

Article

« Le thème et l'exemple : le sang dans *Deux Cavaliers de l'orage* de Giono »

Éric Méchoulan et Marie-Pascale Huglo

Études françaises, vol. 32, n° 2, 1996, p. 105-122.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036030ar>

DOI: 10.7202/036030ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Le thème et l'exemple: le sang dans *Deux Cavaliers de l'orage* de Giono

ÉRIC MÉCHOULAN ET
MARIE-PASCALE HUGLO

Le thème semble souvent impliquer l'idée d'une unité de signification. C'est ainsi qu'on l'a compris dans la classique analyse de contenu, et même dans le formalisme russe¹. En conséquence, au moment où la théorie littéraire s'est tournée massivement vers l'analyse des structures, la thématique s'est vue jetée un peu vite avec l'eau du bain des contenus. Depuis une dizaine d'années, pourtant, on s'est aperçu que le thème ne renvoyait pas systématiquement à la sémantique (et une sémantique somme toute assez pauvre), mais contribuait en fait à l'articulation générale d'un récit. Comme le souligne Thomas Pavel : « Les textes narratifs ne communiquent pas

1. Par exemple : « Les significations des éléments particuliers de l'œuvre constituent une unité qui est le thème (ce dont on parle). On peut aussi bien parler du thème de l'œuvre entière que du thème de ses parties. Chaque œuvre écrite dans une langue pourvue de sens possède un thème. » B. Tomachevski, « Thématique », *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, édition et traduction de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 263.

seulement les circonstances des épisodes, mais aussi et surtout la dynamique de leur déploiement, la forme, la *Gestalt* architecturale qui articule l'intrigue, et qui véhicule son propre contenu thématique. [...] Peu de philosophes ont réfléchi à ces jeux temporels, car peu se sont préoccupés de la jonction entre temps et énergie, bref, des *formes du destin*². » Étymologiquement, le thème est cette configuration particulière des astres dans laquelle, en effet, se reconnaît un destin : un horoscope. Comme l'indique le terme d'horoscope, il ne s'agit pas seulement d'un moment particulier du temps, mais aussi d'une vue particulière sur ce moment. Le thème est une lecture des astres, ce qui change la configuration mouvante des étoiles dans l'ombre d'un destin, la mobilité des possibles dans l'immobile de la nécessité. C'est une opération de traduction qui se fait de la langue maternelle de nos origines à la langue étrangère de notre destinée. Une telle opération requiert certes un savoir, elle demande aussi un coup d'œil et une autorité. Une des charges de cette autorité est de faire passer inaperçue la traduction en donnant à l'étrangeté du destin la nécessité de la nature (en ce sens, la tragédie montre le moment où le repli ne se fait pas parfaitement, où toute l'étrangeté du destin, quand bien même il demeure nécessaire, apparaît).

Il semble bien que, dans les sociétés modernes, le statut de cette autorité soit remis en jeu, au point que les stratégies les plus récentes ont tenté systématiquement de dévoiler la construction sociale qui sous-tendait une telle illusoire naturalité³. Bien souvent ces tentatives se sont articulées sur une phénoménologie de la perception plus ou moins implicite où le processus de formation de sens, ainsi que le remarque Hans Ulrich Gumbrecht, peut être décrit comme une séquence de trois opérations : « thématisation, interprétation et motivation. La thématisation désigne la sélection faite à chaque moment conscient, parmi une multitude de perceptions simultanées, d'un objet central de l'attention. L'interprétation consiste en cette opération qui assigne certaines qualités à l'objet de l'attention constitué de façon thématique en les comparant à des concepts tirés des divers savoirs du quotidien. Par motivation, on désigne le développement de la notion d'une situation future (d'un motif) qui servira d'orientation

2. Thomas Pavel, « Le déploiement de l'intrigue », *Poétique*, n° 64, novembre 1985, p. 460-461.

3. On peut ici penser aussi bien aux travaux de Barthes, Derrida ou Foucault en France, qu'à ceux de Raymond Williams en Angleterre et à tout le mouvement des *cultural studies* au Royaume-Uni et aux États-Unis.

pour l'action⁴. » Or les frontières ainsi strictement établies sont susceptibles d'étranges mouvances. Bien souvent, le choix d'un objet central de l'attention (le thème) est le fait d'une interprétation⁵, et la façon dont la thématization est produite apparaît déjà comme une motivation, comme un réservoir d'énergie et une orientation de l'action à venir⁶. Quoique le thème soit ce que l'on pose et qu'il semble ainsi demeurer fatalement immobile, il n'en irradie pas moins une énergie suffisante pour *mobiliser* les éléments en lui et autour de lui.

Ce double caractère d'immobilité et de dynamisme se retrouve dans une autre forme rhétorique, plus ouvertement narrative : celle de l'exemple. Un exemple est en effet ce que l'on a retiré de la circulation usuelle des discours, ce que l'on a immobilisé dans sa singularité afin de le faire valoir pour de multiples occasions, pour lui octroyer une valeur générale. Le problème est justement de saisir comment un événement quelconque peut acquérir une telle portée générale. Il est significatif que, chez Aristote, l'exemple oscille entre deux configurations : tantôt il est considéré comme « l'induction de la rhétorique » (*Rhétorique*, I, 1356b) et suit donc le mouvement argumentatif propre à l'induction qui entraîne les parties vers le tout (« l'induction est l'ascension qui, par les particuliers, atteint au général », *Topiques* I, 12, 105a13), tantôt « l'exemple ne présente les relations ni de la partie au tout, ni du tout à la partie, mais seulement de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes rentrent dans un même genre mais que l'un est plus connu que l'autre » (*Rhétorique*, I, 1357b26). Tantôt, donc, il a une valeur argumentative générale, tantôt il repose sur l'implicite (et les variations) de la doxa. Il n'en reste pas moins que le cas particulier, le petit événement est extrait du flux historique, coupé de ses racines temporelles afin de mieux l'exhiber et lui assurer un autre type de circulation que celui d'un banal souvenir : il est pris dans la gelée du sens.

Ce sens est évidemment celui que lui octroie la tradition. Mais au moment où le principe d'autorité de la tradition devient soumis à questionnement et doute, alors la valeur et

4. Hans Ulrich Gumbrecht, *Making Sense in Life and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p. 45 ; c'est nous qui traduisons.

5. Voir par exemple la longue analyse que fait Wittgenstein de l'expérience du « voir comme » et du « canard-lapin », ce dessin où l'on peut focaliser son attention tantôt sur le lapin, tantôt sur le canard (*Investigations philosophiques*, deuxième partie).

6. D'où le flottement parfois dans les théories du récit entre thème et motif.

l'«immédiateté» de l'exemple se diluent et se perdent. Comme le souligne Karlheinz Stierle à propos de Boccace, «en transformant la particularité de l'exemple, destinée initialement à concrétiser la généralité de la sentence, en particularité tout court, il fait saisir ce que cette exigence de particularité a de purement formel⁷». L'exemple devient ainsi, dans les temps modernes, une forme vidée de l'autorité de son contenu. Alors qu'il soutenait la conception de l'histoire comme *magistra vitae*, l'exemple apparaît désormais tout entier déterminé par le poids des contingences historiques, alors qu'il figurait comme un modèle de vie transhistorique sur lequel former les existences quotidiennes, il se transforme en anecdote, utile encore certes pour faire le portrait d'un individu⁸, mais plus pour servir de paradigme.

À l'instar du thème, l'exemple n'a d'existence que par sa contingence, mais une contingence subitement immobilisée et érigée en unité de sens. Tout le problème étant justement de fonder la portée de ce sens, de légitimer la configuration d'un destin. L'exemple comme le thème ne peuvent figurer que des lectures partielles (de partie à partie, sans passer par le général ou aller vers lui). Ce sont encore des configurations de sens sans doute, mais modestes. Ils reposent sur toute une culture, tout un enchevêtrement d'expériences et de connaissances dont ils forment comme des nœuds sur la tapisserie infinie de l'histoire. À la différence des événements singuliers (dont ils conservent néanmoins la dynamique et l'effet de concret), ils ont pour vocation de se répéter (précisément parce qu'ils figurent des événements «arrêtés», donc réitérables)⁹.

Il n'est alors guère étonnant de trouver chez Claude Brémont, au moment où il tente de définir réciproquement concept et thème, la résurgence de l'exemplaire : «l'un <le concept> vise à dégager l'essence d'une notion d'abord perçue comme noyée dans une gangue de contingences multiples, il part du divers concret et va vers l'unité abstraite ; l'autre <le thème> tend à *exemplifier* une notion supposée définie en l'immergeant dans le contexte de diverses situations, il prend une unité abstraite et en fait le point de départ d'une

7. Karlheinz Stierle, «L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire», *Poétique*, n° 10, avril 1972, p. 187.

8. Comme l'écrivait Nietzsche : «À l'aide de trois anecdotes, on peut faire le portrait d'un homme.» (*La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduction de G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1938, p. 22.)

9. Comme le souligne Georges Leroux : «Un argument particulier, une représentation délimitée doivent avoir subi l'épreuve de la répétition impliquée par leur disponibilité dans une tradition pour qu'on accepte d'en parler comme d'un thème.» (*Poétique*, n° 64, novembre 1985, p. 449.)

série de variations concrètes¹⁰ ». On pourrait penser qu'à la différence du concept qui se doit d'être dénotatif le thème implique l'idée d'un champ connotatif dans lequel les variations prendraient place, mais le concept comme pure dénotation n'est pas chose si évidente. Ainsi que le fait remarquer Wittgenstein à propos du concept de jeu, il n'est guère possible de subsumer sous une seule et stricte définition tous les cas particuliers de jeu. Le concept opère dans l'entrecroisement de « ressemblances de famille ». Voilà bien ce qui le rapproche du thème. C'est ce qui justifie Claude Brémont lorsqu'il note que « entre le thème, qui varie le concept, et le concept, qui unifie le thème, s'institue dans nos têtes un mouvement de navette quasi instantané qui explique la difficulté où nous sommes de séparer clairement les deux notions¹¹ ». D'autant, pourrait-on ajouter, que le thème, en s'inscrivant dans un principe de variation, rend plus flottante son identification. Mais c'est bien là qu'il faut voir le dynamisme propre à l'exemple comme au thème : c'est par leur pouvoir de variation, leur capacité à mobiliser et articuler des éléments apparemment hétérogènes qu'ils s'avèrent aptes à donner à une succession d'énoncés la forme d'un destin. Si le thème fait varier le concept, c'est qu'il le maintient au niveau de la matérialité des pratiques discursives. Tel est maintenant ce que nous voudrions montrer par une lecture des *Deux Cavaliers de l'orage* de Jean Giono¹².

Nous voici face à un récit, prêts à y pénétrer, l'arme thématique à la main. Si le thème a pouvoir de variation, alors son repérage part d'une attention à ce qui se répète et se modifie. S'il a pour charge de dynamiser l'intrigue, alors il doit avoir aussi une importance narrative. S'il joue avec l'exemplarité, alors il opère dans une dimension sociale qui lui octroie un certain « feuilletage ». C'est de cet ensemble d'indices que nous devons partir à la quête du thème. Le singulier ici ne signifie pas qu'il n'y aurait qu'un thème dominant par récit, simplement qu'il est peut-être plus utile pour une lecture limitée dans l'espace de rechercher une unité thématique dont la richesse assurera qu'elle puisse rassembler de façon suffisamment complexe motifs, intrigue et histoire. Dans ce récit des *Deux Cavaliers de l'orage* où famille, domination et force se conjuguent pour former comme une tragédie moderne, le sang apparaît vite comme la marque de l'héritage,

10. Claude Brémont, « Concept et thème », *Poétique*, n° 64, novembre 1985, p. 415 ; c'est nous qui soulignons.

11. *Ibid.*, p. 415-416.

12. Nous utilisons l'édition Folio Gallimard, 1981.

la preuve du destin et le motif de l'action. Le sang est à la fois ce qui unit les membres de la famille, ce qui assure leur identité et la clôture heureuse de leur existence et ce qui menace toujours de sortir du corps, de crever la peau tranquille des jours pour être jeté à la face des autres, en une violence impossible à soumettre ou à contenir. Le sang témoigne à la fois d'une intériorité harmonieuse et d'une extériorisation inquiétante. Échappant visiblement à toute réflexion, le sang est avant tout action, il relève d'un faire généralisé : « tout ce qu'on peut faire avec de la viande et du sang ! », s'exclame une des femmes de la famille (*DC*, 79). Ce n'est donc pas un hasard si le sang apparaît aussi sous la forme d'un organisme vivant, comme si le corps humain était un terreau particulièrement favorable à la croissance inattendue d'une plante de sang, mais d'une façon prodigieusement accélérée : « le sang sortait encore, tout d'un coup, raide, droit, comme une plante » (*DC*, 118), « il s'en allait avec sa plante de sang poussant sur sa cuisse » (*DC*, 120). Il y a comme une autonomie du sang : il peut traverser les chairs et croître librement au-dehors tant il relève de l'agir lui-même. Mais l'action se fige et s'immobilise : la plante pousse sans doute, mais d'un coup, d'un jet, elle est saisie dans son momentum, à la fois preuve et réserve d'énergie. Lorsque Jason se trouve face à un cheval affolé, le sang se change en minéral en même temps qu'il explose dans le maître coup de poing qui tue net l'énergie incontrôlée du cheval : « Puis, qu'est-ce que j'ai fait alors ? — Rien, tu restais planté. — Oui, planté. Drôle de chose, ce plomb qui m'a changé le sang tout d'un coup en même temps qu'il m'éclatait une rage à me foutre par terre. Mon bras pesait mille kilos. — Je t'ai vu frapper » (*DC*, 150). C'est Jason lui-même qui devient planté en terre, mais comme témoignage d'immobilité cette fois, et le sang à son tour, dans sa métamorphose minérale, apparaît impossible à mouvoir. L'énergie du sang tient justement à sa métamorphose, c'est dans ce changement, dans cette mobilisation de la force que réside sa puissance, jusqu'à apparaître immobile. Le sang comme action n'est pas stratégique : aucune pensée n'y préside, il est un pur événement (Jason ne sait même pas exactement ce qu'il a fait, il n'a de précis en mémoire que cette métamorphose de son sang). On voit ainsi combien le sang comme thème s'inscrit dans la logique symbolique des pratiques discursives.

C'est que le sang apparaît avant tout comme une force, ce qui ne réclame pas une raison ou un motif, mais uniquement une autre force afin de s'y appliquer. Ainsi des moissonneurs qui envahissent Lachau lors de leurs transhumances et qui ne peuvent s'empêcher de combattre : « Il n'y avait plus

personne, mais plutôt que de ne pas se battre, ils se battaient entre eux. Il semblait que s'ils n'avaient pas pu se battre, ils seraient morts de faim. [...] C'est la force du sang » (*DC*, 124). Ainsi de Clef-des-Cœurs qui recherche Jason, après qu'il a entendu parler de son maître coup de poing contre le cheval, afin de se mesurer à lui et de savoir qui est le plus fort d'entre eux. Le sang est la force par excellence, son énergie et son symbole. Le sang est la nourriture de la force. C'est pourquoi, littéralement, les moissonneurs en ont faim. C'est pourquoi Mon Cadet, dans un moment de faiblesse, ne peut qu'en rejeter l'ingestion : « l'odeur du sang l'écœurerait, il avait envie de vomir » (*DC*, 249), alors qu'au moment où il lui faut recouvrir toute sa force afin de délivrer Jason de l'arbre qui s'est abattu sur lui, il en recherche au contraire la nourriture : « Mon Cadet mordit furieusement sa lèvre, et il aspira son sang un bon coup, et il se lécha, goulu, gourmand de ce goût de sel. Il se redressa sur ses genoux. Il mordit encore sa lèvre et il avala son sang. Il piochait féroce avec ses dents dans ses lèvres » (*DC*, 251). Le sang n'est pas fait seulement pour circuler paisiblement dans les veines et animer un corps, il est ce dont il faut se nourrir en le répandant au-dehors. De la même façon qu'il bat en dedans, il lui faut battre au-dehors, non comme une perte, mais comme une action délibérée, inéluctable : il semble qu'il ne faille pas garder précieusement son sang, le contenir et l'endiguer dans un seul corps, mais bien le jeter comme un poids dans la balance de la vie (« ayant tout arrosé autour d'eux avec du sang et jeté leurs tripes sur l'herbe » [*DC*, 122] ; « jetant du sang autour de lui comme un chien mouillé jette l'eau » [*DC*, 126]). Si le sang est bien une force, une force n'existe jamais seule, il lui faut une autre force pour s'y accoter et s'y mesurer, d'où la nécessité d'agir et de combattre, non par haine ou par vengeance (ce ne sont là que des motifs importuns), mais pour que se construise une relation à l'autre, pour que s'édifie une société des forces, c'est-à-dire des hommes : « Il frappa sur le visage comme sur quelque chose à construire » (*DC*, 261).

Puisqu'il s'agit de construction, il est un lieu privilégié pour cette socialité où rivalité et défi comptent plus que tout : la ville, ici représentée par Lachau. Car c'est là surtout que les hommes se rassemblent et se rencontrent, se recherchent et se mesurent, se bâtissent et s'éventrent. La ville, « ce qu'elle est, c'est un lieu de rencontre. C'est l'endroit où on se cherche et où on se trouve. [...] Dis-moi un peu si celui-là va à la ville pour boire son café ou s'il y va pour de tout autre chose ? Est-ce qu'il le sait lui-même ? » (*DC*, 127). Dans le village, la vie commune suscite bien des rancunes et des colères,

mais ce peut être un lieu de paix (même provisoire), ainsi qu'en témoigne la tentative de Jason pour rassembler autour d'un repas commun ceux avec qui il est en conflit. La ville n'offre pas ce genre de remèdes. Elle est un pur lieu de passage, un lieu où se retrouvent les hommes afin de se mesurer les uns aux autres, où il faut toujours jouer la totalité de ce qu'on est, sans même savoir les ressorts qui poussent à agir ainsi : « ce qu'il y avait dans la bataille, c'était la ville : c'était tout ce commerce arrangé, toute cette façon de peser dans des balances et de mettre des sous dans des tiroirs, devant ces hommes qui jouent toujours le tout pour le tout » (*DC*, 125). La ville est au centre de la bataille, elle est le principe des combats dans la mesure où elle rassemble des étrangers et les soumet à la nécessité de se mesurer. Ville de commerce, donc d'échange, marchandises et hommes s'y pèsent dans la balance de la force. Ce n'est alors pas un hasard si Lachau est bâtie d'argile rouge comme le sang, puisque les combats en forgent les événements : « J'avais toujours ce melon de sang devant les yeux. Ça me remontait le ventre comme avec une main. [...] Oh ! les batailles, alors ça, ça arrive ; ça alors, Lachau, c'est la ville des batailles » (*DC*, 117). Nul ne sait pourquoi et comment, nul n'est en mesure de dominer le cours ni la leçon des événements, mais les hommes se rencontrent et se battent, comme s'ils obéissaient à un principe supérieur : tapisser du rouge de leur sang la ville déjà rouge d'argile en une répétition pourvoyeuse d'action. Tout circule et tout passe dans la ville. Il ne semble y avoir ni loi, ni autorité, ni instance supérieure autres que le sang caillé des maisons et le sang frais des hommes ou des animaux.

C'est dans la ville que se construisent les relations entre les hommes, dans la matière même de la ville, argile, mortier qui édifient les visages variés des êtres et leur identique rivalité : « Lachau, c'est la ville rouge [...] c'est parce que le mortier est rouge dans ce pays d'argile, voilà tout » (*DC*, 112), « Tu vois la drôle d'argile ? Tu vois le drôle de mortier rouge ? Tu la vois maintenant ta ville, que tu regardes du haut de ta montagne, avec ses remparts rouges au-dessus des arbres ? Et qu'est-ce que la bataille des moissonneurs une fois par an ? Il y a mieux que ça. Ça serait commode si les batailles étaient marquées sur le calendrier » (*DC*, 126). Que le thème du sang englobe effectivement l'argile rouge de Lachau ne vient pas uniquement du fait que les hommes construisent leur identité par le sang répandu des combats ou par la preuve de leur force physique, il ne tire pas sa légitimité d'une vague association de couleur, il tisse la matérialité même du texte à différents niveaux : symbolique avec le sang comme force ou relation aux autres, narrative avec le récit des combats, figurative

avec la circulation des métaphores descriptives de ces combats. C'est ainsi que l'argile rouge des mortiers de Lachau revient dans la matérialité des images du texte : « Mais un énorme soleil de feu, rouge et salé, éclata dans sa tête, aveuglant ses yeux, emplâtrant subitement sa gorge d'un mortier qui l'étouffa [...], il rua encore un coup de plein talon de botte dans ce masque d'argile rouge. Il vit fuser des jets de sang en étoile » (*DC*, 259-260).

C'est en fait toute une constellation d'images qui fuse à partir du sang et de sa rougeur. D'abord la lumière : « une flèche rouge avait traversé ses yeux comme de la lumière » (*DC*, 180) ; « une châtaigne de lumière s'écarta devant ses yeux, avec une bogue de piquants rouges très pointus [...]. Il avait encore des élancements de sang lumineux dans les yeux » (*DC*, 181) ; « chaque pas faisait allumer dans ses yeux ses propres étoiles. Il fallait attendre que son sang se taise et se couche dans ses ruisseaux habituels » (*DC*, 183) ; « À un moment il crut apercevoir une étoile. C'était un petit point rouge, fixe dans la nuit : mais il regarda par terre, et le point rouge était là aussi. Il était dans son œil » (*DC*, 184). La rougeur du sang, sa capacité à fuser en étoile devient lumière. Mais aussi le sang qui va du dedans vers le dehors au hasard de tous ces combats se trouve pris à rebours dans cette lumière qui, d'une frappe extérieure (flèche ou châtaigne), semble à la fin du combat s'installer dans le corps même et résider dans les yeux.

Ensuite la brûlure : « Il avait senti un chaud de fer rouge qui entrait dans le gras de son bras dur » (*DC*, 180) ; « comme il empoignait la poitrine nue à pleins bras, il sentit une extraordinaire chaleur venue de l'autre et qui le brûlait [...] Tout d'un coup, comme sa bouche le brûlait, comme un bout de papier qui brûle » (*DC*, 241) ; « Ses lèvres brûlèrent brusquement » (*DC*, 242). Là encore, ce qui semble venir de l'extérieur s'éverse et provient du corps lui-même, comme si le propre du sang était bien de circuler entre dedans et dehors, de faire s'échanger l'extérieur et l'intérieur, de figurer, à l'instar de Lachau, ville rouge, ville des rencontres et des combats, la nécessité de l'échange et de la circulation. Le sang, comme thème, ordonne certes cette idée de circulation et d'échange selon certains contenus symboliques, mais il organise aussi la texture même du texte et son articulation, comme en témoigne le passage suivant où se retrouvent et se rencontrent les diverses figures du thème (à la fois les références à la lumière, à la brûlure et à la terre argileuse, et le motif de l'échange entre dedans et dehors, nature et homme) : « Chaque fois qu'il respirait, cette lumière orange éblouissait ses yeux [...]. Il y avait ici une très forte odeur de terre éventrée et de sève. [...] Quand il respirait ses flancs lui faisaient mal, l'air

n'apportait rien de bon en lui : il brûlait. [...] L'odeur du sang qui coulait de ses lèvres mordues lui emplissait le nez [...]. L'odeur du sang l'écœurait, il avait envie de vomir [...]. Il s'aperçut que l'odeur ne venait pas de ses lèvres mais de la terre » (*DC*, 248-249). En soi, la lumière, la brûlure ou la chaleur ne semblent avoir que peu à faire avec le sang, mais l'ordonnance thématique du récit les fait au contraire se rejoindre autour du tronc commun des combats à partir de la couleur rouge et de l'idée d'énergie excessive.

Il est toujours possible, et au fond assez facile, de disserter sur les concepts de beau, de passion, de vie ou de mort. Ce que fait le thème ne consiste évidemment pas à unifier sous son nom une diversité d'éléments à l'instar du concept, mais il n'est pas sûr qu'il s'agisse uniquement de variations du concept lui-même. Le thème entrelace certains concepts, il les tisse et brode autour d'eux, non pour leur donner de l'extension ou en montrer les combinaisons potentielles, mais afin de saisir ce qui vit en eux, afin d'arraisonner la force vitale qui les fait éclore dans le terreau du langage. Il y a ainsi une beauté du sang, une beauté dont on recherche obstinément le spectacle : « regardez-moi ces tas de viandes et de tripes, et ces seaux de sang. Qu'est-ce qu'il y a de plus beau que ça? » (*DC*, 79) ; « il faudrait avoir un homme qui saigne et le montrer dans les foires. [...] Au début, oui, tu es blanc comme un linge, mais tout de suite tes yeux te mangent la figure tellement tu les ouvres pour tout voir. On voit des choses extraordinaires dans le sang » (*DC*, 140). Le sang nourrit les corps autant que les imaginations : il fallait mordre dans ses lèvres, avoir faim du sang arraché dans les batailles de Lachau ; voici maintenant que la vue du sang suffit pour que les yeux se mettent à manger le visage. Le sang nourrit le corps social. Là réside son impact et sa particulière beauté. Ce n'est pas simplement qu'il est esthétique, mais qu'il est si surchargé de significations qu'il en acquiert une beauté inhabituelle. Et de fait, où mieux voir les passions, la vie et la mort que dans le sang, dans le spectacle intarissable du sang ? Le sang est passionnant, il change la vie en rage de vivre, il transforme la mort en défi fiévreux. On se souvient de Jason, au moment de frapper le cheval affolé, dont le sang s'immobilise dans le plomb de la rage. Mais qu'est-ce qui a affolé le cheval sinon, au départ, l'odeur du sang : « Tout de suite l'odeur du sang. Ils étaient deux ou trois touchés de partout [...] et voilà mon cheval saoulé en plein et franc comme le vent qui s'enrage droit devant lui » (*DC*, 153) ? La redondance phonétique (sang/s'enrage) ne fait que rendre plus effective encore l'association de la passion et du sang. Là encore le thème échappe au seul contenu, il organise la matière même du récit

et son architecture sonore. Si la vie réclame du sang, pour circuler dans les corps et pour s'en échapper dans les combats, le sang est ce qui passionne les hommes, qu'on le fasse ou qu'on le voie couler : « Tu veux dire lutter ? — Oui, c'est ça ma vie. J'aime ça. — Ça se comprend, dit Marceau. Tu n'en as pas un sur la terre qui puisse mieux te comprendre que moi » (DC, 168). C'est que le sang, bien sûr, n'est pas une force quelconque, mais la mesure du seul échange qui vaille au bout du compte : l'échange ou la rencontre entre vie et mort : « Le sang, ma fille, le sang, vous autres, dites-moi, mais c'est quelque chose ! Ah vous la voyez donc comme ça, la vie qui les quitte, la vie qui s'en va de tout ce que vous avez dans la vie. [...] Leur vie, la voilà qui coule dans la poussière de la rue. C'est un petit tonneau. Arrêtez donc ça ou bien tout de suite ça va être vide et rien ne pourra plus le remplir. Ah ! le bon sang ! Ah ! le bon vin ! » (DC, 128). Du sang qui nourrit au sang-vin que la poussière est seule à boire, voilà le trajet de la vie à la mort, sans qu'il s'agisse de se lamenter, au contraire. C'est un trajet nécessaire, vital, pourrait-on dire. Le corps est un petit tonneau de vin. Qu'il coule et l'on s'en saoule aisément (comme le cheval qui en devient fou ou les moissonneurs qui en sont ivres et affamés). Il y a comme un legato du thème où le sang glisse sans heurts du corps-tonneau au sang-vin, de la violence du sang répandu à l'ivresse du vin ingéré. Pour être exact, l'image associe directement vie et tonneau, mais l'immédiateté de leur lien suppose en fait qu'on en passe par le corps. C'est que la vie se fonde dans le corps, n'est autre chose que le corps : c'est là que tout commence et que tout finit : dans ce tonneau du corps éventré qui laisse s'échapper le bon sang, le bon vin de la vie. C'est la finitude humaine qui est en jeu, le fait qu'une vie soit réductible à un corps, qu'elle apparaisse comme un tonneau qu'on ne peut plus remplir, une fois qu'il s'est vidé de sa précieuse substance. Et c'est cette finitude qui en fait la valeur, qui en ouvre l'infini du défi et les distractions de l'orgueil. Tel est bien ce qui donne sa valeur sociale au sang, tel est ce qui en fait même la valeur par excellence, sans quoi la vie cesse d'être valide et valable : « bonne occasion pour se rendre compte, une fois de plus, de ce que nous valons ; sans quoi, il n'y a vraiment pas, dans la vie, de quoi vivre » (DC, 32). Le sang ne fait pas que circuler dans les corps et les maintenir en vie, il circule tout autant dans les imaginaires afin de modeler les valeurs sociales et les échanges entre les êtres. On remarquera la redondance : « la vie qui s'en va de tout ce que vous avez dans la vie » ou « il n'y a vraiment pas, dans la vie, de quoi vivre ». La thématique du sang montre bien cette non-identité à soi, le fait que la vie n'est pas simplement ce qu'elle est, un corps ou un imaginaire, mais qu'elle vit de leur échange dans une constante impropreté.

Un autre nom pour cette non-identité de la vie à soi-même, c'est le destin, par où le sang devient une histoire. C'est ainsi que le récit commence, par un chapitre, intitulé « Histoire des Jason », qui débute de la sorte : « Les Jason ne sont pas exactement des Hautes-Collines, tout au moins on peut vite arriver à leurs ancêtres qui étaient des vallées là-bas derrière. En 93, les vallées ayant réclamé une guillotine, on la leur envoya. Ce fut un Jason, Jason le Vieux, qui ouvrit les caisses, déballa la machine, la monta et la fit marcher à travers les terres. C'est peu après que les Jason furent obligés d'entrer dans les Hautes-Collines. Ils devinrent les Jason de Grangias, s'étant fixés à la ferme de Grangias, jusqu'à Jason l'Artiste » (DC, 9). On peut noter que le terme de sang n'apparaît pas, sinon que la guillotine, d'une part, avec ses implications meurtrières, la vengeance implicite, d'autre part, puisqu'ils durent quitter les vallées pour se retirer à l'abri dans les Hautes-Collines, imposent dès l'abord la thématique du sang comme une clef à l'orée d'une partition. Plus encore, dans le lieu même qui leur donne leur nouvelle identité (Grangias dont il faut prononcer le s final), il est possible d'entendre ou de voir écrit le sang. Comme quoi, encore une fois, le thème peut intégrer certaines ressources du signifiant.

On pourrait certes se dire que le propre du destin consiste justement à assigner une pleine identité aux êtres qu'il écrit et dont il annonce l'histoire à l'avance — sauf à donner à ce destin la haute figure du tragique. Dans la tragédie, le destin qui s'écrit avec le sang des individus témoigne de leur fondamentale non-identité à eux-mêmes. Or cette histoire des Jason est bien une tragédie familiale, une Thébàïde des Hautes-Collines. En témoignent non seulement la force inéluctable qui lie les deux frères et voue leur amour réciproque à une auto-destruction radicale, mais aussi les modes d'énonciation qui, par deux fois, passent par la voix de chœurs (chœur des femmes au centre du récit, et chœur du village qui raconte et commente les morts devenues nécessaires — le dernier chapitre étant explicitement intitulé « Chœur »). Giono, dont on connaît la fascination pour les Grecs, donne à ses paysans des conduites antiques, emmenant ses personnages contemporains par la porte étroite des Hautes-Collines dans le violent paradis de la tragédie attique¹³.

13. Ce n'est d'ailleurs pas simple affaire de fascination personnelle, dans la mesure où l'on pourrait rapprocher son propos de telle remarque contemporaine de Simone Weil : « La vie des paysans provençaux a cessé de ressembler à celle des paysans grecs décrits par Hésiode, depuis cinquante ans environ. » (*La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, Presses Pocket, coll. « Agora », 1991, p. 173.)

Ce tragique provençal trouve dans le sang l'écriture du destin : « Delphine fait tomber une goutte de sang dans la main d'Esther. — Ferme la main. Serre ton destin. Ouvre la main, ma fille. Fais voir. Le sang écrasé a coulé dans les lignes de la main et il y fait des figures » (*DC*, 71). Il faut bien sûr des experts pour les lire. Chez Giono, à l'image de Cassandre, ce sont toujours des femmes, mais, à l'instar de Tirésias, toujours des vieilles ou des veuves, de celles qui ont l'expérience des tragédies humaines : Delphine, Violette, Ariane. Cependant, s'il est possible de suivre les figures fugaces du sang et d'y reconnaître les lignes de force du destin, le sang voile autant qu'il découvre, dans un jeu où l'ombre du sang finit par noyer les dénouements entraperçus : « On peut lire l'avenir dans le ventre des bêtes. [...] — Lequel, le nôtre ? — Nous n'en avons pas un pour nous tout seul. Le nôtre avec celui de tous. [...] Le ventre d'une bête est comme une cave. Et au moment où tu l'ouvres, quand précisément c'est le plus important, puisque du coup tu surprends la mort en train de dénouer l'écriture, le sang fait une grosse obscurité dessus le foie et les boyaux » (*DC*, 80-81). Le sang ne décrit pas l'unité d'un destin, il en dévoile et en dérobe les identités fugitives, il dénoue et enrobe les forces du destin. Il faut noter au passage qu'il existe comme une division sexuelle du rapport au sang et au destin : les hommes, pris dans la force de l'action, recherchant l'immédiate vérité du sang et la mesure de leur valeur, demeurent aveugles à leur destin. Ils ne lisent rien dans le sang, ils n'en discernent pas l'écriture secrète. Au contraire, les femmes, à l'écart de l'action, n'en connaissent que mieux le sang, de ses écritures familières à ses destins familiaux : « — Ariane, le sang des miens, je sais ce que c'est, tu n'as pas besoin de me le dire. — Delphine, le sang des miens, je le connais aussi » (*DC*, 129). C'est aussi que les femmes cuisinent le sang et la viande, elles les préparent et les apprêtent : parce qu'elles les transforment, elles sont aussi capables de les déchiffrer. À l'inverse des hommes, elles ne partent pas en quête de l'immédiate vertu du sang, mais se soumettent et œuvrent à sa médiation. Réunies en chœur pour transformer le sang en boudin, elles président aussi à la métamorphose du bloc de viande crue arraché au cheval que Marceau a tué d'un coup de poing — métamorphose minimale néanmoins puisque Marceau exige : « tu vas nous faire frire cette viande de cheval ; dans de la belle épaisseur ; qu'elle soit tendre, avec tout son sang » (*DC*, 146). Aux hommes le sang cru, vivace nourriture et témoignage de force, aux femmes le sang cuit, complété et transformé en nourriture des sens et du sens. Il n'y a qu'Ariane, la mère de Marceau et d'Ange, à échapper en partie à cette division : jeune, en effet, elle n'hésitait pas à se

battre comme un homme et à chercher la mesure de sa valeur sur le mode masculin. Jason l'Artiste, en dépit de sa force herculéenne, trouva en même temps plus forte que lui et épouse à sa mesure. Et même une fois mariés, « on disait qu'ils continuaient, de temps en temps, à se mesurer » (*DC*, 17). Ce n'est pourtant qu'une exception, mais qui permet de « mesurer » aussi le destin exceptionnel des Jason en leur obsession de la force.

Il y a en effet comme un « sang Jason » par où se marque leur destin, depuis cette remarque à propos du père, Jason l'Artiste : « Énérvé à froid par trente et quelque années de solitude des Hautes-Collines et un sang Jason qui tournait lentement des braises bougrement épatantes dans son corps » (*DC*, 11), jusqu'à cette notation quand Marceau lave lui-même son jeune frère : « le sang Jason, habitué aux satisfactions de son orgueil, jouissait violemment » (*DC*, 33). Ce n'est pas seulement la violence, l'amour de la force ou les distractions de l'orgueil qui emportent les Jason dans un univers extrême, mais aussi le caractère autotélique de leurs passions, le fait qu'ils tournent en rond dans le cercle de la passion familiale : « un Jason ne peut avoir de passion que pour un autre Jason : voilà ce qui les avait tous dominés jusqu'à présent » (*DC*, 22). On ne peut alors s'étonner, comme appelée par le thème, de retrouver associée au sang la nécessité de la faim : parlant du jeune frère, « Marceau et celui du milieu en avaient faim » (*DC*, 21), et réciproquement : « Mon Cadet était à tout moment appelé par un furieux appétit à se serrer contre Marceau » (*DC*, 50). Là où la domination se marquait par la sang, voici que le sang Jason est lui-même dominé, entraîné malgré lui dans un endo-cannibalisme. Mais cette faim est, par définition, inassouvissable. Il n'est pas possible de transformer sans faute le corps tout glorieusement sanguin sous sa peau transparente » de Mon Cadet (*DC*, 22) en une heureuse nourriture. De même que ce « maître des événements et des choses » (*DC*, 47) qu'est Marceau, aux yeux de son jeune frère, ne saurait servir d'aliment à sa force toute neuve. Le sang Jason les fait tourner l'un autour de l'autre comme pour une danse du scalp sans qu'ils s'aperçoivent qu'ils auront à jouer les doubles rôles de sacrificateur et de sacrifié. Longtemps, certes, Mon Cadet suit les exploits éclatants de son frère comme un tournesol un soleil géant, mais le sang Jason l'oblige à devenir un autre soleil. Et il n'y a qu'un soleil au monde. De la faim à l'épreuve de force, le destin est déjà tracé : Mon Cadet « avait la ruse d'observer et d'apprendre quels étaient les gestes qui, plus que d'autres, attireraient sur lui le regard passionné de son frère. C'est ceux-là qu'il répétait le plus souvent, mais, comme il était Jason, il avait l'instinct de rendre

cette répétition la plus meurtrière possible en la faisant dans une fantaisie et un rythme toujours nouveaux » (*DC*, 45). Tel est bien ce qui inquiète la jeune épouse d'Ange, alors qu'elle entre dans cette famille singulière, où la force et le meurtre sont des instincts comme nulle part ailleurs : « Tu me fais peur. Ici, dedans vous parlez de tuer comme si c'était naturel. Vous êtes quand même une race ! Ne vous étonnez pas si le malheur vous cherche » (*DC*, 104).

Toutes les remarques sur le sang, hormis celles du narrateur, sont le fait des femmes, comme si elles seules, retirées de l'action, pouvaient saisir la logique des échanges et le secret des destins. Marceau, certes, lorsqu'il note que son sang s'est changé en plomb juste avant de frapper le cheval affolé, semble lui aussi capable d'appréhender certaines métamorphoses étonnantes, mais c'est pour avouer son incompréhension. Il n'y a qu'un passage où Marceau, seul des hommes, paraît être à même d'élaborer toute une logique du sang. Pourtant, le contexte est très particulier : il n'en disserte à son aise qu'au moment où il choisit l'amitié contre la domination, le repas et la danse contre les combats, *le sang cuit contre le sang cru*. Passage fascinant où Marceau part de l'opposition entre tête et corps, petite tête et gros corps. Deux mécaniques auxquelles on ne comprend rien et qui sont ordonnées à deux types de réjouissances. La tête, avec sa cervelle, est comme du charbon blanc, ce qui la réjouit, donc, c'est le feu : « Voilà la domination. Que fait la domination ? Elle réjouit la tête. Il y a le plaisir d'abattre et de gagner » (*DC*, 138). Mais rien de plus monotone que ce plaisir-là, aucun changement, rien que le statisme d'une éternelle répétition, à l'instar du feu : « Il y a le feu, un et unique. Et il fait toujours pareil, il brûle et la domination fait toujours pareil : elle domine, un point c'est tout. L'incendie, voilà ce qui réjouit ta tête. Pourquoi ? Parce que l'incendie éclaire. Voilà la triste vérité » (*DC*, 138). C'est pourquoi le spectacle de la domination, le spectacle du sang bouleverse les gens, certes, mais pour mieux les figer, les arrêter, les engluier. C'est son essence de spectacle : le sang circule, le sang bouge, mais c'est pour mieux attirer sur lui tous les regards, dévorer toutes les autres activités humaines. Il jette sa lumière incendiaire sur le monde pour qu'on en voie les multiples bois se tordre sous une flamme unique, toujours renouvelée. Cette flamme ne chauffe pas, elle brûle. Ce feu ne cuit pas, il exemplifie la folie du sang frais. Quand les femmes découvrent les cinquante kilos de cheval tout saignant, elles ne font plus rien : « Les voilà maintenant collées sur cette chose pleine de sang comme des huppés dans de la glu. Elles ne peuvent plus s'en dépêtrer [...], elles se taisent, elles attendent, elles regardent, elles écoutent, elles ne bougent

pas, elles restent là » (*DC*, 139). De même lorsque Marceau imagine le spectacle le plus passionnant du monde : prendre un homme, l'éventrer et faire couler son sang « jusqu'à ce que ça fasse des ruisseaux de tous les côtés. Tu les laisses couler jusqu'à ce qu'ils coulent à travers les forêts et qu'ils aillent dans le monde. Alors, tu seras le propriétaire du monde » (*DC*, 141). Propriétaire, parce que tous seront asservis à ce festin des yeux, incapables d'en bouger, car « on voit des choses extraordinaires dans le sang. Tu n'as qu'à faire une source de sang, tu verras qu'ils viendront tous. Tu peux faire payer cher. Ils s'enlèveront le pain de la bouche pour venir. [...] Ils resteront là, autour de moi, sans bouger, avec leur chienne de vie à la laisse à côté d'eux. Ils regarderont le théâtre du sang. Sans bouger, comme endormis. Ils seront tous à toi » (*DC*, 141). Paradoxalement, le sang qui circule, le sang qui s'écoule force les êtres à se figer, à ne plus s'appartenir : ils sont littéralement possédés. Pour ce festin de sang frais, la nourriture quotidienne, celle du corps, ne suffit plus, on peut s'en passer. La nourriture de la tête, la faim de la domination se suffit à elle-même.

Pourtant, le corps est là. En dessous de la tête et de son désir obstiné de dominer : « Et qu'est-ce qui réjouit le corps ? C'est l'amitié. Qu'est-ce qu'elle fait, l'amitié ? Elle va du cœur aux boyaux, des boyaux au ventre, du ventre aux mains et des mains aux pieds. Et qu'est-ce qu'elle met dans tout ça ? De l'amusement. Et qu'est-ce que c'est l'amusement ? C'est la réjouissance. C'est la danse. Et qu'est-ce qu'il arrive alors ? Il arrive que les amis se réjouissent de l'amitié. Et qu'est-ce qu'il arrive, alors, à la fin ? Eh bien, il arrive que les amis vont comme ça par le monde » (*DC*, 138-139). Au mouvement centrifuge qui entraîne tous les êtres au spectacle lumineux du sang correspond cet élan centripète qui emporte les amis de par le monde. Celui-là ramène tout à l'unicité d'un spectacle éternellement réitérable, celui-ci disperse l'amitié dans le corps, la démultiplie dans les amis et les envoie danser dans le monde. Celui-là est tout lumière et spectacle pour qu'on dévore le sang des yeux, celui-ci circule dans les ténèbres du corps comme un sang qui anime et déplace (il en suit littéralement le circuit du cœur aux extrémités du corps). À la répétition obstinée de la domination dans la lumière de l'incendie répondent cette circulation incessante dans les ténèbres du corps et l'élan pétillant qu'elle impose de la danse jusque dans le vaste monde. Dans cette répartition, il y a comme un paradoxe puisque le sang cru, qui jaillit et s'écoule hors du corps, ne fait qu'attirer puis immobiliser les êtres devant son spectacle, alors que le sang cuit, figé, de la nourriture amicale fait au contraire danser les amis, les rapproche dans un repas

de paix et de joie. Plus encore, le sang qui réjouit la tête et satisfait l'appétit de domination apparaît comme la seule histoire possible : « c'est du sang. Quelle histoire ! La plus grande histoire du monde. Il n'y en a même pas d'autre. [...] Le sang est le plus beau théâtre » (*DC*, 139-140), comme si le sang une fois cuit ne pouvait plus susciter de récit. Mais c'est que l'amitié œuvre en circuit fermé et que la mobilisation d'énergie que provoque la consommation en commun du sang cuit n'induit aucun spectacle pour les autres, seulement une mise en branle commune : la danse et non le théâtre, la performance et non le spectacle. À quoi s'ajoute une autre différence d'importance : les gens payent pour voir l'homme éventré et le sang s'écouler, alors que c'est un don qui réunit les amis autour de la table, un don qui a justement pour finalité d'annuler les dettes et les vengeances, de substituer à un marchandage de la domination l'immédiate réjouissance du don. Que finalement la vengeance et la domination prennent le pas sur la donation et l'amitié témoigne de deux nécessités : la nécessité du récit, puisque amitié et don ne forment pas une histoire, puisque la seule, grande histoire est celle de la domination et du sang versé ; la nécessité aussi d'un déséquilibre fatal entre don et domination : « quand on aime quelqu'un, on veut toujours lui donner, être toujours plus fort que lui, qu'est-ce que vous espérez voir ? Marceau avait trouvé ce biais : il était le plus fort du monde. Comme il aimait son Cadet, il lui donnait l'homme le plus fort du monde (en plus de tout le reste). Brusquement, il ne l'est plus ! Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse ? » (*DC*, 265). Ce don suppose en effet que Mon Cadet s'en tienne à sa réception, sans chercher lui aussi à affirmer une identité et une force propres. Or le sang Jason ne le tolère pas. Au combat entre les deux frères qui se termine par la victoire de Mon Cadet doit alors répondre l'éventrage à coups de serpe de Mon Cadet par Marceau en une logique fatale que le thème du sang aura articulé tout au long du récit.

Le thème du sang, en effet, ne consiste pas seulement en une série d'unités sémiques par où le récit recevrait certaines significations, il permet en fait d'organiser le texte également en tant que système d'action, en tant que mise en jeu de l'élaboration d'un destin et en tant que reflet de l'histoire elle-même (histoire de sang exemplaire et exemplaire sang, c'est-à-dire énergie, de l'histoire). Comme dans le sang cuit autour duquel don et amitié s'ordonnent, le thème, au moment où il arrête et fixe des significations, ouvre et libère en définitive des énergies signifiantes. Il y a bien là un caractère exemplaire du thème en ce qu'il bloque un mot, une image,

un sens, un événement, pour mieux en déployer l'énergie secrète et les retours incessants. Pourtant, une différence majeure demeure entre thème et exemple. En dépit du jeu de Giono avec l'antique tragédie et son exemplarité (à la fois la tragédie comme mise en scène de vies exemplaires, et l'exemple même de la tragédie en tant que forme littéraire), il est frappant de voir que le thème fonctionne à des degrés variés de l'organisation du texte, et non simplement ainsi qu'un noyau événementiel et moral comme dans l'exemple. En définitive, on pourrait dire du thème ce que Deleuze disait du pouvoir : il « n'a pas d'homogénéité, mais se définit par les singularités, les points singuliers par lesquels il passe¹⁴ ». C'est pourquoi le thème requiert moins un concept à faire varier selon des modalités d'exemplification qu'il ne fait travailler le concept dans la logique symbolique des pratiques discursives.

14. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 33.