ANIS Jacques, 1983, « Vi-lisibilité du texte poétique », *Langue française*, nº 59, p. 88-102.

AQUIEN Michèle, 1993, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française.

ARABYAN Marc, 1994, *Le Paragraphe narratif*, Paris, L'Harmattan.

BARTHES Roland, [1967] 2002, « La phrase de Flaubert », *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, p. 78-85.

BESSONNAT Daniel, 1988, « Le découpage en paragraphes et ses fonctions », *Pratiques*, nº 57, p. 81-105.

BODER Francis, 2000, *La Phrase poétique de Blaise Cendrars*, Paris, Honoré Champion.

BORDAS Éric (dir.), 2003, *SEMEN*, *nouvelle* série, nº 16, « Le rythme de la prose ».

COMBETTES Bernard, 2007, « Les ajouts après le point : aspects syntaxiques et textuels », dans Catherine Fuchs et *al.* (dir.), *Parcours de la phrase*, Paris, Ophrys, p. 119-132.

DAHLET Sylvie, 2003, *Ponctuation et énonciation*, Matoury, Ibis rouge éditions.

DESSONS Gérard & MESCHONNIC Henri, 1998, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

GAUTIER Antoine, 2011, « "La pause et l'effet" : hyperbate et segmentation graphique », dans Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate : aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, p. 103-116.

GOUX Jean-Paul, 1999, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon.

GRAMAIN Michel, 2006, « Introduction » à Jean Giono, *Colline*, édition critique et diplomatique du manuscrit ms A 9811, Paris, Honoré Champion, p. 9-92.

LUZZATI Daniel & LUZZATI Françoise, 1987, « Oral et familier : le style oralisé », *L'Information grammaticale*, nº 34, p. 15-21.

MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme*, Paris, Verdier.

MITTERAND Henri, 1985, « Le paragraphe est-il une unité linguistique ? », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, p. 85-95.

MOIRAND Sophie, 1979, *Situations d'écrit*, Paris, CLE International.

MOLINIE Georges, 1986, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France.

MOLINIE Georges, 2013, « Vers une sémiotique de la liste », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle & Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, p. 565-570.

MOLINO Jean, 1982, « Décrire, écrire, conter. À propos de *Colline* », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Edisud, p. 61-80.

NOAILLY Michèle, 2002, « L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans Jacqueline Authier-Revuz & Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p. 131-145.

RICATTE Luce, 1971, « Notice » de *Colline*, Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 927-947.

VAN DEN BERGH Carla, 2007, « Le verset dans la poésie française des XIXe et XXe siècles : naissance et développement d'un genre », thèse de l'Université Paris-Sorbonne.