



HAL
open science

Du manuscrit au texte publié. L'instabilité des contours de la phrase dans Colline

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. Du manuscrit au texte publié. L'instabilité des contours de la phrase dans Colline. Patrimoines gioniens, Université Aix-Marseille, Sep 2015, Aix-en -Provence, France. hal-03326199

HAL Id: hal-03326199

<https://hal.uvsq.fr/hal-03326199>

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.

Du manuscrit au texte publié **L'instabilité des contours de la phrase dans *Colline***

Sophie Jollin-Bertocchi
Université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines (Université Paris-Saclay)

Le roman *Colline* s'inscrit dans un contexte historique de vogue du roman-poème, ce dont témoigne notamment, outre la prégnance bien connue des métaphores, son allure typographique caractérisée par l'alinéa fréquent, et par des zones textuelles inspirées du verset. La spatialisation de la phrase confère au texte une forte dimension visuelle. Pour autant, *Colline* n'en demeure pas moins modelé par la composante narrative. Le texte est donc globalement travaillé par une oscillation entre deux régimes génériques, un statut hybride à l'image de l'entre-deux du hameau des Bastides Blanches où se situe l'action, « 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 » (p. 100¹).

Si l'influence du verset sur certains passages est bien attestée, la brièveté et la simplicité caractéristiques des phrases, tant dans les séquences narratives que dans les séquences de dialogue, ressortissent, elles, à un tout autre modèle. Initialement j'avais entrepris d'examiner les reconfigurations syntaxiques au sein de la phrase à partir du manuscrit, mais la confrontation de celui-ci avec le texte définitif a surtout révélé une instabilité récurrente du découpage en phrases – le terme étant entendu ici *a minima* comme unité graphique. L'examen des variantes montre en effet des fluctuations, soit que la phrase primaire se scinde en deux phrases distinctes, soit que la version publiée réunisse en une seule phrase des propositions initialement dissociées par un signe de ponctuation fort.

C'est donc sur le sens (j'emploie le terme de manière syllepique) de ces recompositions que portera mon étude. Quelle est l'intention esthétique ayant présidé aux redécoupages ? En même temps que l'idée de continuité, les modifications interrogent l'esthétique de la sobriété mise en avant par Michel Gramain dans l'introduction de son édition critique et diplomatique du manuscrit, et dont la suppression est la procédure la plus évidente. La recherche de sobriété se manifesterait en l'occurrence de deux manières divergentes : fragmenter le complexe, ou dissimuler la diversité au moyen de la réunion graphique, en conférant plus de fluidité à l'enchaînement des propositions. Et comment ne pas évoquer aussi la connotation classique attachée à la notion de sobriété ? On peut alors se demander ce que trahit cette déstabilisation des contours de la phrase, ce qu'elle nous dit du monde, et de quelle inquiétude lancinante, explicitée à de nombreuses reprises dans le roman², elle est la figuration dans la fiction.

1. DÉLIER, FRAGMENTER : VERS L'EFFET STYLISTIQUE

Voyons d'abord les cas de transformation d'une phrase verbale unique en deux phrases distinctes, qui correspondent à la propension à délier, à fragmenter. Ils sont très nettement les moins nombreux, alors qu'ils vont dans le sens de la phrase brève/simple caractéristique de *Colline*, et que l'on serait tenté, en suivant Julien Piat, de considérer *a priori* comme « principe d'émiettement » traduisant une « forme de déprise » du

¹ Les numéros de page renvoient à l'édition établie par Michel Gramain, Paris, Champion, 2006.

² Par exemple « il est inquiet et cette inquiétude est dans sa gorge comme une pierre. » (p. 136), « le cœur tout chaviré d'inquiétude, de mystère, de peur. » (p. 152).

discours³. Cela me semble peu pertinent s'agissant du roman de Giono, qui n'est autre que le récit d'un effort pour exercer un contrôle sur les forces naturelles – autant que sur le genre romanesque. Quoi qu'il en soit, ces transformations s'accompagnent dans le roman d'altérations du contenu des propositions selon deux tendances opposées, soit par allègement (suppression), soit par étoffement (ajout).

1.1. Allègement

(1) Jaume, retournons, écoute-moi, c'est pas clair. (var. n°601)

Jaume, retournons. Écoute-moi. A part nous deux et Gagou, qui peut aller de nuit vers le village par le désert ? (p. 170)

(2) Mais, en allant au prés [sic], à un endroit où le chemin creux est couvert de viorne et où on ne voit de nulle part, elle s'est arrêté [sic] ; elle a pris le peigne, elle l'a [rej] regardé, longtemps devant et derrière en le tournant entre ses doigts. (var. n°880)

Mais, en allant au pré, elle s'est arrêtée dans le chemin creux ; là on ne vous voit de nulle part. Elle a pris le peigne, elle l'a regardé devant et derrière en le tournant entre ses doigts. (p. 204)

Dans le premier exemple, emprunté au dialogue, la troisième et dernière proposition de la phrase du manuscrit a finalement été supprimée, ce qui a permis d'obtenir un effet binaire à la faveur d'une disposition proche du chiasme, l'ensemble étant rendu saillant, plus percutant, par le contraste avec la phrase longue qui suit (le rythme est anapestique).

Dans le second exemple, narratif cette fois, la réduction du nombre des propositions et des circonstants crée un double parallélisme des indépendantes, selon un rythme binaire amplifié. Derrière l'apparente linéarité, l'évocation du peigne, dans la seconde phrase, cristallise l'émotion du personnage, soulignée par l'anaphore du pronom personnel sujet. Le redécoupage va ici dans le sens d'un rendement plus pathétique.

1.2. Étoffement

Dans d'autres cas, à l'inverse, Giono a procédé à des ajouts :

(3) Et ta fille, et Gondran, et les petites d'Arbaud, et la Babette qui est venue de Pertuis c'est pas prêt pour la mort tout ça. (var. n°786)

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 langui. C'est pas prêt pour la mort, tout ça. (p. 190)

(4) C'est un jour d'or ; jamais le vin n'a été si bon, ni l'omelette... (var. n°1301)

Aujourd'hui c'était un jour d'or. Jamais le vin n'a été si bon, ni l'omelette, ni le tabac. (p. 248)

(5) Il appelait, il avait peur et, tout d'un coup, émerveillé, il s'est arrêté et, de sa lèvre tremblante de joie un long fil de bave suinte. (var. n°1221)

Il bramait, il avait peur ; et, tout d'un coup, émerveillé, il s'est immobilisé tout tremblant de joie. Un long fil de bave suinte de ses lèvres. (p. 240)

Dans l'exemple (3), la modification prend la forme d'un ajout de subordonnées relatives dans la première phrase, provoquant un déséquilibre de longueur entre les deux unités graphiques. Le commentaire à valeur résumptive (pronoms démonstratifs neutres) porté par la phrase brève se trouve ainsi mis en vedette, et se rapproche de la forme sentencieuse.

L'exemple (4) offre une mise en valeur du même ordre de la phrase brève, antéposée cette fois, qui exprime une évaluation en termes métaphoriques. Dans la deuxième

³ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 179-234 ; ici p. 203.

phrase, marquée par une forte structure intensive (« jamais... ne... si... »), l'allongement à droite permet de constituer un groupe ternaire contrastant plus fortement avec la première phrase, et soulignant la figure classique de l'hyperbate par ajout « ni l'omelette, ni le tabac ».

Enfin, l'exemple (5) comporte un remaniement plus conséquent puisque les éléments du groupe « de sa lèvre tremblante de joie » sont répartis entre les deux phrases. La brièveté de la seconde phrase, l'irruption du présent ainsi que la description parcellaire vont ici dans le sens de l'hypotypose⁴.

Dans tous les cas, plus qu'à la hiérarchisation des informations, l'intérêt des modifications semble tenir à la mise en relief proprement stylistique d'un élément du récit. C'est le plus souvent la seconde phrase qui se charge d'une valeur particulière, ce qui n'est pas sans faire songer à l'effet de pointe rhétorique. Cela semble confirmé par une déclaration de Giono : « J'avais besoin parfois d'une phrase plus ample, parfois de quelques phrases qui allaient plus loin, d'autres fois je voulais qu'elles s'arrêtent d'une certaine façon »⁵.

1.3. Divergences

Dans une troisième et dernière série de séquences, deux remaniements divergents, une scission et une réunification, ont été opérés *simultanément*, éventuellement accompagnés d'aménagements syntaxiques. Si la fragmentation est alors compensée par un phénomène de liaison antécédent ou subséquent, ces redécoupages manifestent surtout une tension entre les deux procédures :

(6) Gagou rué sur l'eau la mord et la brasse du moulin de ses bras. Elle gicle autour de lui. (var. n°650)

Gagou est là, rué sur l'eau. Il la brasse du moulin de ses bras, et elle gicle autour de lui. (p. 175)

(7) Maintenant, ce qu'il faut guetter, c'est tout et rien, l'air, le chaud, le froid, le vent, le nuage, les bêtes. On peut en tirer enseignement. (var. n°452)

Ce qu'il faut guetter ? Tout et rien : le poids de l'air, le chaud, le frais, le vent, le nuage, on peut en tirer enseignement. (p. 154)

En (6) les segments descriptifs et narratifs sont redistribués, tandis que la transformation à partir de la variante (7) met en scène la relation thème-prédicat sous la forme d'une interaction verbale rhétorique.

L'ajout du coordonnant *et* à valeur de relance fait tout particulièrement signe en direction de la valeur stylistique :

(8) Ces choses-là, c'est fait contre nous [...], contre nous quatre et nos familles, les Bastides, quoi ! par quelqu'un qui est plus fort que nous. (var. n°1376)

Tout ça s'est fait contre nous, nous et nos familles, les Bastides, quoi. Et par quelqu'un qui est plus fort que nous. (p. 255)

Néanmoins, le redécoupage phrastique entraîne généralement la suppression de ce même coordonnant, mettant la phrase à nu (dans les exemples 9 à 12) :

⁴ « L'hypotypose consiste en ce que dans un récit ou, plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles, fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer même le sujet global du discours [...]. Ce côté à la fois fragmentaire, éventuellement déceptif, et vivement plastique du texte constitue la composante radicale d'une hypotypose [...]. » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, *Le Livre de Poche*, coll. « Les Usuels de Poche », 1992, p. 167-168)

⁵ Jean Giono, cité par Luce Ricatte dans la notice de *Colline*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 927-955 ; ici p. 937.

(9) Ils sont venus sous le chêne [et] ils ont regardé Jaume sans mot dire et il a compris qu'il était le chef. (var. n°441)

Ils sont venus sous le chêne et, tous, ils se sont tournés vers Jaume sans mot dire. Il a compris qu'il était le chef. (p. 153)

(10) [Prenez] tiens je te le marque sur ce papier et puis, si tu ne t'en souviens pas viens me voir, j'ai le livre. (var. n°707)

Tiens, je te marque tout ça sur ce papier. Si tu ne t'en souviens pas bien, viens me voir, j'ai le livre. (p. 181)

(11) Tout ça, je l'ai au cul. Je vais devant, c'est derrière et où je vais j'en ai pas besoin. (var. n°789)

Tout ça, je l'ai au cul ; je vais devant, c'est derrière. Où je vais j'en ai pas besoin. (p. 190)

(12) – Et si tu attends, jette Jaume soudain, si tu attends, il te fera du mal tant qu'il aura un liard de vie et plus ça ira près de sa fin, plus il sera méchant et au bout du compte, on passera de l'autre côté le même jour, lui devant, nous derrière, comme une procession de pénitents. (var. n°1429)

– Et si tu attends, jette Jaume, si tu attends, il te fera du mal tant qu'il lui rester une goutte de vie. Plus il sera près de sa fin, plus il sera méchant. Au bout du compte, si on attend, on passera de l'autre côté, le même jour : lui devant, nous derrière, comme une procession de pénitents. (p. 201)

La suppression du *et* de relance en tête de phrase est par ailleurs très fréquente en dehors des cas de recomposition phrastique. La tendance à la parataxe heurte le principe d'enchaînement inhérent à toute textualité, la brutalité des jointures soutient ici la procédure de fragmentation.

Pour *Colline*, Giono a déclaré avoir recherché « un peu plus de sécheresse »⁶, laquelle s'exprime en particulier en « phrases sèches »⁷, une « stylistique du sec » qui coïncide de toute évidence avec une « thématique du *sec* »⁸ pour reprendre les expressions de Luce Ricatte. Comment, dans ces conditions, ne pas convoquer dès ce roman comme possible substrat le style « sec », classique, de Stendhal, dont l'influence ultérieure sur le cycle du Hussard a été montrée par Jean-Yves Laurichesse⁹ ? L'on sait que Giono l'avait lu bien avant la rédaction de *Colline*. Les reconfigurations par décomposition s'avèrent finalement en prise avec le modèle rhétorique du style coupé¹⁰, conçu ici comme « principe [...] d'enchaînement interpériodique »¹¹.

L'oscillation entre la procédure de décomposition de la phrase et la procédure inverse, que j'examinerai dans un instant, laisse émerger une labilité qui fait écho à l'instabilité de l'univers fictionnel. Ces notions y sont d'ailleurs lexicalisées à plusieurs reprises : « ils sont déliés les uns des autres » (p. 205), « ils ont vécu, tous les quatre, complètement détachés les uns des autres. » (p. 206) ; mais d'autre part l'« apparition du chat les a de nouveau agglomérés dans la peur » (p. 205), « la peur a violemment

⁶ *Ibid.*, p. 934.

⁷ *Ibid.*, p. 937.

⁸ Luce Ricatte, *ibid.*, p. 947.

⁹ Jean-Yves Laurichesse, *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

¹⁰ Jean-Pierre Seguin s'est penché sur la difficulté de définir le style coupé : « L'idée générale est que l'emploi un peu étourdi que nous faisons de l'expression 'style coupé' prend sa source dans un malentendu qui s'est développé dans la première moitié du XVIII^e siècle. Ont été mises sur le même plan les oppositions entre concision et caractère diffus, liaison et absence de liaison, arrangement intrapériodique et enchaînement des 'périodes' entre elles. On pourrait montrer que c'est en vertu de ce même flottement que nous parlons aujourd'hui avec une fausse sécurité de 'style coupé' », par une « inflation incontrôlée [...] de la connexion zéro. » (Jean-Pierre Seguin, « Problèmes de définition du style coupé », *Cahiers FORELL* 1, 1993, p. 33-46 ; ici §1 et 38 ; <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescAhiersforell/index.php?id=88>, consulté en ligne le 23-06-2015)

¹¹ *Ibid.*, §25.

rattaché Maurras aux autres. » (p. 207), « Désormais, ils sont liés, tous ensemble, jusqu'à la fin » (p. 207).

2. RELIER, RÉUNIR : L'OMBRE DE LA PÉRIODE

Plutôt que de conserver deux phrases séparées dans le premier jet, Giono a finalement choisi, le plus souvent, de « resserrer les liens »¹² en les recomposant en une seule unité graphique, modelée variablement par la ponctuation en séquences binaires ou ternaires. Or, Henri Morier met l'accent sur le rythme et le nombre comme critères définitoires de la période¹³, sans renoncer à l'effet de clausule¹⁴. Nous allons voir dans quelle mesure ces traits caractérisent les phrases de *Colline*. J'évoquerai également les aménagements qui accompagnent ces mouvements le cas échéant : d'une part les variations engagées dans l'usage des signes de ponctuation, et d'autre part le mode de liaison des propositions recomposées.

2.1. Configurations binaires

La réunion de deux phrases ne s'accompagne qu'exceptionnellement d'un retour à la ligne (n°292). On note en revanche à plusieurs reprises le cas inverse de suppression de l'alinéa (var. n°838, 1169, 1174, 1308, 1282), témoignage d'un souci de continuité. C'est le choix que Giono a fait notamment dans la toute dernière phrase du roman¹⁵ :

(13) Restez là toutes ensemble. / Ou moi, ou Gondran on reviendra ce soir. (var. n°1140)

Restez là, toutes ensemble ; ou Gondran ou moi on reviendra ce soir. (p. 231)

(14) De la peau qui [tremble] < [flèche vers le haut] tourne > au vent de la nuit et bourdonne comme un tambour. / Des larmes de sang noir pleurent dans l'herbe. (var. n°1525)

De la peau qui tourne au vent de nuit et bourdonne comme un tambour, des larmes de sang noir pleurent dans l'herbe. (p. 274)

Le nouveau découpage s'accompagne parfois d'un remaniement qui introduit un liant supplémentaire, comme la transformation d'une phrase averbale en proposition verbale, l'apparition d'un pronom anaphorique renforçant la cohésion :

(15) Ils devaient en avoir l'habitude, tous les deux. Réglé comme du papier à musique. (var. n°669)

Ils devaient en avoir l'habitude ; c'était réglé comme un papier à musique. (p. 177)

Il arrive également qu'une reformulation substitue la subordination des propositions, très discrète dans le roman, à la coordination ou à la juxtaposition – et de surcroît l'interrogation rhétorique à l'assertion dans l'exemple suivant, qui produit un énoncé paradoxal :

(16) Par-dessus l'épaule des maisons, on voit sur la colline le prés [sic] d'Arbaud avec le foin coupé [et non râtelé] tout épandu. Qui songera à l'entrer ? (var. n°400)

Par-dessus l'épaule des maisons on voit sur la colline le pré d'Arbaud avec le foin coupé tout épandu sans qu'on songe à le tourner et à l'entrer [...]. (p. 149)

¹² Jacques Dürrenmatt, « Vers la phrase nette ou De l'art sthendalien de ne pas faire de phrases », *L'Information grammaticale*, n° 71, 1996, p 9-12 ; ici p. 10.

¹³ Henri Morier, « Période », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998 [1961], p. 875-922.

¹⁴ « Conformément aux règles classiques, le sens complet de la période doit demeurer en suspens jusqu'à la clausule. » (Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2004)

¹⁵ La barre oblique signale le passage à la ligne.

Ces opérations de recomposition, en allongeant la phrase, contrediraient-elles le principe de brièveté qui préside à l'écriture du roman ? L'allongement est éventuellement contourné par l'élagage de l'une des propositions :

(17) Ça, c'est plus mauvais. En plein sous le vent et puis après il y a du poussau d'un mètre de haut si jamais ça prend là. (var. n°1135)

C'est mauvais ; en plein sous le vent. (p. 231)

Le rapport entre les deux membres de la phrase est ici de nature causale (« C'est mauvais parce que c'est en plein sous le vent ») ; l'implicite du lien logique fait affleurer le modèle coupé, entendu cette fois comme « intrapériodique ». Les séquences binaires sont en effet perceptibles comme le premier degré de la période dite « horizontale »¹⁶, en d'autres termes par juxtaposition ou coordination. La rhétorique, reléguée au rayon des antiquités dans les années vingt, se montre ainsi en toute discrétion. Tout comme la « fragmentation »¹⁷, le rythme binaire associé à la parataxe caractérise le style périodique « efficace » de Stendhal¹⁸. La ponctuation, qui joue un rôle important dans le modelage des recompositions phrastiques de *Colline*, s'origine pareillement dans la rhétorique stendhalienne.

2.2. Les configurations ternaires et la hiérarchie ponctuant

D'une certaine manière, *Colline* rejoint *La Chartreuse de Parme* dans « la difficulté, visible dans les manuscrits conservés, à cerner des séquences [...] par une ponctuation adéquate »¹⁹. La variabilité des choix en matière de ponctuation apparaît nettement pour lier les membres de phrase réunis par le texte définitif. Si la virgule est non rare à la jonction des propositions²⁰, la propension à relier des phrases explique sans doute l'usage récurrent des signes intermédiaires que sont le point-virgule et les deux points²¹, qui conservent la trace du point.

Or l'usage du point-virgule est typique de la ponctuation périodique²²: « Il se retrouvait en effet convoqué, dans la transcription des périodes oratoires, pour diviser les unités de souffle – qui recouvraient les unités de la syntaxe »²³. Il est de plus en lien avec « la triade » [qui] est, depuis Quintilien, l'un des appuis de l'art oratoire. Mais là où la langue

¹⁶ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 875.

¹⁷ « On retrouve fréquemment chez Giono cette fragmentation de l'énoncé en phrases courtes ou en propositions indépendantes isolées par la ponctuation [...]. [...] Alors que la phrase complexe offrirait une information déjà logiquement organisée et hiérarchisée, la fragmentation en phrases courtes apporte des éléments bruts, situés sur un même plan, dans un ordre pertinent certes, mais sans articulation logique : au lecteur de les organiser. » (Jean-Yves Laurichesse, *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, op. cit., p. 309)

¹⁸ « On retrouve donc chez l'auteur du *Hussard* la balance stendhalienne, équilibrée autour du point virgule ou des deux-points, qui remplacent avantageusement les connecteurs logiques. », *id. ibid.*, p. 312. En voici un exemple de Stendhal, dans *La Chartreuse de Parme* : « Fabrice convint de tout : c'était le seul moyen qu'il eût de recevoir de bons conseils. », cité par Jacques Dürrenmatt, « Vers la phrase nette ou De l'art stendhalien de ne pas faire de phrases », art. cit., p. 10.

¹⁹ *Id. ibid.*, p. 9.

²⁰ Voir les variantes n°521, 796, 868, 124, 1525.

²¹ Variantes n°554, 567, 614, 716, 757, 838, 852, 977, 1124, 1143, 1240, 1284, 1381.

²² Voir Jacques Dürrenmatt, « Peut-on parler de ponctuation archaïque ? », dans Laure Himy-Pieri et Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 89-103 ; ici p. 102 ; et Gilles Philippe, « 'Langue littéraire' et 'langue classique' : archaïsme stylistique et imaginaire linguistique au XXe siècle », dans Laure Himy-Pieri et Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, op. cit., p. 189-204, en particulier p. 199.

²³ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 215.

littéraire innove [à l'époque moderne], c'est lorsque l'on trouve des groupements binaires ou ternaires déliés de l'ampleur périodique »²⁴. Le fait mérite d'être souligné, au fil du temps la notion de période classique s'élargit, se distend, au point de revêtir la « forme simplifiée d'unités non-propositionnelles »²⁵ : « l'écriture des décadents [...] avait tendu à fragmenter la période en une suite d'éléments juxtaposés ou lâchement assemblés [...] »²⁶. En somme, la notion se dilue à l'époque où la rhétorique s'étend. S'il est donc encore permis de parler de période à propos des phrases de *Colline*, c'est « dans la mesure où l'on retrouve une unité de sens constituée au moyen d'éléments syntaxiquement autonomes et instituée par la convention ponctuable »²⁷. « [L]a hiérarchie ponctuable [...] consiste à donner aux signes un rôle certes respiratoire mais essentiellement logique »²⁸ : et dans l'identification d'une période, « c'est moins la longueur de la phrase que la hiérarchisation des propositions qui importe »²⁹.

L'association du point-virgule et des deux points dans la même phrase, selon un ordre variable, suscite encore plus nettement, à maintes reprises, l'*image* de la période ternaire. Chez Giono, elle est transposée dans la description :

(18) Devant eux > se dresse le grand corps de Lure. La mère des eaux ; la montagne qui garde [les eaux] l'eau au fond de sa chair ténébreuse. (var. n°614)

La nuit plus fraîche est comme une promesse sur leurs joues ; devant eux se dresse le grand corps de Lure : la mère des eaux, la montagne qui garde l'eau dans les ténèbres de sa chair poreuse. (p. 171)

Dans l'exemple (18), le point-virgule sépare d'abord un premier membre descriptif qui pose le cadre temporel, d'un second membre introduisant le thème de la description métaphorisée (« le grand corps de Lure »). Les deux points marquent ensuite une relation attributive et introduisent le développement de la métaphore filée, l'ensemble entretenant une relation causale avec le premier membre de la phrase.

En (19), où la réunification se produit en série, la nouvelle configuration produit une plus grande cohésion descriptive, et la dernière proposition opère un effet de clausule fondé sur le marquage sonore³⁰ :

(19) Les grains de blé, un après l'autre tomberont à travers le feutre des tiges jusqu'à la terre et aux fourmis. / Les pies mangeront les raisins et les figues. / [...] Le coutre rouillera à la pluie d'automne. (n°910)

Les grains de blé tomberont, l'un après l'autre, à travers le feutre des tiges, jusqu'à la terre et aux fourmis ; les pies mangeront les raisins et les figues, le coutre rouillera à la pluie d'automne. (p. 207)

La combinaison du point-virgule et des deux points est par ailleurs récurrente dans *Colline* en dehors des cas associés à une variante manuscrite. En voici deux exemples :

(20) L'eau, elle-même, ne chante pas ; en écoutant bien, on entend quand même son pas furtif : elle glisse doucement, du pré à la venelle, sur la pointe de ses petits pieds blancs. (p. 130)

²⁴ *Id. ibid.*, p. 208.

²⁵ Jacques Dürrenmatt, « Peut-on parler de ponctuation archaïque ? », dans Laure Himy-Pieri et Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme, op. cit.*, p. 89-103 ; ici p. 102.

²⁶ Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », dans », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon, op. cit.*, p. 243.

²⁷ Jacques Dürrenmatt, « Vers la phrase nette ou De l'art sthendalien de ne pas faire de phrases », art. cit., p. 10.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon, op. cit.*, p. 205.

³⁰ Voir aussi les variantes n°1174, 1427, 1428.

(21) Le profil des herbes est net, et tous les verts sont perceptibles dans la tache verte des champs : sur une touffe de bourrache le vent a porté une feuille d'olivier ; la saladelle est plus claire que la chicorée, et, dans ce coin où l'on a épousseté les sacs de phosphate, des herbes charnues, presque noires, fusent comme les poils plus vivaces d'un grain de beauté. (p. 129)

À travers les usages ponctuels se manifeste nettement le parti-pris de la parataxe asyndétique (ou juxtaposition), que je me propose d'envisager pour finir.

2.3. Ligatures

Comme pour la fragmentation des phrases, l'effacement du lien logique est le cas le plus répandu, qu'il s'agisse d'une conjonction de coordination comme en (22) :

(22) Tout à l'heure, en arrivant, ce qu'il a vu en premier, c'est la fenêtre ouverte, le lit de Janet. [Le gr] et dans le lit cette bosse blanche qui est [fa] le corps [d'os et de chair] de Janet. (var. n°242)

Tout à l'heure, en arrivant, ce qu'il a vu avant toute chose, c'est la fenêtre de Janet, le lit de Janet, dans le lit, cette bosse blanche qui est le corps de Janet. (p. 242)

ou d'un subordonnant en (23) :

(23) Puis, ce matin elle s'est mise à suer et, il a fallu changer les draps de son lit et il a fallu lui mettre des serviettes-éponges autour du cou parce que sa sueur ruisselle [comme] à larges gouttes. (var. n°693)

Ce matin, elle s'est mise à suer ; il a fallu changer les draps de son lit. Elle était toute gluante de sueur. (p. 180)

On peut considérer qu'il s'agit donc ici à proprement parler d'asyndète, cas particulier d'ellipse.

Dans quelques cas seulement c'est l'ajout d'un coordonnant qui a été privilégié³¹ :

(24) Ça vient par morceaux gros et serrés comme des pierres. Ça monte à travers ma viande. (var. n°526)

Ça vient par gros morceaux, serrés comme des pierres ; et ça monte à travers ma viande. (p. 162)

(25) Elle est pleine. Elle en craque. (var. n°521)

[...] elle est pleine, voilà, et elle craque toute seule dans l'ombre, comme un vieux bassin. (p. 161)

Enfin, plus rarement, un coordonnant plus discret vient se substituer à un autre : *et* remplace *mais* en (26) par exemple :

(26) de lever la masse. Mais les hommes (var. n°213)

[...] avant de lever la masse, et les hommes (p. 126)

En résumé, les modifications soit opèrent l'effacement du lien entre les propositions, soit vont dans le sens d'une manifestation tenue à la jonction. La première tendance est confirmée par la propension plus générale à l'effacement d'un coordonnant en tête de phrase ou de proposition, en dehors des faits de recomposition phrastique : *et, mais, puis*, les connecteurs employés étant peu diversifiés. La pure juxtaposition ne provoque pas pour autant une solution de continuité car les rapports entre membres de phrase sont marqués diversement *a minima*, signe de la fragilité de cet assemblage. L'intention ayant présidé à ces changements, même en l'absence de connecteur, est finalement plutôt celle de continuité³².

L'ombre de la période est perceptible au travers de phrases qui, du fait de leur relative simplicité, pourraient en sembler déconnectées, puisqu'en théorie, « [La période] nécessite que soit explicité ce qui fait sa cohésion et s'accommode mal, dans sa forme la

³¹ Voir aussi les variantes n°924 et 1361. Le coordonnant est renforcé par *puis* dans la variante n°260.

³² « [L]es définitions strictes du *style coupé* [...] sont aux antipodes des images de la discontinuité de l'écriture. » (Jean-Pierre Seguin, « Problèmes de définition du style coupé », art. cit., §37)

plus canonique, de l'ellipse et du raccourci »³³. Mais il s'agit ici de « périodes elliptiques – à la logique presque secrète »³⁴, toujours à la manière de Stendhal qui :

[...] adapte ainsi à ses propres fins un héritage du XVIIIe siècle, le « style coupé », qui peut consister en un sectionnement de la période en membres apparemment autonomes car peu ou pas ligaturés à condition que l'ensemble conserve une « unité », un semblant de cohésion [...]. Le romancier [Stendhal] préserve la période, paradoxalement pour la liberté qu'elle autorise. Elle permet en effet d'alléger à l'extrême l'explicitation des liens logiques [...].³⁵

La période apparaît dès lors non plus comme un mode d'expression contraignant mais comme le moyen le plus efficace de s'approcher du *naturel* du discours [...].³⁶

Conclusion

À partir de la confrontation du manuscrit avec le texte définitif de *Colline*, j'ai tenté de montrer que la phrase gionienne comportait une assise rhétorique coexistant avec la veine poétique comme avec le langage oral familier. Le style coupé s'y incarne sous l'espèce de la fragmentation en brèves unités phrastiques, mais surtout, le style périodique en vient à présenter des formes plus discrètes que son image classique. Le patron de la période coupée, binaire ou ternaire, de dimension modeste et peu marqué par la subordination comme par la coordination, est ainsi repérable dans *Colline* grâce notamment à sa ponctuation caractéristique, le point-virgule fréquemment associé aux deux points. L'attention portée par Giono au découpage en unités graphiques rejoindrait ainsi « l'imaginaire de la phrase "classique", où l'idée de clôture était centrale : la période et la sentence composaient [...] deux pôles d'organisation rhétorique »³⁷.

Selon Pierre Alféri, « on peut définir la littérature par l'inquiétude de la syntaxe »³⁸. Dans *Colline*, cette inquiétude se manifeste formellement à travers la recomposition phrastique, équivalent de la recomposition du monde en une vision anthropomorphe ou animiste. Le champ lexical de l'inquiétude s'entrelace précisément avec celui de l'étrangeté dans le texte³⁹, convoquant la vision de Freud, selon qui « l'inquiétante étrangeté émanée des complexes refoulés est [la] plus résistante »⁴⁰. Le style périodique coupé de *Colline* serait-il la manifestation d'un complexe rhétorique refoulé ? Une influence sans doute en lien dans le roman avec l'idéal classique de maîtrise – lui-même noué à l'enjeu du récit, la maîtrise du feu, c'est-à-dire de la vie et de la mort.

Le sens des recompositions phrastiques de *Colline* vise à faire tenir les choses ensemble, la continuité étant le moteur du genre romanesque, selon l'idée développée par Jean-Paul Goux dans son essai *La Fabrique du continu* :

[...] dans la syntaxe de la phrase s'exerce le désir de la continuité [...] Le désir du continu n'est pas attaché *par principe* au volume de la phrase, car une suite de phrases courtes peut former une continuité

³³ Jacques Dürrenmatt, « Vers la phrase nette ou De l'art stendhalien de ne pas faire de phrases », art. cit., p. 9.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 182.

³⁸ Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1991, p. 26 ; cité par Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, op. cit., p. 66.

³⁹ Les deux réseaux se côtoient quelquefois : « La lune a fait de Gagou un être étrange. D'instinct, à présent qu'il est sur le territoire de la sauvagine, il a pris l'allure inquiète et rasée d'une bête. » (p. 169), « une mystérieuse inquiétude » (p. 266).

⁴⁰ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, coll. « Idées », trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933 pour la trad. française [1919], p. 163-210 ; ici p. 208.

sans user des articulations ostensibles de la phrase longue. Le désir du continu n'est donc pas davantage attaché par principe aux liaisons hypotaxiques.⁴¹

La phrase apparaît bel et bien comme une zone sensible trahissant l'incertitude, le sentiment de la fragilité universelle dont *Colline* est le récit. Dès les premières pages du roman, dont le tarissement de la source et l'incendie sont les principales péripéties, il est en effet question de la décadence du bourg :

(30) Les Bastides, autrefois, ç'avait été un bourg, dans le temps, quand les seigneurs d'Aix aimaient à respirer le rude air des collines.

Toutes leurs belles maisons sont retournées à la terre, en s'effondrant ; seules les paysannes sont restées droites. (p. 105)

Il s'agit donc de ne surtout pas « interrompre le fil de l'histoire » (p. 176). À l'instar de Marie, l'enfant malade dans le roman, dont la vie ne tient qu'à « un fil » – métaphore figée est employée à plusieurs reprises : « ça a une vie comme un fil » (p. 151), « un petit fil de souffle » (p. 261) –, l'existence de la phrase, elle, ne tient jamais qu'à un point.

BIBLIOGRAPHIE

DÜRRENMATT, Jacques, « Vers la phrase nette ou De l'art stendhalien de ne pas faire de phrases », *L'Information grammaticale*, n°71, 1996, p. 9-12.

DÜRRENMATT, Jacques, « Peut-on parler de ponctuation archaïque ? », dans Laure Himy-Pieri et Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 89-103.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard « Idées », trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933 pour la trad. française, p. 163-210.

GIONO, Jean, *Colline* [1929], édition critique et édition diplomatique établies par Michel Gramain, Paris, Honoré Champion, 2006.

GOUX, Jean-Paul, *La Fabrique du continu*, Seyssel, Champvallon, 1999.

LAURICHESSE, Jean-Yves, *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, *Le Livre de Poche*, coll. « Les Usuels de Poche », 1992.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1998 [1961].

PIAT, Julien, « La langue littéraire et la phrase » dans Philippe, Gilles et Piat, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 179-234.

PIAT, Julien, « Figures et problèmes d'insertion dans la genèse de la trilogie de Samuel Beckett », *Genesis* n°29, 2008, p. 43-64.

PHILIPPE, Gilles, « “Langue littéraire” et “langue classique” : archaïsme stylistique et imaginaire linguistique au XXe siècle », dans Laure Himy-Pieri et Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 189-204.

RICATTE, Luce, « Notice » de *Colline*, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 927-955.

SEGUIN, Jean-Pierre, « Problèmes de définition du style coupé », *Cahiers FORELL* 1, 1993, p. 33-46.

⁴¹ Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, Seyssel, Champvallon, 1999, p. 71.