

LA SÉMIOTIQUE CORPORELLE DANS LE CHANT DU MONDE DE GIONO

Presque tous les personnages dans *Le Chant du monde*¹ portent la «marque» d'une blessure ou d'une infirmité. Antonio est marqué par des cicatrices; Clara est aveugle; le besson a un auriculaire tronqué; Toussaint est bossu; Maudru souffre d'une légère claudication; son neveu sera blessé et tué par le besson. Vient ensuite toute la procession des malades rencontrés en chemin par Antonio et Matelot lors de leur pèlerinage vers la demeure de Toussaint à Villevieille: un mal mystérieux les ronge, qui n'est jamais nommé clairement (bien que l'on soupçonne une épidémie d'hydropisie) et qui les pousse à rechercher les soins de Toussaint le guérisseur. «Le sort de la terre» (CM, 102), dira la mère d'un de ces malades. On comprend maintenant que la maladie et l'infirmité sont ici des métaphores destinées à illustrer une condition morale et spirituelle. Cette corrélation est par ailleurs suggérée dans la scène où l'on applique un cataplasme d'oiseau à un malade (CM, 30), les oiseaux étant symboliquement associés à la sphère spirituelle². Les particularités physiques remplissent donc une fonction emblématique, tout comme le signe de Maudru sur la veste des bouviers symbolise, à la façon d'une flétrissure sur du bétail, l'aliénation et la dépossession de soi (le sobriquet du «tatoué» n'illustre-t-il pas cette perte de l'identité individuelle?).

Ainsi nous passons du chapitre des déficiences physiques à celui des déficiences symboliques. Antonio incarne l'archétype du sauvage et du solitaire qui, par incompatibilité avec la société des hommes, a préféré la communion avec la nature, compensant ainsi le circuit de la communication. Mais toujours la «blessure de la femme» le hante, ce «creux» du désir qui appelle la femme. Infirmes aussi le besson, depuis que la mort de son frère jumeau lui a ravi une partie de son identité. Cette rupture de

communication brutale au sein de la relation gémellaire est sans doute à l'origine du caractère introverti du besson:

[Antonio] revoyait le fils de Matelot. Un de ces hommes qui gardent tout en eux, qui écoutent, qui regardent, qui ne disent pas non mais qui pensent non, et c'est non. Le voilà parti pour le Rebeillard. Il est seul. (CM, 32)

Cette blessure symbolique est en quelque sorte extériorisée par ses cheveux rouges, le rouge étant la couleur emblématique du sang (quoique dans le roman il s'associe également au symbolisme prométhéen du feu)³. Cette mutilation de soi par la perte de l'Autre, ce deuil d'une unité originelle (Junie pleurant l'absence de ses fils, Maudru errant encore dans le souvenir de sa femme), c'est Matelot qui l'exprime le mieux: «Toi tu es toi, moi je suis moi. C'est mon besson. Il est là comme un coup de couteau. Matelot se toucha le flanc. Ça me tient, c'est mon garçon.» (CM, 71) Le motif obsédant du flanc, qu'on retrouve avec plus d'acuité dans le cas d'Antonio, renvoie au mythe adamique d'un corps originel et d'une séparation tragique – Eve sortie du flanc d'Adam –, par laquelle l'être divisé est voué à la quête d'une altérité à reconquérir⁴. Dans *Le Chant du monde*, les blessures physiques ne font donc qu'«hystériser» cette déficience symbolique, cette blessure ontologique qui ouvre le champ du désir (nous verrons plus loin comment ce processus d'hystérisation sera appliqué à la nature elle-même). À ce compte-là, ne pourrait-on pas affirmer que la «blessure» devient emblématique de toute la condition humaine et que seul l'orgueil des «entiers»⁵ – ceux qui croient pouvoir tout posséder à la façon de Maudru (de Gina la vieille surtout puisque Maudru est lui-même infirme) – est coupable de ce que Toussaint appelle l'«égoïsme»? Toussaint s'accuse lui-même d'être égoïste mais égoïste par force puisque, aucune femme ne voulant de lui, il se voit dénier toute forme de réciprocité amoureuse: «Seul. Seul dans le temps, seul sur la terre. Mourir demain sans laisser de vide en personne.» (CM, 158) Prisonnier dans son corps de gnome, Toussaint est condamné à une solitude irrévocable, tandis que pour Antonio, la solitude est un point de départ et devient l'espace où se cristallise la figure idéalisée de la bien-

aimée, ainsi qu'en témoignent les nombreuses évocations *in absentia* de Clara⁶. Incapable de se guérir lui-même (si ce n'est que par la pensée consolante de la mort), Toussaint se fera le guérisseur des autres. Car, de même que dans la tradition cabalistique les gnomes président à la terre, Toussaint, en sanctifiant sa propre souffrance et en sacrifiant son bonheur individuel, devient le guide spirituel de toutes les douleurs. C'est celui qui, dans le langage de Kierkegaard, a fait le saut du stade esthétique au stade religieux (la souffrance, dit Kierkegaard, est la «seule école de l'éternité») alors qu'Antonio se rapproche davantage, dans l'optique kierkegaardienne, de Don Juan qui exprime l'impétuosité du désir et sa perpétuelle renaissance. Cette identification à la douleur d'autrui est particulièrement sensible dans le passage où Toussaint plaide en faveur du défunt neveu de Maudru plutôt que du besson:

«Lui, vingt-cinq ans de plus, moi ma bosse. [...] Ça le blessait plus que ton coup de fusil, besson. [...] Maintenant que je le connais, j'aurais voulu qu'il l'ait, cette fille, au lieu de toi. Ça me ressemble trop.» (CM, 171)

Partout, donc, le spectre de la souffrance et de la maladie. (Il n'est pas jusqu'au domaine de Gina la vieille qui ne porte le nom de Maladrerie.) *Le Chant du monde* est pourtant un titre optimiste qui résonne davantage comme une célébration de la terre que comme une élégie. Comment expliquer ce paradoxe?

C'est que la sémiotique pathogénique du corps dans *Le Chant du monde* renvoie à une symbolique duelle. Il y a une «bonne» maladie comme il y a une «mauvaise» maladie⁷. En fait, cette polarisation pourrait être thématisée par la simple opposition entre le concept de maladie et celui d'infirmité. Par définition la maladie est un concept négatif dans la mesure où elle implique un processus étiologique et dégénératif dans lequel la force agissante opère dans le sens d'un dépérissement vital et d'une réduction de l'être. Dans *Le Chant du monde*, cette réduction de l'être se réfléchit dans les conditions de vie liberticides imposées par la «loi» de Maudru, seul maître du feu à la manière de Zeus. La maladie, comme processus de somatisation et d'hystérisation, devient dès lors l'expression informulée de cette

incarcération spirituelle (ce n'est pas pour rien qu'Antonio, l'étranger, est appelé «Bouche d'or» par les habitants de Rebeillard, car il incarne la parole prométhéenne). C'est ce que John Burt Forster a conceptualisé par le terme de «felt history»:

... «felt history» [is] a term I use to designate one powerful way that literature can depict history. Felt history must be distinguished from official history with its attention to leaders, its overview of events, or its analysis of underlying trends. And it should also be distinguished from emotions or feelings, since the psychological effects of history are usually less dramatic and revealing than its immediate feel, its physical impact on the body and the senses. In essence, then, felt history refers to the eloquent gestures and images with which a character or lyric persona registers the direct pressure of events, whether enlarging and buoyant or limiting and harsh.⁸

La symbolique de l'infirmité, au contraire, obéit à une démarche inverse. Confronté à ses déficits physiques, l'être démuné apprend à redécouvrir ses ressources inexplorées et inexploitées. Il n'a pas le choix car cette mise en demeure épèle la condition de sa survie. Cette découverte de potentialités nouvelles, de dimensions nouvelles, passe par une épreuve de spiritualisation et de bonification morale⁹. Le corps devient tremplin de l'esprit; la prison, le berceau de la transcendance, et la cécité, voyance. Soustraits à l'univers des gens dits normaux, qui par prodigalité s'inventent des jeux mortels pour tromper leur ennui¹⁰, les personnages infirmes dans *Le Chant du monde*, ce roman nocturne, deviennent en quelque sorte les visionnaires et les guides spirituels d'un monde plongé dans la nuit de l'esprit (on trouve là un exemple de la relation symbiotique entre l'être et la nature) car seul l'infirme connaît le prix des sens, les vraies richesses. L'infirmité – physique ou symbolique – se mue dès lors en processus ontogénique et en une parturition de l'être (on pense au thème de la maternité omniprésent dans le roman). Or, et c'est ce que nous voudrions à présent montrer, le thème de l'infirmité est étroitement lié à la notion de sensualisme généralement associé à l'œuvre de Giono. Une telle affirmation peut paraître hérétique. En effet, comment

la privation d'un sens – puisque c'est ainsi qu'on a coutume de définir l'infirmité – peut-elle contribuer à un surcroît de vie, à un surcroît de «sens»? C'est que, dans l'univers gionisque, l'infirmité autorise l'accession à des sens inédits, ou plutôt à un raffinement suprême des sens ouvrant de nouvelles dimensions (telle que l'«infiniment petit» symbolisé par le lichen de Toussaint); l'infirmité devient la «capacité négative» qui permet le défrichage de nouvelles potentialités sensorielles, en les affectant d'un coefficient accru de sensibilité. Car, à force d'avoir toujours le monde à sa portée, on ne sait plus le voir; à force de prendre ses sens pour acquis, on s'en désintéresse; à force de vivre dans la paix, on fait la guerre. Où est l'infirme? Où l'aveugle? Au jeune bouvier défendant la chasse gardée de Maudru, Antonio dira: «Tu me fais de l'ombre, [...] lève-toi du milieu que je vois ce que je fais» (CM, 58); et plus loin: «encore une fois lève-toi de devant mon jour» (CM, 68). En somme, Antonio est un paysan qui aurait lu la vie de Diogène¹¹. Chez Giono, la spiritualité débouche donc fatalement sur le sensualisme (philosophie des sens, pourrait-on dire) car que vaudrait une spiritualité qui n'est pas désir de plénitude et qui ne fait que mutiler davantage l'être en séparant l'esprit du corps? C'est plutôt vers le panthéisme que tend la philosophie de Giono. Or, dans *Le Chant du monde*, ces deux hypostases – spiritualité et sensualisme – sont en quelque sorte incarnées par Antonio (l'«*animus*» ici transfiguré en hiérophante du cosmos) et Clara (l'«*anima*» maternelle qui instille la science terrestre du toucher, de l'odorat, et de l'invisible). Unique histoire d'amour, faite d'ombres et de lumière, de scintillements et d'obscurité, d'absence et de désir. Fête des sens dans la nuit du monde. Une histoire, comme celles que la nuit raconte parfois au jour... quand nous savons écouter. C'est ce mariage cosmique, ces noces spirituelles, qu'il importe maintenant d'examiner.

Antonio ou l'archétype du solitaire

S'il fallait faire une mythanalyse du personnage d'Antonio, on pourrait le comparer entre autres à Hippolyte. Antonio, tout comme Hippolyte, est orphelin de mère¹²; pour ce

qui est de son père, il n'en est fait nulle mention, de sorte qu'Antonio vit seul sur l'île des Geais (d'Egée?), un peu comme Hippolyte exilé par son père Thésée. On sait qu'Hippolyte mourra piétiné par ses propres chevaux après qu'un monstrueux «taureau marin», surgi des flots, eut affolé son attelage; on pourrait voir une rémanence de ce monstre dans la figure du congre, associé à l'esprit maléfique du pays de Rebeillard dont il défend l'entrée¹³, quoique la tragédie grecque se voie ici remaniée par la prouesse chevaleresque du pourfendeur de dragons triomphant du Mal. Le symbolisme du cheval, omniprésent dans *Le Chant du monde* (le névé qui porte le nom de «cheval blanc», la chanson qui commence par «Oh! mon cheval!», la scène de l'étalon qu'on projette de châtrer, autant de passages liant le Désir à la Mort, et qui fait dire à Toussaint: «L'amour c'est toujours emporter quelqu'un sur un cheval» [CM, 173]) est le plus souvent identifié aux mouvements du fleuve, et le fleuve, rappelons-le, est l'élément héraldique d'Antonio, à telle enseigne que, loin de l'eau, il se sent dépérir, comme un preux sans monture: «Il venait de se souvenir de l'eau souple et il se sentait tout verrouillé dans ces montagnes.»¹⁴

Bien qu'ayant la quarantaine passée (CM, 153), Antonio conserve la grâce juvénile et «imberbe» (quoique ce détail soit contredit par la suite) d'un Hippolyte. «Tu es un bel homme», dira la mère de la route qui évoque, par son âge, la passion de Phèdre. «Mère, dit Antonio» (CM, 42). Conscient de son pouvoir sur les femmes, dans les maisons desquelles il s'infiltré en cachette à la manière d'un incubé lorsqu'il y est pressé par un besoin impérieux, il s'en échappe aussitôt que l'«ordre étrange» imposé par la nature est assouvi. Car Antonio affiche une timidité essentielle, témoin la scène avec Charlotte. À l'image d'Hippolyte méprisant les avances de Phèdre et les jeux lubriques d'Aphrodite pour se vouer entièrement au culte de la chaste Artémis, Antonio ne peut aimer la Femme que de loin, sur fond de négativisme. C'est pourquoi il chérit ses cicatrices comme autant de reliques, d'armoiries, comme si ces cicatrices portaient en creux la mémoire de ses amours perdues:

Il avait ses trois cicatrices: un coup de couteau, une morsure d'homme, un coup de serpe qui lui avait ouvert la poitrine. Cette fois-là, il s'était réveillé à la côte, avec de l'eau jusqu'au ventre. L'eau était rouge de son sang et des petits brochetons étaient déjà entre ses cuisses à lui mordiller les bourses.

C'est pour ça qu'il aimait toucher ses flancs veloutés. À partir de là c'était creux. C'était ce creux plein d'images qui était resté seul vivant malgré sa blessure pendant qu'il était tout sanglant étendu sur le sable. C'était dans ce creux que venait s'enrouler comme une algue la longue plainte du vent. C'est à partir du moment où il avait eu son ventre et sa poitrine pleins de souvenirs des villages, des femmes et des terres d'aval qu'il était devenu «Bouche d'or». (CM, 24)

La blessure augure donc l'avènement de la mémoire et de la «parole» (et toute parole, comme l'ont montré des poètes tels que Yves Bonnefoy, implique l'absence du signifié, ici la Femme). Parole qui devient mythologisation et cristallisation de la figure bien-aimée dans une démultiplication cosmique des signes (comme la scène du baptême des étoiles déjà évoquée). Ce paradoxe du Don Juan «timide», Giono l'explique ici, en le rattachant au thème de la sensualité:

«- Qu'est-ce qu'un sensuel? N'en êtes-vous pas un aussi?

J.G.- C'est celui qui profite de ses sens, si nous en croyons l'étymologie! Il ne fait pas de choix. C'est celui qui essaye de les affiner, d'en profiter, de permettre à ses sens de lui apporter le plus de joies possibles, le toucher, l'odorat, le goût... les cinq sens. Je crois que la timidité aide beaucoup à faire les sensuels. Ils sont généralement des timides qui, étant seuls et n'ayant à leur disposition que peu de moyens, sont obligés d'affiner ces moyens.

Si vous êtes dans la montagne et si vous arrivez à savourer l'eau, comme d'autres peuvent savourer du vin... brusquement vous vous rendez compte que l'eau a un goût beaucoup plus délicat, c'est magnifique! Le sensuel, ce sera peut-être celui qui préférera l'eau au vin. C'est le sensuel délicat. C'est celui qui, n'ayant peut-être pas de livres, n'ayant peut-être pas de compagnie, tout ça par timidité ou par manque d'argent, trouvera le plus grand plaisir à chercher les différences de tons entre les arbres, tel arbre, tel autre, le ciel, comment il se profile... Il finira par prendre un crayon et par les dessiner. Ça deviendra peut-être un peintre...

Don Juan est un timide. On le voit dans ses brutalités. Si ce n'était pas un timide, il aurait pris une femme. Il l'aurait gardée, une seule femme lui aurait suffi... Et il aurait passé à un autre genre d'exercice. Ça n'est pas l'audace qui pousse Don Juan. Il est obligé de perfectionner ce sens, il n'a que celui-là...»¹⁵

Ce don des sens, qui n'est pas donné au vulgaire, s'appuie donc sur une infirmité originelle, sur une pauvreté essentielle, pauvreté qui conduit aux vraies richesses. C'est pourquoi Antonio choisira Clara pour compagne car sa cécité fait d'elle une demi-absente et constitue l'espace lacunaire par où la parole désirante, qui transfigure et médiatise l'amour, est sans cesse réactualisée.

«— Celles-là, dit Antonio [en parlant des étoiles], moi je vais les appeler «la blessure de la femme». Je vais les appeler comme ça parce qu'elles font comme un trou dans la nuit. Elles luisent sur la bordure. Dedans c'est la nuit noire et on ne sait pas ce qui va sortir.

[...]

— Et celles-là, là-bas vers l'est?

— Je vais les appeler «les yeux». Parce que moi je crois qu'elles sont comme le regard de celle qui dort et qui n'a pas encore ouvert ses paupières.» (CM, 48)

Antonio prend très au sérieux le rôle de hiérophante dont il s'est investi et sa pensée devient exploration de l'Autre dans le labyrinthe des désirs, caresse tâtonnante qui conjoint deux corps dans la nuit. Antonio, qui jusque-là parlait aux arbres et aux renards, n'aspire plus qu'à devenir, par sa voix, les yeux de Clara:

... tout le grand temps qu'il lui faudrait à lui, Antonio, pour lui faire toucher à elle les renards, les chats, les poissons et les aurores. Il aurait voulu être désigné seul par la vie pour conduire Clara à travers tout ce qui a une forme et une couleur. Il ne pensait qu'à la joie de lui dire, à la joie de la faire entrer, à la joie de dire: ça c'est ça, touche, eh bien voilà comme c'est, tu comprends? Elle dirait «merci Antonio». (CM, 92)

Clara: la Femme-Flore

Paradoxe que Clara, dont le nom résonne étrangement dans les ténèbres de sa cécité. Et pourtant, il s'agit d'une cécité «lumineuse» (CM, 54), réverbérant une lumière intérieure. Clara aux yeux de menthe. Clara dont les yeux ne mentent jamais («Toute cette tromperie de la terre» [CM, 75]). Avec elle prend fin la longue nuit d'Antonio. Il est enfin prêt pour le bonheur. «Dehors, on en était à la fin de la nuit.»¹⁶ La communion des deux âmes sœurs passe par un langage commun, un dialogue où l'inessentiel a été élagué, élaguée aussi l'inlassable antienne des paroles vides, pour ne plus faire place qu'à cette étrange musique de l'âme, cette musique qui est peut-être le «chant du monde»:

«J'entends tes mots longtemps après, dit-il doucement; tu ne parles pas comme nous; explique-moi.

– Toi non plus tu ne parles pas comme eux, tu parles presque comme moi. C'est ça qui m'a fait dire que c'était fini d'être trompée et de courir sur des chemins qui descendent.»
(CM, 75)

On comprend que, dans cette dialectique de l'ombre et de la lumière, la véritable infirmité se situe du côté Maudru. Gina la vieille, maîtresse de la nuit, sera ainsi dépeinte: «La vieille Gina avait le milieu de la table. Elle mangeait debout. Sans regarder, sans rien voir. De temps en temps elle parlait en mâchant sa viande. Antonio n'entendait pas.» (CM, 197)

Or, si Antonio représente les «yeux» de Clara, celle-ci, en retour, l'initiera aux sciences de l'invisible. «[L]e jour c'est l'odeur», dit-elle. Ainsi, il existe autant d'univers qu'il y a de sens et Clara, du fait de sa cécité, se voit «délivrée» de la primauté du regard pour accéder à de nouvelles dimensions sensorielles. Tel un animal doué de nyctalopie, l'intuition lui permet de voir ce qui échappe à la vue.

[Antonio] ouvrit la porte. La maison était pleine d'ombre et de silence. [...] Il n'osait ni appeler ni bouger. Il cherchait une présence avec tous ses sens.

– Je te vois, dit Clara du fond de la nuit.

[...]

«Je suis venue, dit-elle à la fin, parce que tu ne peux pas me tromper. Je te vois.

– Où es-tu? dit Antonio.

– Devant toi, marche.

Il s'avança en tâtonnant dans l'ombre. Et soudain il la rencontra. (CM, 235)

Clara et Antonio se retrouvent enfin à égalité dans une même nuit partagée.

Perspective anthropologique

Nous avons vu que, dans *Le Chant du monde*, la symbolique de l'infirmité s'oppose à celle de la maladie, dans la mesure où la première incarne la «faillite» essentielle et le «manque» originel par lesquels l'altérité se révèle à l'être – blessure ontologique qui est ouverture féconde à l'Autre mais aussi ouverture tragique à l'infini du désir et de la mort¹⁷ (ce qui nous replonge dans une autre nuit), alors que le symbolisme de la maladie s'emploie à faire le procès inverse de cette altérité par une réduction ontique à un ordre social, c'est-à-dire par une réification de cette altérité dans une hétéronomie de type tribal. Or, cette réduction «ontique», par laquelle la souffrance essentielle est déchargée de l'individu et récupérée par le corps social, marque justement le signe pathognomonique de ce que Lipovetsky appelle, en citant les positions anthropologiques de P. Clastres et Alfred Métraux, la «société holistique». Car, paradoxalement, la souffrance ainsi ritualisée devient indicielle de la cohésion du groupe¹⁸ (on pense aux tatouages symboliques des «entiers»).

Faire souffrir, torturer, cela procède de l'ordre holiste primitif, car ce qu'il s'agit de manifester de manière ostentatoire, à même le corps, c'est la surabondance extrême de l'agent individuel à l'ensemble collectif, de tous les hommes sans distinction à une loi ultime supérieure intangible. La douleur rituelle, moyen ultime de signifier que la loi n'est pas humaine, qu'elle est à recevoir, non à délibérer ou à changer, moyen de marquer la supériorité ontologique d'un ordre venu d'ailleurs et comme tel soustrait aux initiatives humaines

visant à le transformer. Par l'écrasement de l'initié sous l'épreuve de la douleur, il s'agit d'inscrire sur le corps l'hétéronomie des règles sociales, leur prééminence implacable et, partant, d'interdire la naissance d'une instance séparée de pouvoir se donnant le droit d'introduire le changement historique.¹⁹

Lipovetsky, dans le sillage de Clastres, s'emploie à montrer comment la guerre, la vengeance, et la douleur initiatique (trois modèles de «violences sauvages» qu'on retrouve également dans *Le Chant du monde*) constituent des dispositifs nécessaires à la société holistique dans le but de maintenir l'équilibre symbolique de la communauté. Cette autogestion de la violence tient lieu de jurisprudence et s'oppose aux institutions médiatrices de la société étatique. Un exemple nous en est donné dans *Le Chant du monde* lorsque Maudru, après la mésaventure survenue à son neveu Médéric, refuse l'intervention des gendarmes afin de se réserver l'honneur de la vengeance:

«– Doucement, Maudru, a dit le brigadier. – Doucement toi, a fait Maudru. D'où tu as pris qu'on avait tiré sur le neveu? Qui t'a dit ça? C'est toujours pareil, il a dit, l'État vous engraisse, vous n'avez qu'à manger-dormir, alors votre sang fait des contes. Le neveu s'est blessé tout seul, voilà l'affaire.» (CM, 142–143)

Lipovetsky ne dit pas autre chose:

Qu'est-ce à dire sinon que la vengeance primitive est contre l'État, que son action vise à empêcher la constitution des systèmes de domination politique? En faisant de la vengeance un devoir imprescriptible, tous les hommes sont égaux devant la violence, aucun ne peut monopoliser la force ou y renoncer, aucun n'a à être protégé par une instance spécialisée. De sorte que ce n'est pas seulement par la guerre et son œuvre centrifuge de dispersion que la société primitive parvient à conjurer l'avènement du dispositif étatique, aussi bien, c'est du dedans, par le code de l'honneur et de la vengeance, qui contrecarrent la montée du désir de soumission et de protection, que se trouve barrée l'émergence d'une instance accaparant pouvoir et droit de mort.²⁰

Telle est bien la loi holistique des «entiers». Le lecteur aura d'ailleurs remarqué que l'action du roman se déroule dans un cadre «anhistorique», ce qui est la marque de la société holistique où toute irrégularité est aussitôt gommée par la vengeance. Lipovetsky précise bien que celle-ci, en tant qu'institution holiste, fonctionne sur un principe strictement économique. C'est une pure affaire de comptabilité où la personne ainsi visée importe moins que son chiffre symbolique: ainsi, une fois Matelot tué, l'ardoise est effacée et Maudru peut autoriser symboliquement la fuite du besson et d'Antonio puisque l'équilibre des vivants et des morts a été rétabli. Au demeurant, Maudru, loin d'être un pète-sec et un personnage despotique, se révèle être un homme sensible, comme a pu en juger Antonio (un homme sensible qui parle aux taureaux et qui est par surcroît infirme de la jambe); ce qui prouve bien que Maudru ne fait lui-même qu'obéir à une loi qui transcende sa propre individualité.

Or *Le Chant du monde* se termine dans les ruines du camp Maudru. Cette fissure au sein de la société holistique, c'est Toussaint qui l'introduira, Toussaint le guérisseur spirituel sous la houlette duquel se sont réfugiés Antonio et Matelot, se soustrayant ainsi au monde des instincts primitifs, Toussaint qui introduit la temporalité et le processus historique par le reliquat de la douleur ontologique au milieu de cet univers clôturé et anhistorique des Maudru. Toussaint, le vendeur d'«almanachs».

- 1 Jean Giono, *Le Chant du monde*, Paris, Gallimard («Folio»), 1934. Toutes les références ultérieures à ce texte seront identifiées par le sigle CM suivi de la pagination.
- 2 Il importe cependant de nuancer une telle iconographie puisque dans *Le Chant du monde* les houldres, ces oiseaux portant les couleurs du printemps et de l'espérance sur leur plumage, s'opposent à la noirceur morbide des corbeaux. Le symbolisme des oiseaux est également présent dans *Que ma joie demeure* (l'arrivée des oiseaux, au chapitre IV, inaugure la guérison spirituelle du couple Marthe-Jourdan). De nombreuses similarités rapprochent ces deux romans de Giono: dans *Que ma joie demeure*, il est également question d'une «maladie de la

terre» (Cf. Jean Giono, *Que ma joie demeure*, Paris, Grasset («Le Livre de Poche, no 493»), 1935, p. 14).

3 Signalons également que le motif des cheveux rouges renvoie à tout un folklore de personnages solitaires et ostracisés, l'exemple le plus proverbial étant Poil de Carotte.

4 Cette quête, comme nous venons de le voir avec Matelot, n'est pas nécessairement assortie d'une connotation sexuelle ou de ce que Jung a appelé les principes de l'*animus* et de l'*anima*.

5 CM, 72. Dans ce passage, la mère de la route commet un hypallage très révélateur puisque le substantif «entier», qui désigne en fait les bêtes qui n'ont pas été châtrées, est employé par elle pour désigner les bouviers de Maudru.

6 Cf. CM, pp. 92, 165, 185, 214, 226. C'est à dessein que nous avons employé le terme de «cristallisation», au sens que lui donne Stendhal, cet auteur fétiche de Giono. Nous en trouvons un exemple dans le baptême des étoiles, à la page 48.

7 «Mauvais pays, dit Matelot.» (CM, 39) «[Clara:] Tout ce mauvais temps.» (CM, 75) Le pays Rebeillard est décrit comme un lieu maléfique peuplé d'«arbres malades» (CM, 95), de «renards malades» (CM, 138), d'«ombres [...] maigres et malades» (CM, 139). On sait que Clara finira par perdre son enfant, comme si l'air vicié du pays, par contagion (voir le portrait de cette autre mère dont l'enfant est malade à la page 88), était entré dans son sang.

8 John Burt Forster, Jr., «Magic Realism in *The White Hotel*: Compensatory Vision and the Transformation of Classic Realism», *Souther Humanities Review*, 20 (Summer 1986): 210. Bien que Forster ne se réfère pas dans son article à Giono, son concept nous a semblé applicable au cas présent. Nous soulignons en outre que Forster s'inspire largement de la pensée de Carl Gustav Jung. Ce concept de «felt history» n'est pas vraiment neuf puisque déjà, dans *Le Théâtre et son double*, Artaud parlait d'une «physionomie spirituelle d'un mal qui creuse l'organisme et la vie jusqu'au déchirement et jusqu'au spasme, comme une douleur qui, à mesure qu'elle croît en intensité et qu'elle s'enfonce, multiplie ses avenues et ses richesses dans tous les cercles de la sensibilité.» (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard («Idées», no 114), 1964, p.31.) «Si l'on veut bien admettre maintenant cette image spirituelle de la peste, on considérera les

humeurs troublées du pestueux comme la face solidifiée et matérielle d'un désordre qui, sur d'autres plans, équivaut aux conflits, aux luttes, aux cataclysmes et aux débâcles que nous apportent les événements.» (*Ibid.*, p. 35.)

- 9 «[Clara à Toussaint:] C'est la maison des hommes bons ici.» (CM, 235) Toussaint est l'exemple parfait de cette spiritualisation.
- 10 De là peut-être le pessimisme de Giono: «On a beau dire *jamais plus*, il y aura des guerres, il y en aura tout le temps. On recommencera toujours... Pour une bonne raison: c'est une admirable distraction. Même pour des gens normaux...». Extrait d'une entrevue accordée à Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions («10/18»), 1973, p. 133.
- 11 «À Alexandre qui lui aurait demandé à Corinthe ce qu'il désirait, il aurait répondu: «Que tu t'ôtes de mon soleil.» On raconte enfin qu'on le trouva un jour à midi se promenant dans les rues d'Athènes avec une lanterne à la main et disant à ceux qui l'interrogeaient: «Je cherche un homme.» Epictète vit en lui le modèle du sage.» *Le Petit Robert 2*, s.v. «Diogène».
- 12 Cf. CM, 141. D'un point de vue psychanalytique, on pourrait attribuer une dimension œdipienne à sa quête amoureuse de l'«éternel féminin». N'oublions pas que Clara, avant d'être femme, est d'abord une mère. Lors de leur première rencontre, Antonio «vit son visage sans savoir si c'était beau ou pas beau» (CM, 44). Signalons également qu'en arrivant au camp de Matelot, Antonio s'intéresse d'abord à l'enfant de Charlotte en train de lui donner à téter et que Junie, qu'il appelle «Mère» (CM, 16), renvoie à la figure mythologique et quasi éponyme de Junon, déesse de la maternité et de la fécondité. Par la promesse faite à Junie de partir à la quête du besson, Antonio accomplit là la réparation symbolique de sa propre condition d'orphelin: «Je te vois sans sortir, comme si je t'avais fait, dit Junie» (CM, 17). Antonio comble en quelque sorte la place laissée vacante par la mort du premier besson.
- 13 CM, 35. Voir aussi la conversation entre Antonio et le bouvier au sujet du congrès à la page 49. «Il avait, sur le côté droit de sa veste de cuir, la lettre M peinte à la terre d'ocre, comme la marque des taureaux.»
- 14 CM, 107. L'eau évoque ici le liquide amniotique et la sécurité du ventre maternel.

- 15 Extrait d'une entrevue accordée à Madeleine Chapsal, *op. cit.*, p. 136.
- 16 CM, 47. Le lien «organique» qui lie l'obscurité de la nuit à la cécité de Clara est confirmé par cette naissance du jour et le rôle épiphanique de Clara.
- 17 Qu'on pense à Matelot pour qui la quête, à l'instar du capitaine Achab dans *Moby Dick*, s'identifie au «navire de la mort» (CM, 232). Ou encore à la détresse sans appel de Junie lorsqu'elle répond à Antonio, après que celui-ci lui eut fait serment de ramener le corps du besson: «Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse?» (CM, 18)
- 18 «Que la loi trouve à s'inscrire des espaces inattendus, c'est ce que peut nous apprendre telle ou telle oeuvre littéraire. [...] Pourquoi faut-il que le corps individuel soit le point de rassemblement de l'*éthos* tribal, pourquoi le secret ne peut-il être communiqué que moyennant l'opération *sociale* du rite sur le *corps* des jeunes gens? Le corps médiatise l'acquisition d'un savoir, ce savoir s'inscrit sur le corps. Nature de ce savoir transmis par le rite, fonction du corps dans le déroulement du rite: double question en quoi se résout celle du sens de l'initiation. [...] Un homme initié, c'est un homme marqué. Le but de l'initiation, en son moment tortionnaire, c'est de marquer le corps: dans le rituel initiatique, *la société imprime sa marque sur le corps* des jeunes gens. Or, une cicatrice, une trace, une marque sont ineffaçables. Inscrites dans la profondeur de la peau, elles attesteront toujours, éternelles, que si la douleur peut n'être plus qu'un mauvais souvenir, elle fut néanmoins éprouvée dans la crainte et le tremblement. La marque est un obstacle à l'oubli, le corps lui-même porte imprimées sur soi les traces du souvenir, *le corps est une mémoire.*» Pierre Clastres, *La Société contre l'État: recherches d'anthropologie politique*, Paris, Minuit, 1974, pp. 152, 153, 154, 157.

Au moment de terminer cet article, nous avons découvert un article de François Péraldi traitant de la sémiotique corporelle en rapport avec la psychanalyse – lacanienne, plus spécifiquement. Le recoupement nous a paru des plus lumineux. Péraldi établit une distinction entre les souffrances expiatoires du névrosé, qu'il compare à «ces peuples qui tatouent sur leur corps des énoncés qu'ils ne peuvent pas dire» pour des «raisons [...] religieuses ou sociales» (François Péraldi, «Voyage dans l'entre-deux-morts», dans *Frayages*, Montréal, Société d'Éditions Frayages, 1984, p. 27), et celles du masochiste chez qui la douleur est

antithétique à tout ordre symbolique et tend vers un effacement progressif du signifiant. La souffrance socialisée marque donc l'assujettissement du sujet et son accès au symbolique. Péraldi: «Cet assujettissement se fait, Freud l'a souligné maintes fois, dans et par la souffrance, et le symbole de l'aliénation de l'homme est frayé, gravé dans sa chair, comme le chiffre des propriétaires sur le flanc de leurs bœufs.» (*Ibid.*, pp. 27-28.)

19 Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard («Les essais», no CCXXV), 1983, p. 202.

20 *Ibid.*, p. 201.