

**SENE Abib**  
**Université Gaston Berger**  
**Saint-Louis - Sénégal**

**SÉMIOTIQUE NARRATIVE DE LA JOIE DANS  
*THE RIVER BETWEEN* DE NGUGI WA THIONG'O**

**Résumé**

Omniprésent dans les ouvrages de Ngugi Wa Thiong'o, le thème de la joie demeure un signe pertinent dans la chaîne des interactions des personnages de *The River Between* (1965, 1989). Notre objectif dans cet article est de mettre en évidence l'aspect sémiotique de la narration de la joie « christique » et « coutumière ». Nous soulignerons également la distinction entre les différentes formes de joie évoquées et leurs portées sociales et religieuses au sein du peuple Kikuyu du Kenya. Pour ce faire, une étude de la thématique de l'excision et de la circoncision sous-tendra le point nodal de notre analyse.

**Mots-clefs:** Sémiotique – style – présence – saisie – visée – *The river between* – Ngugi Wa Thiong'o.

**SEMIOTIC NARRATIVE OF JOY IN NGUGI WA THIONG'O'S  
*THE RIVER BETWEEN***

**Abstract**

Omnipresent in Ngugi Wa Thion'go's fictional work, the theme of joy stands as a meaning ful sign in the verbal and physical interactions of the characters of his novel *The River Between*. Our objective in this paper is to highlight the semiotic aspect of the narration of "Chrislike" and "customary" joys. We will also point out the difference between the already mentioned forms of joy and their social and religious impact on the Kikuyu society. To achieve this objective, a study of the social practices of female genital mutilation and circumcision will underlie our analysis.

**Keywords:** Semiotics – style – presence – seizure – intention – *The river between* – Ngugi Wa Thiong'o.

**SÉMIOTIQUE NARRATIVE DE LA JOIE  
DANS *THE RIVER BETWEEN* DE NGUGI WA THIONG'O**

L'excision et la circoncision sont des rituels traditionnels, qui consistent en l'ablation d'une partie de l'appareil génital, pratiqués dans des ethnies africaines qui les vivent comme une purification (*dioulnouder*). Il en est ainsi des *Halpulars* au Sénégal jusqu'aux *Kikuyu* au Kenya en passant par les *Bambara* du Mali. De telles pratiques, notamment l'excision, a fait l'objet de réflexion contradictoire chez beaucoup d'universitaires et d'écrivains comme Awa Thiam (1978), Nuruddin Farah (1981) et Ngugi Wa Thiong'o (1965, 1989).

Nous nous intéressons à la position de Ngugi Wa Thiong'o telle qu'elle se dégage de son ouvrage *The River Between* (désormais *RB*) dans lequel l'accomplissement des deux rituels de la croyance traditionnelle, l'excision et la circoncision, à travers le parcours de deux personnages (Muthoni et Waiyaki), est confronté à un déni de la religion chrétienne dans la société Kikuyu au Kenya.

Le dessein de se faire exciser envahit et obnubile la fille du pasteur Joshua. Son père, un révérend, ne pourra jamais cautionner sa décision de se faire exciser : « *but father will not allow it* » (*RB*, 25)<sup>51</sup>. Du nuage de cette rupture, se dégage l'expression d'un accomplissement de soi, la joie d'une épreuve qui, quoique douloureuse, demeure l'axe d'une orientation prédicative qui s'impose au récit second sur l'excision. C'est l'objet d'étude de la première partie de cet article.

Incirconcis, Waiyaki se fait ombre dans un espace où son existence se mesure aux épisodes laborieux de tâches quotidiennes. Sa vie

---

<sup>51</sup> Nous traduisons : « mais père ne le permettra pas ».

s'écoule entre l'ennui de la routine et l'amertume d'un interdit d'accès à l'univers des hommes de la société Kikuyu. Il vit dans une angoisse existentielle et s'impatiente de se voir autoriser à couper le cordon ombilical qui le lie à sa « vie de boy » et à son « innocence ». Et c'est l'intensité de cette impatience qui sera à la mesure de la grandeur de sa joie une fois initié. C'est ce que nous allons analyser dans le second point de notre contribution.

## I - DE QUELQUES NOTIONS THÉORIQUES

Nous recourons aux moyens d'analyse des théories sémiotiques pour traiter de la joie christique et coutumière dans le deuxième roman de Ngugi en essayant de comprendre comment et pourquoi ces personnages éprouvent les sentiments antagoniques d'une douleur mortelle et d'une joie ataraxique, comment la joie peut s'exprimer en la forme accomplie d'une liberté à la fois « laïque » et coutumière. En effet, comme l'explique Jacques Fontanille, dans son manuel *Sémiotique du discours* (1999) :

*La sémiotique est devenue une sémiotique du discours en redonnant toute sa place à l'acte d'énonciation, aux opérations énonciatives, et pas seulement à la représentation du "personnel" d'énonciation (narrateurs, observateurs, etc.) dans le texte : elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme un énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais aussi comme une énonciation particulière, une " parole littéraire ", comme dirait Jacques Geninasca.<sup>52</sup>*

Il est pertinent de souligner que cette sémiotique ne se veut pas une nouvelle théorie sémiotique, comme le précise J. Fontanille dans l'introduction à son ouvrage (1999) : « *Il ne s'agit donc pas de proposer une théorie sémiotique du discours littéraire de plus (...)*

---

<sup>52</sup> L'introduction du manuel est disponible sur le site : [www.unilim.fr/pages\\_perso/.../textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/.../textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf)

*mais de montrer quel peut être l'apport, en termes de méthode, d'un point de vue sémiotique sur la question posée» (idem).*

Ce « point de vue », poursuit-il, est celui d'un « discours en acte », « discours vivant, de la signification en devenir » dont le style est ainsi défini, dans cette même introduction : « *le style (Le style, l'identité et les formes de vie) sera traité comme une identité en construction, pour une instance de discours en devenir dans les actes d'énonciation* »; d'où l'importance du sujet de la « parole littéraire », c'est-à-dire ici, du personnage (Muthoni - Waiyaki).

Dans notre cas, l'étude se focalisera sur les trois axes sémiotiques, complémentaires, de la « présence », de la « visée intentionnelle » et de la « saisie ». et de la « visée intentionnelle » de la joie.

La *présence*, toujours selon Jacques Fontanille (2003 : 38) réside dans le fait de

*Percevoir quelque chose avant même de le reconnaître comme une figure appartenant à l'une des deux macro-sémiotiques, c'est percevoir plus ou moins intensément une présence. (...) [Cette présence est] quelque chose qui, d'une part occupe une certaine position, relative à notre propre position, et une certaine étendue, et qui, d'autre part, nous affecte avec une certaine intensité (...). La présence, qualité sensible par excellence, est donc une première articulation sémiotique de la perception.*

Cette *présence*, ou plutôt ce sentiment de *présence* ou pressentiment déclenche une seconde articulation sémiotique de la perception, la « visée intentionnelle » : « *L'affect qui nous touche, cette intensité qui caractérise notre relation avec le monde, cette tension en direction du monde est l'affaire de la visée intentionnelle* » (Fontanille, 2003 : 39)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Fontanille cite l'exemple du narrateur d'*A la Recherche du temps perdu* de M. Proust qui, pendant l' « épisode de la madeleine », « *a ressenti l'effet de la madeleine, il a apprécié l'profondeur où le souvenir est enfoui ; en reconnaissant*

La troisième articulation est la « saisie » à travers laquelle s'appréhendent « *la position, l'étendue et la quantité [qui] caractérisent en revanche les limites et les propriétés du domaine de pertinence, c'est-à-dire celles de la saisie* » (Fontanille, 2003 : 39).

La *visée* (intensité variable de l'affect) et la *saisie* (l'entendue de l'affect) forment

*Un système de valeurs [qui] résulte donc de la conjugaison d'une visée et d'une saisie, une visée qui guide l'attention sur une variation, dite intensive, et une saisie qui met en relation cette première variation avec une autre, dite extensive.*  
(Fontanille, 2003 : 40)

Pour une exploitation pertinente de ces notions, nous prenons appui sur la conception sémiotique du récit en nous référant, notamment, à la méthodologie d'analyse proposée par Nicole Everaert-Desmedt dans son ouvrage *Sémiotique du discours* (2004). Elle définit le récit ainsi :

*Nous définissons le récit comme la représentation d'un événement. (...) Précisons : un événement est une transformation, un passage d'un état S à un état S' (...). [Un événement devient récit lorsqu'il est] représenté, rapporté par quelqu'un (raconté, filmé, mis en scène,...). (...) Toute représentation est déjà interprétation.* (2004 : 13)

Cette définition globale est exploitée à trois niveaux - narratif, figuratif et thématique - qui « *entretiennent des rapports entre eux pour constituer le "parcours génératif de la signification"* » (Fontanille, 1999 : 14), et qui « *permettent de décrire (...) l'engendrement de la signification dans un texte* » (idem.).

---

*L'effet gustatif comme associé à une saveur, il a du même coup attribué une valeur intentionnelle à cette présence sensible* » (2003 : 108).

Certes, ces niveaux entretiennent des rapports d'interdépendance, mais pour des nécessités méthodologiques, nous allons réserver un point au parcours figuratif parce que les composantes sémiotiques de l'espace jouent un rôle primordial dans l'expression de la joie transformationnelle dans le corpus que nous avons choisi.

## II - VALEUR SÉMIOTIQUE DE « LA BELLE SOUFFRANCE »

### II.1. *Présence, visée et saisie d'un vouloir ineffable*

Le dessein de se faire exciser envahit la fille du pasteur et l'obnubile. Elle mûrit son idée en silence. Le désir de devenir une femme aux yeux de la tradition de Kameno devient *présence* en tant que « première articulation sémiotique de la perception ». Cette *présence* se mue donc en une « qualité sensible par excellence ». Une intensité d'affects lie Muthoni à son rêve. Elle brise le silence et s'en ouvre à sa grande sœur Nyambura :

*I have to tell you something. (...) I thought and thought again about it. I have not been able to eat or sleep properly. My thoughts terrify me. But I think now I have come to a decision. (...) Nyambura, I want to be circumcised. (RB : 24-25)<sup>54</sup>*

Muthoni perçoit ici l'intensité de la *présence* qu'elle met en relation avec la variante croyance dans une *visée intentionnelle* (« *I want to be circumcised* » - je veux être excisée). En effet, la *visée* qui implique la figure de l'interprétant<sup>55</sup> mesure l'intensité par laquelle une relation entre le sujet Muthoni, son désir, et son espace est établie. Le bornage de cette étendue fait appel à une *saisie* caractérisant le fondement et l'étendue du projet du sujet de faire.

---

<sup>54</sup> Nous traduisons : « Je dois vous dire quelque chose. (...) J'y ai pensé et y pense de nouveau. Je n'ai ni pu manger ni dormir correctement. Mes pensées me terrifient. Mais je pense maintenant que j'en suis venue à une décision. (...) Nyambura, je veux être excisée ».

<sup>55</sup> « En termes peirciens, la visée rappelle le, caractériserait l'interprétant, et la saisie, le fondement » (Fontanille, 2003 : 39).

L'espace de la présence du désir de Muthoni devient intelligible<sup>56</sup>, et des transformations majeures se profilent à l'horizon.

Muthoni est face à une catégorisation axiale complexe avec, d'une part, un agrégat d'affects autour de la notion sacrée des traditions et, d'autre part, un élan ecclésiastique qui déprécie toute pratique traditionnelle jusqu'à l'interdire formellement. Sa sœur, Nyambura le lui fait comprendre :

*You are a Christian. You and I are now wise in the way of the white people. Father has been teaching us what he learnt at Siriana. and you know the missionaries do not like the circumcision of girls. Father has been saying so. Besides, Jesus told us it was wrong and sinful. (RB : 25)*<sup>57</sup>

Dans l'optique de la sœur, deux systèmes de valeurs s'affrontent dans un face-à-face intense de ce qui se donne comme le « bien » contre le « mal ». Par conséquent, le devenir de Muthoni s'évalue en terme de choix et de responsabilité appréhendés en termes de *saisie* et *d'étendue*, de faire-être et de ne pas-faire-être. La fille du pasteur est plongée dans un dilemme où les termes d'opposition lui ravissent toute marge de liberté dans un espace catégorielle de valeurs. Elle se laisse alors emporter par l'intensité d'un rêve et *l'étendue* d'une sanction finale. Elle trouve sa voie en s'affranchissant de l'opposition privative de sa famille et en imposant la *saisie* de son vouloir. Elle s'en va à Kameno (le village de la tribu) pour harmoniser les contraires : la coutume et les interdits d'une religion chrétienne. Le signe de la réconciliation

---

<sup>56</sup> « (...) Un système de valeurs ne peut prendre corps que si des différences apparaissent et si ces différences forment un réseau cohérent : c'est la condition de l'intelligible » (Fontanille, 2003 : 39).

<sup>57</sup> Nous traduisons : « Vous êtes chrétienne. Toi et moi sommes maintenant sages comme les Blancs. Le père nous a enseigné ce qu'il a appris à Siriana. Et tu sais que les missionnaires n'admettent pas la circoncision (l'excision) des filles. Le père l'a dit. De plus, Jésus nous dit que c'est un péché. »

sera sa croix de martyr qu'elle portera avec joie et optimisme. D'où la corrélation entre la joie d'un devoir à accomplir et le courage d'une décision à prendre. Ce syncrétisme repose, pour le sujet, sur la cohésion des deux croyances dont Muthoni sollicite la reconnaissance sociale : « *Father and mother are circumcised. Are they not Christians? Circumcision did not prevent them from being Christians* » (RB, 26)<sup>58</sup>. Mais une rupture se produit d'où se dégage l'expression d'un accomplissement de soi, la joie d'une épreuve qui, quoique douloureuse, demeure l'axe d'une orientation prédicative qui s'impose au récit. Elle s'exprime comme le point nodal d'un champ positionnel autour duquel gravitent l'intensité et l'étendue émotionnelle de la fille du pasteur. Celle-ci entame un mouvement légal de conjonction et de disjonction dans un état d'esprit caractérisé par la joie de souffrir et de mourir au nom d'une cause qu'elle croit noble.

## **II.2. Le méta-sujet et son faire transformateur à l'épreuve d'une douleur-joie mortifère :**

L'analyse des actes de langage de Muthoni révèle qu'elle est l'expression d'un espace où se produisent des « événements syntaxiques »<sup>59</sup>. Elle est à la fois un actant-sujet et un actant-objet : « *I want to be a woman, I – I want to be a woman. I want to be a real girl, a real woman, knowing all the ways of the hills and ridges* » (RB : 26)<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Nous traduisons : « Père et mère sont circoncis. Ne sont-ils pas chrétiens ? La circoncision ne les a pas empêchés d'être chrétiens ».

<sup>59</sup> Cette terminologie est empruntée à A.J. Greimas : « "Jean se torture tout le temps". L'analyse superficielle de cet énoncé linguistique nous révèle qu'à l'intérieur d'un acteur dénommé Jean et considéré comme un lieu où se produisent des événements syntaxiques, Jean en sa qualité d'actant sujet, torture le même Jean pris comme l'actant objet » (Greimas, 1973 : 18).

<sup>60</sup> Nous traduisons : « Je veux être une femme, je - je veux être une femme. Je veux être une fille authentique, une femme authentique, connaissant tous les chemins des collines et des crêtes ».

Son énoncé prend la valeur d'un acte de langage réfléchi qui se manifeste dans la joie d'un faire-être, faisant ainsi de la fille du pasteur « un lieu-dit acteur syncrétique »<sup>61</sup>. La douleur de l'excision prend alors valeur d'importance dans sa dimension fonctionnelle, déterminant chez elle un type de comportement joyeux.

La structure actantielle du récit second se trouve bouleversée par la structure actorielle qui donne forme à l'«organisation réflexive de l'univers individuel»<sup>62</sup> de la fille excisée. L'univers culturel de Kameno se lit dans une certaine mesure dans la narrativisation psycho-sémiotique du monde du dedans de Muthoni. Au lieu de se soustraire aux tourments et de s'éloigner de l'espace des traditions qui la détermine à souffrir, Muthoni s'exprime dans la volonté de soustraire son corps au « péché ». Son bonheur, sa joie se déroulent hors du temps et hors du lieu caractéristiques d'un monde de douleurs ; un monde que son père, le révérend, voit au prisme de l'Égypte pharaonique : « *Let her (Muthoni) go back to Egypt. Yes. Let her go back. He (Joshua) would travel, on to the new Jerusalem* » (RB : 36)<sup>63</sup>. Excisée, Muthoni réconcilie le Dieu Murugu et celui de Jésus Christ pour faire naître, à travers sa personne, un interprétant (son statut de fille excisée) qui fait appel à un signe argumental symbolique pour dire une nouvelle signification : être chrétienne et excisée signifie incarner la beauté de sa tribu dans cette société Kikuyu. De par cet acte, la fille

<sup>61</sup> « On voit que le statut de ce que l'on appelle un énoncé réfléchi s'interprète aisément par l'inscription d'un énoncé syntaxique quelconque dans le lieu-dit acteur syncrétique (...) » (Greimas, 1973 : 18).

<sup>62</sup> « (...) On voit que c'est le type de rapports entretenus entre la structure actancielle et la structure actorielle qui détermine, comme des cas-limites, tantôt l'organisation réflexive des univers individuels tantôt l'organisation transitive des univers culturels, et qu'une même syntaxe est susceptible de rendre compte de la narrativisation psycho-sémiotique ("la vie intérieure") et de la narrativisation socio-sémiotique (mythologies et idéologies) (...) » (Greimas, 1973 : 19).

<sup>63</sup> Nous traduisons : « Laissez-la (Muthoni) retourner en Égypte. Oui. Laissez-la y retourner. Il (Joshua) ira de nouveau à Jérusalem ».

connaît des transformations et fait jouer à son énoncé une fonction de conjonction et de disjonction (Greimas, 1973)<sup>64</sup>. Ce qui confère à Muthoni le statut d'un méta-sujet opérateur dont l'action peut être exprimée en une équation sémiotique type explicitée par Greimas (Greimas, 1973)<sup>65</sup> :  $F(\text{transformation}) (S_1 \cup O V_1) \longrightarrow (S_1 \cup O V_2)$ <sup>66</sup>.

Le méta-sujet agit à travers un faire transformateur ( $S_1 \cup O V_1$ ), entraînant une transformation transitive <sup>67</sup> $(S_1 \cup O V_2)$  exprimée dans cet énoncé, « I'm a Christian ; a Christian in the tribe » (RB, 53), qui est une conséquence de la transformation (F).

L'épreuve de l'excision s'exprime alors comme une narrativité (Greimas, 1970 : 28) et une réalisation au sens de Greimas, à savoir « une transformation qui établit la conjonction entre le sujet et l'objet :  $\text{Real} = F \text{ trans } [S_1 \longrightarrow O_1(S \cup O)]$  » (Greimas, 1973 : 20).

La beauté de sa tribu se lexicalise et s'identifie comme une « valeur réalisée » définie comme « *la valeur investie dans l'objet au moment (= dans la position syntaxique) où celui-ci se trouve en conjonction avec le sujet* » (Greimas, 1973 : 20).

Cette conjonction est signifiée par la joie exprimée d'autant plus que la disjonction de Muthoni de cette partie de son corps ne signifie guère le reniement d'une conjonction avec le Christ.

Greimas précise dans ce sens que : « la disjonction étant la dénégation de la conjonction n'est pas l'abolition de toute relation entre les deux actants : autrement, la perte de toute relation entre

---

<sup>64</sup> « On comprendra notre définition provisoire de la narrativité qui consiste en une ou plusieurs transformations dont les résultats sont des jonctions, c'est-à-dire soit des conjonctions, soit des disjonctions des sujets d'avec les objets » (Greimas, 1973 : 20).

<sup>65</sup> « Énoncé de faire de type :  $F \text{ transformation } (S_1 \longrightarrow O_1)$  où  $S_1$  est le sujet opérant la transformation et  $O_1$  est l'énoncé d'état auquel aboutit la transformation » (Greimas, 1973 : 20).

<sup>66</sup> Nos équations sémiotiques sont, certes, inspirées de celles de Greimas mais plus précisément de celles de A. Hénault (1979 et 1983) :  $S_1$  = sujet (le sujet peut être un sujet de faire ou un sujet d'état),  $S \cup O$  = énoncé d'état disjonctif,  $S \cap O$  = énoncé d'état conjonctif,  $O$  = objet et  $V$  = valeur.

<sup>67</sup> Selon Greimas 1970 : 37, il s'agit, sur le plan figuratif, d'une transformation sous-tendue par une attribution d'une valeur à un objet.

sujets et objets aboutirait à l'abolition de l'existence sémiotique» » (Greimas, 1973 : 28-29).

Muthoni reste en relation avec la religion du Christ, faisant ainsi des croyances des *étants sémiotiques* qui opèrent des modes d'expressions différents dans leur articulation conjonctive illustrée dans cet énoncé : « *I'm a woman and I will grow big and healthy in the tribe. (...) . Tell Nyambura I see Jesus and I am a woman, beautiful in the tribe* » (RB : 53)<sup>68</sup>. Cet attachement à ses croyances chrétiennes *virtualise* sa disjonction avec l'église et fait de son énoncé un déclaratif d'état qui fusionne *virtualisation* et *réalisation*. Cela fait du sujet Muthoni un « mode de manifestation » (Greimas, 1973 : 24) de l'excision sur un axe sémantique investi d'une valeur qu'est la joie dans la douleur sacrificielle ; propos synthétisé dans le tableau suivant :

<b>Epreuves</b>	<b>Acquisitions</b>	<b>Privations</b>
Excision	Synchrétisme des deux religions : «I see Jesus and I am a woman, beautiful in the tribe»	Une partie souillée de son corps
excommunication de la communauté chrétienne	Deviens une femme traditionnelle	Renonciation à la religion chrétienne qui interdit l'excision
Exclusion de la communauté traditionnelle	Elle est toujours chrétienne	Renonciation à l'interdit coutumier qui exclut les filles chrétiennes de la pratique de l'excision

Ces transformations du point de vue syntagmatique s'opèrent non seulement sous un angle d'acquisition, mais également de

<sup>68</sup> Nous traduisons : « Je suis une femme et je serai grande et saine dans la tribu. (...). Dites à Nyambura que j'ai vu Jésus et que je suis une femme, belle au sein de la tribu ».

« manque propien » (Greimas, 1970 : 40) qui reflète un aspect positif à travers lequel est articulé le vouloir du sujet Muthoni.

Le renoncement, au contraire du son *statu quo ante*, a conduit la fille à s'attribuer la valeur joie malgré la condamnation dont elle fait l'objet dans les deux camps. Elle devient alors un acteur inclusif des sèmes /femme/, /joie/, /chrétienne/, /traditionnaliste/. Ces sèmes entretiennent, au plan syntaxique, une relation hyponymique (indépendante), mais aussi antinomique (relation de conjonction et de disjonction) au niveau sémantique. La fille du pasteur se retrouve au centre d'une occurrence d'inclusion où la joie christique fait figure d'actant qui s'interprète au niveau sémantique comme un sème, un objet de valeur positif. D'où l'articulation sémiotique suivante :

S<sub>1</sub> (Muthoni) UOV<sup>+</sup>1 (joie dans la douleur et jusqu'à la mort).

### III - ESPACE FIGURATIF D'UNE RENAISSANCE

Nous envisageons d'étudier ce niveau du récit en nous référant au parcours d'un personnage masculin, Waiyaki, en rapport avec le rituel de la circoncision.

#### III.1. Espace du dedans : niveau génératif de la joie transformationnelle

L'icône-texte relatif à l'axe thématique de la joie coutumière revêt une dimension narrative et figurative dont l'analyse met en surface des disjonctions actuelles, spatiales et temporelles.

L'épreuve de la circoncision, à la fois physique et douloureuse, en appelle à la participation d'acteurs et d'actants en interactions syntagmatique et paradigmatique dans des espaces différents : l'espace du dedans, qui a pour correspondant perceptible la maison, fait face à l'espace du dehors dont le *représentamen* se lit sous le signe du fleuve.

Dans l'espace du dedans les indications spatiales s'articulent en :

A) patience vs impatience

## B) Innocence vs initiation

Une telle articulation se lit dans des expressions telles que : « *Days came and went; and still it was the same life* »(RB, 13)<sup>69</sup>, « *Waiyaki joined again in the daily rhythm of life* » (RB : 13)<sup>70</sup>.

L'espace du dedans réfère à une relation de conjonction : Waiyaki fait corps avec les objets de valeur impatience et innocence, tandis que l'espace du dehors renvoie au rêve de Waiyaki de se mettre en jonction avec l'objet de valeur initiation.

Ainsi, l'opposition figurative innocence vs initiation qui détermine un épisode où le mouvement fait appel à un sentiment de joie immense chez le non-initié.

Mu par son désir d'accéder au statut d' « homme » dans sa tribu, Waiyaki s'empresse d'accueillir et de se réjouir de toute idée le rapprochant de l'événement : « *Some a glow of pride was beginning. He was ready for initiation* » (RB : 12)<sup>71</sup>.

Au niveau syntagmatique les éléments du dedans s'agencent pour ainsi tracer un parcours configuratif où se lisent les motifs de « tutelle » et d' « impatience ». Ces motifs impliquent des données figuratives que le narrateur emploie pour produire un « effet de réel ».

En effet, la présence de Waiyaki dans l'espace du dedans est signe d'un statut social : le jeune garçon n'est pas un homme au sens coutumier des Kikuyu. Il est placé sous la responsabilité de ses parents et demeure éloigné des secrets de la vie, de la culture et autres connaissances socio-culturelles de son ethnie. Son innocence le prive du pouvoir d'acquisition de compétence et de performance. D'où l'impatience du jeune garçon à se libérer de son statut d'incirconcis pour une renaissance, comme il le déclare à sa mère :

---

<sup>69</sup> Nous traduisons : « Les jours passaient et c'était toujours la routine ».

<sup>70</sup> Nous traduisons : « Waiyaki retrouve de nouveau le rythme quotidien de vie ».

<sup>71</sup> Nous traduisons : « Il commençait à ressentir un sentiment de fierté. Il était prêt pour l'initiation ».

« *I must be born again* » (*RB* : 11)<sup>72</sup>. Son statut est un fait qui s'oppose alors à son vouloir et donc à sa joie. Le dedans l'enferme avec son désir et fait de son sentiment d'impatience et d'ennui une composante fonctionnelle de l'espace « maison ». Waiyaki rêve d'un ailleurs où il pourra connaître une réalisation de soi, une renaissance par laquelle il se mettra, avec joie, en jonction avec le statut d'homme, initié, dans sa communauté.

### **III.2. Espace du dehors : référent médiat d'une douleur-joie coutumière**

Ngugi, dans *RB*, utilise l'image du fleuve comme un moyen euristique afin de transmettre un message culturel.

Pour décoder les aspects sémiotiques des éléments fluviaux, dans *The River Between*, nous allons adopter une démarche analytique qui fait appel à la charge sémantique de « l'icône métaphorique » (Kibedi et al, 1981 : 250). Selon A. Kibédi Vergas et al. : « *Ce qui caractérise ce genre d'icônes, c'est que la relation de ressemblance ne s'établit pas entre le signe et son référent, mais entre deux référents qui sont tous les deux dénotés par le même signe* » (idem.).

Peirce, quant à lui, décrit ce type d'icônes comme des métaphores, c'est-à-dire ce sont « *celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen [ou signe] en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre* »<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Nous traduisons : « Je dois naître à nouveau ».

<sup>73</sup> Peirce classe les icônes en trois catégories : « On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités, ou priméités premières, sont des images ; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques, ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties sont des diagrammes ; celles qui représentent le caractère représentatif d'un *représentamen* en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des métaphores (1902 : 2.277). Cité par P. Thibaud (1994 : 126).

L'espace du dehors limite la narration du récit global et focalise les acteurs dans un parcours de soustraction et d'acquisition de valeurs. La narration d'un événement, dont l'expression et le contenu concourent à peindre un acteur heureux dans l'expérience d'une douleur physique, se construit dans une articulation sémiotique d'interactions verbale et physique, lesquelles impliquent des macro-transformations chez les acteurs qui les intègrent dans un processus de conjonction ou de disjonction.

Dans l'espace du fleuve, sujet de réalité socio-culturelle, s'accomplit un vouloir coutumier. De ce fait, son iconicité porte la marque d'un référent médiat en une pratique culturelle. Avant de subir l'ablation tant rêvée, Waiyaki est amené au fleuve Honia, symbole de pureté et de sacralité, pour prendre un bain purificateur. Le jour fatidique, sa joie est immense. Le bonheur de ce rêve à accomplir lui est décrit en termes sécurisants : « *Waiyaki whose head had had been shorn of hair trailed behind her (mother) as a little child would follow his mother* » (RB : 12)<sup>74</sup>.

Il fait mouvement vers l'espace du dehors où il doit recevoir le signe de la circoncision comme sceau de son titre d'homme libre et responsable. D'où sa joie de marcher sur le tracé de la foi coutumière, à l'instar de Muthoni. Ce mouvement vers une mort symbolique prend une forme narrative d'une iconicité structurale, et le fleuve Honia signifie un espace investi de valeurs traditionnelles de l'essence de l'être dans la société Kikuyu. Ses eaux iconisent alors la renaissance. Il est le signe d'un espace d'adieu, une frontière-contact entre une vie *anté* et une existence *posté*. De ce fait, il est associé aux aspects temporels et existentiels du bonheur de renaître du personnage Waiyaki : « *Old Waiyaki is born. Born again to carry on the ancient fire* » (RB : 12)<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Nous traduisons : « Waiyaki dont les cheveux ont été rasés traînait derrière elle (la mère) comme un petit enfant suivrait sa mère ».

<sup>75</sup> Nous traduisons : « Le vieux Waiyaki est né. Né de nouveau pour porter le

L'espace fluvial est porteur de la joie d'être ; c'est un espace de félicité dont les valeurs lient le Kikuyu au sens profond de l'identité coutumière. Après le bain purificateur, Waiyaki sort du fleuve, débarrassé de la souillure de son état d'incirconcis, pour subir l'épreuve de la circoncision : se faire couper le prépuce, symbole de son impureté. Il vise la victoire dans l'épreuve pour faire honneur à sa personne et à sa famille :

*Waiyaki had waited for this day, for this very opportunity to reveal his courage like a man. This had been the secret ambition of his youth. (...) now time had come (...). He just stared into space, fear giving him courage. His eyes never moved. (...). The knife produced a thin sharp pain as it cut through the flesh. (...). Blood trickled freely on the ground (...) Around him women were shouting and praising him. The son of Chege had proved himself. Such praises were lavished only on the brave. (RB : 45)<sup>76</sup>*

Son vouloir se réalise et fait de lui un homme accompli. Après s'être éprouvé dans l'attente, le voilà qui reçoit la couronne de la vie et prépare sa voie dans la vie active.

Affranchi, dans cet espace du dehors, Waiyaki goûte au fruit de la connaissance et à la vie d'homme libre et heureux. La joie saisissant l'occasion d'une expression coutumière séduit Waiyaki par le commandement de son essence qui le fait mourir dans le sable boueux de Honia River afin de le faire revivre dans sa

---

flambeau de la tradition ».

<sup>76</sup>Nous traduisons : « Waiyaki avait attendu ce jour, cette occasion, pour montrer son courage comme un homme. C'était son ambition secrète depuis qu'il était (tout) jeune..(...) Le temps était venu (...). Il a juste regardé fixement dans l'espace, la crainte lui donnant du courage. Ses yeux n'ont jamais cillé. (...). Le couteau a produit une douleur vive quand il a coupé la chair.(...). Le sang a coulé goutte à goutte librement sur le sol (...). Autour de lui, des femmes criaient et louaient ses qualités. Le fils de Chege avait fait ses preuves. Ces louanges n'ont fait que se répandre sur un valeureux ».

communauté kikuya. De plus, il est doté du pouvoir d'exprimer ce qu'il est devenu et ce qu'il représente désormais dans sa société. Honia se mue en un pont de douceur qui relie la mort à la vie. Le désir de mort engendre la joie de vivre chez le fils de Chege ; cela fait du signe du fleuve l'expression d'une spiritualité et d'une humanité. A travers le fonctionnement iconique et métaphorique du fleuve, l'espace du dehors se solidarise du changement de statut de Waiyaki en établissant un lien avec son espace et l'initié.

Ainsi, le thème de la joie s'est exprimé avec *étendue* et *intensité* dans *The River Between* où les coutumes africaines sont situées à la croisée des chemins de civilisations différentes.

Par l'excision, la fille du pasteur vise à connaître un accomplissement. Cette épreuve est insigne de son supplice qu'elle savoure avec bravoure et joie. Elle est rayonnante dans son sacrifice héroïque. Ce sacrifice la met en *jonction* avec la *valeur* positive des traditions des Kikuyu, lesquelles, à leur tour, sont mises en *relation jonctive* avec les valeurs chrétiennes. Muthoni, grâce à ses deux croyances, qui l'amènent à Kamenon et à Makuyu, subit le destin d'une mort rédemptrice. Sa mort délivre un message de joie. Elle annonce la bonne nouvelle : elle a réussi à mettre sa foi chrétienne et sa foi paganiste en accord dans un syncrétisme salubre, purifié de tout extrémisme. Elle a connu la mort, certes, mais pour entrer en jonction avec la valeur de la liberté et du salut ; d'où la joie d'une mission accomplie, d'un objectif atteint.

Contrairement à Muthoni, qui s'est efforcée de trouver le point de jonction de deux religions qui s'entrecroisent, Waiyaki, lui, a choisi la tradition de ses ancêtres pour se réaliser dans la joie d'une épreuve qui le porte à un haut niveau social. Sa circoncision lui a ouvert les perspectives d'un renouveau, d'une autre vie.

Son séjour dans un espace fluvial et la disjonction d'avec son prépuce n'ont d'autre but que de le faire passer d'une mort symbolique à une vie nouvelle. Cette purification de toute sa

souillure physique et morale de sa vie de profane, est ce qui explique la joie de s'accomplir dans les secrets de sa coutume. Sa joie s'oppose à celle de Muthoni par sa visée. Alors que Muthoni se réjouit d'une mort physique certaine, conséquence de son projet christique, Waiyaki se réjouit d'une mort symbolique pour une vie spirituelle ancrée dans la racine identitaire de la tradition de sa tribu. L'expression de ces deux façons de mourir et de connaître la joie s'inscrit dans la difficile question des relations interculturelles entre le Sud et le Nord, entre le marteau de l'ouverture et l'enclume de l'enracinement. Nous avons tenté de le démontrer à travers l'étude de la particularité sémiotique de la narrativité de *The River Between* que nous définirons comme une « *forme mixte, à la fois psycho- et socio-sémiotique (correspondant à l'ensemble des pratiques inter-individuelles)* » (Greimas, 1973 : 19).

#### **BIBLIOGRAPHIE**

- EVERAERT-DESMEDT N., *Sémiotique du récit*, Paris, De boeck, 3<sup>e</sup> édition, 2004.
- FARAH Nuruddin, *Sardines*, London, Allison and Busby, 1981.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature : essai de méthode*, P.U.F., 1999.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotiques du discours*, Paris, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- GREIMAS, A. J., *Sens II : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J., « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », in *Langages*, N°31, volume 8, 1973, pp.13-35.
- HENAULT Anne, *Narratologie, sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, Paris : PUF, 1983.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans la langue*, Paris, Nathan, 1985.
- KIBEDI VERGA A. et al., *Théorie de la littérature*, Picard, 1981.
- THIAM Awa, *La Parole aux négresses*, Denoël, 1978.
- THIBAUD P., « La notion peircienne de métaphore », in *Histoire Épistémologie Langage*, Tome 16, fascicule 1, 1994. pp. 123-136.
- CORPUS : NGUGI Wa Thiong'o, *The River between*, London, Heinemann, 1965, 1989.

**EL YAACOUBI Youssef**  
**Université Sidi Mohamed Ben Abdellah**  
**Fès - Maroc**

**ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA RÉFÉRENCIATION  
DANS LE CHANT DU MONDE DE J. GIONO**

**Résumé**

Notre étude porte sur la *référenciation* dans l'œuvre de Jean Giono, *Le Chant du monde* parce qu'elle relève de divers modes de représentation. Nous tentons de démontrer que le référent se transmue par la magie du style et de ses techniques en un référé qui intègre l'intertexte mythique. En effet, les relations interactionnelles investissent la représentation par le biais de procédés stylistiques, notamment la comparaison et la métaphore, pour présenter une « réalité » autre, un monde doté d'un pouvoir poétique, voire mythique. En cela, le paysage, dans *Le Chant du monde* de Jean Giono, en tant que « référé », se lit comme une image harmonieuse du monde grâce à la description/création des lieux marqués par la co-habitation parfaite des êtres et des choses.

**Mots-clefs :** référenciation – description – poétique – stylistique – intertexte – *Le Chant du monde* – Jean Giono.

**STYLISTIC STUDY OF REFERENTIAL MEANING IN J. GIONO'S LE  
CHANT DU MONDE (THE SONG OF THE WORLD)**

**Abstract**

Our paper, aided by work in linguistics and stylistics, focuses on referential meaning and telescoping of a reality other than what is stated openly in the text. To do this, we chose the work of Jean Giono, a great creator of images and spaces, *Le Chant du Monde*, where the narrative incorporates the poetic dimension through different modes of representation, whether literary, poetic musical or pictorial. Furthermore, representation is transmuted by the magic of style and techniques in a reality that concerns the mythical intertext. In this, the landscape in *Le Chant du Monde* by Jean Giono, the description of the places in his bill incorporates the co-presence of the human and the animal in perfect harmony relating to myth and perceptions.

**Keywords :** referential meaning – description – poetic – stylistic – intertext – *Le Chant du monde* – Jean Giono.

**ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA RÉFÉRENCIATION  
DANS LE CHANT DU MONDE DE J. GIONO**

Dans son ouvrage *Le Récit poétique* (1978 : 7), Jean-Yves Tadié étudie la prose poétique dans des œuvres où la poésie se mêle fortement à la prose romanesque et qu'il classe dans la catégorie « récit poétique » :

*Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.*

Mais s'agissant de la prose poétique du roman, Dominique Combe, dans *Poésie et récit, une rhétorique des genres* (1989), affirme que cette prose poétique est le signe d'un retour du récit réconcilié avec la poésie, après leur rupture initiée, selon lui, par Stéphane Mallarmé notamment. Donc, pour lui, la poésie du récit n'est pas une simple transition :

*C'est donc parce que la conception du roman s'est résolument écartée des canons « réalistes » du siècle dernier que la poésie peut lui être assimilée : en réalité, c'est bien le roman qui a été « poétisé », conformé aux règles d'une poésie « pure » non référentielle, c'est-à-dire « lyrique ». La forme contemporaine de la poésie « pure » n'est autre que le Nouveau Roman. Rien de plus naturel que, alors que le roman se maintient comme forme dominante en raison de facteurs socio-économiques, la poésie se confond avec lui : en réalité elle se dissimule sous le pseudonyme trompeur de « roman ». Rien de commun, alors, avec ce qu'on appelle*

*quelquefois le « roman poétique » qui seul mérite la qualification de genre esthétique. (pp.115-116)*

De là, la nécessité de ne pas lire le roman et la poésie comme deux entités séparées dont il faudrait déchiffrer les relations interactionnelles qui les associeraient.

C'est dans cet état d'esprit que nous aborderons la problématique du « roman poétique » à travers l'exemple de *Le Chant du monde*<sup>77</sup> de Jean Giono, car l'auteur parvient, par le truchement de la description, prise au sens strict de représentation mimétique du réel, à représenter le monde et à l'investir d'un pouvoir poétique, voire mythique.

### **I - SUBLIMATION DU PAYSAGE : zoomorphisme et anthropomorphisme**

Le paysage littéraire est une figure culturelle construite. Il constitue un iconotexte qui se définit par ses propres lois de fonctionnement et de représentation. Il est échafaudé selon le processus complexe de la description. Il est conçu comme une construction qui doit nommer, évoquer et donner à voir. Il suppose donc des référents culturels d'autant la description est une construction qui s'adresse moins à l'intellect qu'à l'imagination et à la sensibilité du lecteur. Ce dernier ne cherchera pas à la comprendre mais plutôt à la visualiser car elle est bâtie selon le principe de l'iconicité qu'Yves Bonnefoy (1983 : 33) définit d'une manière lyrique :

*J'appellerai image cette impression de la réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. [...] Images, l'éclat qui manque à grisaille des jours, mais que permet le langage*

---

<sup>77</sup> Dans la présente étude, nous nous référons à l'ouvrage des éditions Gallimard, 1997.

*quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve (...).*

Ainsi, pour « donner cette impression de réalité », l'image du paysage, dans *Le Chant du monde* de Jean Giono, use pourtant d'artifices langagiers, « détournés de l'incarnation » et de la représentation mimétique du réel, comme nous tenterons de le démontrer.

L'intérêt de la lecture du paysage de Giono ne réside donc pas seulement dans le déchiffrement des éléments qui le constituent (les pentes, les couvertures végétales, les maisons du village, etc.), et de leur place dans le temps et l'espace, mais dans leur référenciation<sup>78</sup>, autrement dit dans la compréhension des modalités de leur agencement et de leurs symboliques.

Toutefois, interrogeons-nous d'abord sur sa définition. Augustin Berque, cité par Anne-Marie Boisvert (2006) l'un des critiques de l'art paysager, détermine, dans son livre *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse* (1995), quatre critères qui définissent le paysage au sens propre :

- 1) *Des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou deux mots pour dire « paysage » ;*
- 2) *des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage ;*
- 3) *des représentations picturales, ayant pour thème le paysage ;*

---

<sup>78</sup> Nous reprenons la définition de Jean Peytard : « *Supposons, écrit-il, qu'un même événement sportif soit l'occasion de trois reportages, chacun utilisant un canal différent : l'un la radio, l'autre la télévision, le troisième la presse imprimée. Nous dirons que cet événement constitue le référent ; que l'outillage discursif utilisé caractérise la référenciation ; que le produit discursif présenté à un public est le référé. Trois termes : référent, référenciation, référé, que nous utiliserons avec le sens que nous venons de leur donner* » (mis en ligne en 2008).

4) *des représentations jardinières, traduisant une appropriation esthétique de la nature (il ne s'agit donc point de jardins de subsistance).*

D'après Anne-Marie Boisvert, on doit cette présentation des critères à Alain Roger dans son *Court traité du paysage* (1997 : 48). Quant à elle, elle cite (2006) Augustin Berque (1995 : 34-35) qui constate que

*Tel ou tel des trois derniers critères peut se retrouver dans de nombreuses sociétés ; mais c'est seulement dans les sociétés proprement paysagères, qui sont aussi les seules à présenter le premier, que l'on trouve réuni l'ensemble des quatre critères.*

De ces considérations, il est donné à comprendre que le paysage est un *topos* culturel par excellence. Il est à la fois textuel et référentiel. En texte, le paysage propose son propre discours. C'est ainsi que Giono, dans son récit, mêle intimement le narratif et le descriptif. En effet, le descriptif se greffe sur le narratif tantôt en le suspendant, tantôt en le ralentissant et tantôt en lui assurant continuité et fluidité. C'est le cas de la description du fleuve du point de vue du narrateur omniscient :

*La nuit, le fleuve roulait à coups d'épaules à travers la forêt, Antonio s'avança jusqu'à la pointe de l'île. D'un côté, l'eau profonde, souple comme du poil de chat ; de l'autre côté les hennissements du gué. Antonio toucha le chêne. Il écouta dans ses mains les tremblements de l'arbre. C'était un vieux chêne plus gros qu'un homme de la montagne. [...] Le fleuve qui sortait des gorges naissait dans un éboulis de montagne. C'était la haute vallée noire d'arbres noirs, d'herbe noire et de mousse pleine de pluie. Elle était creusée en forme de main, les cinq doigts apportent toute l'eau de cinq ravinements profonds dans une large paume d'argile et de rochers où le fleuve s'élançait comme un cheval en pataugeant avec ses grands pieds pleins d'écume. (p.7)*

La description use, ici, d'artifices de la rhétorique pour donner une dimension isotope à tous les éléments. A la faveur de métaphores et de comparaisons, plusieurs isotopies concourent à animer une composition en noir (« nuit », « vallée noire », « arbres noirs », « herbe noire ») :

- l'isotopie de l'énergie qui associe les sèmes de puissance/force (« coups d'épaule », « vieux chêne », « montagne », « gros », « grand », « rocher », ...), aux sèmes du mouvement (« roulait », « s'avança », « toucha », « sortait des gorges », « s'élançait », « pataugeait »),

- l'isotopie zoomorphe qui associe certains éléments de la nature à des animaux (« eau...comme poil de chat », « hennissement du gué », « fleuve...comme un cheval »),

- l'isotopie anthropomorphe dont l'effet est la fusion du personnage dans le paysage (« il écouta...les tremblements de l'arbre...plus gros qu'un homme de la montagne », « il (Antonio) écouta dans ses mains »/ « elle (la haute vallée) était creusée comme une main », « large paume d'argile »).

Ainsi, nous pouvons dire que ces trois isotopies principales partagent le sème de /mouvement/, qui, combiné à la puissance assure la cohérence de la description.

Cette description dépasse le cadre d'une quelconque reproduction mimétique, à la faveur, en premier lieu, du procédé de la comparaison, définie ainsi par Jean Kokelberg (1993 : 82) :

*Mode d'expression qui consiste à établir – par une CHARNIERE GRAMMATICALE ad hoc – un rapprochement fondé sur la perception d'une analogie entre deux réalités ou deux idées. Le rapprochement ainsi opéré trouve sa justification dans le désir de voir – ou de représenter avec*

*plus de force – l'objet, l'idée, l'action ou la situation que l'on cherche à évoquer.*

Il précise que la contiguïté des deux réalités opérée par la comparaison « *associe de manière intime et inattendue des mots ou des idées appartenant à des registres différents* » (idem.).

A la faveur, notamment, de la charnière grammaticale « comme », qui rapproche « eau » et « chat », « fleuve » et « cheval », le narrateur donne « plus de « force » au contraste entre les deux comparés : la souplesse (féline) de l'eau profonde à « la pointe de l'île » s'oppose à la lourdeur maladroite et massive du fleuve qui foule l'eau « *pataugeant avec ses grands pieds pleins d'écume* », expression qui se laisse lire, par association, « pataugeant avec ses gros sabots pleins d'écume ».

Ainsi l'écriture de Giono donne forme à sa propre esthétique du paysage poétique. En effet, la métaphore de la vallée anthropomorphique, qui placée sous le régime nocturne, acquiert un aspect naturel et sauvage. La comparaison avec la main permet d'articuler, par le jeu des comparatifs, une véritable rhétorique humanisant la nature. De plus, la structure répétitive des lexèmes amplifie l'effet des comparatifs.

Cet anthropomorphisme est accentué par les registres et les codes de la description qui s'insinuent au niveau narratif. La description raconte l'histoire du fleuve qui accomplit un certain nombre d'actions (rouler, sortir des gorges, naître) à travers la forêt, la montagne, jusqu'à la vallée, sous l'œil complice du personnage. En effet, selon Adam et Petitjean (1992 : p.41)

*La description est prise en charge dans ce cas, par un acteur doué de la possibilité de voir, d'observer. Ce qui ne va pas sans rejaillir sur le choix des qualifications du voyeur (peintre, badaud, espion (...)) et sur les motivations (curieux, intrigué, nouveau venu (...)). A quoi il faut ajouter que le*

*personnage en question doit être placé dans un milieu ambiant favorisant son penchant à l'observation (lieu élevé, ouverture, milieu transparent (...)) et accomplir une action-prétexte caractéristique (...).*

A cette « possibilité de voir, d'observer », s'ajoute, dans notre séquence, la possibilité d'écouter (« il écouta »), la possibilité de toucher (« il toucha »). Ces deux aptitudes sensorielles, contrairement à leurs référents dans le monde tangible, n'en font qu'une dans le texte (puisque Antonio écoute avec ses mains qui touchent le chêne), qui produit de ce fait une sensation sans référence, inédite. Cette écoute l'est d'autant plus qu'elle s'exerce sur un « chêne », symbole de solidité massive inébranlable dans l'imaginaire collectif, par des « mains » à même de sentir, voire de provoquer, ses « tremblements ».

De plus, le récit se passe en un temps (la nuit) et en un espace (arbres, herbe, vallée) marqués chromatiquement. En effet, ce récit est combiné aux effets visuels de la noirceur intensifiés par la répétition de l'adjectif « noir » qui s'étend sur tout le paysage.

Nous n'avons pas perdu de vue la recommandation de Jean-Michel Adam dans son ouvrage *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles* (1991 : 131) :

*Après cette description de la cohésion et de la progression [...], il faut se demander si les isotopies de base qu'une première lecture dégage immédiatement (anthropos et cosmos) sont les seules identifiables.*

Nous avons donc continué à interroger l'œuvre de Giono et nous pouvons affirmer que les isotopies que nous venons d'identifier se retrouvent au niveau de toute l'œuvre et qu'elles ne sont pas les seules à sublimer le paysage en lui assurant une cohérence constante.

## II - SUBLIMATION DU PAYSAGE : l'hyperbole de la lumière

Un autre procédé stylistique qui a trait à la mythification du paysage dans le texte de Giono est l'hyperbole dont voici un exemple :

*À peine sorti de l'horizon, le soleil écrasé par un azur terrible ruisselait de tous côtés sur la neige gelée ; le plus maigre buisson éclatait en cœur de flamme. Dans les forêts métalliques et solides le vent ne pouvait pas remuer un seul rameau (...). Des poussières pleines de lumières couraient sur le pays. (...) Les bêtes s'arrêtaient en plein soleil avec leurs poils tout salés de neige gelée, dure comme une poussière de granit... Le jour ne venait plus du soleil seul, d'un coin du ciel, avec chaque chose portant son ombre, mais la lumière bondissait de tous les éclats de la neige et de la glace dans toutes les directions et les ombres étaient maigres et malades, toutes piquetées de points d'or. On aurait dit que la terre avait englouti le soleil et que c'était elle, maintenant, la faiseuse de lumière. On ne pouvait pas la regarder. Elle frappait les yeux : on les fermait, on la regardait de coin pour chercher son chemin et c'est à peine si on pouvait la regarder assez pour trouver la direction : tout de suite le bord des paupières se mettait à brûler et, si on s'essuyait l'œil, on se trouvait des cils morts dans les doigts (p. 138)*

Au niveau des intensifs et des comparatifs, notons :

- d'abord, la radicalité et la violence des signifiés narratifs : « écrasé », « éclatait », « ne pouvait pas », « s'arrêtaient », « englouti », « fermait », « ne pouvait pas », « courir sur le pays », « frappait », « brûlait », « trouvait morts » ;
- ensuite, la plénitude spatio-temporelle qui encadre cette séquence : « azur terrible », « tout côté », « pleines de lumière »,

« plein soleil », « tous les éclats », « toutes les directions », « toutes piquetées » ;

- enfin, l'extrême dureté de la consistance des éléments qui composent le paysage : « neige gelée », « forêts métalliques et solides », « neige gelée dure comme une poussière de granit », « glace », « points d'or » » ; Le sème de la dureté est associé à celui de l'immobilisme renforcé par le contraste avec l'extrême agilité de la lumière (« couraient », « bondissait »).

Ce processus d'emphatisation hyperbolique du paysage est dominé par l'irradiation de la lumière intensifiée par sa réflexion sur la glace. Son intensité étend son emprise sur toute la surface de la terre et confère au paysage une dimension épique par la radicalité antagoniste de ses composants.

En effet, le paysage, immobile, contraste avec l'agilité de la lumière : « les forêts métalliques et solides » où « le vent ne pouvait remuer aucun rameau », « les bêtes » recouvertes de « poussière de granit » semblent subir les assauts d'« un azur terrible » qui « écrase » le « soleil qui ruisselle », et dont « la lumière bondissait de tous les éclats de la neige et de la glace ». Le mouvement anime le récit et lui donne une vie intense.

La lumière minérale (neige - glace), dans son intensité, a évincé la lumière sidérale (soleil), a minéralisé le paysage et les animaux et menace les humains qu'elle oblige à vivre dans l'obscurité. Ils ne peuvent, en effet, regarder la lumière et sont contraints de « se bander » pour pouvoir supporter son intensité mortelle. L'importance du regard associée à la pétrification dans cet espace glacial sous un azur terrible confine cette lumière au rang de mythe : celui de Méduse qui pétrifie les mortels qui lèvent les yeux sur elle, comme la lumière le fait pour les « cils » métonymiques des hommes (« on ») qui osent la fixer.

Cette lumière de « la terre », plus forte que le soleil (« écrasé », « englouti »), ce paysage tout entier, règne sur un paysage métaphoriquement « médusé », élevant l'ensemble au rang de mythe.

Ainsi, l'hyperbolisation jusqu'à la mythification anime le paysage en modulant sa description selon des signifiés narratifs mythiques, comme dans l'exemple de Méduse dans la séquence ci-dessus.

Ce procédé d'hyperbolisation s'étend non seulement à d'autres descriptions de paysages de l'œuvre de Giono mais aussi, et de façon plus prégnante que dans cette séquence, aux hommes. Citons, à titre d'exemple, la description du bouvier en hiver :

*Le bouvier avait une toque en poils d'ours, ses deux gros foulards noués l'un sur l'autre, sa veste de cuir, des moufles en peau de mouton et des cuissards de loutre ficelés le long de ses jambes depuis la cheville jusqu'à la hanche. (p.144)*

Physiquement, il est de complexion animale: les sèmes constitutifs des métonymies relevant de l'isotopie zoomorphe (« *poils d'ours* », « *veste de cuir* », « *peau de mouton* », « *cuissards de loutre* ») achèvent d'assimiler l'homme, de la tête (« *toque* ») aux pieds (« *chevilles* »), à un animal à la fois terrestre et aquatique, carnivore et herbivore, sauvage et domestique, massif et souple, etc. Cet animal n'existe bien entendu que par la magie paragrammatique qui condense, dans les signifiants de la première proposition, les lexèmes d'« ours », de « peau » et d'« outre », dominants de par leur proportion physique : la peau en tant que métonymie à la fois d'ours, de veste, de mouton et de loutre, et les cuissards qui recouvrent les jambes.

Ainsi, « *L/l/e bou/u/vier avait une t/t/oque en poils d'our/r/s* », qui contient le lexème « ours », le paragramme de « loutre » (*/l/u/t/r/*), et de « peau » (- « *p/p/o/o/ils* »), fait du « bouvier » un animal, à la

fois ours et loutre, de par les peaux dont il est recouvert. Cet animal fictif auquel est associé le bouvier intensifie son caractère bestial en rapport avec son rôle dans le récit.

Cette hyperbolisation des hommes et du paysage peut, à certains moments clés du récit, être portée au niveau supérieur de l'allégorie, voire au niveau suprême de la parabole, comme la parabole biblique de la Genèse que nous étudierons dans le point suivant.

### III - SUBLIMATION DU PAYSAGE : la parabole de la Genèse

Les valeurs paysagères dans *Le Chant du monde* sont de l'ordre pictural et photographique surtout lorsqu'il s'agit du paysage figé dans le silence par la neige et la glace de l'hiver. En effet, de nombreuses descriptions paysagères sont travaillées par le modèle de la photographie. Giono utilise le phénomène optique du focus pour organiser sa description en plusieurs plans et points de vue, avec des effets d'agrandissement des premiers plans et de réduction des arrières plans. En voici un exemple :

*Il y avait un grand silence. Les branches encore sans feuilles étincelaient de mille petites flammes d'argent et, sous chaque flamme, dans la goutte d'eau brillante, les bourgeons neufs se gonflaient.* (p. 259)

La focalisation est centrée sur « les branches », au premier plan, plus imposantes (en nombre, en quantité, en qualité et en volume : *mille petites flammes d'argent*, puis se resserre, au second plan, sur le niveau inférieur de *la goutte d'eau brillante* et enfin sur ce qu'elle abrite, *les bourgeons*. Il s'agit d'un paysage hivernal hiérarchiquement structuré selon un champ vertical descendant, qui baigne dans le silence total, évoquant la photographie en noir et blanc et en surbrillance.

Cependant, le récit reprend tout de même ses droits à la fin du tableau : le verbe *gonflaient*, par son aspect inchoatif, inscrit ce paysage photographique dans le temps annonciateur d'une nouvelle saison. L'écriture de ce changement de saison est surdéterminée (sur des dizaines de pages) par la parabole de l'origine de l'humanité telle que racontée dans le Livre de la Genèse (Ancien Testament). A cette parabole sera travaillée par une métaphore parabolique proprement textuelle, comme nous le verrons un peu plus bas.

Notre analyse des deux paraboles s'appuiera sur une démarche componentielle qui donne la priorité (mais non l'exclusivité) aux contenus des lexèmes. Les lexèmes seront étudiés dans un même environnement textuel, pour cerner leurs contaminations mutuelles et mettre en valeur leur transformation sémantique, induisant leur transmutation.

Disons donc, à ce niveau, que le printemps est décrit comme une renaissance du pays après le déluge provoqué par la pluie et la fonte des neiges (pp. 259-262), un événement cyclique que Giono va transfigurer en convoquant l'intertexte de la Genèse de façon quasi explicite.

En effet, le texte de Giono évoque à maintes reprises « *la falaise de l'arche* »/« *grand rocher tapissé de lierre et de clématite* », refuge des oiseaux au moment où « *des torrents musclés (...), plus haut que les sapins, (...), emportaient des lambeaux de forêts* » (p.261), et qui rappelle l'arche biblique soulevée par la crue des eaux et déposée sur la montagne<sup>79</sup>. Cette association est renforcée par un certain nombre d'éléments contigus.

La description du paysage n'est pas impersonnelle, mais modalisée, en amont, par le sentiment dysphorique inspiré par le déluge :

---

<sup>79</sup> Des exégètes ont identifié cette montagne au Mont Ararat.

*Il y avait de quoi être grave et inquiet. Les eaux n'avaient fait que monter tout le jour. (...) Sur le visage des hommes les femmes regardaient peureusement cette gravité et ce souci.* (p.228)

Cette modalisation confère à la crue des eaux le sème de /menace/ (ou /danger/) justifié par son ampleur et sa violence. Comme dans la Genèse, il pleut : « *De grandes pluies grises traversaient le ciel. Tout disparaissait : montagnes et forêts* » (p.259); cette pluie et la fonte des neiges entraînent une crue dont le niveau couvre les montagnes, comme dans la Genèse.

La « *pluie* » s'accompagne de la « *bise* » qui ajoute au « *vent* » de la Genèse, les sèmes contextuels de /froid/. Mais, contrairement au « *vent* » de la Genèse qui chasse la pluie et contribue ainsi à l'apaisement de l'univers, la « *bise noire* » du *Chant du monde* est un mauvais présage dont la présence est prégnante. Lexicalisée par ses nombreuses répétitions contigües, elle rythme chronologiquement tout le récit du déluge en constituant ses charnières : 1- « *La bise noire était arrivée de l'est* » (p.259), 2- « *La bise se relevait* » (p.260), 3- « *la bise retombait de tout son poids* » (p.260), 4-, « *La bise s'arrêta. (...). Les derniers soubresauts de la bise secouaient quelques tringles de grêles* » (pp.260-261).

Certes, la fin de cette « *bise noire* » signe le renouveau, comme le vent de la Genèse :

*Le soleil reprenait de jour en jour sa couleur naturelle. (...) Les bêtes de poils, les bêtes de plumes, les bêtes de peau rase, les bêtes froides, les bêtes chaudes, les perceurs de terre, d'écorces, de roches, les nageuses, les coureuses, les voiliers : tout commençait à nager, à courir, à voler avec des souvenirs d'anciens gestes.* (p.261)

Mais, au contraire du vent de la Genèse qui chasse les dernières séquelles du déluge, la « *bise noire* » signe aussi le début du déluge :

*Les glaciers fondaient. (...) la montagne couverte de cascades grondait comme un tambour. Il n'y avait plus de petits ruisseaux mais des torrents musclés aux reins terribles et qui portaient des glaçons et des rochers, bondissaient, luisants et tout fumants d'écume plus haut que les sapins, minaient leurs rives profondes, emportaient des lambeaux de forêts. Les eaux, les roches, les glaces, les ossements d'arbres se tordaient en grosses branches d'acier à travers le pays et se déversaient en mugissant dans l'immense fleuve. (p.266)*

L'expression « gronder comme un tambour », qui convoque celle, référentielle, de « résonner comme un tambour », ajoute au son caractéristique du comparant (« tambour ») le sème de /menace/ au comparé (« montagne »). Les prémices d'hostilité se concrétisent dans « *des torrents musclés [qui] minaient leurs rives profondes, emportaient des lambeaux de forêts* », « *les eaux, les roches, les glaces, les ossements d'arbres [qui] se déversaient en mugissant dans l'immense fleuve* », associés à la violence mortelle exercée sur le paysage (*minaient, emportaient des lambeaux, ossements d'arbres*).

Le renouveau dans *Le Chant du monde* est au prix de ces crues dévastatrices comme dans la Genèse, et comme dans la Genèse, ses prémices se manifestent sur *la falaise de l'arche*, matrice de l'univers, peuplée de tous les animaux avec une mention spécifique pour ceux de la Genèse : les oiseaux, les poissons, les corbeaux, etc. :

*Depuis longtemps les houldres avaient quitté la falaise de l'arche pour aller crier le printemps partout. Mais les oiseaux ordinaires revenaient tous les soirs au grand rocher*

*tapissé de lierre et de clématite. Il y avait des fauvettes, des mésanges de toutes les sortes, des rossignols, des verdiers, des carmines, des pies, des corbeaux, tous les habitants de la ronce ou de la forêt, mais rien que des mangeurs de viande. Pas des mangeurs de graines. Ils étaient gras et lourds à ne plus bien savoir ni voler ni marcher. Ils se cramponnaient dans les résilles de branches et de feuilles qui tapissaient le rocher et ils restaient là un moment à se reposer du vol de tout le jour sur le grand pays plein de chaleur et d'espérance. (pp.261-262)*

Aux nombreux éléments empruntés à la Genèse, dont nous n'avons repris qu'une infime partie, nous devons ajouter à celui, cardinal, de l' « arc-en-ciel », pour achever d'emporter la conviction : « *La pluie nouvelle venait à travers les sapins, la bise retombait de tout son poids, les taches noires de la pluie et du soleil marchaient dans tout le pays sous une frondaison d'arcs-en-ciel* » (p.260).

A l'instar de l'arc-en-ciel, signe divin créé à la fin du déluge dans la Genèse pour sceller l'union sacrée, les « arcs-en-ciel » du *Chant du monde* apparaissent eux aussi au moment de la décrue mais dans une version terrestre (« *marchaient* »), désacralisée par sa profusion (*frondaison d'arcs-en-ciel*), mais pour sceller également une union : celle du ciel et de la terre.

Nous avons jusqu'ici souligné, certes de façon sommaire tant les éléments intertextuels sont nombreux, ce que le passage de l'hiver au printemps devait à la parabole biblique. Mais celle-ci est insérée dans un autre processus métaphorique propre au texte de Giono, comme nous allons tenter de le démontrer en étudiant les figures dans un même environnement textuel.

En effet, dans *Le Chant du monde*, le passage de l'hiver au printemps se lit comme celui de la *bauge* à la *falaise de l'arche*, l'orage ayant permuté explicitement avec le sanglier, auquel il continue tout de même à se superposer, par association, dans

l'expression « *l'orage se dressait dans sa bauge* » (p.259). Aux sèmes /fangeux/ et /boueux/, attachés au lexème *bauge*, dans l'imaginaire collectif, vont, par contamination sémantique, s'ajouter deux autres sèmes isotopes : /noirceur/ et /piétinement/. Notons qu'il s'agit davantage d'une mise au jour de ces sèmes plutôt que d'une nouvelle acquisition. Ces sèmes déterminent, par association, un champ lexico-sémantique qui entraîne dans son sillage les moments du déluge : avant, pendant et après (l'après caractérisé par son opposition aux deux premiers moments).

Ainsi, « orage » fonctionne comme un archilexème dont les archisémes seront déterminés à partir de « *l'orage se dressait dans sa bauge* »<sup>80</sup> et en suivant sa contamination dans son environnement lexico-sémantique.

Le tableau ci-dessous nous aidera à expliciter notre propos :

extraits ( <i>Le Chant du monde</i> )	sèmes	lexèmes	pages contigües
<i>L'orage se dressait dans sa bauge</i>	/boueux/ /fangeux/	orage	260
<i>Il piétinait les villages et les champs</i>	/piétinement/	orage	260
<i>piétinement léger des oiseaux</i>	/piétinement/	oiseaux	260
<i>le piétinement de la pluie passée descendait vers les fonds</i>	/piétinement/	pluie	260
<i>taches noires de la pluie</i>	/noir/	pluie	260
<i>La pluie pendait sous la bise comme les longs poils sous le ventre des boucs</i>	/puanteur/ /lubricité/ /souillure/	boucs	259-260
<i>une terre noire, sanguine, enrichie d'eau et qui jutait sous le piétinement léger des oiseaux</i>	/noir/ /piétinement/	Terre	260

<sup>80</sup> Bauge : « de bauche, gîte fangeux du sanglier », « terre boueuse », *Dictionnaire Larousse étymologique et historique*, Librairie Larousse, 1971, p.78.

<i>bise noire</i>	/noir/	Bise	259
<i>boue noire</i>	/boueux/noir/	Boue	270
<i>nuage sombre</i>	/noir/	Nuage	259
<i>nuage de boue</i>	/boueux/	Nuage	270
<i>ciel boueux</i>	/boueux/	Ciel	177-211

L'orage (boueux et fangeux) est sémantiquement associé au « *ciel boueux* » qui revient comme un leitmotiv en amont de la séquence du déluge. Le « *ciel boueux* », devenu fangeux par son association à « *l'orage* », convoque par association « *nuage de boue* », « *boue noire* » pour acquérir le sème /noir/, confirmé par « *il (le ciel) n'était pas là-haut à sa place comme d'habitude mais contre terre* » (p. 237).

« *Ciel* » est associé à « *l'orage* » « [qui] *piétine les champs et les villages* », et aux « *oiseaux [qui] piétinent une terre noire et boueuse* » ; d'où, par contamination, un [ciel boueux, noir, qui piétine].

« *Orage* » et « *ciel* » sont associés à la « *pluie noire* » qui « *piétine en descendant vers les fonds* » ; « *pluie noire* » et « *terre noire* », associés, convoquent dans leur sillage « *bise noire* ». De par cette association, « *L'orage* » est sémantiquement contaminé et se lit : [l'orage boueux, fangeux, noir qui piétine dans sa bauge].

La « *bise noire* », associé « *la pluie noire qui piétine* », l'est également avec les autres éléments qui « piétinent » (« *l'orage* » et « *oiseaux* »), et à tous les éléments contigus du paysage qui sont de la même couleur (*nuage, pluie, terre, boue*). Ainsi « *bise noire* », est contaminé par les sèmes /piétinement/ et /boueux/. « *La bise noire* » se lit alors [la bise noire, boueuse, fangeuse, piétine dans sa bauge].

Ainsi, avant le déluge, et par contamination sémantique, le paysage est constitué de *l'orage*, du *ciel*, de *la pluie*, des *oiseaux*, de *la terre*. Ils sont *boueux*, fangeux, *noirs*, et piétinent dans leur « *bauge* » fangeuse, boueuse et noire.

En outre, dans le contexte des faisceaux sémantiques articulés autour de la « bauge », le rapprochement de « pluie » avec « bouc » (« *La pluie pendait sous la bise comme les longs poils sous le ventre des boucs* ») confère au paysage, entre ciel et terre, les sèmes du sémème /bouc/, tels que /lubricité/<sup>81</sup>/impureté/ /puanteur/péché/<sup>82</sup>.

La convocation de ces sèmes est également favorisée par la proximité phrastique, immédiatement en amont, de « *De grandes pluies grises traversaient le ciel* », et de la contiguïté de « *pendait sous le ventre* », inscrivant alors la « bauge » de « l'orage » dans le champ de la religion en la chargeant des sèmes contigus de /lubricité/ et de /souillure/. De ce fait, le paysage entier est une [bauge fangeuse, boueuse, noire, impure, fétide] qui va subir le déluge comme une purification par l'eau. C'est ce qui est donné à lire dans le renouvellement des composants du paysage :

- la pluie : « *la pluie nouvelle* » se substitue à « *la pluie passée* », antédiluvienne : « *le piétinement de la pluie passée descendait vers les fonds. La pluie nouvelle venait à travers les sapins* » (p.260) ;
- le soleil : « *Le soleil reprenait de jour en jour sa couleur naturelle* » (p.261) ;
- le ciel : « *le sable fin du ciel dégagé* » (p.261) ;
- « *la frondaison d'arcs-en-ciel* » de la « pluie » et du « soleil » remplacent les « *longs poils sous le ventre des boucs* ».

Le printemps peut alors naître à l'endroit même de la bauge antédiluvienne, que le déluge a emportée : « *c'était seulement le printemps qui sortait de la terre* » (p.259). Le récit de l'arrivée du printemps, ainsi banalisée par la locution restrictive (ne...que),

---

<sup>81</sup> « *Le bouc est définitivement rangé parmi les animaux diaboliques. Il est définitivement symbole de la lubricité et du mensonge* » (Prieur, 1989 : 29).

<sup>82</sup> « *On sait que le bouc est une bête fétide et que les vêtements tissés de son poil étaient irritants pour la peau : cela signifiait la puanteur, l'impureté et l'aiguillon du péché* » (Thomas d'Aquin, 1269-1270).

acquiert de l'intensité par euphémisme, eu égard à la charge symbolique de son lieu de naissance.

Nous pouvons donc en déduire que, grâce à tous ces faisceaux lexico-sémantiques, la parabole de la Genèse est tissée de la métaphore de « *la bauge* » qui est, de ce fait, hissée au rang de parabole, en dépit de la trivialité de son *designatum*, dans son association au déluge et par contamination. *L'arche* et *la bauge* sont les deux pôles contraires d'un même continuum. L'originalité du *Chant du monde* tient au fait qu'il ait investi le moment de l'entre-deux, après l'hiver mais avant le printemps, un temps interstitiel où la fiction installe la bauge pour combler le vide de l'allégorie.

Au terme de ce parcours, nous pensons avoir montré par quels procédés stylistiques de référenciation et pour quels effets *Le Chant du monde* décrit le paysage. Nous pouvons conclure que Giono ne concurrence pas la réalité sur son terrain, mais il la transfigure pour en produire une nouvelle qui n'existe que dans le texte.

A travers l'étude stylistique des figures (métaphore, comparaison, ellipse, hyperbole, parabole, etc.), dans leurs modalités de présence en texte, à travers leurs faisceaux lexico-sémantiques, leurs processus de contamination, nous avons tenté de mettre au jour la manière dont Jean Giono, dans *Le Chant du monde*, parvenait non seulement à dramatiser son récit mais à lui conférer une dimension épique. Il tisse le narratif, le descriptif, le référentiel et le mythique de façon à la fois originale et en recourant aux lieux communs de l'imaginaire collectif.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

ADAM Jean-Michel, *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, 1991.

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Paris,

Nathan, coll. « Littérature », 1992.

AQUIN (D') Thomas, « Question 102 : les raisons d'être des préceptes cérémoniels », dans *Somme théologique, Prima Secundae*, 1269-1270. Consulté sur le site :

<<http://www.santorosario.net/somme/primasecundae/102.htm>>

BERQUE Augustin, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, 1995.

BOISVERT Anne-Marie, « CARLO ZANNI OU LE PAYSAGE DU NOVO MILLENNIO », mis en ligne en octobre 2006. Disponible sur le site :

<<http://www.zanni.org/html/txtcritics/boisvert2.htm>>

BONNEFOY Yves, *Récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1977.

BONNEFOY Yves, *La présence de l'image*, Mercure de France, 1983.

COMBE Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

CRESSOT Marcel, JAMES Laurence, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1991.

*Dictionnaire Larousse étymologique et historique*, Librairie Larousse, 1971.

KOKELBERG Jean, *Les Techniques du style*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1993.

MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.

PEYTARD Jean, « Iconicité et référenciation (aux limites de l'écriture) », in *Semen* [En ligne], 4 | 1989, mis en ligne le 11 novembre 2008. Consultable sur le site :

<<http://semen.revues.org/6823>>

PRIEUR Jean, *Les symboles universels*, Fernand Lamore, 1989.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, Gallimard, 1997

TADIE Jean -Yves, *Le récit poétique*, PUF, 1978.

CORPUS :

GIONO Jean, *Le Chant du monde*, Paris, Gallimard, 1997.