



HAL
open science

”Cataphore quand tu nous tiens : la désignation du réel dans les premiers romans de Giono”

Stéphane Chaudier, Joël July

► To cite this version:

Stéphane Chaudier, Joël July. ”Cataphore quand tu nous tiens : la désignation du réel dans les premiers romans de Giono”. Michel Bertrand, André Not, dir. avec la collaboration de Annick Jauer. Patrimoines gioniens, PUP, p. 73-87, 2018, coll. Textuelles, 9791032001578. hal-01974497v2

HAL Id: hal-01974497

<https://hal.science/hal-01974497v2>

Submitted on 10 Feb 2023

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.



HAL
open science

”Cataphore quand tu nous tiens : la désignation du réel dans les premiers romans de Giono”

Stéphane Chaudier, Joël July

► To cite this version:

Stéphane Chaudier, Joël July. ”Cataphore quand tu nous tiens : la désignation du réel dans les premiers romans de Giono”. Michel Bertrand, André Not, dir. avec la collaboration de Annick Jauer. Patrimoines gioniens, PUP, p. 73-87, 2018, coll. Textuelles, 9791032001578. hal-01974497

HAL Id: hal-01974497

<https://hal.science/hal-01974497>

Submitted on 8 Jan 2019

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.

Cataphore quand tu nous tiens : la désignation du réel dans les premiers romans de Giono

Tout le monde se souvient de la fameuse ouverture du *Voyage au bout de la nuit* : « Ça a débuté comme ça ». Passons sur l’hiatus (a/a) ; passons sur le caractère oral de l’énoncé ; arrêtons-nous un instant sur la disgracieuse épanadiplose qui a tant fait pour la célébrité de cette phrase, sur cette répétition du morphème *ça* en début et fin de phrase. *Ça*, mais quoi ? Qu’est-ce qui débute, à part le roman ? Qu’est-ce qui met en train le récit ? *Comme ça*, sans doute, mais comment ? La cataphore nous tient : une position syntaxique est saturée, respectant l’ordre canonique sujet / verbe ou thème / prédicat. Mais le référent du pronom *ça* reste opaque ; la cataphore pose un signe sémantiquement vide et fait attendre son remplissage par une source curieusement localisée en aval du signe. La cataphore, c’est donc une affaire de distorsion linguistique entre morphosyntaxe et sémantique ; c’est aussi une affaire très tactique de localisation paradoxale, travaillant à rebours de la logique informationnelle. Comme l’anaphore, la cataphore viole la maxime de quantité (en dire assez, ni trop ni trop peu) censée réguler l’échange linguistique. Elle viole le sacro-saint principe d’économie langagière, puisqu’elle opère un décumul fonctionnel, multipliant les signes : deux pour le prix d’un. Et tout cela engendre un procédé éminemment romanesque : l’information est à la fois annoncée et refusée, dans un jeu d’attente et de résolution de l’attente qui ressemble à ce que les spécialistes de marketing appellent le *teasing*. Mais justement : la littérature est-elle soluble dans une simple question de marketing, qui la ferait relever de la plus banale industrie du divertissement ? Peut-on trouver d’autres enjeux à la cataphore que celui, élémentaire, de rendre un lecteur captif et ravi, prisonnier du réseau de signes fictionnels déployés pour le double plaisir de l’écrivain et du lecteur, tous les deux d’accord, l’un pour piquer la curiosité, l’autre pour se laisser piquer...

Je cataphorise donc je pense

Céline, 1932. *Colline* et *Un de Baumugnes*, 1929. *Regain*, 1931. La cataphore est à la mode. Relisons pour le prouver ces trois *incipit* gioniens, du plus au moins cataphorique.

Ex 1

Je sentais que ça allait venir.

Après boire, l’homme qui regarde la table et qui soupire, c’est qu’il va parler. (UDB, 221¹)

Ex 2

Quand le courrier de Banon passe à Vachères, c’est toujours dans les midi.

[...]

Réglé comme une horloge.

C’est embêtant, au fond, d’être là au même moment tous les jours. (R, 323)

Ex 3

Quatre maisons fleuries d’orchis jusque sous les tuiles émergent des blés drus et courts.

C’est entre les collines, là où la chair de la terre se plie en bourrelets gras.

[...]

Ce sont les Bastides Blanches. (C, 127)

1 Les citations de *Colline* (abréviation : C) *Un de Baumugnes* (UDB) et *Regain* (R) renvoient à Giono, *Œuvres romanesques complètes*, sous la direction de Robert Ricatte, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, vol. I.

L'exemple 1 ne se contente pas de plonger le lecteur *in medias res* par le biais d'une périphrase verbale (*allait venir*) instituant un processus, une temporalité. L'écriture nous place au cœur d'une pensée et d'un savoir sur le monde qui semblent constitués avant même que le discours ne commence. Le texte ne construit pas un monde, il le pose comme déjà donné à l'esprit, à la perception d'un narrateur-locuteur, qui se réfère à lui par un déictique (*ça*). Est-ce là le comble du réalisme ou le comble de l'illusion ? Du côté des tenants de l'illusion, on aura beau jeu de dénoncer cette supercherie : feindre de désigner un élément du monde sans le nommer, c'est faire croire à l'évidence d'un monde déployé sous les yeux, offert à la conscience toujours déjà aux prises avec lui. Or n'est-ce pas là le comble du réalisme ? N'est-ce pas ainsi que nous sommes au monde, sentant les choses sans avoir besoin de les nommer ? Quoi qu'il en soit le *ça* fictionnellement déictique devient fonctionnellement cataphorique dès que le texte nous met, si l'on peut dire, au parfum. Le phénomène visé par le pronom *ça* correspond avec toute la phrase qui suit : le thème *Après boire, l'homme qui regarde la table et qui soupire* reçoit un prédicat mis en valeur par *c'est que* : ce tour emphatique permet d'introduire non seulement une information, mais aussi une justification. Le locuteur souligne la véridicité du rapport entre l'attitude de l'homme et son intention, entre l'avant attesté par les sens et l'après encore virtuel mais plus que probable, bref, entre une cause et une conséquence. Retenons l'acquis : la cataphore dit quelque chose sur la manière dont Giono (par narrateur interposé) se représente l'art de figurer le monde et l'art de nous intéresser, non pas simplement au monde (réalisme vulgaire), mais à la façon dont une conscience le représente (réalisme néo-kantien, nettement plus sophistiqué). De ce point de vue, l'analyse de Dominique Maingueneau : « Il y a ici un *ethos* rural de lenteur et de simplicité² » semble pour le moins réductrice ; elle procède du préjugé qui veut que les gens du peuple soient des gens simples, parce qu'ils n'ont pas de savoir universitaire, ne lisent pas, et ignorent tout de la cataphore ; comme si complexité humaine et intellectualité bourgeoise étaient des expressions synonymes...

L'exemple 2 illustre une sorte de « transaction » entre anaphore et cataphore. Cette fois, le démonstratif *c'*, sujet dit apparent de la tournure impersonnelle *c'est embêtant*, commence par fonctionner comme un pronom anaphorique, en *reprenant* la situation mise en place par le texte : l'invariabilité d'un horaire, la pesanteur d'une structure abstraite triomphe du caprice des circonstances, donc de la vie. Mais rien à faire : détaché, à gauche, la séquence de l'impersonnel (et qui fonctionne en réalité comme un thème détaché de l'énoncé), *d'être là au même moment tous les jours*, transforme le pronom *c'* en indice cataphorique. Pourquoi ? La cataphore est toujours l'indice le plus net d'un trouble dans le rapport entre ce qu'un individu sait et ce qu'il sent. Par les décalages qu'elle institue entre le signe et la chose, elle problématise linguistiquement l'articulation entre la conscience ou le langage ou la pensée, d'une part, et la perception ou l'affect, d'autre part ; ou, si l'on préfère, entre la raison et la sensibilité. C'est une problématique très ancienne, très hautement métaphysique. Notre intuition se confirme : pourtant, l'exemple 2 nous placerait plutôt du côté de l'existential, puisque la cataphore cerne le problème d'une évaluation qui ne va nullement de soi : pourquoi serait-ce « embêtant » que le courrier soit toujours à l'heure ? N'est-ce pas commode, au contraire ? À cette rationalité pratique, indexée au pôle de l'ennui, le locuteur opposerait une sorte de fantaisie, d'irrégularité, un refus du cycle, de l'habitude et de l'ordre. Cette fois, la cataphore indique une tension entre le réel et la poésie, entre ce qui est et ce qu'on désirerait qui soit.

2

À propos du début de *Que ma joie demeure*, Dominique Maingueneau, « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », article publié le 08 septembre 2014 : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>

L'exemple 3 ne relève pas de la cataphore mais des nominations multiples d'un même référent : *quatre maisons, les Bastides Blanches* présentent deux approches concurrentes de la même réalité et entre ces expressions nominales s'intercalent les anaphoriques *c', ce*. Il nous semble néanmoins que l'on retrouve le même jeu d'attente que dans la cataphore, dans la mesure où c'est le syntagme le moins défini (*quatre maisons*) qui précède et diffère donc la mention de l'expression la plus définie. Comparons avec l'incipit de *Jean de Florette* de Pagnol :

Ex 3'

Les Bastides Blanches, c'était une paroisse de cent cinquante habitants, perchée sur la proue de l'un des derniers contreforts du massif de l'Étoile, à deux lieux d'Aubagne³...

Dans l'écriture « classique » de Pagnol, un narrateur omniscient pose, comme Dieu le Père, une réalité en la nommant ; il la décrit ensuite par tout un jeu de spécifications concrètes. Ce style si limpide n'a pas besoin de cataphore. Le narrateur de Giono, lui, joue de son omniscience de manière plus subtile ; il met en place une description phénoménologique : pour introduire les Bastides Blanches, il commence par dire ce qu'on en voit et seulement ensuite il identifie le lieu. Il donne le primat aux sens sur l'intellect, à l'analyse perceptuelle sur la nomination. Cette écriture découple les opérations de saisie du réel : mais ce faisant, elle les leste d'ambiguïté. Qui voit le lieu décrit ? Qui le nomme ? Est-ce un sujet qui découvrirait les lieux sans les connaître et se fierait à sa seule perception ? Impossible. Un sujet qui sait tout mais qui se cache ? De fait, le narrateur est à la fois au milieu des choses qu'il montre au lecteur, et en même temps, il les surplombe, car il les connaît, les comprend, comme de l'intérieur. Par rapport au lecteur, son autorité est double : elle est celle du témoin véridique et celle du détenteur d'un savoir encyclopédique⁴. Et pourtant, tout cet incipit si rassurant fonctionne à la manière d'une fausse fenêtre : car cette nature si bien connue, si familière, échappe aux hommes qui y vivent et croient la connaître. Par ailleurs, le texte ne spécifie pas l'instance percevante ni l'instance narratrice ; s'agit-il d'instituer une sorte de communisme transpersonnel de la vision et du savoir : démocratiquement, euphoriquement, n'importe qui pourrait voir et savoir ce dont il est question dans le texte. Grave illusion. Giono dissimule la source informationnelle du texte, le canal par lequel le réel parvient au lecteur. C'est qu'il joue au chat et à la souris avec un lecteur qui croit savoir sentir et savoir tout court ; mais en réalité, il ne sait rien ; il dépend entièrement de la bonne volonté d'un locuteur conteur, d'une voix, d'une intelligence, qui sait ou feint de ne pas savoir, qui manipule et se dissimule, parce qu'il y a un plaisir (anodin ou sadique) à tenir un lecteur sous sa coupe ; sans un récit à faire, sans un narrataire à dominer, la vie ne serait-elle pas affreusement ennuyeuse ?

Achevons cette présentation, décidément problématique, par ces deux derniers exemples tirés des premières pages de *Colline* :

3 Pagnol, *L'Eau des collines, Jean de Florette*, Paris, Julliard, 1962.

4 Le narrateur en impose au lecteur parce qu'il connaît les coutumes, comme Gontran en impose parce qu'il a maté le mulot récalcitrant ; Gontran pète en s'étirant et le narrateur commente en disant que « c'est la règle » (*Colline*, p. 131), Gaubert siffle pour dire bonjour à Panturle, « C'est l'us » (*Regain*, p. 26). S'ensuivra d'ailleurs un jeu avec cette coutume : Panturle perçoit que le signal de Gaubert est différent des autres matins et, à travers ce langage inarticulé, aussi inconfortable pour le non initié que les harmonicas d'*Un de Baumugnes*, il échafaude une interprétation du signal qui s'avérera par la suite : « Seulement, ce matin ; c'est plus tôt que d'habitude et ça a l'air de vouloir dire : - Viens. Ca ne doit pas être pour du mal, je ne crois pas ; ça a l'air d'être encore un sifflet bien sain ; puis, ça n'a pas dit, pressé : ' Viens, vite, vite, vite.' Non, ça a dit : ' Viens ', tout simplement, pas plus, comme par exemple : ' Viens, viens voir, viens un peu. ' On va y aller. » Effectivement Gaubert veut annoncer à Panturle son départ d'Aubignane. Cette communication magique a de quoi impressionner le lecteur urbain !

Ex 4

Il se penche ; il guette le tournant des Ponches, en bas dans les aubépines : c'est qu'il verra le mieux.

Il a vu.

« Gritte, il est là », crie-t-il vers la cuisine.

C'est un cabriolet qui monte⁵. (C, 132)

Ex 5

L'homme monte chez Gondran.

Comme il débouche sur la terrasse :

« Eh bien dit-il étonné, qu'est-ce que vous buvez ? »

Puis aussitôt :

« Allons donnez-m'en un peu. »

Un verre vide l'attendait d'ailleurs.

[...]

C'est le docteur. (C, 133)

La cataphore décompose le travail de la perception-désignation des choses. Si l'on se place du point de vue des personnages, le phénomène a été perçu (le cabriolet, c'est-à-dire le docteur) ; mais du point de vue du lecteur, alors que le phénomène est donné comme existant par le pronom déictico-cataphorique *il*, le signe opère à vide⁶. Roublard et cruel comme un chat, le texte prolonge l'inconfort et le plaisir du lecteur : la réalité lui est donnée à la fois comme connue et connaissable et lui reste cependant inaccessible. La levée de l'énigme se fait en deux temps : la chose, le cabriolet, et l'homme, le docteur, que le français cumule par un même pronom *il* incapable de discriminer l'animé humain de l'inanimé. Pour les personnages, dans l'exemple 4, le pronom acquiert son maximum de densité référentielle, puisqu'il renvoie à la fois à une réalité perçue (le cabriolet) et à une réalité inférée (le docteur) alors que pour le lecteur, il ne renvoie à rien. Le lecteur (qui se croit malin parce qu'il lit, sait lire, a du temps à perdre pour lire et commenter ce qu'il lit) se rend compte qu'il ne sait rien, ne comprend rien : cette inversion des hiérarchies sociales (les ruraux illettrés savent, les urbains lettrés ignorent) ne dure certes qu'un temps ; mais elle n'est pas complètement sans conséquence. Elle remet quelques pendules à l'heure.

La cataphore, on le voit, mérite qu'on s'y intéresse. Statistiquement, le nombre des exemples relevés dans les toutes premières pages de ces trois récits atteste qu'il y a bien un fait de style, c'est-à-dire une structure linguistique actualisée à des fins esthétiques et problématologiques. Cet adjectif volumineux signifie qu'écrire un texte en poète ou en styliste, ce n'est rien d'autre, pour l'écrivain, qu'une manière de poser un faisceau de problèmes touchant à des domaines variés. Par le langage, par le style, l'écrivain tente d'agir sur la sensibilité du lecteur pour lui faire recevoir ces problèmes comme de vrais problèmes, dignes d'être posés voire résolus. À nous lecteurs de retrouver ces problèmes impliqués dans tel ou tel fait de style. Ainsi, pour une philosophie transcendantale, la cataphore gionienne signale la tension entre le réel et la conscience (exemples 1 à 3) ; pour une phénoménologie, elle interroge le rapport entre le phénomène et sa perception (exemples 1 et 3) ; pour une éthique, elle pose la question de l'hiatus entre les faits et les valeurs, l'ordre des choses et la force des désirs (exemple 2) ; pour une poétique, elle met le doigt sur la liaison capricieuse entre le monde des hommes mêlés aux choses et l'univers abstrait des signes (exemples 1 à

5 Variante (Michel Gramain, Paris, *Édition critique et édition diplomatique*, éd. Honoré Champion, 2006, p. 286) : La précision « C'est un cabriolet qui monte cahin » est biffée et remplacée après le discours direct.

6 Rien de moins naturel, de plus travaillé, que cet effet de suspension : il exige l'emploi absolu du verbe *voir* qui appelle pourtant un complément (exemple 4) et le recours à l'hyperonyme *homme* (exemple 5). Dans les deux cas, la micro-séquence s'achève par un présentatif triomphal et quelque peu ironique : « C'est un cabriolet qui monte » ; « C'est le docteur ». Tout ça pour ça ?

5) ; pour une sociologie de l'art, elle pointe en direction de la construction et de la détermination du monde par des cultures et des habitus différents voire conflictuels (exemples 1, 4 et 5). Notons enfin que le fait de style correspondant à l'usage de la cataphore affecte aussi bien des textes descriptifs (exemple 3), des récits dialogués (exemples 4 et 5) que des récits incorporant une analyse psychologique, c'est-à-dire l'inventaire de pensées ou de sentiments (exemple 1 et 2). La figure de style traverse différents types de texte : ne serait-ce pas parce que la question du réalisme - c'est-à-dire de la description d'un réel donné comme existant, ce qui ne veut pas dire qu'il soit stable ni maîtrisable - intéresse le *tout* de l'écriture littéraire, quel que soit le type de texte ou de discours qu'elle met en œuvre ?

Il ne reste plus qu'à relever et classer d'un point de vue formel d'autres occurrences pour confirmer et approfondir ces premières intuitions. Nous nous efforcerons d'une part de décrire le mécanisme cataphorique : matériel morphologique employé, distribution des signes opaques et des signes référentiellement saturés, nature du discours qui prend en charge la cataphore, discours des personnages ou discours du narrateur ; puis, d'autre part, nous tâcherons de rendre compte, d'un point de vue herméneutique, de la présence des cataphores. Que signifient-elles ? Que nous apprennent-elles sur l'art et la pensée de Giono, sur l'*habitus* des personnages qu'il imagine et met en scène ?

1. Cataphores purement pronominales

La cataphore purement pronominale désigne le dispositif selon lequel l'expression source n'est précédée que par des pronoms, le plus souvent démonstratifs :

Ex 6

Ce qui vient de la ville est mauvais : le vent de la pluie et le facteur⁷. (C, 130)

Ex 7

Ça ne rentre pas tout d'un coup, *des idées comme ça*. (C, 210, nous soulignons)

Dans le premier cas, la relative périphrastique (*ce qui vient de la ville*) permet de construire une classe englobante dont le texte ensuite spécifie les éléments : l'indétermination du pronom appelle une détermination à venir. Ce décalage est propice aux effets de surprise⁸. Le texte joue ainsi sur deux tableaux ; d'une part, il est écrit pour des citadins, qui peuvent goûter l'incongruité de la coordination, car « le vent de la pluie » et « le facteur » ne *viennent* pas de la ville de la même façon ; deux ordres hétérogènes de réalité, l'une administrative, l'autre météorologique, sont illogiquement associés par le biais d'un verbe polysémique qui indique certes une origine, une cause, une antécédence, mais sans spécifier la nature des phénomènes mis en jeu. D'autre part, ce raisonnement donné comme primitif s'appuie sur une vérité d'expérience ; il rend compte d'un point de vue sans doute exotique mais empiriquement non réfutable ; il témoigne d'une évidence qui ne peut être partageable que si le lecteur se défait de son habitus ou de sa morgue de citadin. Dans les deux exemples, la cataphore réduit sa portée aux dimensions de la phrase dont elle crée le mouvement. Introduite par un démonstratif neutre, elle prend alors volontiers une allure sentencieuse. Mais les cataphores transphrastiques sont stylistiquement plus intéressantes. Elles organisent le déploiement d'une matrice séquentielle :

Ex 8

7 Variante (*op. cit.*, p. 106) : « Ce qui vient de la ville est mauvais, le vent du [sud] midi, le sifflet du train qui vous fait penser aux fumelles de Marseille et le facteur ».

8 Et on pourrait sourire de la déception prévisible du lecteur quand la détermination joue avec sa patience et lui met sous le nez son incompetence. Dans le début de *Regain* : « Ceux qui sont dans la voiture, c'est, la plupart du temps, toujours les mêmes » (R, 323)

Ce qui est arrivé, il le comprend d'un coup d'œil : un remous du contre-feu [...] a sauté par dessus la terre nue et s'est rué sur les fermes, mais le grand fleuve du feu, dévié quand même, coule maintenant vers la gauche. (C, 203)

Contrairement à l'exemple 6, la locution *ce qui* est reprise par un anaphorique aussi opaque qu'elle et qui relance la cataphore, en différant la mention du référent. Le texte fait ainsi sentir le divorce entre l'immédiateté d'un savoir pratique et la laborieuse médiation langagière que le narrateur prend en charge *ad usum lectoris*. Le savoir du personnage suit de très près l'événement, comme le montre l'opposition entre l'accompli *est arrivé* et l'inaccompli perfectif *comprend*. De ce contact avec l'acuité ou la pression du réel, le lecteur est comme exclu : Giono institue ce décalage pour donner à son narrateur le moyen de le combler⁹. La cataphore est bien l'outil qui permet de gérer la distance entre le monde de référence, donné par le texte comme le lieu même du concret, et le monde abstrait du lecteur. L'un des plaisirs de la lecture de Giono tient à la programmation subtile et à la dramatisation permanente de ces sauts incessants que le lecteur est obligé d'accomplir pour courir après ce que le texte lui présente comme étant la vraie vie. Construit par le texte, ce retard du lecteur lui est néanmoins imputé - comme si, pour Giono, le processus intellectuel du lire / écrire était ontologiquement second par rapport à la tragédie vivante des hommes affrontant leur destin. L'existentialisme de Giono est résolument non livresque ; aussi, malgré tout ce qui les sépare, Giono est en cela plus proche de Céline que Sartre ou Camus, qui ne viennent à l'existence que par le détour savant de la spéculation.

La pression de la cataphore s'exerce parfois sur la relation anaphorique, qu'elle redouble, comme on l'a déjà vu dans l'exemple 2 :

Ex 2

Quand le courrier de Banon passe à Vachères, c'est toujours dans les midi.

[...]

Réglé comme une horloge.

C'est embêtant, au fond, d'être là au même moment tous les jours. (R, 323, nous soulignons)

Ex 7'

« Il faut le tuer », dit-il.

Ça ne rentre pas tout d'un coup, des idées comme ça. (C, 210, nous soulignons)

Faisant d'abord office de pronom de reprise, le démonstratif opère ensuite comme le signe anticipateur d'une seconde expression référentielle, qui redouble la première. La cataphore participe à l'iconicité du texte : par ces allers et retours entre les mots, ces jeux prospectifs et rétrospectifs, celui-ci mime le lent cheminement de la pensée aux prises avec un réel qui lui résiste et qu'elle ne peut enregistrer qu'avec difficulté et réticence. Reversée dans l'ordre de la description, cette temporalité linguistico-cognitive de la phrase à cataphore rejoint ce que Proust analyse comme la modernité même de la description, le fameux « coté Dostoïevski des Lettres de Madame de Sévigné » : « Madame de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur

9 Impossible de lire Giono si on (se) refuse le plaisir d'être fréquemment doublé par des personnages dotés par la fiction d'une sorte de *surcompétence*, apparemment très sectorielle et très limitée, mais en réalité très en prise sur le vif ou le réel de l'existence : « 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. » (C, 157) Et nous, l'aurions-nous compris ? Savons-nous même ce qu'est un chef et comment les circonstances le désignent ? Et à propos de ce sanglier : « Mais, d'un coup, il s'arrache aux délices et galope vers le bois. / Il a entendu grincer le volet de la ferme. // Il sait que le volet grince quand on l'ouvre avec précaution. » (C, 128, nous soulignons) Ce sanglier sait de façon absolument certaine ce que nous ignorons absolument. Sans aucun doute, nous savons bien des choses que le sanglier ignore ; mais ces choses, nous sont-elles aussi nécessaires qu'à lui ? L'art de Giono est de transformer, sans y toucher, le moindre sanglier en un muet mais très actif *donneur de leçon*.

ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause¹⁰. [...] Il est arrivé que M^{me} de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe¹¹ ». Qu'on en juge :

Ex 9

Ce midi, ça a semblé fait exprès. Ils étaient tous sur la place [...], et tout d'un coup, ça a fait comme une feuille que le vent traînerait par terre. Ils se sont tous retournés : c'était le chat. (C, 183)

Bien sûr, les deux pronoms *ça* ne sont pas coréférents ; le premier anticipe sur la situation, dont il programme le caractère indéfinissable ; le second désigne plus spécifiquement le chat, et c'est à lui que nous nous intéresserons pour décrire l'effet analysé par Proust. Au lieu de respecter l'ordre logique d'un savoir rationnel, ce que l'écriture marquerait par la phrase *le chat a fait comme une feuille que le vent traînerait par terre*, la phrase cataphorique décrit la manière dont un sujet ou un étant du monde se manifeste (*ça a fait comme une feuille que le vent traînerait par terre*) avant d'identifier la cause du phénomène. L'existence précède l'essence, ou plus exactement, l'apparaître confus dans l'ordre de l'existence précède la certitude cognitive chère à Descartes : *c'est le chat qui apparaît*. Le pronom *ça* dit exactement le moment de la confusion entre le sujet percevant et le sujet perçu, le moment où la vie est indivise, puisqu'elle se produit à la fois hors la conscience et dans la conscience, nichée dans ce territoire mouvant, sans frontière, que le texte désigne par le *ça*. Cette cataphore descriptive est plus subtile que la cataphore narrative que propose des pronoms interrogatifs ou indéfinis dans les exemples 10 et 11 :

Ex 10

On court sur les pierres de la colline. Qui ? Maurras. Les coudes au corps, la tête baissée, lancé par quoi ? Il souffle tant qu'on l'entend d'ici. [...]

Enfin :

« Le feu, le feu... ! » (C, 189)

On dramatise l'apparition de Maurras. Le relais de l'interrogation (*Qui ? par quoi ?*) est presque l'aveu métadiscursif d'une rouerie romanesque où se met ostentatoirement en place le jeu du savoir et du surplomb narratorial. *Enfin* identifie la temporalité diégétique (les personnages attendent la nouvelle du messenger qui a quelque chose à dire et ne peut le dire, ce qui n'est jamais bon signe) et la temporalité du lecteur, plongé cette fois dans le cœur de l'action. Il y a enfin une cataphore persuasive, celle que Jaume emploie pour accuser Janet devant le petit conseil (uniquement masculin) qui prend en main les destinées des Bastides :

Ex 11

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

- *Qui ?* » (C, 208, nous soulignons)

La construction réfléchie, presque passive, *s'est fait*, laisse dans l'ombre un agent qui occupe de plus en plus de place dans le texte et les esprits des personnages, devenus comme isomorphes : *quelqu'un, qui ?*. Ces pronoms de sens indéfinis sont cataphoriques dans la mesure même où ils sont les substituts d'une expression référentielle connue du locuteur et

10 Proust, *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition en quatre volumes de J.-Y. Tadié, Paris, coll. « La Pléiade », 1987-1989, p. 14, t. II.

11 Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, op. cit., p. 880, t. III.

pourtant différée. On pense au mécanisme prétéritif auquel Jaume, orateur né, recourt aussi : « “maintenant je sais et je vais vous dire” » (C, 206). Dire qu'on sait, ce n'est pas du tout dire ce qu'on sait ; car le temps pris par le premier énoncé bloque provisoirement l'énonciation du second. C'est là exactement le mécanisme de la cataphore. Dans le cas de l'argumentation, cette stratégie s'explique par des raisons pragmatiques : retenir l'information, c'est lui donner le temps d'être acceptée ; la faire désirer, c'est préparer les esprits à la recevoir ; parler trop vite, c'est prendre le risque de ne pas être cru. Il ne s'agit donc pas seulement de faire valoir son discours : ces détours du dire, chez Jaume comme chez Giono, sont peut-être aussi un hommage très respectueux que le texte rend à la sacralité de l'événement et à la finitude humaine, laquelle est toujours mal ajustée à ce qui arrive, à ce que le destin tient pour elle en réserve.

2. Cataphores purement lexicales

La cataphore purement lexicale se distingue de l'anaphore associative en ce que le premier élément lexical présente une sorte de trou référentiel ménagé par le lecteur pour être ensuite comblé. Trois types de cataphore lexicale ont été inventoriés :

Type 1 : le lexème initial est un procès sans agent et donc sans motivation

Ex 12

Elle a entendu craquer le crépi du mur ; elle a relevé la tête : le chat était installé sur le rebord de la fenêtre. (C, 185)

Ex 13

D'un coup, la porte s'ouvre et bat contre le mur. Toutes les femmes se retournent : Jaume est sur le seuil. (C, 195)

Ex 14

Un cri. La porte claque, puis Babette qui court en perdant ses fichus.
« *Il est mort, Janet est mort, venez vite.* » (C, 212, nous soulignons)

Le crépi craque ; mais qui ou quoi le fait craquer ? La porte s'ouvre ; mais qui ou qu'est-ce qui l'ouvre ? Un cri déchire l'air : mais qui crie ? Dans l'exemple 12, la description est focalisée sur le personnage ; elle entend ; puis elle voit. Très habilement, le texte donne l'impression que le chat est la force agissante et dans le réel et dans le texte : c'est son apparaître qui mobilise l'attention de la conscience dans la vie et la succession des phrases dans le récit. Le fondement cognitif de ce type d'écriture est que l'oreille est plus vive, mieux en prise que l'œil avec le réel. Dans *La Haine de la musique*, Quignard fait observer que l'oreille n'a pas de paupière ; elle ne peut pas se fermer pour éviter ce qui la menace ; à ce titre, elle est la plaque immédiatement sensible qui enregistre le réel dans ce qu'il a de plus hostile ou déplaisant pour le sujet.

Type 2 : le lexème initial est un substantif méronyme indéfini

Ex 15

Devant lui, sur l'autre bord de la placette, *une ombre* se coule sous l'abri du chêne : un sanglier ! Un sanglier en plein jour aux Bastides ! (C, 188, nous soulignons)

Ex 16

Une ombre bondit qui tousse et crache. Deux jurons.

« Jaume, c'est toi ? » (C, 198, nous soulignons)

Là encore, le nom *ombre* correspond à la perception du personnage mais ne suffit pas à identifier le référent. Le mécanisme de la cataphore lexicale repose sur le caractère référentiellement inachevé du SN *une ombre* ; le texte programme puis pallie l'absence d'un complément justement nommé *déterminatif* : l'ombre d'un sanglier, l'ombre de Jaume. Cette décomposition analytique du processus du savoir reproduit, à l'échelle micro-textuelle, le procédé fantastique qui structure le roman ; dans un premier temps, les hommes sont face à un phénomène obscur ; dans un second, la conquête d'un savoir minimal leur permet de neutraliser la nocivité du phénomène, mais sans qu'ils puissent prétendre à une connaissance exhaustive de ce qui les a tant inquiétés.

Type 3 : le lexème initial est un nom défini sans expansion

Ex 17

« Je parie que tu n'as jamais pensé à *la grande force* ?

La grande force des bêtes, des plantes et de la pierre. » (C, 178, nous soulignons)

Simple variante de la structure précédemment analysée, l'exemple 17 est intéressant parce que la succession des phrases mesure l'écart entre le locuteur, détenteur maléfique d'un savoir fascinant, et son destinataire, qui est à la fois son disciple et son ennemi. L'un dispose de la science (il sait à quoi réfère le syntagme *la grande force*) ; l'autre a pour lui la jeunesse ; mais l'un va mourir, et l'autre est encore dans la force de l'âge. Faisant de sa mort une sorte de catastrophe cosmique dans laquelle il veut faire périr les Bastides, coupables de lui survivre, Janet se venge de ses descendants avec le seul moyen qui reste à un vieillard agonisant : l'usage luciférien de la connaissance qu'il a acquise.

3. Cataphores mixtes : nominales-pronominales

La cataphore mixte combine dans une micro-séquence transphrastique les deux procédés qu'on vient d'analyser. Les cataphores mixtes se trouvent aussi bien dans les *récits-descriptions* des personnages, dont les propos sont au discours direct (exemples 18 et 19), que dans les *récits-descriptions* assumés par le narrateur (exemples 20 et 21) :

Ex 18

« Comme le jour pique, j'entends *un petit pas* sur les feuilles. "C'est un jeune [sanglier]", je me dis. [...] Je regardais au débouché de la piste. J'ai vu sortir *une boule noire* qui dansait drôlement. Je me dis : "C'est pas ça, attends un peu."

Ça saute encore, et ça se roule, puis ça s'étend dans le soleil neuf, et j'ai vu que *c'était un chat*. » (C, 151, nous soulignons)

Ex 19

« Pas plus tôt Jaume parti, du bout de la ruelle, j'ai vu arriver *une forme noire*, haute, si mince que, d'abord, j'ai cru que je rêvais. Puis ça a grandi, et ça s'est trouvé, subito, en face de moi, à dix mètres de l'autre côté de la fontaine. Je suis resté un moment tu sais, ça battait dur, sous la chemise...

Cette chose droite regardait Gagou. Petit à petit, je me suis dit : "Mais César, c'est pas Ulalie, ça ?" » (C, 170, nous soulignons)

Il est significatif que le récit des personnages soit entièrement aimanté par l'ambition descriptive de dire ce qui est ; il s'agit d'inférer de ce qui apparaît un prédicat qui puisse réinscrire l'étrange apparaît dans l'ordre des phénomènes connus. Le temps narratif est ici

identique, en son déploiement, au temps descriptif : le personnage voit, observe, il n'est que conscience ouverte et vigilante face à une sémiologie venue du monde et pourtant difficile à interpréter ; aussi ces textes mettent-ils en œuvre la temporalité propre à la description, qui se voue, comme on sait, à l'appréhension phénoménologique du réel. Ces personnages sont des chasseurs dans l'âme : ce qu'il leur faut ramener au village comme une proie, ce ne sont pas des corps, mais des intelligibilités censées donner un pouvoir sur les corps. Leur vie est suspendue à l'exercice de leur voir-savoir ; c'est en cela que ces passages, quoique descriptifs, sont néanmoins puissamment retenus dans l'orbite du narratif. La description, elle, est irénique en son essence : dans la description pure, l'objet n'est jamais un *autre* puissant et agissant qui en veut à votre vie et avec lequel un combat *à mort* s'engage. Dans *Colline*, au contraire, le chasseur qui a vu revient au village avec le récit-description de ce qu'il a vu, et ce discours est déjà une manière de venir à bout de ce qui le terrifie.

Les cataphores nominales proposent une description sommaire ou erronée du phénomène : manifestation sonore (« un petit pas sur les feuilles ») ou mention d'une forme confuse (« une boule noire », « une forme noire », « cette chose droite »). Le pronom *ça* signifie de manière quasi-métadiscursive l'insatisfaction du locuteur-chasseur face à ce que le témoignage incertain de ses sens lui apporte : ni les traces auditives, ni les aperçus précaires du phénomène ne permettent la victoire du sujet percevant sur le réel. La co-existence de ce double système - pronominal et nominal - atteste la jubilation de l'enquêteur qui reconstitue les phases de son travail : cette véritable perlaboration perceptuelle, faite de saisies et de corrections successives, signale le plaisir spécifiquement humain de la conscience, conscience de soi autant que conscience du monde, dans son corps à corps avec une extériorité qui la révèle à ses propres pouvoirs. Le plaisir cesse dès que la séquence se clôt par l'hyperthème mystérieux et tenu en réserve : « j'ai vu que c'était un chat » ; « c'est pas Ulalie, *ça* ? » Le retour du démonstratif *ça* très habilement confronte les deux variantes cognitivo-perceptives du phénomène ; *ça* renvoie à une saisie inachevée du réel ; *Ulalie* à une saisie qui transcende le vécu dans l'assomption d'un nom. Giono a l'intuition que la littéarité est liée à ce parcours du *ça* au nom, et plus encore qu'elle est liée à l'irréductibilité du nom et du *ça*, et à la primauté ontologique du *ça* sur le nom. Le nom déçoit, le nom trahit : le *ça* respecte l'ordre des choses, qui n'est pas exactement celui des hommes ; c'est à cette incoïncidence que s'alimente la verve de Giono.

Le personnage qui se fait le narrateur-descripteur de son aventure cognitive n'est en rien différent du narrateur gionien ; tous deux tiennent leur auditoire ou leur narrataire en haleine parce qu'il s'agit, presque pédagogiquement, de mimer par le discours ou le texte un processus que le destinataire est invité à faire sien : comme si écouter l'autre, se mettre à son école, c'était devenir à son tour ce qu'il est devenu, consentir à une métamorphose. Cette pragmatique de la parole et cette foi en ses effets ou ses vertus sont ce qui unit Giono et ses créatures d'un lien qui peut paraître plus fort, plus originel, que l'opposition, importante, pourtant, entre le lettré (qui publie, qui fait de l'art) et l'illettré (qui se contente de raconter et ne veut que vivre). Pour s'en persuader, lisons les exemples 20 et 21, qui forment un diptyque :

Ex 20

C'est *le silence* qui les réveille. Un silence étrange. Plus profond que d'habitude ; plus silencieux que les silences auxquels ils sont habitués.

Quelque chose s'en est allé ; *il y a* une place *vide* dans l'air [...]

Aussitôt ils sont debout. *Il manque quelque chose* à la façon de bruire des Bastides. *Quoi ?*

C'est venu sur eux tout d'un coup, comme *ça*. [...]

Rien, c'est comme d'habitude.

Pourtant il manque *quelque chose*.

D'un bloc ils se tournent vers *la fontaine*.

Elle ne coule plus. (C, 159, nous soulignons)

Ex 21

Dehors, au fond de l'ombre, un bruit.

Ils se sont dits en eux-mêmes : le vent ? la pluie peut-être ? mais ils en avaient froid aux tempes.

Ils sont allés ouvrir la porte ; ils ont tendu l'oreille...[...]

Ils sont sortis. À ce moment-là, déjà, ils ne pouvaient plus douter, mais ils ont voulu s'en assurer des yeux et de la main.

La fontaine coule. (C, 213)

Dans les exemples 20 et 21, on ne rencontre aucune occurrence du pronom *ça*, parce que ce démonstratif ne conviendrait sans doute pas pour désigner le manque et le retour de la réalité la plus familière et la plus fondatrice de toutes les autres : l'eau. Dans l'exemple 20, ce sont les indéfinis *quelque chose*, *quoi*, et *rien*, le syntagme *place vide* qui dynamisent le texte, le tirent en avant, par la relation cataphorique qu'ils établissent avec la chute : « elle ne coule plus ». Dans l'exemple 21, ce rôle est tenu par le pronom adverbial *en* (*en avaient froid aux tempes*, *s'en assurer*) et l'emploi absolu de *douter*. Dans les deux cas s'instaure une relation de concurrence entre les personnages et le narrataire : dans l'exemple 20, le second devinera-t-il avant les premiers de quelle réalité absente la succession des formes impersonnelles (*il y a*, *il manque*, *c'est*) semble porter par anticipation le deuil ? C'est peu probable ; instruit par sa lecture du roman, il est en revanche fort probable qu'il comprenne avant qu'on le lui dise ce qui se passe dans l'exemple 21 et que toutes ces marques induites de topicalisation¹² renvoient désormais à la fontaine.

La preuve de la solidarité culturelle qui unit Giono et les siens, cette imaginaire famille qui peuple ses romans, peut être donnée par la collaboration discursive qui se fait, au moyen du discours direct, entre les deux instances, le narrateur et les personnages locuteurs :

Ex 21

Dehors, au fond de l'ombre, un bruit.

Ils se sont dits en eux-mêmes : le vent ? la pluie peut-être ? mais ils en avaient froid aux tempes. (C, 213)

Ex 22

Un long *gémissement* traverse la maison. Ce n'est pas la lucarne, elle est barrée. La fenêtre ?

Elle grelotte mais ne geint pas. L'huis ? Le verrou est neuf.

Alors *quoi* ?

Gondran mange. L'oignon craque sous ses dents. Ça l'empêche de bien entendre ce *gémissement* qui l'intrigue. Il s'arrête de mâcher.

La *plainte* naît ; elle pousse son corps tranchant à travers la chair de la maison qui tressaille.

Janet est étendu sous les draps [...]. (C, 136-137, nous soulignons)

Les voix se mêlent. Le procédé est très manifeste à l'exemple 22, où le discours direct est libre, dépourvu de cette incise qui rattache le propos à sa source énonciative. Qui parle ? C'est Gondran ; mais on ne le sait qu'ensuite. En réalité, le lecteur peut croire que le narrateur et Gondran sont à ce point unis, partageant ce même sens des mêmes réalités, que leurs voix se recouvrent : les hypothèses, les questions, les réponses qui relancent la délibération intime, toute cette anxiété ne porte que sur la désignation de la chose qui apparaît. Mais quelle chose ?

12 Francis Corblin définit les anaphoriques de topicalisation comme référant « à l'objet que la situation ou le contexte met en relief nettement par rapport à tout autre objet de discours possible » (*Les formes de reprise dans le discours: anaphores et chaînes de référence*, PUR, 1995, p. 200).

Chez le narrateur comme chez les personnages de *Colline*, et gageons-le, de toutes les fictions de Giono, on retrouve un trait saillant qu'on est tenté d'attribuer à l'écrivain lui-même, sinon à sa personnalité d'homme, du moins à son imaginaire : cette angoisse qui fait penser-parler-chercher, cette angoisse selon laquelle le plus familier devient brusquement le plus étrange, l'angoisse par laquelle le monde soudain semble vouer la conscience qui s'agite à sa disparition prochaine, peut-on lui donner un nom ? La cataphore est bien sûr une façon de danser avec la mort, d'esquisser un pas de deux : il y a la première approche, la mention du *ça*, de l'indéfini d'un phénomène, la chose d'autant plus chose qu'elle est sans cause, la chose dans son absolutité de chose, hors discours, présente comme le défaut même que le réel inscrit à notre cuirasse mentale et psychique ; puis vient enfin, toujours, à l'horizon du texte, victoire précaire, un nom. Nous voilà rassurés. Mais pas pour longtemps. Car si la chose est d'abord apparue comme un *ça* à peine nommable, c'est parce qu'elle-même est le théâtre de l'apparaître d'une autre réalité, celle qui met fin à toute réalité pour un mortel.

Conclusion

Face à la mort, que faire, sinon parler ? Agir, ce serait dérisoire : certes, on se démène pour vivre, mais vivre, c'est d'abord et avant tout avoir peur de mourir. À deux reprises, la cataphore gionienne dans *Colline* signale la profondeur qui unit chez Giono la parole la plus poétique, celle de Janet, et la mort :

Ex 23

Et, tout d'un coup, *cela* a commencé. Il y a bien eu *un petit soupir* d'abord, [...] et les hommes ne se sont pas méfiés, tout d'un coup cela a été sur eux avant qu'ils aient pu se préparer.

« Il y avait, sur le pré, des petites fumées qui étaient des femmes. [...] » (C, 141)

Ex 24

Janet halète ; une petite haleine d'oiseau. Et *ça* s'est débouché tout d'un coup, *ça* a coulé clair, puis épais, puis clair encore, la lie et le vin mélangés, comme si la bonde avait sauté d'un tonneau oublié.

« Tu veux savoir ce qu'il faut faire et tu ne connais pas seulement le monde où tu vis. » (C, 178)

Ces passages très méta-poétiques donnent le désir de penser que le *ça* cataphorique qui inaugure la description de chaque phénomène renvoie très exactement la parole de l'agonisant prophète, Janet, celui qui annonce et désire l'apocalypse, la fin de toute chose, et qu'il confond, par égoïsme de vieillard, avec sa propre fin. C'est pourquoi, bien qu'il ait tort, au fond, il a raison. Sa vision du monde est celle du poète¹³ :

Ex 25

« Je déparle. Qu'est-ce que tu es, toi, pour dire que je déparle ? [...] »

Tu t'imagines tout voir, toi, avec tes pauvres yeux ? Tu vois le vent, toi qui est fort ?

Tu es seulement pas capable de regarder un arbre et de voir autre chose qu'un arbre. » (C, 138)

13 Cf. Jean Arrouye, « Déparler, c'est donc, aussi, user librement du langage, transposer métaphoriquement en récits divers l'expérience de la vie une, dire aussi bien ce qui pourrait ou aurait pu être que ce qui est ou a été, faire en sorte que la fiction soit, comme la parabole, un discours à double registre signifiant, à cette différence près, essentielle, qu'elle joue de l'imagination de multiples possibles alors que la parabole évangélique se veut révélation d'un seul probable. » (« Parabole et roman », in *D'un seul tenant, manières et matière gioniennes*, PUP, Textuelles, 2003, p. 94)

Le poète est celui qui dans un arbre voit tout autre chose que l'arbre. Dans un arbre, Roquentin, le thésard sartrien de la *Nausée*, ne voit que le non sens. Encore un effort, cher Roquentin, pour voir ce que voit le paysan illettré de Haute-Provence : dans l'arbre, il voit, d'instinct, dirait-on, la force qui fait vivre et donc mourir. Loin de voir une objectalité, *ceci est un arbre*, loin de voir un simple phénomène, cette forme lumineuse aimée des Grecs et des phénoménologues qui apparaît pour trouer la nuit du non être, Janet voit dans l'arbre le signe de sa propre mort, la préfiguration de cette force infiniment créatrice et plastique avec laquelle on ne peut pas ruser. Entre le *ça* qui préfigure le phénomène et la mort qui en accomplit la figure, entre la cataphore et le référent des référents, Giono aura glissé quelques noms, quelques métaphores, qui servent à faire un livre. Et notre bonheur.

Stéphane Chaudier
ALITHILA, U. de Lille 3 - France
Joël July
CIELAM, AMU - France