



HAL
open science

Ne pas s'en laisser conter : le comme comparatif dans Les Âmes fortes

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Ne pas s'en laisser conter : le comme comparatif dans Les Âmes fortes. Styles, Genres, Auteurs, 2016, Romain Benini et Christine Salvi (dir.) 2016, n° 16, p. 233-255. hal-01673133

HAL Id: hal-01673133

<https://hal.science/hal-01673133>

Submitted on 28 Dec 2017

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.

Stéphane Chaudier

Publication : « Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes* », Romain Benini et Christine Salvi (dir.), *Revue Styles, genres auteurs* n°16, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2016, p. 233-255.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Giono, *Les Âmes fortes*, grammaire, stylistique, comparaison, le mot *comme*,

Résumé :

Dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, apparaît comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme, cette notion labile, créée pour séduire et intriguer plus que pour définir une réalité psychologique, morale ou philosophique bien déterminée. La comparaison se veut rationnelle : elle mesure, elle évalue, elle confronte les objets du monde en se donnant des critères partageables. Mais la comparaison relève aussi d'un imaginaire : elle met en œuvre une vision du monde. Qu'elle se veuille objective ou subjective, elle est toujours prétention à la pertinence : elle émane d'un sujet qui veut en imposer par son aptitude à comparer. Or, dans *Les Âmes fortes* les destinataires de l'énoncé comparatif ne sont pas prêts à s'en laisser conter ; les comparaisons prolifèrent ; ce jeu de répétitions-variations contribue à rythmer, à structurer le récit.

Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes*

Pour J. grand lecteur de Giono

La comparaison est une figure fascinante. C'est un acte intellectuel, une évaluation à visée pratique : la comparaison mord sur le réel. C'est aussi une opération esthétique : par jeu, volonté de séduire ou de surprendre, ou pour s'enchanter elle-même de sa liberté créative, la pensée prend plaisir à rapprocher ce que la raison conseillerait de laisser sans rapport. Pensée, action, beauté : on comprend pourquoi dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, se donne comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme. Par la comparaison, une subjectivité s'affirme, car la force d'âme est d'abord une relation à soi. Mais la comparaison prétend aussi être une description du monde : or l'âme forte assume le réel tel qu'il est, pour mieux en jouir ou s'en jouer. Enfin la comparaison surgit comme un petit coup de force discursif. Elle veut en imposer ; or la force d'âme engage crucialement le rapport à l'autre. Dans un premier temps, je définirai la comparaison ; je justifierai mon choix d'avoir limité l'étude au seul morphème *comme*, assurément le plus souple, le plus labile, de tous les marqueurs de comparaison. Dans un second temps, j'analyserai les enjeux poétiques impliqués par les usages du mot *comme* dans *Les Âmes fortes*. Viendra ensuite le temps du relevé commenté ; ne pouvant être exhaustif, il s'efforcera de prolonger et d'affiner les grandes tendances présentées en deuxième partie.

1. La comparaison et le morphème *comme*

1.1 comparaison et analogie

Les mots de *comparaison* et d'*analogie* cernent deux notions distinctes¹ ; néanmoins toutes les deux permettent de définir le sens d'un énoncé comparatif introduit par *comme*. L'analogie construit une ressemblance saillante entre deux objets de pensée. Soit deux éléments non identiques : l'analogie dégage une ressemblance qu'elle promet par delà l'existence avérée des différences. Dans cet énoncé

Ex. 1 : Elles étaient mises comme des reines. (AF, 70),
Thérèse sait bien que les femmes de chambre de M^{me} Charmasson ne sont pas des reines ; mais malgré toute la distance entre ces deux statuts sociaux, il existe un point de vue, celui de Thérèse travaillant en cuisine, qui permet d'affirmer une ressemblance, elle-même fondée sur la toilette, mais aussi de privilégier cette ressemblance, de l'imposer à l'auditoire comme une représentation pertinente du réel. On cerne ainsi la pragmatique de l'énoncé analogique : non seulement la ressemblance existe mais elle mérite aussi d'être dite. La notion de *comparaison*, elle, permet d'accéder à l'épistémologie de l'énoncé comparatif, qui repose sur la notion de catégorisation :

Ex. 2 : Le vent m'activait comme un feu. (AF, 296).
Thérèse construit une classe englobante dans laquelle elle intègre deux éléments, *m'* et *un feu*, le comparé et le comparant. Le paramètre renvoie à la propriété qui fonde et justifie la comparaison. La subordonnée est incidente au terme qui indique le paramètre (ici, le verbe *activait*). La structure syntaxique recoupe la structure logique sans se confondre avec elle. Dans une comparative elliptique, les éléments mentionnés par la subordonnée désignent le ou les comparant-s ; le repérage du comparé se fait à partir du comparant, en partant du terme conséquent pour remonter à l'antécédent. Même s'il n'est pas ambigu², l'énoncé comparatif nécessite des opérations de rétro-lecture qui en font une structure sémantiquement complexe. Quand la subordonnée est incidente à l'ensemble d'une phrase, elle est mobile et détachée. Si le sujet de la principale et de la subordonnée sont distincts, l'interprétation demande alors de mobiliser la figure de l'analogie proportionnelle :

Ex. 3 : Elle [M^{me} Numance] était jalouse de Firmin comme une femme l'est naturellement du mari de sa fille [...] ³. (AF, 169)
Ce type de structure est assez rare dans *Les Âmes fortes*. On le voit : chaque exemple peut être traité à la fois comme analogie et comme comparaison, selon que l'on privilégie une approche logico-sémantique (l'analogie) ou plus sémantico-syntaxique (la comparaison).

1.2 comparaisons qualitatives et quantitatives

S'appuyant sur l'évidence morphologique, Catherine Fuchs oppose comparaison quantitative et comparaison qualitative :

Ex. 4 : Le café dont je te parle avait des grains pas plus gros qu'un pois chiche et luisants comme du verre. (AF, 13)
La première subordonnée recourt à *que* comme marqueur du comparant ; elle repose sur l'évaluation d'un degré : quoique indéterminée, la qualité mesurable de grosseur (paramètre) permet de confronter les grains de café et les pois chiche. La seconde structure est introduite par *comme*. Il s'agit d'une comparaison similitive, qui réalise une analogie sur la base d'une

¹ Pour la définition de l'analogie, cf. Philippe Monneret *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004. Pour la comparaison, Catherine Fuchs, *La Comparaison et son expression en français* Paris, Ophrys, 2014.

² Catherine Fuchs donne cet énoncé *Elle traite sa fille comme son mari* (qui a deux sens, selon que le SN *son mari* est sujet ou cod du verbe elliptique) comme exemple type de l'ambiguïté de la subordonnée comparative introduite par *comme* (*La Comparaison et son expression en français, op. cit.*, p. 141).

³ On note au passage que la narratrice évite soigneusement le mot *mère* et le remplace par l'hyperonyme *femme* tandis qu'elle emploie une périphrase laborieuse au lieu du mot *gendre*. La jalousie de M^{me} Numance s'explique par et dans la comparaison : la question de la maternité pèse de tout son poids sur l'amour de M^{me} Numance pour Thérèse.

ressemblance partielle entre le café et le verre. Si la distinction entre gradation et analogie, construite par l'esprit, mérite d'être prise en compte, il s'en faut que les réalités discursives présentent toujours une opposition aussi tranchée. C'est d'ailleurs tout l'intérêt stylistique du mot *comme* que de pouvoir parfois opérer un glissement entre évaluation quantitative et qualitative :

Ex. 5 : Thérèse ne m'aime pas comme je l'aime, se disait-elle. Elle ne m'aime que par à-coups. (AF, 179)

Comme amalgame le point de vue quantitatif et qualitatif. M^{me} Numance croit en effet que Thérèse l'aime moins parce qu'elle l'aime différemment ; la phrase qui suit persiste à confondre quantité et qualité en les rapportant à la question de la durée. L'affectivité est responsable de ce type d'erreurs logiques que le texte enregistre sans pour autant les valider. Par la comparaison, il donne l'apparence d'une forme sinon parfaitement objective, du moins claire et rigoureuse à un raisonnement en réalité gauchi par un trouble affectif que le personnage ne perçoit pas, que la narratrice perçoit peut-être et que le lecteur doit percevoir : c'est là le jeu. Ainsi la littérature fabrique-t-elle ce qu'on peut appeler un point de vue : le jugement de M^{me} Numance sur Thérèse n'est ni tout à fait vrai ni tout à fait faux ; sa valeur de vérité ne tient donc pas à son contenu (douteux) mais à sa nature, à sa typicité. Il *incarne* le point de vue de l'inquiétude amoureuse.

L'analyse de cet exemple montre que la subordonnée comparative en *comme* ne doit pas être trop rapidement étiquetée comme simulative :

Ex. 6 : Trois écus un petit flacon *pas plus gros que mon pouce*, ça fait réfléchir ! (AF, 201, je souligne)

Ex. 7 : Ces petits écus pour un petit flacon *gros comme le pouce* la terrifiaient et l'encharmaient. (AF, 201, je souligne)

Quoique formellement distincts, ces deux énoncés ont apparemment le même sens ; ils se présentent d'ailleurs dans la même page, à quelques lignes l'un de l'autre, ce qui renforce l'effet de synonymie. Incidente à un adjectif de mesure, la comparaison en *comme* prend un sens nettement quantitatif :

Ex. 8 : C'est une salle à peu près grande comme le hangar des Bernard, vous voyez. (AF, 131)

Ex. 9 : [...] en ouvrant des yeux grands comme des bobèches. (AF, 249)

Ex. 10 : Son mari, comme il fallait s'y attendre, était à peine gros comme un sifflet. (AF, 102)

Ex. 11 : [...] des boutons de cuivre gros comme des écus. (AF, 168)

Dans tous ces exemples, la structure en *comme* est paraphrasable par une construction en *aussi... que*. On peut en conclure que *comme* engage la subjectivité du locuteur dans l'appréciation d'une manière et/ou d'une quantité elle-même perçue sous l'aspect de l'égalité : *Il ment comme il respire* signifie *autant qu'il respire, aussi naturellement qu'il respire*. Les deux notions sont connexes. Au locuteur qui affirme *Elle est fraîche comme une rose*, il est loisible de répondre : *Pas tant que ça*. C'est donc bien l'idée de degré qui se dégage de celle de manière où elle s'enveloppe. C'est pourquoi *comme* peut indiquer le haut degré *et* la manière, comme le montre l'énoncé suivant :

Ex. 12 : Il vous connaît comme sa poche. (AF, 134)

La paraphrase (*il vous connaît très bien*) fait apparaître un complément de manière (*bien*) et une spécification relevant du degré absolu (*très*). Cette mise au point étant faite, on peut donc opposer deux grands types sémantiques de comparatives :

1° les comparatives classifiantes sont aptes à catégoriser les éléments qu'elles comparent, c'est-à-dire à les insérer dans une classe stable : ce sont les comparatives d'égalité, introduite par *aussi... que* ou par *comme* : *Paul est aussi fort que son frère* ; *Paul est fort comme son frère*. On ne peut pas remettre en question le fait que Paul et

son frère sont forts. Le test de la négation fait apparaître un autre critère de distinction sémantique. En disant *Paul n'est pas aussi fort que son frère, il n'est pas fort comme son frère*, la négation ne porte pas sur l'existence de la classe (tous les deux continuent légitimement d'appartenir à la classe des forts) mais elle introduit une hiérarchie qui rompt l'égalité entre les deux frères.

2° les comparatives non classifiantes sont inaptes à catégoriser les éléments qu'elles confrontent ; en revanche, elles les hiérarchisent. Ce sont les comparatives d'inégalité. En disant *Paul est plus fort que son frère*, on ne dit pas si Paul et son frère méritent ou non de figurer dans la classe des forts. Ainsi, l'énoncé suivant n'a rien d'illogique : *Paul est plus fort que son frère, mais ils sont tous deux très faibles*. Le *mais* inverse subtilement le présupposé logiquement faux qui déduit l'existence d'une qualité du simple rapport hiérarchique qui la met en jeu. C'est pourquoi la langue dispose de deux moyens efficaces pour rétablir la catégorisation dans une comparative hiérarchisante : i) l'ajout de l'adverbe *encore* : *Paul est encore plus fort que son frère* ; ii) le détachement : *Plus que son frère, Paul est fort ; Paul est fort, plus que son frère*⁴. La prédication première affirme la qualité et garantit l'opération de catégorisation ; la prédication seconde institue la hiérarchie entre les deux entités comparées.

Résumons l'acquis : *comme* sera envisagé comme un marqueur de comparaison classifiant, susceptible de signifier la manière, l'égalité, le haut degré ; il est apte à catégoriser les éléments qu'il rapproche mais ne les hiérarchise pas, sauf en cas de négation. Naturellement, les classifications qu'il établit n'ont pas d'objectivité ou de rigueur scientifiques et c'est pourquoi l'énoncé analogique offre une prise infinie à la discussion : c'est sur cette propriété que fait fond un texte enclin à soupçonner les discours, qui ne sont jamais aussi vrais qu'ils le paraissent ou le prétendent. Manifestant l'initiative d'un locuteur, *comme* confronte deux entités avant d'engager cette mise en relation sur la voie de la ressemblance, fondée sur une égalité quantitative ou une manière d'être ou de faire. Quand la part de subjectivité inhérente à cette opération intellectuelle diminue, on obtient toute la palette des *comme* de conformité :

Ex. 13 : Et voilà, comme je le disais, la justice. (AF, 50)

Ex. 14 : Il avait son petit verre dans toutes les fermes, comme il se doit. (AF, 24)

Ex. 15 : [...] la demi-fraîcheur que j'ai maintenant encore comme toutes les femmes soignées et menues. (AF, 170)

Soit, la conformité d'un énoncé à une source discursive (ex. 13), d'une situation à une norme (ex. 14) ou l'inclusion d'un élément dans une classe (ex. 15⁵). Quand la part de subjectivité impliquée par la mise en rapport croît au détriment du constat objectif, c'est l'effet d'approximation qui s'impose :

Ex. 16 : Il resta [...] planté devant Thérèse qui était comme morte. (AF, 229)

Faute de percevoir ce *continuum* sémantique, l'analyse stylistique risque de ne retenir dans ses filets que les comparaisons fastueuses, mobiles et/ou poly-isotopiques, qui permettent de commenter des effets de rythme ou de sens. À défaut, on se contenterait volontiers des réalisations humoristiques et réflexives où l'énoncé comparatif problématise sa propre énonciation, en jouant sur la position du paramètre :

Ex. 17 : Ce mariage, c'est le chef-d'œuvre de Firmin. Il en a fait comme une course à pied. Qui arrivera le premier : le pasteur ou l'enfant ? (AF, 136)

Ex. 18 : Je m'étais dit : « L'ombre est comme le paon : elle a des yeux dans ses moindres plumes. » (AF, 369)

⁴ Sur l'ajout de *encore*, cf. Catherine Fuchs, *op. cit.*, p. 42 ; sur le détachement des comparatives d'inégalité, *id.*, p. 89-94.

⁵ L'idée de comparaison se perd quand *comme* fonctionne comme un simple coordonnant : « Je pouvais regarder tous ces gens-là et me dire des uns comme des autres : "entre mes pattes, vous ne feriez pas long feu [...]" » (AF, 306).

Ex. 19 : Même propre, et c'est rare, elle est comme un navet. Il y a au moins dix ans qu'elle n'a plus de dent. (AF, 38)

Ex. 20 : Voulez-vous que je vous dise ? Eh bien, elle était *contagieuse*. Avec elle on attrapait les bonnes qualités comme on attrape la rougeole. (AF, 146)

Envisagée sous l'angle de la performance stylistique, la comparaison repose sur le seul comparant : soit il provoque un effet de surprise, soit il tombe à plat, étant trop attendu. Il ne resterait ensuite qu'à observer la façon dont le texte négocie cet effet de rupture, s'il le prolonge ou le justifie. Ainsi, dans les exemples 17 à 19, le comparant est énoncé avant son paramètre ; d'où son caractère énigmatique. Dès la phrase suivante, le texte s'empresse de lever cette énigme toute provisoire. Ce dispositif tactique décompose ludiquement les phases de la comparaison, dont le caractère analytique, processuel, est parfois perçu comme un défaut. Dans l'exemple 20, la comparaison s'adosse, de manière ancillaire, à la métaphore dont elle valide après coup la pertinence. Soit la comparaison est appréhendée comme un petit bijou langagier, soit elle est envisagée par le biais des services qu'elle rend à la métaphore. Comment échapper à cette stylistique restreinte, trop rhétorique et trop fonctionnelle ?

2. Les enjeux du *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes*

2.1 approche poétique et vitaliste

Pourquoi étudier le mot *comme* dans *Les Âmes fortes* ? Cette chronique ne présente guère de somptueux morceaux qui autorisent les analogies poétiques, et dont la description du hêtre de la scierie, dans *Un roi sans divertissement*, fournit l'exemple canonique. Qu'on en juge :

Ex. 21 : Le ramage paresseux des courlis, des grives, des rossignols était dans l'air *comme le sucre au fond d'une liqueur*. [...] Les peupliers que le soleil vif taillait à facettes [...] longeaient la route en ronronnant ou en étincelant *comme des chats*. Parfois un aigle tombait du sommet des montagnes *comme une pierre* vers quelque tache de couleur perdue dans les éteules, au-dessus desquelles il freinait subitement en ouvrant ses larges ailes qui claquaient *comme des voiles de barque*. [...] L'épaisseur de l'air chaud où les rayons de soleil se cassaient comme verre donnait aux formes de toutes ces choses des contours imprécis et fuyants *comme d'un plomb tombé dans le feu* (avec lequel on va pouvoir faire autre chose que ce que c'était ; ce qu'on veut). (AF, 177)

Ex. 22 : [...] je me disais en respirant profond : « Il faut de l'air frais pour l'odeur des buis. En effet, au bout de cent pas elle était douce-amère *comme une cire de ruche*. Les fayards en mue se frottaient contre le vent *comme des ânes contre les murs*. [...] Je me disais : « Où est le nord ? » De ce côté-là le ciel était bleu. Ailleurs, fleuri et éblouissant *comme les lunes sur un tablier de veuve*. (AF, 273)

Dans le premier cas, le paysage est vu par les yeux de M^{me} Numance ; dans l'exemple 22, par ceux de Thérèse. Cela ne change rien au régime poétique de la comparaison : les subordonnées sont brèves, presque toujours en position finale ; elles ne font l'objet d'aucune expansion. Elles mettent en jeu des comparants prosaïques, tirés du quotidien. Le jeu associatif repose sur le principe de la contiguïté métonymique. Dans le monde de M^{me} Numance et de Thérèse, il y a des fayards et des ânes, des oiseaux et des carrés de sucre qui fondent dans les tasses. L'analogie consiste à créer un dense réseau de ressemblances entre ces réalités spatialement séparées mais qui cohabitent dans le même espace mental et culturel de référence. En ce sens, l'analogie est un puissant vecteur de cohésion : l'esprit remembre et solidarise ce que les contingences de la vie ont démembré ; il puise dans cet inventaire des richesses du monde qu'il s'est constitué par l'expérience. Ainsi fait-il coexister par le discours et dans l'imaginaire ce qui se présente aux sens, dans la vie matérielle, comme épars. Bref, la subjectivité assume le réel en en rédimant

les insuffisances. L'effet est toujours le même : la comparaison intensifie le mode d'être du comparé. Inaccessibles, les oiseaux prennent la consistance toute proche d'un goût sucré ; l'aigle lointain revêt la dureté concrète du minéral ; les peupliers s'animent jusqu'à devenir des chats, et les fayards des ânes. Ces échanges incessants de qualités (d'un régime sensoriel à l'autre, d'un règne naturel à l'autre) manifestent la continuité vitale circulant d'un fragment du réel à l'autre, dans un gigantesque système d'échos contenu par le monde (un cosmos) et déployé par l'imaginaire, ravi. L'ennui arrive quand cette féerie cesse d'enchanter ou ne débouche que sur la perception du vide, de l'usure ou de la mort. La grande vertu éthique de ses comparaisons poético-prosaïques est d'unifier la communauté des personnages en faisant valoir les ressources d'une culture populaire, régionale, que le narrataire est prié de s'approprier bien vite, s'il veut participer à cette grande fête de l'imagination :

Ex. 23 : Elle [...] prit cette main déjà fatiguée de lessives qui sautait vers elle comme un petit oiseau. (AF, 162).

Qui voit ainsi la scène ? La narratrice (le Contre) ? Le personnage à l'origine de l'action (M^{me} Numance) ? Thérèse ? Les trois. Toutes, elles partagent cette même sensibilité au devenir oiseau de la main, qui s'anime à l'amoureuse pression d'une main bienveillante. À s'en tenir là, à cette poéticité générale de la comparaison gionienne qui doit presque tout au vitalisme néo-symboliste dont héritent aussi Proust, Claudel, Colette et tous les grands descripteurs nés au tournant du siècle, on manquerait ce qui caractérise *Les Âmes fortes*, c'est-à-dire le lien si puissant entre analogie et autorité discursive.

2.2 approche pragmatique

Le degré zéro de la comparaison confronte le discours à ce qui tient lieu de norme des normes dans le monde gionien, c'est-à-dire le réel :

Ex. 24 : Ça vaut mieux que de se souffler dans les doigts et de battre la semelle en plein air, à neuf kilomètres – comme c'est – en dessous de ce col qui n'est pas précisément un lieu de récréation. (AF, 345)

Comme c'est, c'est comme ça. C'est le triomphe de la certitude : que répliquer à l'âme forte qui sait les choses et sait les dire exactement comme elles sont ? Le fondement le plus sûr du discours, c'est l'aptitude à dire le réel, c'est-à-dire le vrai ; mais l'âme forte ne devient vraiment forte que si elle arrime son discours non plus à ce qui se contente d'être mais à ce qu'elle a décidé de faire advenir :

Ex. 25 : [...] on y voyait comme en plein jour rien qu'à cause d'elles [les étoiles]. (AF, 58)

Un instant, la comparaison effleure l'irréel et menace de faire sombrer le discours : c'est le jour ou c'est la nuit ? Ne pas savoir ce qu'on dit, c'est perdre la face dans cette agora intime, féminine et rurale qu'est la veillée. La face, c'est-à-dire la subjectivité, son paraître, son allure et son allant, tel est là le nerf de la guerre des discours. La narratrice décide que la nuit, sans cesser d'être nuit, produit le même effet que le jour ; sa botte, ce sont les étoiles. La comparaison institue le petit moi parlant comme un régulateur des forces cosmiques. Bref, la comparaison prend des libertés par rapport au réel pour triompher du réel ; elle oblige donc l'auditoire à reconnaître, à saluer, ce tour de force simultanément existentiel et langagier :

Ex. 26 : J'ai traversé le toit de la serre comme le parquet de ma cuisine, *ni plus ni moins*. (AF, 59)

Le commentaire autonymique final est un communiqué de victoire. L'âme forte a vécu cela : la transformation magique du toit en parquet, pour les besoins romanesques de l'histoire dont elle est l'héroïne et la narratrice. Il faut être un mouton subjugué pour se contenter d'applaudir à cette mise en scène continue des exploits de l'autre que soi, la rivale. Les interruptions sont l'âme du dialogue car elles sont la manifestation de cette impétuosité à être dans et par la parole.

De celle-ci, on ne peut user que si on exhibe les titres qui y donnent droit. La comparaison est l'un de ses titres :

Ex. 27 :

– Moi j'aime *aussi* quand on ferre les chevaux : la corne brûlée.

– *Aucune comparaison*. Le café quand on ouvre la tirette du brûloir !... (AF 13⁶, je souligne)

Des goûts et des idées, il faut discuter, car tout se discute quand on est décidé à *ne pas s'en laisser conter*, surtout quand soi-même on raffole de ces histoires ou de ces débats qui divertissent et qui instruisent. Discuter de tout, parce que les idées ne sont que des goûts ; parce que goûts et idées expriment la subjectivité, font sonner ses prétentions. Il suffit donc d'énoncer une ressemblance (*aussi*), de la projeter dans l'espace semi-public de la veillée, pour risquer la contradiction :

Ex. 28 :

– Je ne serai pas comme vous.

– Tu seras comme tu pourras. (AF, 52-53)

En voilà du conflit ! Et sans l'épreuve de la guerre, où est la force d'âme ? On se fait la guerre aussi par voie de comparaison ; car la comparaison n'est pas la photographie du réel mais l'initiative d'un esprit qui croit pouvoir aller plus loin que le simple et sûr enregistrement de l'existant. La comparaison est ici catégorisation : ces deux femmes appartiennent-elles oui ou non à la même classe ? Il y a débat, il y a stichomythie : au vouloir impétueux de l'une, l'autre réplique en la renvoyant à son faible pouvoir. Même un compliment peut donner lieu à l'escarmouche :

Ex. 29 :

– Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse.

– Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose ? (AF, 349)

Est-ce qu'une âme forte autorise quiconque à avoir barre sur elle, fût-ce par le biais flatteur de l'admiration ? Ces mémés provençales ont des points d'honneur d'*hidalgo* espagnols : c'est d'ailleurs ce qui les rend si attachantes.

Rien n'est plus fragile, on le sait, qu'une âme forte, orgueilleuse, consciente (et un peu trop, sans doute) de ce qu'elle est, c'est-à-dire de ce qu'elle a fait, et de ce qu'elle peut encore. Certes, l'âme forte se sent éminemment vivante parmi les vivants :

Ex. 30 : Comme je suis vivante, je vous le dis : c'est moi qu'elle regardait. (AF, 47)

Ex. 31 : C'est moi qui la faisais boire. Comme il y a un Dieu au ciel. (AF, 49)

La comparaison de conformité mesure le discours à l'aune de la conscience que le sujet a de sa propre vie ; et à ce jeu-là, c'est toujours Dieu le plus fort. Pour l'âme forte, Dieu n'est donc que le nom conventionnel et hyperbolique de sa propre prétention à être : quand on est, on est comme Dieu, ou rien. Le génie de Giono situe cette ontologie première en Haute-Provence, et laisse sous-entendre qu'elle vaut bien celle de Saint-Germain-des Prés ou de Marbourg ; car ce qui donne vie et droit au discours, c'est d'être enté sur l'expérience d'une vivante qui peut témoigner de ce qu'elle dit par ce qu'elle est... Et réciproquement. Or c'est bien le problème : en voulant s'assurer sur la conscience de l'être vivant qui le tient, le discours oublie que le sujet parlant n'a qu'un accès limité à la vie, ce dont, évidemment, la comparaison, toute lestée d'incertitude, témoigne aussi :

Ex. 31 : Je vois comme s'il était là : un bel homme, de grandes moustaches (AF, 85)

Ex. 32 : Pendant que Firmin dormait, elle voyait encore M^{me} Numance comme si elle était là. (AF, 155)

⁶ Thérèse dans son premier récit revient à cette sensation de corne brûlée : « Le pays ne sentait que le cheval, le harnais, la graisse de roue, le fer chaud, l'étincelle et la corne brûlée. [...] Ma tête tournait un peu [...] » (AF, 65). Est-ce elle qui interrompt sa payse ?

La locution *comme si* révèle et explicite la part d'auto-intoxication volontaire qu'il y a dans le discours altier de la comparaison : *comme si* feint d'annuler la distance entre le voir réel et le voir imaginaire ; elle donne à la subjectivité imaginante la solidité ontologique de l'existant. Bref, elle prend ses vessies pour des lanternes :

Ex. 33 : Thérèse leur avait demandé si elle connaissait celle-là. Celle qui était comme ci et comme ça. Mais elle en faisait une telle description qu'il était impossible de la reconnaître. (AF, 196)

Etre *comme ci comme ça*, c'est faire advenir une M^{me} Numance modelé par le désir. Et le désir n'est pas toujours, tant s'en faut, le réel. L'âme forte veut dominer, elle-même, la vie, les autres, mais elle veut toujours au-delà de ce qui se peut ; et bien souvent, elle est obligée d'en rabattre. La pudeur de l'âme forte consiste donc à masquer sa défaite en victoire. M^{me} Numance se fait plumer par sa protégée ? Tant mieux, qu'on lui laisse le champ libre. Thérèse est abandonnée par sa belle protectrice ? Tant mieux, c'est ce qu'elle avait manigancé dès le début. Qui peut croire à ces jolis contes de l'amour propre ? On sait bien comment finissent les Merteuil de ce monde. La comparaison est la figure micro-structurale qui reproduit en mineur la problématique du roman en apprenant, figure après figure, l'art si noble et si nécessaire de la méfiance. *Ne pas s'en laisser conter*.

Le symbole de l'égo qui se gonfle, dans le récit, c'est bien sûr le ventre maternel, ce ventre fécond qui crée la vie, et que la prolifique et prolétaire Thérèse oppose orgueilleusement à la froide majesté de la femme qu'on suppose stérile, ce dandy femelle qu'est M^{me} Numance aux yeux de loup. Loup, mais non louve. Or voilà comment ce ventre égotiste est successivement décrit :

Ex. 34 : Elle est comme une barrique. (AF, 136)

Ex. 35 : Il [le ventre de Thérèse] relevait mes robes comme quelqu'un qui va sortir de dessous un rideau. (AF, 325)

Ex. 36 : Mon ventre devenait comme un chaudron à cuire la pâtée des porcs (AF, 330)

Dans l'exemple 34, c'est le Contre qui parle. Certes Thérèse n'est pas une barrique, mais c'est l'idée adventice qui s'impose dès qu'on veut rendre compte du réel. C'est le premier degré de l'orgueil : imposer une vision du monde en lieu et place d'une simple observation. La vision s'autorise bien sûr du réel à peindre (car quand la vie exagère, il faut exagérer aussi, en ce sens, l'hyperbole est au cœur d'une poétique vitaliste) mais surtout de l'ethos du peintre, de cette énergie qu'il revendique et qui le rend apte à peindre. Dans les exemples 35 et 36, le sujet se met directement en scène ; la comparaison atteint le second et ultime degré de l'orgueil. La différence syntaxique (comparaison mobile, détachable, dans l'exemple 35 ou comparaison en fonction d'attribut en 36) n'y change rien : la comparaison imageante s'émancipe du stéréotype qui limite l'expansion de l'orgueil par le recours à la convention. En 35, la comparaison transforme le ventre qui saille sous la robe en un lever de rideau théâtral : théâtre de la vie complaisamment offert et dont Thérèse, qui n'en est en réalité que le site, devient l'agent. C'est en cela que la comparaison relève de l'outrance imaginaire. Dans l'exemple 36, la comparaison assume le grotesque carnavalesque : s'impose l'image de la monstruosité dans l'abondance, de la difformité comme signe de plénitude. Toutes les deux sont empreintes d'un indice métadiscursif : l'énoncé analogique a conscience d'ajouter au réel un surplus, une surréalité, ce qu'il traduit par le recours à la temporalité de l'imminence (*quelqu'un qui va sortir, devenait*), comme si la parole, précédant l'acte, en hâtait l'accomplissement. Face à tant de séduction, une fois encore, la prudence s'impose : il ne faut ne pas s'en laisser conter, c'est la morale des *Âmes fortes*.

3. Relevé commenté de quelques formes

La problématique stylistique qui permettrait de rendre compte des diverses formes de *comme* comparatif pourrait bien être celle-là : tout entier immergé dans l'art de Giono, lui-même écartelé entre le goût du secret, de l'implicite, du demi-mot, du clair obscur, qui est le gage de la finesse classique, et le goût inverse pour la dépense, l'ostentation, la magnificence, qui atteste d'une générosité baroque, les *comme* comparatifs se déploient sur l'axe esthétique qui va de la transparence à la saillance, c'est-à-dire de la comparaison non imageante, mais qui fait penser, à la comparaison imagée, qui charme, et fait elle aussi penser, mais autrement.

3.1 la comparaison incolore : petits effets, gros enjeux

Comme : de ce morphème, Bélise penserait qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros ; et elle n'aurait pas tort. Pour s'en convaincre, l'herméneute a la tâche presque trop facile :

Ex. 37 : « Comment aimerais-tu être habillée ? – Comme vous », répondit Thérèse. (AF, 185)

Ex 38 : Je la connaissais comme si je l'avais faite. (AF, 326 : Thérèse à propos de M^{me} Numance)

Entre ces deux comparaisons qui ne payent pas de mine se tient tout l'arc psychologique de Thérèse, qui va de la petite paysanne fascinée à la créatrice d'une dramaturgie luciférienne. Qui est Thérèse ? *Comme* dit exactement le vertige de l'identité approchée : si x est comme y, c'est que x n'est pas y ; cet écart suscite la subjectivité, celle qui mesure ou évalue la distance, aussi bien que celle qui habite ou comble la faille par l'imaginaire et le désir. *Etre comme* : est-ce l'expression de l'élan vital et du désir ou le signe infamant de la tare bovaryste ? Faut-il trancher ?

Ex. 39 : Cet affût donnait à Thérèse le bonheur le plus vif. Elle tenait dans sa main gauche les plis de son tablier de ménagère comme là-bas madame Numance tenait l'ampleur de son amazone.

De l'exemple 37 à 39, on passe de la comparaison incolore à la comparaison qui peint et qui montre. Mais l'idée est la même : lorsque le tablier devient amazone sans cesser d'être un simple tablier, quand l'abîme des conditions sociales est à la fois révélé puis nié par la conscience, il y a liberté et aliénation, souveraineté et entrave. En décrivant « l'affût » de l'amante chasseresse, le texte oblige les flaubertiens que nous sommes à ce tour de force : en Thérèse, il faut imaginer Emma heureuse.

Même confronté à la comparaison la plus terne, le stylisticien doit se rendre sensible à ce travail de la pensée qui s'implique dans le mot *comme* et dont l'exemple qui suit donne une belle illustration :

Ex. 39 : Elle esquivait comme sans y penser ou, plutôt, comme si elle était tout le temps sur ses gardes ; comme si elle ne cessait jamais d'y penser. (AF, 340)

Palinodie ? La pensée ne sait plus comment approcher ce réel, et elle procède par petites touches successives, quitte à se contredire, comme se contredisent les récits successifs de Thérèse et du Contre, comme se contredisent aussi les quatre Évangiles, qui donnent du Christ des images si diverses. Mais qui, à part Socrate, peut penser que la contradiction n'est pas la voie royale que les âmes fortes empruntent dans leur quête ou leur épuisement de la vérité ? Quand on pense sans cesse à quelque chose, c'est *comme si* on avait cessé d'y penser ; on est devenu son idée fixe ; on est hanté ; c'est parfaitement contradictoire, et c'est parfaitement exact. On comprend ce qui sauve la comparaison incolore (mais non insipide) du risque de la fadeur et de la banalité. C'est son immersion dans un contexte. De ce point de vue, la comparaison de Giono ressemble à la gelée du fameux bœuf mode de Françoise, dans la *Recherche* : ce *comme* idéalement gélatineux s'imprègne de tous les sucs du récit. Donnons deux exemples. Le premier porte sur la locution figée *comme par hasard* :

Ex. 40 : Qu'est-ce qu'il vient faire ? Comme par hasard, s'occuper des bestiaux. (AF, 41)

Ex. 41 : On dit que le hasard fait bien les choses ; je n'en sais rien ; ce que je sais c'est qu'il en fait de drôles. (AF, 144)

On n'y prête guère attention à ce *comme par hasard* si passe-partout. On le dit très souvent sans penser à ce qu'on dit. De ce point de vue, un grand texte littéraire oblige à retrouver dans les mots de la tribu le trésor que la tribu y a déposé et dont elle-même ne se souvient plus. La narratrice des exploits de ce prédateur qu'est Le Blond en est persuadée : le hasard n'existe pas. Le Blond tombe à pic parce qu'il a acheté le médecin et qu'il dispose de ce levier moderne du pouvoir : l'information, le délit d'initié. *Les Âmes fortes* plaident en faveur d'une épistémologie paranoïaque : puisque tout a du sens, tout a donc un sens maléfique. Mais cette thèse qui fait frissonner (ce en quoi elle est romanesque) est indéfendable, malgré les quelques succès éclatants qu'on peut attribuer à son pouvoir explicatif. Il faut donc affirmer la thèse sans l'affirmer, la suggérer, et c'est le mirage ou le miracle du *comme*. Les interprétations ironiques se superposent : est naïf (donc cible de l'ironie) celle qui croira au hasard ; est aussi digne d'ironie celle qui croit qu'il n'est pas de hasard, et qui érige cette absence en vérité dogmatique. Est au-dessus de l'ironie l'âme forte qui se moque des thèses générales (hasard ou pas hasard), et qui se moque de la vérité, et qui contemple, rassise, toute à son plaisir, telle la muse panoptique d'Homère, le jeu de cette force, nommons-la *hasard*, et qui *en fait de drôles*. Pour Giono, comme pour Proust, il n'y a rien de mieux que la position de l'artiste : voir à distance et créer à partir de cette distance les formules qui l'expriment, telles ce *comme par hasard*. Autrement dit, agir en s'étant retiré de l'action.

L'autre exemple tient à l'expression *comme ça*. Rien qui fasse moins « figure de style » que l'association de ces deux morphèmes. Et pourtant :

Ex. 42 : Alors qu'est-ce qu'elle faisait chez le notaire, il y a trois mois avec un nez long comme ça ? (AF, 38)

Degré zéro de la comparaison, avons-nous dit, que celle qui renvoie le signe à la pure désignation du réel. Point n'est besoin d'imaginer un geste pour impliquer le corps et le cœur du locuteur dans son énoncé. La comparaison s'achève dans l'épuisement d'un langage qui montre la stricte coïncidence entre ce que *je dis* et ce qui est. Le sujet devient le centre du discours, donc du monde : « Cette corde, grosse comme mon poignet [...] » (AF, 45) dit une des narratrices. Ces comparaisons sont de vrais marqueurs d'oralité ; elles invitent à croire à une voix qui *dirait* le texte : car l'oralité a sur l'écrit le charme de tout ce qui s'indexe à un surcroît de présence, à une exaltation du corps. Or *comme ça* n'est pas seulement un comble de l'égotisme bavard : c'est aussi un outil très efficace de catégorisation partagée / partageable :

Ex. 43 : Passé un temps où si j'avais bu un café comme ça, j'aurais eu des palpitations de cœur. (AF, 11)

Ex. 44 : Une femme ne peut pas rester seule dans un endroit comme ça. (AF, 38)

Ex. 45 : [...] et, dans des occasions comme ça, on ne discute pas. (AF, 41⁷)

Un café comme ça, c'est celui qui est bu par la narratrice et que chacune des auditrices peut voir, goûter ; mais c'est aussi un type, un standard, un parangon : le bonheur consiste à hausser l'expérience en train de se vivre au statut d'une généralité à inscrire dans le marbre précaire de la parole. Ainsi, l'observation se leste du poids de cette vérité universelle qu'on va proposer ou imposer aux autres : à la fois passionnément sienne et passionnément générale, cette vérité mérite qu'on se batte pour elle, gratuitement, par jeu. La locutrice pense à partir de ce qu'elle vit : elle unifie les ordres de l'action et de la réflexion : elle est déjà une artiste, mais une artiste sans œuvre, qui se fiche de faire œuvre, une artiste populaire et féminine et aristocratiquement désinvolte : le plaisir de l'œuvre éphémère, sans labeur, le plaisir de la parole lui suffisent.

⁷ Il s'agit du deuil.

Au *ça* déictique on peut opposer le *ça* endophorique, qui réfère à du déjà énoncé ; mais les deux valeurs se superposent souvent :

Ex. 46 : Enfin, *ça* s'est réglé comme *ça*. (AF, 16)

Ex. 47 : Moi c'est à de petites choses comme *ça* que je me faisais mon opinion (AF, 97)

Ex. 48 : Il était comme *ça* ton Firmin. – Je sais. C'est lui craché. (AF, 135)

L'exemple 48 est particulièrement significatif : présentant un caractère conclusif, la comparaison de conformité identifie le discours et le réel, ce que valide Thérèse, bon prince. L'âme forte n'est pas égocentrique au point de ne pas savoir reconnaître avec simplicité les mérites de l'autre, puisque de cette reconnaissance elle peut tirer un surcroît d'estime et de jouissance d'elle-même. Le *ça* qui suit est quant à lui nettement cataphorique :

Ex. 49 : C'est malheureux à dire mais c'est comme *ça* : si on est trop bonne on est volée. (AF, 46)

Il n'est encore question à ce moment du roman que de ridicules et homériques disputes d'héritage entre deux sœurs, Marie et Rose. Dans cette dernière, on peut être tenté de reconnaître le Contre : même verve, même aplomb, même rouerie. Je suis sensible pour ma part au fait que la comparaison suit le *mais* qui inverse la conséquence prévisible de la proposition précédente. Autrement dit, s'il y a du malheur à vivre (c'est-à-dire à subir) l'injustice, il n'y en a plus du tout à la dire ; la comparaison de conformité a la vertu d'une assumption ou d'une sublimation du réel. En ce sens, dire, c'est faire, ou plus exactement, c'est faire passer le réel au second rang pour se redonner la première place. *Ego loquor*.

3.2 la comparaison esthétisée : affects, effets, enjeux

A priori, voilà des comparaisons dont on ne peut pas craindre qu'elles nous « prennent la tête », comme le disent si bien les jeunes gens, tant l'effet est immédiat et sensible, tant elles sollicitent naïvement l'affect ! La comparaison tend à donner à l'idée ou au sentiment, ces réalités invisibles mais non immatérielles, la densité d'un corps physique :

Ex. 50 : [...] son cœur lui faisait mal comme un doigt sur lequel on vient de frapper un coup de marteau [...]. (AF, 169)

Ex. 51 : Quand elle pense à cela, elle est comme du miel d'été. (AF, 174)

Ex. 52 : « Elle est si froide », se disait Thérèse qui prenait la timidité des sentiments nobles pour de la froideur, « elle est si froide, je l'ai vue bouillir comme du lait ! » (AF, 207)

Il s'agit de lester la vie intérieure de cette consistance qui auréole les choses concrètes, celles dont tout le monde s'accorde à dire qu'elles existent. En cela, la comparaison montre la prise qu'un sujet inquiet se donne sur ce qu'il ressent et dont il n'est jamais sûr que cela corresponde effectivement à une vérité certaine. Le sujet se rassure, se berce avec les mots, comme cet ancien admirateur de Thérèse :

Ex. 53 : Quelqu'un qui l'a bien connue à ce moment-là me disait : « Elle était belle comme ce marteau, vois-tu ! » Et il me montrait le marteau dont il faisait usage depuis vingt ans (c'était un cordonnier, un marteau dont le manche était d'un bois doux comme du satin depuis le temps qu'il le maniait), dont le fer si souvent frappé étincelait comme de l'or blanc. (AF, 340)

Même une critique qui se veut structurale ne dédaignera pas de rappeler que le père tant aimé de Jean le Bleu était cordonnier ; cet homme aimant ou désirant Thérèse enchaîne les comparaisons qui créent une circularité entre le monde du travail masculin et les douceurs de l'éros. Pour dire la beauté idéale, il faut s'en remettre à la beauté matérielle du quotidien, comme si, de proche en proche, un seul flux de bienveillante vénusté savait unir, par la sensation tactile, toutes les manifestations émanant de la même essence du Beau.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la poétique des comparaisons hyperboliques stéréotypées, toutes paraphrasables par un énoncé actualisant une marque de haut degré :

Ex. 54 : Je suis tranquille comme une jarre d'huile. (AF, 11)

Ex. 55 : [...] content de lui comme s'il avait attrapé la lune avec ses dents. (AF, 305)

Ex. 56 : Il [...] se mettait à souffler là-dedans comme un bœuf. (AF, 27)

Ex. 57 : Et je te regarde comme je n'aurais pas aimé être regardée. (AF, 62)

Ex. 58 : [...] ils avaient allumé la lampe, on les voyait très bien, comme au théâtre. (AF, 89)

Le texte est truffé de ces énoncés, dont certains sont récurrents : « heureux comme un roi » tient (qui s'en étonnera ?) le pompon (AF 183, 271, 224, 277, 319), mais on trouve aussi « sale comme un peigne » (AF 204, 296), « bon comme le pain » (AF 168, 301) ou « bête comme ses pieds » (AF 50, 298). Ces émanations de la créativité populaire affluent sans cesse pour animer le texte d'un enjouement qui fait son charme. Le coup est double : la locutrice fait valoir son discours en signalant qu'elle parle de choses notables, sortant de l'ordinaire ; mais elle se fait valoir en montrant son aptitude à choisir la bonne expression, celle qui peint la situation de chacun avec les mots de tous. Ces comparaisons ne sont pas baroques ; foin de l'adynaton ! Il ne s'agit pas de forcer la nature des choses décrites mais au contraire de référer un fragment du réel à l'élément qui est juste au-dessus de lui dans une échelle conventionnelle des valeurs (qu'elles soient physiques ou morales) :

Ex. 59 : Il avait des poings comme des melons. (AF, 281)

Ex. 60 : Elle n'a pas bougé. Elle est comme une souche. (AF, 18)

Ex. 61 : [...] bel homme, robuste, et gentil comme une fille. (AF, 55)

Le schéma simple de ces comparaisons permet des variations, qui peuvent affecter soit le comparant (ex. 62 à 65) soit le comparé (ex. 66 et 67) :

Ex. 62 : C'était dans une ruelle rouge comme une tranche de pastèque. (AF, 296)

Ex. 63 : Madame Numance remercia mais devint rouge comme une pivoine (AF, 214)

Ex. 64 : Elle s'est jetée sur le lit comme une tigresse ! (AF, 48)

Ex. 65 : [...] si le sort vous était contraire, elle se jetterait sur le sort comme une lionne. (AF, 138)

Ex. 66 : [...] il a sauté sur moi comme un chien sur un os. (AF, 204)

Ex. 67 : Des fois je lui donnais ce qu'il voulait, mais comme un os à un chien. (AF, 298)

Ces comparaisons rendent hommage à la plasticité du langage : avec deux concepts (un os, un chien), on construit une situation (donner un os à un chien) que l'on adapte ensuite à toutes les situations qui s'y prêtent : Thérèse manquant d'être violée par un rustaud (ex. 66) ou Thérèse remplissant son devoir conjugal (ex. 67). De même, il y a tant de façon d'être raide ! C'est à ce nuancier des réalités que rend hommage un signe unique et polysème :

Ex. 68 : J'étais raide comme un bâton. (AF, 21)

Ex. 69 : [...] mon Firmin faisait le cocardier et il marchait raide comme un manche à balai. (AF, 65)

Ex. 70 : Il était raide comme la justice. (AF, 295)

Raide est la femme prête à se défendre contre les coups d'un mari irrité ; *raide* est l'homme humble qui s'est trouvé un motif de fierté ; *raide* est le cadavre d'un libidineux mourant dans les bras de sa maîtresse, et passant, Justice oblige, d'une raideur à l'autre ! La comparaison hyperbolique se nourrit d'une sorte d'Encyclopédie populaire, universelle en ses savoirs et ses curiosités, et qui ne dédaigne pas de relever ses observations d'un petit grain de sel. Le texte peut aussi extraire son comparé de la situation narrative qui enchâsse l'analogie, en faisant fond sur le principe de motivation métonymique :

Ex. 71 : Il en devint sot comme une buche. (AF, 309)

La comparaison est d'autant mieux choisie qu'il s'agit d'un forestier travaillant à l'essartage d'une clairière. Mais ce jeu reste assez rudimentaire. La comparaison ne se dégage vraiment du

stéréotype que lorsqu'on passe de la quantité, de l'évaluation constative, à la notation impressive :

Ex. 72 : [...] quelques jours d'hiver roux comme des renards [...] (AF, 210)

Ex. 73 : [...] la saison était particulièrement belle ; les jours roux comme des abricots ; [...]. (AF, 238-239)

Il faudrait aussi faire droit à la comparaison humoristique ou ironique, celle qui tire des effets humoristiques du décalage entre comparé et comparant, et qui peut verser dans une satire quelque peu corrigée par la bienveillance :

Ex. 74 : Elle se mit à aimer follement madame Numance comme les ramoneurs aiment les choux à la crème en regardant la devanture des pâtisseries. (AF, 204)

Ex. 75 : Il ne peut pas se promener avec son acte de propriété sur le chapeau comme un numéro de conscrit. (AF, 159).

Ex. 76 : On savourait les gendarmes, les sangles et le plateau perdu dans les montagnes comme des bonbons. (AF, 335)

Ces trois comparaisons ne visent que des formes naïves et presque inoffensives du désir (ex. 75 et 77) ou de l'amour-propre (ex. 76) : les personnages ainsi raillés n'ont pas conscience de leur ridicule et ne songeraient pas à argumenter en faveur de leur conduite. Plus incisive est la comparaison ironique qui attaque l'imposture :

Ex. 77 : Il parla de l'amour comme peuvent en parler ceux qui suivent les voix de Dieu. (AF, 187)

La comparaison repose sur une inférence, qu'on dégage du contexte : le pasteur parle de l'amour comme quelqu'un qui n'y comprend rien. Cette arrogance de l'ignorant qui croit atteindre le réel quand il nage dans l'irréel s'oppose au réalisme de madame Numance et de Thérèse qui, elles au moins, connaissent l'amour (et ses ambiguïtés) pour les avoir vécues : « "Je n'ai pas perdu la tête, se disait-elle. Pourquoi Dieu parlerait-il par la bouche du pasteur plutôt que par la mienne, puisque j'ai eu le sang-froid de regarder les choses en face ?" » (AF, 215). On le voit : sans cesse la comparaison reconduit à la problématique de la force d'âme, à cet orgueil de l'esprit fort, parfois légitime, et parfois moins.

On terminera cette section sur les comparaisons saillantes en évoquant le caractère structurant, du point de vue de la composition d'un texte éclaté en plusieurs récits, de certaines comparaisons récurrentes. Commençons par un exemple comique qui montre comment la comparaison récurrente vaut non seulement pour elle-même, mais en ce qu'elle sollicite la mémoire du lecteur et la fait coïncider avec la durée fictive du récit :

Ex. 78 : Et que je t'y repince à t'installer dans leur fauteuil comme une duchesse ! (AF, 152)

Ex. 79 : Au bon soleil, dans l'abri du talus, Thérèse était installée dans sa grossesse comme dans un fauteuil. (AF, 193)

Ex. 80 : [...] elle a le génie du *bout des fesses*. Elle s'assoit tellement sur le bout des fesses qu'on insiste : « Asseyez vous bien, mettez-vous à votre aise. » (AF, 138)

Les comparaisons des exemples 78 et 79 trouvent leur source dans un fragment antécédent (ex. 80). La figure microstructurale, se déployant dans les limites de la phrase, contribue par sa répétition à cet incessant travail de remembrement du récit voulu par le texte. Ce détail du « *bout des fesses* » permet de mesurer la distorsion entre les phases successives d'une stratégie d'ascension sociale, entreprise cohérente fondée sur la dissimulation, et la prise en charge narrative de ces épisodes par des « parleuses » emportées par leurs passions et peu soucieuses de cohérence chronologique. Ainsi, dans l'exemple 78, Thérèse, comédienne manipulée par son metteur en scène de concubin, est *déjà* chez les Numance, alors que dans l'exemple 79, elle est *encore* sur les routes de Châtillon, tâchant d'appâter le bourgeois pitoyable. Plus décisifs encore, ces deux exemples :

Ex. 81 : Elle sait, elle a vu que cette petite fille, tous les matins trotte comme un furet sur les traces de ce qu'elle aime. (AF, 174)

Ex. 82 : « Je suis heureuse comme un furet devant le clapier. » Ça, mes enfants, c'était une découverte ! [...] J'étais heureuse d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner ; et d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi. (AF, 316)

Le premier exemple émane de la narration du Contre ; ce récit tend à donner le beau rôle à M^{me} Numance, sorte de divinité omnisciente, consentant souverainement à sa ruine par une sorte de passion de la perte. Dans cette posture, il entre à la fois l'orgueil de mépriser ce à quoi les autres tiennent, et la résignation d'une femme vieillie, qui trouve là l'occasion de faire une belle fin, digne d'elle et de son amour pour Thérèse. Dans ce contexte, l'analogie avec le furet ne saurait inquiéter le lecteur : M^{me} Numance n'est-elle pas un loup ? C'est elle la reine des prédatrices, même s'il s'agit d'une prédation sublime, qui veut tout donner à celle qu'elle aime, hormis, bien sûr, son orgueil et sa liberté : M^{me} Numance est une âme forte. L'exemple 82 fascine parce qu'il reprend le même matériel lexical et en inverse du tout au tout la signification, mettant ainsi en abyme le ressort fondamental du roman : cette fois, c'est Thérèse qui parle et qui se représente elle-même comme un furet. Mais justement, à ce stade de l'histoire, Thérèse ne peut parler d'elle-même qu'en « reprenant », sur le mode de la subversion, les paroles d'une autre (le Contre) dites à propos d'une autre : M^{me} Numance. N'est-ce pas ce qui explique la tragédie de Thérèse, et qui explique aussi sa fierté un peu ombrageuse ? Thérèse ne sera jamais que la *seconde*, celle qui vient après coup, une fois que le texte a fixé à jamais dans l'esprit du lecteur l'image sublime d'une héroïque M^{me} Numance, qui sait échapper à Thérèse, et choisit librement l'heure et le moment de sa sortie de la scène ? M^{me} Numance aime Thérèse : mais que vaut cet amour, aux yeux de l'aimé, que ne valide pas, hélas, la dépendance de l'aimant ? Que ce soit dans l'amour ou la haine, Thérèse n'est-elle pas à jamais prisonnière d'un modèle qu'elle cherche à imiter sans jamais pouvoir le surpasser ? N'est-ce pas d'ailleurs le destin des anges révoltés, dans la théologie chrétienne ?

Conclusion

Revenons, pour finir, à la comparaison qui ouvre le texte et dont la saveur m'a décidé à entreprendre cette étude :

Ex. 83 : Ce ne sont plus que les nerfs qui te tiennent ; s'ils te lâchent tu tomberas comme un sac de cuillers. (AF, 7)

Cette image, si bien choisie par Giono pour ouvrir le bal des comparaisons, n'a-t-elle pas toutes les qualités qui en font un objet digne d'être aimé ? Elle est orale ; elle est concrète ; elle parle à l'imagination : les os du squelette, lâchés par les nerfs, sont censés faire en tombant le bruit métallique des cuillers. Cette trouvaille paraît toute simple, et elle l'est, mais si l'on veut la décrire, on s'aperçoit qu'elle implique une très grande élaboration conceptuelle et langagière, que tentent de cerner les notions complémentaires d'*analogie* et de *comparaison*. Non contente de susciter la voix qui l'énonce, cette comparaison s'inscrit dans une temporalité discursive qu'elle contribue à rythmer : très vite au cours de la veillée, il sera à nouveau question de cuillers à café, « roulées dans du papier fou » (AF, 11), et on retrouve nos « cuillères à café » lors de la dispute des deux sœurs, Marie et Rose, au chevet de leur mère agonisante (AF, 50). Que dire de plus ? La comparaison a l'art de ne pas se faire oublier sans cependant abuser de son statut de figure ; plus discrète, elle est parfois plus attachante que la métaphore ; ondoyante, elle est comme le furet que veut être Thérèse : elle se coule dans les plis du texte, elle apparaît ici, revient là-bas, et ses métamorphoses successives finissent par porter l'empreinte de l'art du romancier Giono.