

Hybridité animale et végétale dans *Deux Cavaliers de l'orage* (Giono)

Anne Simon (CNRS)

[Paru dans *Nouvelles Francographies*, vol. 1, n° 1, septembre 2007, p. 205-216]

Deux cavaliers de l'orage est un récit hybride à plus d'un titre. Rédigé en grande partie entre 1937 et 1942, il constitue tout d'abord une charnière dans l'œuvre de Giono. S'y révèlent en effet un adieu flamboyant à la veine panique - les « apothéoses » naturelles y trouvent à la fois leur clôture et leur paroxysme (Citron, 304)ⁱ-, et une entrée, dès le premier chapitre, dans le monde de la chronique et de l'histoire « avec sa grande Hache »ⁱⁱ - c'est l'un des premiers Jason qui introduit la guillotine dans le pays, anticipation de la serpe finale qui tranchera le ventre de Mon Cadet. D'autre part, le roman fut abandonné pour de multiples raisons, dont celle qui le liait, de par sa publication en feuilleton à partir de 1942 dans l'hebdomadaire *La Gerbe*, à la période noire de la vie de Giono où il fut accusé de collaboration (Ricatte, 842-900ⁱⁱⁱ ; Citron, *Giono*, 302 sq.). Il ne fut publié en volume en 1965 qu'après des remaniements majeurs - Giono trancha ce télescopage temporel en datant sa rédaction de 1950...

L'hybridité sur laquelle je me pencherai est cependant plus thématique : les corps des personnages outrepassent en effet, par leur démesure^{iv} physique comme psychique, les contours biologiques de la chair. Corps-animal, corps-cosmos relié à l'orage, à la terre ou au monstrueux végétal, corps-temps aussi, avec le motif de l'haruspice, sont autant de moyens pour le romancier d'exprimer des sentiments qu'il se refuse par ailleurs à nommer, par désir d'atteindre la pureté de la tragédie et la sobriété de l'épopée grecques, par volonté de laisser, comme ce sera toujours le cas dans les chroniques, le lecteur construire lui-même son récit^v, par pudeur enfin pour circonscrire la « fraternelle passion » (32) de deux Géants à la généalogie symbolique complexe. De fait, on peut les définir tantôt comme frères aîné et cadet, tantôt comme père (ou mère^{vi}) et fils, tantôt et surtout comme jumeaux. Le récit dans son ensemble tourne autour d'un

interdit (plus que d'un tabou, dans la mesure où sa réalisation provoquerait l'anéantissement de la toute-puissance de Marceau sur Mon Cadet davantage qu'un bouleversement de l'ordre social) : celui de l'acte sexuel entre deux corps aux dimensions fantastiques, métaphoriquement réalisé tout au long du récit.

L'humaine bestialité

On connaît la fascination de Giono pour les bêtes, ses longues descriptions animalières, son *Bestiaire*. C'est que l'homme lui-même se développe sur fond d'une animalité primordiale qui est tantôt sa gloire, tantôt sa damnation. La fusion avec l'absolue présence du monde et la faculté à l'oubli de l'animal est de fait un fantasme de Giono, souvent contredit par sa conscience d'une spécificité humaine^{vii} - la conscience de soi, l'ennui pascalien. Mi-ange, mi-bête, mi-Ange, mi-Marceau, les deux cavaliers font constamment corps, que ce soit dans leurs chevauchées à travers le pays, leurs sauvetages respectifs ou leurs combats à la vie à la mort. Le corps désiré du roman est bien idéalement hybride - la féminité et la masculinité caractérisent tour à tour les deux personnages, avec un penchant, du moins de la part de Marceau aveugle à la force de son frère, pour réserver la première à Mon Cadet^{viii}. Par delà les deux protagonistes, c'est l'ensemble des personnages du récit qui se trouve soumis tantôt à une hybridité humain/animal, dans un retour à la mythologie grecque ou aux métamorphoses ovidiennes, tantôt à la transformation en « chimères oxymoriques », via un mélange d'animaux divers, voire d'ange et de bête (Fourcaut, 164)^{ix}. C'est uniquement du premier cas de métissage, engageant la figure humaine, que je traiterai ici.

La figure du centaure, qui conjoint impulsive bestialité et désirante humanité, s'impose évidemment comme figure-clef du roman. Revenons sur le début de l'histoire propre aux deux cavaliers, qui commence, juste après la chronique généalogique du couple, par un deuil puis par la démonstration par Mon Cadet d'un savoir-faire, ou plus exactement d'un savoir-être. Ce deuil, c'est bien sûr la mort du tiers, Marat, tout aussi idolâtre d'Ange que son aîné. De trois, la fratrie passe à deux - le déséquilibre qui

s'avèrera fatal est dû à la guerre de 14, au moment où flamboient les premiers feux de l'enfer de la seconde guerre mondiale. « Notre Cadet » est dès lors débaptisé et renommé (« Mon Cadet ») par son frère, ainsi assimilé au père (12). Nul hasard non plus si c'est Marceau qui a appris à Notre Cadet à monter à cheval (12). Chiron en son temps avait enseigné sa science à Héraclès, et c'est une flèche tirée involontairement par ce dernier sur son tuteur qui le mènera à la mort : de même, Mon Cadet, après avoir appris l'art de la lutte par son aîné, le retournera contre celui-ci. De cet apprentissage de la monte découle le tout premier épisode servant de révélateur pour le personnage d'Ange : celui raconté au début de « Tendresses », second chapitre du roman, et premier chapitre de l'histoire personnelle des deux cavaliers. Mon Cadet, qui a alors seize ans, y surprend en effet Marceau :

[...] ayant monté la plus cabocharde des bêtes, il la fit papillonner et danser, et faire des grâces. [...] Le plus drôle, c'est qu'à un moment donné, Mon Cadet eut même l'air d'abandonner les rênes. Marceau en eut le souffle coupé. (16)

Le maître a bien accouché d'un Centaure - à moins qu'il s'agisse d'un Hippolyte (dont l'étymologie est « dompteur de chevaux »), voué au démembrement final.

Il n'est pas indifférent qu'on retrouve ce corps à corps du cheval et de l'homme après la victoire sur Le Flamboyant. Celui-ci en effet est lui-même « très peu » (145) un homme, étant tour à tour décrit comme un porc ou un sanglier^x, un bouc (tel Pan, il a « sur les flancs une énorme forêt de poils si longs, quoique bouclés, qu'ils pendaient sur ses hanches comme des cuissards de bouc », 145), ou une hydre (« Il était mélangé de gros serpents entortillés sans queue ni tête », 145). Le vaincre, c'est devenir « vainqueur des hauteurs » (144), c'est aussi affirmer la suprématie du Centaure sur tout autre hybride. En découle la fameuse cavalcade apocalyptique à douze, cavalcade où les deux cavaliers font à la fois corps avec une troupe unie dans « un envol commun qui les soulevait ensemble, tous à la fois » (151), et bande à part (avec l'Amazone Autane, fille du vent^{xi} et centauresse pourvue de « cuisses de feu blanc ») si on considère les

nombreux lapsus quant aux décomptes chiffrés (Sacotte, 167). Le corps gionien s'avère bien un corps démultiplié, apte à toutes les métamorphoses et à tous les élans.

Il faut dire que ce lien entre l'homme et le cheval est présenté comme étant natif. Revenons un instant sur le cœur et le centre mêmes du roman, dans le chapitre « Les courses de Lachau » - Lachau, ville rouge de l'éventration^{xii} (79, 84-85). Un cheval ivre aux sens propre et figuré (son avoine a été arrosée d'eau-de-vie, mais c'est aussi « un cheval fou » qui a senti « l'odeur du sang », 103-104), « la plus belle bête de toutes les vallées là-bas derrière » (100), est tué d'un unique coup de poing par Marceau. Il s'agit cependant tout autant d'une naissance que d'une mort. Naissance de Marceau, qui vient d'anéantir son double animal, à la conscience de sa force démesurée; mais aussi mise en route du destin, puisque la « toile de sac qui emmaillote la chose sanglante » (96) que les femmes croient un long moment être Mon Cadet, s'avère en réalité la préfiguration, par Marceau, de sa propre mort. Le détail de cet accouchement complexe mérite qu'on s'y attarde un instant. Tout d'abord, c'est à sa mère que Marceau dédie son « tour de force », et ce dont il s'agit avant tout, en une reprise du leitmotiv tissé par les femmes autour des viscères dans les pages qui précèdent, c'est de « voir » (c'est-à-dire chez Giono de « savoir ») :

- [...] Voilà bien une chose pour la vieille Ariane.

- J'y vais, mon fils, je vais aller voir ce que tu apportes. Qu'est-ce qu'il peut bien y avoir encore, sur terre, pour la vieille Ariane ?

- Eh bien, il doit rester encore un ou deux tours de force pour toi sur la terre. Viens voir celui-là, de tour de force. (92-93)

Le second tour de force, ici annoncé par la tirade baudelairienne sur la « source de sang » qui amplifie « La fontaine de sang » des *Fleurs du mal*, aura lieu dans le dernier chapitre, lorsque Marceau éventrera son propre frère. En attendant, Ariane est chargée d'éclairer une scène fantastique où Marceau lui offre un « sac » à ouvrir (94)^{xiii}, la rendant en quelque sorte titulaire de son contenu, sac dont il se refuse à couper le

cordons, par crainte peut-être de s'assimiler à la Parque Atropos - il n'y échappera pourtant pas. En une maïeutique à prendre dans tous les sens du terme, c'est finalement lui qui « [dénoue] » et « détortille » la « corde » du sac dont on ne sait plus trop ce qu'il recèle : un cheval, Mon Cadet^{xiv}, Marceau, le destin. Ce qui est ainsi mis au jour et rendu visible, malgré les avertissements de Delphine/Cassandre, c'est donc une hybridation en abîme : le mélange du fils et du père (en un retournement généalogique, Marceau se met au monde lui-même, avec l'aide de sa mère/épouse^{xv}), celui du frère et du frère (c'est sa « force » que Marceau amène, mais on croit tout d'abord qu'il s'agit du corps de son frère), celui de la bête et de l'homme (le sac recèle un cheval tué par Marceau, cheval pris pour Mon Cadet ; les mêmes termes reviendront au dernier chapitre pour décrire « Ariane qui a détortillé Mon Cadet », 184^{xvi}), de la mort et de la vie. Il s'agit bien de rendre visible ce qui ne doit pas l'être, de voir la mort en face^{xvii}, ou plus exactement, de voir l'instant où vie et mort échangent leurs cartes. Car Delphine l'avait suggéré, défaire le nœud (des entrailles, du cordon), c'est « [surprendre] la mort en train de dénouer l'écriture », c'est accéder à un *savoir* (le terme est récurrent) fatal :

Ah ! Qu'est-ce qu'on pourrait apprendre si on pouvait regarder dans les tripes des hommes ! Je crois qu'on en apprendrait. Je crois qu'on en apprendrait trop. (54)

L'haruspice est donc particulièrement dangereuse - c'est là un trait propre aux éviscérations multiples du vingtième siècle^{xviii}. Elle établit en filigrane la lecture comme une activité vitale et sacrée, et comme une herméneutique : si le ventre est un livre, alors la lecture est toujours une sorte d'éventration^{xix}, et le lecteur un enquêteur - qu'on pense au « médecin des gendarmes » qui ouvre Marceau « pour voir ce qu'il avait dans le ventre » (188-189).

On pourrait montrer que d'autres hybridations potentielles caractérisent l'ensemble des personnages du roman. Marceau est loup, ours ou sanglier^{xx} ; Valérie excite un bouc, qui se tient « debout comme un homme » (128)^{xxi} ; les femmes sont assimilées par Marceau à des oiseaux (chouette, huppe, pie...), des « fouines », des « chattes », des « chiennes », une louve ou une « belette » fascinées par le sang (94) ; le

paon offert à Mon Cadet par son frère déploie sa roue derrière lui en plein galop (33) ; et le monstrueux est directement incorporé à la chair de Le Flamboyant, avec cette « femme nue, moitié poisson » tatouée sur son torse (145). Ce métissage homme/animal n'est pas sans rappeler Proust, dont Giono connaissait bien l'œuvre :

[...] un même homme, si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau ou un homme-insecte, etc.^{xxii}

La relation de Proust à l'animalité est cependant rien moins que panique, et la sauvagerie naturelle est chez lui un point aveugle^{xxiii}, contrairement à Giono :

On m'a quelquefois reproché de ne peindre que des hommes ayant des ailes d'aigles, des griffes de lions, des sortes de géants légendaires. Moi je vous reproche de peindre des hommes sans ailes, sans griffes et tout petits. Vous me faites le reproche de démesure, je vous fais le reproche d'aveuglement. Je vois mieux que vous le devenir. Et, même si je le vois mal, et même si je me trompe, j'ai au moins le mérite de faire confiance à la grandeur des hommes, de les pousser au contrat mystique qui les attache au monde, de les lancer vers la vie épique [...].^{xxiv}

Il n'en reste pas moins que chez les deux auteurs, dans le corps humain en tant que tel, la traditionnelle bipartition féminin/masculin se trouve battue en brèche. Certes, d'un point de vue social, Giono inscrit hommes et femmes dans des rôles d'avance prescrits (non sans leur autoriser parfois quelques écarts) : les femmes sont géographiquement liées à l'intérieur et à l'attente (foyer, auberge, maternité, surenchère discursive...), les hommes au dehors et à l'action. En revanche, de façon extrêmement contemporaine, féminité et masculinité sont des notions fluides, pouvant caractériser tour à tour un même personnage. Elles vont jusqu'à s'hybrider et se mêler, comme dans « Tendresses », « Le Crou » ou « Le Flamboyant », où l'hypervirilité se nourrit d'une hyperféminité pour donner naissance à des personnages hermaphrodites^{xxv}.

L'arbre humain

La relation ambivalente de Giono à la grandeur et à la sauvagerie originaires du monde animal, à la fois désirées et redoutées, se retrouve dans son rapport au végétal, et notamment à l'arbre^{xxvi}. L'homme doit se ressourcer dans la nature, mais celle-ci représente aussi une altérité terrifiante, à laquelle seuls des êtres d'exception peuvent se confronter. Le motif du déracinement, central dans *Deux Cavaliers de l'orage*^{xxvii}, se retrouve ainsi pour caractériser tout à la fois la lutte cosmique des éléments naturels, et celle, finale, des deux Géants. A *L'homme qui plantait des arbres* sereinement de 1953, où culture (plantation volontaire) et nature (renaissance des forêts et des sources) se conjoignent pour donner naissance à une société humaine harmonieuse, s'oppose le roman fictivement daté de 1950, où l'arbre est relié à la monstruosité, au bouleversement de l'ordre cosmique et à l'hybris. Il ne s'agit pas non plus des mêmes arbres... : les chênes, hêtres, bouleaux, tilleuls plantés par le vieux berger ne peuvent être confondus avec les quatre fayards eux aussi plantés par un berger, cette fois inconnu et allant à l'encontre des voies naturelles (« On dit qu'un berger les a plantés là. C'est possible, parce [que] [...] si le vent les avait semés, il n'aurait pas semé que ces quatre. » 106). Ces arbres noirs, sans postérité (ils ne n'engendrent pas de forêts, et encore moins de lieu habitable), loin de créer le lien entre la transcendance et l'immanence, sont eux-mêmes, comme les frères Jason^{xxviii}, des géants qui semblent une émanation apocalyptique du ciel lui-même, la concrétion d'une lutte à mort entre les nuées et le sol :

[...] on ne les voit pas sortir de terre mais descendre du ciel comme s'ils s'y ramassaient par tous ces minces rameaux pour venir se planter, comme la foudre, dans la terre. Et, à l'endroit où ils s'enfoncent, les troncs sont pleins de plis de cruauté.
(109)

Ces arbres à l'envers, enracinés par le haut - par l'orgueil, la force, la démesure - sont sans doute aucun symboles d'un ordre bouleversé. C'est dès lors sous leur ramure anthropomorphisée que Jason mène sa force à son accomplissement - le chapitre précédent l'a représenté aux prises avec un cheval, c'est cette fois un homme, Clef-des-Cœurs, qu'il va vaincre. C'est sous elle aussi que va s'accomplir pour les deux frères un

retournement. Mon Cadet, pour la première fois, sauve la vie de son frère (qui l'a guéri du crou) ; mais agissant sous la direction de celui-ci, son envol hors de la sphère protectrice reste contrôlé. C'est aussi dans cet épisode qu'est décrit un des nombreux actes sexuels métaphoriques du roman^{xxx}, où se trouve réalisée l'hybridité mortifère de l'arbre et de l'homme.

Il fallait fouiller dans les feuilles, soulever les branches, soulever le tronc énorme, déblayer pour chercher son frère là-dessous. (171)

Cet extrait renvoie tout à la fois à une éventration (de la terre et de la ramure), à une (re)mise au monde, et à un acte sexuel. L'épisode vaut évidemment comme contrepoint à l'ultime combat final, puisqu'il s'agit de « rester debout » (173) pour sauver, et non pour vaincre (179-180). C'est ainsi « la terre » qui est « éventrée » (170) et non l'homme, une terre ambivalente, à la fois appui salvateur pour Marceau/Samson, et risque de paralysie ou d'enfouissement. Une érotisation explicite s'y retrouve, mais cette fois dans le partage et non dans la violence. Se joue en effet le déniement de Mon Cadet, sujet à « une peur froide et blanche [qui] jaillit de ses reins dans ses cheveux » (172) : Marceau, justement nommé « l'Entier », a beau être à terre, déraciné comme le « fayard de Gavary » (171), le tronc qu'il tient entre ses mains est bien un sexe géant, que Mon Cadet, qui vient de toucher « du poil » et une « queue » (172), va devoir manier avec la plus grande précaution, dans la mesure où il indexe une puissance phallique qui est aussi une menace de mort pour celui qui la détient. La seule parole véritable y est le nom de l'autre (« Parle, pour que je sache où tu es. - Marceau, dit Mon Cadet », 172), et une petite mort^{xxx} vient clore ce chant à deux voix qui est surtout un chant d'initiation sexuelle : « Doucement », « Ne t'appuie pas sur le tronc », « Ne bouge pas », « Ne te presse pas », « je te dirai ce qu'il faut faire ; c'est simple : il faut pousser », « je l'ai, je l'ai touchée. - Oui, un peu trop fort », « Vite, pousse ! », « Il l'embrassa furieusement », « Toi, gémit Mon Cadet » (172-174).

Une fusion heureuse est ici réalisée. Elle ne peut cependant durer : l'hybridité entre les deux hommes risque de virer à une gémellité dangereuse, dans la mesure où lui

succèdera logiquement une nouvelle hiérarchie, le Cadet devant biologiquement finir par prendre la place de l'aîné. Seul le meurtre de l'autre, symbolique (victoire de Mon Cadet sur Marceau) ou réel (éviscération de Mon Cadet par Marceau), pourrait permettre, s'il ne ressemblait tant à un suicide^{xxxii}, de sortir de ce narcissisme tragique^{xxxiii} (« un Jason ne peut avoir de passion que pour un Jason », « un Jason ne peut aimer qu'un Jason », 12 et 51). Mon Cadet ne se contente d'ailleurs pas de castrer son frère^{xxxiii} : il lui détruit aussi la face, l'emblème de sa gémellité (« Il frappa sur le visage comme sur quelque chose à construire », 180).

L'hybridité, qui a étymologiquement à faire avec l'*hybris*, est bien un motif épique. La chronique des Jason, entamée dans le chapitre un, s'arrête avec la mort des deux frères - « De la souche, il ne reste qu'Ariane », nous dit le chœur final. C'est pourtant faux, Marceau a cinq enfants, dont deux fils (66). L'ellipse en dit long sur le caractère indépassable de la relation entre les deux cavaliers. Après eux, c'est l'Apocalypse : fin du monde pour les Jason, fin du livre pour le lecteur.

ⁱ Citron. Pierre. *Giono (1895-1970)*. Paris : Seuil. 1990.

ⁱⁱ Perec. Georges et Bober. Robert. *Récits d'Ellis Island*. INA. 1980.

ⁱⁱⁱ Ricatte. Robert. « Notice ». In Giono. Jean. *Deux Cavaliers de l'orage. Œuvres romanesques complètes*. VI. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1983. Tout numéro de page sans référence renvoie à cette édition.

^{iv} Citron. Pierre. « Sur la démesure chez Giono ». *Giono romancier*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence. 1999. 145-162.

^v « Pas une seule *sentimentalité ni explication* » écrit Giono dans son *Journal* (cité par Citron. *Giono. Op. cit.*)

^{vi} Voir Bellemin-Noël. Jean. « Unis par le croup et le don. Les frères orageux de Giono ». *Semen*. n° 9 : *Texte, lecture et interprétation*, vol 2. Besançon : Annales littéraires de l'université de Besançon. 1994. 74

^{vii} Godard. Henri. *D'un Giono l'autre*. Paris : Gallimard. 1995. 13 ; 39 sq. ; 66-70.

^{viii} L'Autane est, entre autres, un double de Mon Cadet, plus affirmé, plus masculin que lui - un double dont le blond a viré au roux.

^{ix} Fourcaut. Laurent. « Pan, paon, serpent à plumes ». *Giono l'enchanteur*. Paris. Grasset. 1996.

^x « Son visage était tout petit, mais complètement entouré de plus de vingt grands cercles de graisse. [...] pour des épaules, en ce qui concernait Le Flamboyant, c'en était. Rien que ce qui apparaissait dans le rond du tricot, c'était jambon de truie », 142-143.

^{xi} On a en effet ici affaire à une féminisation du vent d'Autan (de *altanus*, vent de la haute mer : vent violent et orageux).

^{xii} La ville est faite d'argile rouge, comme la chair humaine adamique.

^{xiii} « Si quelqu'un sait se débrouiller là-dedans c'est ma vieille mère » (94).

^{xiv} Voir 90 : « - Il parle à l'Ange. - Non, il parle au cheval. »

^{xv} Cette remarque conforte la thèse développée par Sacotte. Mireille. « Quand le vent cache l'ange, ou l'inscription de l'inceste dans l'économie de *Deux Cavaliers de l'orage* ». *Jean Giono. Imaginaire et écriture*. Aix-en-Provence : Edisud. 1985. 166.

^{xvi} Voir aussi *ibid.* : « Quand il a été détortillé, on a vu. »

^{xvii} Vernant. Jean-Pierre. « Au miroir de Méduse ». *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard. NRF. 119-129.

^{xviii} Voir Simon. Anne. « Ventriloquies : lire à ventre ouvert ». *Le Discours des organes*, Hugues Marchal et Anne Simon ed. Publication en ligne en 2006 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454036/document>

Sur le rapport entre vision et obscénité, voir Bellemin-Noël. Jean. « Sous le signe du sang... ». *Art. cit.* 178.

^{xix} « Attention que les tragédies grecques ont tout un enchevêtrement intérieur de veines et d'artères magiques » (*Journal*, octobre 1938. Cité par Citron. *Giono. Op. cit.*)

^{xx} Sacotte. Mireille. *Art. cit.* 160.

^{xxi} Voir Godard. Henri. *Op. cit.* 42.

^{xxii} Proust. Marcel. *A la recherche du temps perdu*. t. III. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1988. 8. Pour cerner le rapport différent de Proust à l'animalité, voir Simon. Anne. « Portrait de l'artiste en hibou : de l'usage anthropologique de la zoologie chez Proust ». *Contemporary French and Francophone Studies (Sites)*, vol. 9, n° spécial Proust n° 2, Roger Celestin et Eliane DalMolin ed. New York & London : Routledge. Avril 2005. 139-150.

^{xxiii} Simon. Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Paris : PUF. 2000. 259-263.

^{xxiv} *Les Vraies richesses*, VII, 174. Cité par Citron. « Sur la démesure chez Giono ». *Art. cit.* 148.

^{xxv} Voir Bretonnier. Christine. « Des monstres aux mythes : les figures de l'Hermaphrodite, de l'Androgyne et du Janus dans *Deux Cavaliers de l'orage* de Giono ». Publication en ligne : http://www.francophonie-sans-frontieres.org/index.php?opt=atelier_1&idsource=1134050797&numforum=1&minlist=&motsclef=

^{xxvi} Citron. Pierre. *Giono. Op. cit.* 130. Rappelons que Giono parle d'une « plante de sang » (80) ; voir Méchoulan. Eric et Huglo. Marie-Pascale. « Le thème et l'exemple : le sang dans *Deux Cavaliers de l'orage* de Giono », *Etudes françaises*. N°32. 2. 1996.

^{xxvii} Voir par exemple le hêtre déraciné lors du déluge, 168.

^{xxviii} « [...] il faut trois hommes, les bras en croix, pour embrasser chaque tronc » (107).

^{xxix} Voir, entre autres, 18 ; 20 ; 33 ; 138 et bien sûr 180. Voir aussi Sacotte. Mireille. *Art. cit.*

^{xxx} « Alors Mon Cadet se laissa tomber en avant de tout son poids [...], et il perdit connaissance dans un silence de coton » (173).

^{xxx} Voir Pierrot. Jean. « La cruauté dans l'œuvre de Jean Giono ». *Giono aujourd'hui*. Aix-en-Provence. Edisud. 1982. 211.

^{xxxii} Voir Ricatte. Pierre. *Op. cit.* 891 et 898 ; Godard. Henri. « A propos de deux récits inachevés : réflexions sur la relation de fraternité dans l'œuvre de Jean Giono ». *Giono aujourd'hui*. Ed. cit. 104-105 ; Bellemin-Noël. Jean. « Unis par le croup et le don... ». *Art. cit.* 77 ; Fourcaut. Laurent. *Art. cit.* 166.

^{xxxiii} 180. Voir aussi le geste d'Ariane envers son futur mari, 8.