



HAL
open science

Chevaux de papier : représentations de la figure équine en littérature, de l'entre-deux guerres à l'époque contemporaine

Diane de Camproger

► **To cite this version:**

Diane de Camproger. Chevaux de papier : représentations de la figure équine en littérature, de l'entre-deux guerres à l'époque contemporaine. Linguistique. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMC017 . tel-03847714

HAL Id: tel-03847714

<https://theses.hal.science/tel-03847714v1>

Submitted on 10 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le cheval parce qu'il détient des origines primitives nous ramène à la nature, mais l'intérêt que l'homme lui a toujours porté, le place dans la culture. »

Hélène Houdayer, « Réception et imaginaire du cheval », *Revue des sciences sociales*,

54 | 2015, 116-123.

Remerciements

Mes remerciements les plus chaleureux sont adressés aux divers professeurs qui m'ont suivie, soutenue et aidée d'une façon ou d'une autre dans ce long parcours d'obstacles qu'est l'écriture d'une thèse – en particulier sur un sujet qui, au départ, n'intéressait malheureusement, visiblement, que moi-même – les études animales ne connaissant pas, à l'époque du début de mes études (2007 à 2012) l'engouement qu'elles connaissent à présent.

Merci, donc, au Pr Philippe Daros, qui a eu la généreuse pensée de m'avertir de la parution de la réédition du texte de Claude Simon, *Le Cheval*, début 2015, et m'a conseillé d'entrer en contact avec Me Calle-Grüber, responsable de cette réédition. La parution de cet ouvrage marque réellement le début de cette aventure. Merci à cette dernière de m'avoir écoutée, conseillée avec tact et d'avoir toujours mis à ma disposition autant son temps que les droits de consultation et de reproduction des fonds de Claude Simon contenus à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. C'est elle aussi qui a eu la gentillesse infinie de me diriger vers ma directrice de recherches, Mme Marie-Hélène Boblet. De simples remerciements ne suffiraient pas à traduire ma gratitude envers une directrice qui a su m'accompagner avec tant de disponibilité, de rigueur et d'à-propos, sur un sujet si délicat et important pour moi. J'espère avoir réussi le moins mal possible à appliquer les directives reçues.

Merci, de même, à ceux qui se sont montrés assez aimables et bienveillants pour me suivre de loin en loin, quitte à creuser ciel et terre pour m'aider à trouver un directeur de recherche – M. Roche – à m'envoyer des textes ou à me faire profiter de leur immense culture (et bibliographie) – M. Jean-Louis Gouraud – ou encore à me photocopier des ouvrages privés qu'ils ont bien voulu partager avec moi – M. Gilles Mirleau, M. Bernard Heudes. Je n'oublie pas non plus les échanges passionnants avec M. Grange, M. Vallat, et tant d'autres qui ont parsemé les événements, colloques ou réunions ces dernières années.

Merci, aussi, à Honorine Tellier, pour ce projet un peu fou – mais finalement plutôt réussi – de rassembler et fédérer les chercheurs en Sciences Humaines et Sociales, qui ont,

comme nous, choisi le cheval comme objet d'études, au sein d'une association¹. Merci à toutes les bonnes volontés qui contribuent, depuis quatre ans déjà, aux échanges et à la vie de ce réseau. Tous et toutes ont certainement contribué à me fournir une matière si riche et actuelle, et ont stimulé ma réflexion, malgré l'éloignement géographique : Bleuenn Leroux, Clothilde Noé, Anne Sophie Rieth, Armelle Fémelat, et l'ensemble du réseau Cheval et Sciences Humaines, pour leurs recherches passionnantes et inspirantes et les échanges fructueux et stimulants.

Merci aussi à Jérôme Michalon et au réseau IPRAZ (Imaginaires et Pratiques des Relations Anthropo-zoologiques) outre qu'il m'a occupé tous les mois de manière positive en période de confinement, il a aussi fourni de l'eau à mon moulin et une stimulation bénéfique à la fin de ma thèse.

Merci à l'Association des Amis de Claude Simon, pour leur soutien, et à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, pour leur aide dans la consultation des Archives de Claude Simon.

Merci à Mme Antónia Fialho Conde e à Mme Cláudia Sousa Pereira, professeures à l'Université d'Évora (Portugal) et au CIDEHUS (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades) de m'avoir accueillie à la fin de ma thèse, lors d'une mobilité internationale proposée par l'Université de Caen. Ce séjour m'a permis d'ouvrir les perspectives de recherches sur le cheval, non seulement comme objet littéraire, mais aussi comme outil de valorisation du patrimoine (matériel et immatériel).

Je remercie également mes parents, ma sœur, et mes amies (Dauphine, Fernanda, Mélanie et Sandrine) pour m'avoir aidé tant moralement que physiquement, par des relectures, des discussions et des références, et un œil toujours critique et bienveillant sur mon travail, m'aidant dans mon travail du mieux qu'ils le pouvaient, qu'il s'agisse de chercher des références, d'envoyer ou de trouver des livres souvent introuvables. Je souhaite à tout doctorant d'être entouré de la façon dont je le fus pour une thèse qui, en plus d'être l'aboutissement de mes études littéraires, monopolise mon attention depuis six ans.

¹ Association Cheval et Sciences Humaines, créée en 2018, et comptant une trentaine de membres.
<http://reseauchevalshs.wordpress.com/>

TABLE DES MATIERES

Exergue	p. 1
Remerciements	p. 2
Table des matières	p. 5
Liste des abréviations	p. 7
Introduction	p. 9
PARTIE I – L’héritage imaginaire et romanesque des figures mythiques	p. 23
CHAPITRE 1 – Figure mythique et légendaire	p. 27
I/1/1 – Les chevaux magiques : Pégase, psychopompes, la licorne	p. 27
I/1/2 – Les cavaliers mythiques : Centaures et amazones	p. 41
I/1/3 – Les représentations culturelles du cheval et du cavalier	p. 58
CHAPITRE 2 – Réappropriation moderne et contemporaine de l’imaginaire mythique dans les romans du corpus	p. 75
I/2/1 – Du mythe au récit épique	p. 75
I/2/2 – Du récit épique au roman d’aventures	p. 113
PARTIE II – Figures de papier et fonctions diégétiques du cheval	p. 145
CHAPITRE 1 – Référence et vraisemblance	p. 151
II/1/1 – Le cheval moteur	p. 151
II/2/2 – Le cheval, un piédestal	p. 161
II/3/3 – La fin du machisme et la revanche des femmes	p. 174
CHAPITRE 2 – Fonctions du cheval dans l’intrigue	p. 183
II/2/1 – L’animal en tant que tel : accessoire ou adjuvant	p. 183
II/2/2 – L’animal anthropomorphisé : confident, double ou substitut	p. 190
II/2/3 – L’animal médiateur	p. 205
PARTIE III – Dramatisation et réception du récit	p. 223
CHAPITRE 1 – Quand le cheval paraît : La dramatisation du récit	p. 227
III/1/1 – la scène équestre au sens narratologique	p. 228

III/1/2 – La scène fantasmatique	p. 257
III/1/3 – La scène comme interaction cheval/personnage	p. 272
CHAPITRE 2 – Du Personnage au lecteur	p. 283
III/2/1 – Un lecteur initié	p. 285
III/2/2 – Un lecteur cavalier	p. 298
III/2/3 – Un lecteur empathique	p. 317
Conclusion générale	p. 329
Bibliographie	p. 339
Annexes	p. 367
1 – Iconographie	p. 369
2 – Lexique équestre par auteur (par ordre chronologique des œuvres étudiées)	
Paul Morand	p. 375
Jean Giono	p. 387
Claude Simon	p. 393
Richard Millet	p. 407
Pierre Lemaître	p. 408
Laurent Mauvignier	p. 408
3 – Entretien avec Laurent Mauvignier (23/11/2019)	p. 411

Liste des abréviations

1 – Récit de Paul Morand

MIL : *Milady*

2 – Récits de Jean Giono

QJD : *Que ma joie demeure*

DCO : *Deux cavaliers de l'orage*

RDB: *Récits de la demi-brigade.*

FV : « Le Cheval », *Faust au village*

GT : *Le Grand troupeau*

CM : *Le Chant du monde*

1RD : *Un roi sans divertissement*

3 – Récits de Claude Simon

LC : *Le Cheval*

RF : *La Route des Flandres*

AC : *L'Acacia*

JP : *Le Jardin des plantes*

4 – Récits de Richard Millet

CS : *Le Cavalier siomois*

5 – Récit de Pierre Lemaître

AL : *Au revoir Là-haut*

Le cheval apparaît dans les textes dès 1 500 ans avant Jésus-Christ². Principalement lié à la guerre, il peuple néanmoins les textes de fictions jusqu'à nos jours, alors même qu'il n'a plus réellement de rôle dans la société depuis le début du siècle dernier. En raison de sa présence à nos côtés depuis si longtemps – sa domestication est présumée avoir eu lieu environ 3 500 ans avant notre ère – le cheval suscite de nombreuses images (picturales) et représentations (littéraires). Les romans mettent en scène ses relations avec l'humain : comme animal de rente, de travail, ou comme élément du décor dans un cadre rural. Enfin, le cheval fait l'objet d'un rapport unique à l'humain lorsqu'il est monté, par le biais de l'équitation. De cette pratique, unique dans les relations anthropo-zoologiques, d'union littérale des corps, est née une troisième catégorie de représentations et d'images, donnant au cheval une saveur unique parmi les animaux de papier.

Ce travail de thèse a pour objet d'analyser l'héritage des figurations mythiques et des représentations plastiques et littéraires du cheval dans une sélection d'œuvres de fiction des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Leur reprise et leur ré-élaboration appellent une lecture thématique de la figure du cheval dans quelques récits et romans français, et l'appréciation des enjeux qui y sont associés. En effet, le XX^{ème} siècle et les deux guerres mondiales ont amené l'homme à se poser la question de l'animalité, voire de la bestialité, comme pendant à l'humanité.

Il nous a semblé important, pour centrer cette réflexion autour de la figure du cheval, de revenir aux figures équines mythiques dont l'influence se ressent dans la littérature française contemporaine. Il s'agissait néanmoins de bien faire la distinction entre les images découlant uniquement de la figure du cheval (Pégase, les chevaux solaires ou magiques, psychopompes, la licorne) et celles nées de la relation entre le cheval et le cavalier, comme les mythes du Centaure ou des Amazones. Il a semblé préférable de restreindre les premiers, qui fourniraient matière à une thèse propre, et ont déjà fait couler beaucoup d'encre³. Au

² Kikkuli, *L'art de soigner et d'entraîner les chevaux*, Lausanne, Favre, collection « Caracole », 2000.

³ Se référer, par exemple, aux ouvrages de F. Dubost, « L'autre guerrier : l'archer-cheval : Du Sagittaire du Roman de Troie aux Sagittaires de La mort Aymeri de Narbonne », in *De l'étranger à l'étrange ou la conjoncture de la merveille : En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988 ; G. Dumézil, *Le Problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Librairie orientaliste P. Geuthner (programme ReLIRE), « Annales du Musée Guimet », 1929, 298 pages, ou *La Religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, Payot, 1966 ; G.

contraire, il nous semblait plus intéressant de nous pencher davantage sur la relation du cavalier au cheval.

Les auteurs étudiés sont au nombre de six. Ils nous ont paru être les plus représentatifs d'une époque et d'un usage du cheval comme objet littéraire, autant sur le plan de l'histoire que de la narration. Paul Morand, Jean Giono et Claude Simon, tout d'abord, représentent la deuxième partie du vingtième siècle, avec des textes écrits entre 1933-1934 (*Milady* ; *Le Chant du monde*) et 1997 (*Le Jardin des Plantes*). Si chacun est porteur d'une voix et d'une vision propres, tous s'inscrivent néanmoins dans une tradition équestre : ils ont reçu un savoir didactique transmis de génération en génération et de maître à élève, provenant de l'expérience propre des auteurs. Nous avons respecté, dans le traitement des auteurs et de leurs textes, l'ordre chronologique suivant.

Paul Morand était passionné de chevaux même s'il n'était pas un cavalier émérite – comme il le disait lui-même⁴ – préférant galoper dans les plaines et rentrer son cheval couvert d'écume, au contraire du protagoniste de *Milady* (1933)⁵. Il a appris à monter vers l'âge de douze ans – comme Claude Simon – avec Armand Charpentier à l'Etrier de Paris, où il a « pilé du poivre pendant trois ans ». Cette expression désigne la mise en selle, discipline d'initiation à l'équitation que l'on faisait pratiquer aux débutants et consistant à trotter sans étriers pendant des heures pour apprendre à trouver son équilibre en selle. Cette technique est assez inconfortable voire douloureuse pour les cavaliers en herbe, dont les fesses tapent la selle. Paul Morand a ensuite enduré, au manège Pellier⁶, rue Chalgrin – très connu de la

Durand, *op.cit.* ; F. Leroux, « Le cheval divin et le zoomorphisme chez les celtes », *Ogam*, 7, 1955, p. 101-122; J. Bayet, « Idéologie et Plastique IV. Les statères des Parisii et les chevaux-dieux chez les Gaulois », in *Idéologie et plastique*, Rome, École Française de Rome, 1974, p. 657-683 ; D. Nikolai Boekhoorn, *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux*. Littératures, Université Rennes 2; University Collège Cork, 2008 ; ou encore G. Milin, *Le roi Marc aux oreilles de cheval*, Genève, Droz, 1991.

⁴ « Je ne suis qu'un cavalier et pas un écuyer », P. Morand, *Journal inutile*, cité par J. Garcin dans la préface à *l'Anthologie de la littérature équestre*, Arles, Actes Sud, coll. « Arts équestres », Jean-Louis Gouraud (éd.), 2010.

⁵ P. Morand, *Milady*, suivi de *Monsieur Zéro*, Paris, Gallimard, 1933 (abrégée MIL). Les références aux pages des œuvres figureront dorénavant entre parenthèses dans le corps du texte. Cet aspect de Paul Morand cavalier apparaît dans différents articles de magazines équestres spécialisés, comme de la main de B. de Cessole, « Paul Morand, les galops d'un écrivain botté », in *Jour de Cheval*, Octobre/Novembre/Décembre 2014, p. 92-97 ou de M. Paillé, « *Milady*, reine des nouvelles équestres », in *L'Eperon*, juin-juillet-août 2019, p. 159-160.

⁶ Voir annexes iconographiques, p. 369-370.

bonne société parisienne – des années de « furoncles et de courbatures »⁷. C'est d'ailleurs de l'une des histoires familiales de la dynastie Pellier que s'inspire la scène du suicide de Gardefort, puisque Louis Pellier, le premier du nom, aurait remporté vingt-cinq louis grâce à un pari fou : parcourir, à cheval et au pas, la totalité de l'aqueduc de Buc qui traverse la vallée de la Bièvre⁸. C'est à cette nouvelle, *Milady*, que nous avons accordé toute notre attention. Œuvre courte et peu remarquée par les spécialistes de l'écrivain, elle est en revanche très connue des cavaliers. Elle décrit l'histoire d'amour tragique liant un commandant du Cadre Noir de Saumur, Gardefort, à sa jument. Obligé de se séparer de l'animal qu'il aime plus que tout, le personnage principal commet l'irréparable. Paul Morand a aussi fait figurer des chevaux dans d'autres nouvelles ou romans, comme *Le Flagellant de Séville* (1951) ou *L'histoire de Caïd, cheval marocain* (1955). Il avait même réuni une *Anthologie de la littérature équestre*, rééditée par Jérôme Garcin en 2010 aux éditions Actes Sud, qui fait la part belle aux écrits techniques et aux traités d'équitation. Le cheval ne représente cependant pas un motif littéraire suffisant dans ces textes pour que nous puissions les prendre en compte⁹.

Jean Giono entretenait, lui aussi, un lien fort aux chevaux, et, même s'il n'était pas forcément un grand cavalier, il avait, selon sa fille Sylvie, toujours beaucoup aimé les chevaux¹⁰, ce qui se traduisait dans ses textes. Giono fut, durant sa jeunesse, le commis d'un maquignon, tentative réussie de son père de lui donner un peu d'indépendance. Cela explique pourquoi, au-delà d'un vocabulaire technique maîtrisé, Giono incluait dans ses récits des personnages qui, à son image, avaient un vrai souci du cheval et en prenaient soin.

Il a été difficile de faire une sélection tant Jean Giono accorde, dans son bestiaire, une place conséquente aux chevaux. Il suffit, pour s'en rendre compte, de consulter la rubrique « cheval » du *Dictionnaire Giono*¹¹. Le cadre de ses romans, ruraux et représentatifs d'une certaine idée poétique de la nature, est propice à la présence de cet animal à la fois

⁷M. Paillé, *op. cit.*, p. 159.

⁸*Ibid.*, p. 160.

⁹ Si cet avis personnel nous permet de justifier le choix du corpus de cette thèse, il peut néanmoins être mis en perspective par la lecture du travail récent d'H. Tellier, *Le Centaure dans l'Art Équestre ou l'intégration d'un mythe dans une pratique artistique et sa littérature du XVIII^{ème} siècle au XXI^{ème} siècle*, thèse de littérature française sous la direction d'I. Langlet, soutenue le 8 décembre 2020 à l'Université de Limoges, 451 p..

¹⁰ S. Giono, citée par N. Lombard, *Le Cheval d'Angélo, petite étude en Giono Majeur*, Mus, éditions du Bon Albert, 1995, p. 22.

¹¹ M.-A. Arnaud-Toulouse, « Cheval », in M. Sacotte, J.-Y. Laurichesse (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Garnier, 2016, p. 199.

réel et symbolique. Nous avons préféré nous focaliser sur la dimension mythique et symbolique unissant l'homme au cheval à travers le travail et l'équitation, en réduisant notre sélection aux titres suivants : *Que ma joie demeure* (1936)¹² ; *Deux cavaliers de l'orage* (1965)¹³ ; *Récits de demi-brigade* (1972)¹⁴, et la courte nouvelle de *Faust au village* (1977) intitulée « Le cheval »¹⁵. *Que ma joie demeure*, tout d'abord, peint l'arrivée d'un étranger, Bobi, dans un village oublié et morose. La venue de Bobi et de ses nouvelles idées sur la cohabitation des hommes et des animaux ou sur la vie et la nature en général, bouleversent les habitudes et ouvrent les hommes et les femmes du village à de nouvelles perspectives de joie et de bonheur. Mais ces changements provoquent aussi des émois. Une jeune fille en particulier, Aurore, succombe à l'amour et à la jalousie provoquée par la venue de Bobi, au point de se donner la mort. Les chevaux sont, dans ce roman, les témoins et les doubles des personnages et catalysent leurs émotions. *Deux cavaliers de l'orage* conte les chevauchées de deux frères maquignons, Marceau dit l'Entier, l'aîné, et Ange dit Mon Cadet, le petit dernier. L'amour entre les deux frères croît autant que la violence qu'ils ont en eux et qu'ils évacuent à cheval au grand galop, jusqu'au jour où l'aîné tue un cheval de son seul poing. L'événement les précipite dans un enchaînement de concours de force qui s'achève par un duel fratricide. Les deux autres récits sont moins dramatiques. *Récits de la demi-brigade* permet de retrouver deux personnages connus de l'univers gionien : Martial Langlois, le héros d'*Un Roi sans divertissement* et Pauline, marquise de Théus, héroïne du cycle du *Hussard*. Langlois parcourt le pays à cheval, menant l'enquête comme capitaine d'une demi-brigade de gendarmerie, au long de plusieurs nouvelles énigmatiques. Il affronte de nombreux adversaires mystérieux, comme la marquise de Théus, au charme de laquelle il n'est pas insensible. Enfin, la courte nouvelle de *Faust au Village* met en scène un cheval de labour particulier, Bijou, qui fait la renommée de son maître pour ses exploits et sa personnalité hors du commun. De nombreuses autres œuvres auraient aussi pu apparaître dans cette étude et nous n'avons pu nous empêcher de faire quelques références à des récits qui, même s'ils ne figurent pas dans le corpus principal, contiennent des éléments pouvant eux aussi éclairer certains aspects de la figure équine vue par Giono. Ainsi quelques

¹² J. Giono, *Que ma joie demeure* (1936), *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, (abrégée QJD).

¹³ J. Giono, *Deux cavaliers de l'orage*, Paris, Gallimard, collection « folio » n°198, 1965 (abrégé DCO).

¹⁴ J. Giono, *Récits de demi-brigade*, Paris, Gallimard, collection « folio » n°3351, 1972, (abrégé RDB).

¹⁵ J. Giono, « le cheval », in J. Giono, *Faust au Village*, Paris, Gallimard, collection « l'imaginaire », 1972, (abrégé FV).

références succinctes ont été faites aux œuvres *Le Grand troupeau* (1931)¹⁶, *Le Chant du monde* (1934)¹⁷ ou *Un roi sans divertissement* (1948)¹⁸, quand elles apportent un éclairage pertinent à l'analyse.

Le troisième auteur que nous avons choisi, Claude Simon, a, comme Paul Morand, été mis à cheval à l'âge de douze ans¹⁹ par son oncle maternel, Paul Codet, ancien membre de la cavalerie. S'il possédait aussi une grande culture équestre, son précepteur, son père et l'entière lignée de ses ancêtres constituaient une part importante de son attachement au cheval. Il a certainement reçu cette passion en héritage, car son père, Louis Simon, était enseignant d'équitation à Saint-Maixent. Les nombreux rapports établis par ses supérieurs faisaient l'éloge de ses qualités de cavalier et de son amour des chevaux²⁰. Claude Simon pratiquait assidument l'équitation lors de ses études au collège Stanislas, remportant des compétitions, et assistant aux leçons toutes les semaines. C'est parce qu'il aimait les chevaux qu'il choisit la cavalerie, qui le conduit au régiment de dragons dont il s'inspire pour *La Route des Flandres* (1960)²¹ ou *Le Jardin des Plantes* (1997)²². De nombreux clichés le montrent d'ailleurs à cheval ou s'occupant de chevaux à cette époque²³, la séance de dressage étant la seule distraction quotidienne lors de son service militaire à Lunéville²⁴. Photographe, ses clichés montrent aussi un goût pour le cheval comme modèle, qu'il s'agisse de l'animal en lui-même, ou du monde auquel il appartient, comme le monde des courses, pour lequel l'auteur éprouve une véritable fascination²⁵. Dans ses archives, il recense non seulement le

¹⁶ J. Giono, *Le Grand Troupeau*, Paris, Gallimard, collection « folio » n°760, 1931 (abrégé GT).

¹⁷ J. Giono, *Le Chant du monde*, Paris, Gallimard, collection « folio » n°872, 1934 (abrégé CM).

¹⁸ J. Giono, *Un roi sans divertissement* (1948), Paris, Gallimard, collection « La bibliothèque Gallimard », n°126, 2003 (abrégé 1RD).

¹⁹ Ce fait est en réalité assez commun : l'équitation sur poney, venant d'Angleterre, n'a été popularisée que dans les années 80 et 90. Jusqu'alors, on attendait que les enfants aient une taille suffisante pour pouvoir commencer l'équitation sur des chevaux directement, en général vers douze ans.

²⁰ Mireille Calle-Grüber, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

²¹ C. Simon, *La Route des Flandres* (1960), Paris, Minuit, 1982 (abrégé RF).

²² C. Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997 (abrégé JP).

²³ Certains de ces clichés apparaissent dans la réédition du *Cheval*, présentée par Mireille Calle-Grüber, Nolay, Les éditions du chemin de fer, 2015 (abrégé LC).

²⁴ Mireille Calle-Grüber, *op. cit.*, p. 79.

²⁵ Voir les photographies inédites de Claude Simon, comme celle du cheval mourant ou du champ de course, publiées en 1992 par Maeght, et reprises dans « *Photographies inédites suivies d'un extrait de la préface à Photographies 1937-1970* », Secousse, 12, mars 2014. Voir aussi l'impressionnante collections de documents relatifs aux courses (articles de journaux, programmes des réunions de l'hippodrome d'Auteuil, la liste des obstacles du steeple-chase d'Auteuil et un plan montrant leur agencement, ...) tous datés de la seule année 1960, consultables dans les archives Claude Simon à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris, et reproduits en annexe p. 371-374, avec l'aimable autorisation de Mme Calle-Grüber.

nom des chevaux du 31^{ème} dragon²⁶, mais aussi leurs robes. Nous en retrouvons certains, comme Altaïque, dans *Le Jardin des Plantes* (JP, 109). Parler de chevaux n'est pas choquant en soi pour évoquer la guerre, même s'ils ne sont déjà plus aussi courants à la Seconde qu'à la Première Guerre Mondiale. Néanmoins, à la date de rédaction de *La Route des Flandres*, et encore plus lors de la parution du *Jardin des Plantes*, le public était de moins en moins connaisseur, la voiture ayant progressivement remplacé le cheval dans la vie quotidienne.

Claude Simon fait du cheval un leitmotiv dans ses œuvres. Il a néanmoins fallu faire une sélection. Nous sommes partis de la nouvelle « *Le Cheval* »²⁷ (1958), dont la réédition en 2015 est à l'origine de ce travail, et qui narre une scène que l'on retrouve dans *La Route des Flandres*, celle d'un cheval de soldat qui meurt lors d'une étape dans une cour d'auberge. *La Route des Flandres* (1960), *L'Acacia* (1989)²⁸, et *Le Jardin des plantes* (1997) ont rejoint ce corpus. Toutes ces œuvres reviennent sur l'événement qui a marqué la vie de l'auteur, c'est-à-dire cette longue semaine du 10 au 17 mai 1940, vécue à dos de cheval, au sein d'un régiment de dragons dont il sera l'un des seuls survivants.

Les trois auteurs contemporains : Richard Millet, Pierre Lemaître ou Laurent Mauvignier sont, eux, auteurs de titres récents (1998 à 2016), et sans véritable actif de cavalier. Ils s'inscrivent dans un siècle où se pose la question du retour à la nature, et d'un renoncement aux apports de la révolution industrielle en termes de progrès. L'homme remet en question sa place au sommet de la création, s'interroge sur ses rapports avec les autres animaux et sa façon d'être écologiquement, face à la planète. Le cheval, disposant d'un statut à part – il n'est pas un animal de compagnie, ni un animal de ferme ou de consommation – est un support riche de ce questionnement dans les différents textes que nous allons étudier. Les romans ont cela de commun que le cheval – qu'il soit personnage à part entière ou enjeu symbolique – joue un rôle important dans la description et dans la narration. Il influence l'histoire autant que la construction du récit.

Les œuvres de nos trois auteurs « actuels » s'illustrent par une originalité et une singularité qui ont conditionné notre choix ; tous abordent une thématique différente tout en partageant un message fortement contemporain.

²⁶ M. Calle-Grüber, *op.cit.*, p. 79.

²⁷ C. Simon, *Le Cheval* (1958), *op. cit.*.

²⁸ C. Simon, *L'Acacia* (1989), Paris, Minuit, 2003 (abrégé AC).

L'œuvre de Richard Millet est le sujet d'un travail critique universitaire très conséquent, dans lequel le petit texte du *Cavalier Siomois* (1997)²⁹ semble passer assez inaperçu, alors que le protagoniste principal, Céline Soudeils, apparaît dans d'autres écrits de l'auteur, comme *La voix d'Alto* (2001)³⁰. Ce court roman raconte la fugue de la jeune Céline, sur un cheval imaginaire, à la quête de son père absent. Plus qu'une fugue géographique, il illustre le passage de la jeune fille de l'âge de l'enfance au monde des adultes.

Laurent Mauvignier, même s'il est aussi l'objet d'études universitaires, est plus connu du grand public. S'il n'est pas cavalier, c'est comme artiste (il a étudié aux Beaux-Arts) qu'il s'intéresse au cheval, en particulier pour sa forte présence visuelle. Nous avons d'ailleurs pu l'interroger sur son rapport à l'animal et sur son inspiration, dans un entretien qui figure en annexe de ce travail de thèse³¹. Se pencher sur le roman *Continuer* (2016) nous a permis d'ouvrir cette étude à des notions inédites, parce que très contemporaines, comme la remise en question de la place de l'homme au sein de la nature, tout en réinterrogeant les notions de voyage et d'aventure. Le roman est aussi le fruit d'un tissu référentiel riche, puisqu'il est inspiré par une histoire vraie. Son adaptation cinématographique, que nous nous contenterons d'introduire en complément de l'analyse littéraire, appuie l'actualité et le succès de la réception du roman auprès du large public.

Pierre Lemaître, pour finir, reste un peu en marge, c'est pour cela que son roman, *Au revoir Là-Haut* (2013), occupe la dernière place dans l'ordre de notre corpus, bien qu'il soit moins récent que le roman de Laurent Mauvignier. Il complète notre travail, car, s'il possède moins de matière équine que les autres, il apporte un éclairage unique. *Au Revoir Là-haut* raconte la difficile reprise de la vie quotidienne de deux poilus, Albert et Edouard, après la Grande Guerre, en particulier en raison de leurs séquelles physiques et psychologiques. Le roman met en scène les personnages retrouvant une raison de vivre grâce à l'art, à l'escroquerie, et à une tête de cheval en papier mâché. L'œuvre a permis à Pierre Lemaître, auteur populaire de romans policiers, de gagner ses galons littéraires en réutilisant, là aussi, une histoire vraie se déroulant juste après la Première Guerre mondiale. La place qu'occupe le cheval, même si ce n'est pas un animal de chair et de sang mais un masque, en plus d'être un point essentiel de la narration du roman, apporte un éclairage particulier sur la dimension

²⁹ R. Millet, *Le Cavalier siomois* (1998), Paris, Editions La Table Ronde, 2004 (abrégée CS).

³⁰ R. Millet, *La Voix d'alto* (2001), Paris, Gallimard, 2003.

³¹ Pour tout renvoi à cet entretien, voir p. 411.

symbolique et rituelle de l'animal. Il est intéressant de noter que ce livre, comme presque tous les romans de notre corpus, à l'exception de ceux de Claude Simon et du *Cavalier Siomois*, a lui aussi fait l'objet il y a peu d'une adaptation cinématographique, ce qui montre l'accueil favorable à ces thématiques.

Décidément modernes, ces récits ont tous vu le jour dans une période marquée par la disparition progressive du cheval de la sphère sociale. Ils se basent sur l'expérience de nos auteurs avec l'animal, mais peignent aussi les bouleversements de la société dans laquelle ils évoluent.

Pourtant, si le cheval a été le moyen, puis le témoin, de ces bouleversements, il fait très peu l'objet d'études en Sciences Humaines et Sociales.

Il a fallu attendre, en France, la fin des années 1960 et le début des années 1970 pour voir apparaître les premiers travaux de recherche sur le cheval avec Paul Vigneron³², en sciences humaines, et Jean Lagoutte³³, en sciences sociales. Il avait tellement peu été objet d'études qu'Yves Grange, en 1981, intitula sa thèse : *Le Cheval oublié*³⁴.

Si quelques éminents chercheurs, juristes, sociologues, historiens, comme Daniel Roche, Jean-Pierre Digard, Bernadette Lizet, Catherine Tourre-Malen, ou éditeurs, comme Jean-Louis Gouraud, ont fourni un travail important depuis la fin du XXème siècle, pour placer enfin le cheval comme objet d'étude à part entière, principalement en histoire, il est resté l'apanage d'une poignée de spécialistes. Plusieurs colloques sur le sujet ont vu le jour depuis la fin des années 80, comme le colloque d'Avignon en 1988, et d'autres organisés à Saumur par Patrice Franchet d'Esperey. Un ouvrage archivistique d'importance a aussi été publié en 1993 : *le Guide des Sources de l'histoire du cheval*, au moment où se posait la question du devenir de la quantité gigantesque d'archives contenues par les Haras Nationaux dont on craignait la fermeture. En effet ces établissements, anciens centres étalonniers publics, garants des races françaises, n'avaient plus d'utilité depuis que le cheval

³² P. Vigneron, *Le Cheval dans l'Antiquité gréco-romaine : des guerres médiques aux grandes invasions : contribution à l'histoire des techniques*. Thèse de doctorat de Lettres, Nancy, 1968.

³³ J. Lagoutte, *Idéologies, croyances et théories de l'équitation en France depuis le XVIIe siècle. Leurs relations avec les classes sociales et les groupes*. Thèse de doctorat en Sociologie, Université de Tours, 1974.

³⁴ Y. Grange, *Le Cheval oublié, essai sur les aspects socio-politiques de la relation de l'homme et du cheval en France, 1614-1914*. Thèse sous la direction de F. d'Arcy, Institut d'Études politiques de Grenoble, 1981.

avait disparu de notre quotidien – d’autant qu’en matière de sports et d’élevage, ils étaient concurrencés par les haras privés. Ainsi, à partir de 2005, avec la fusion annoncée des Haras et du Cadre Noir de Saumur, commença un mouvement de récupération et de tri de ces archives, à l’initiative tant d’instances privées que nationales. Le colloque de Tulle, en 2011, sembla le premier pas vers la reconnaissance de l’équitation, et donc du cheval (enfin), comme élément essentiel du patrimoine et de la culture française. Organisé par le ministère de la Culture et de la Communication (direction générale des Patrimoines), il visait, par la mise en place d’un programme de recherche ambitieux, à justifier l’inscription à l’Unesco de l’équitation française comme Patrimoine Mondial Immatériel, la même année. Il permettait aussi de créer l’attente face à un autre événement conséquent du monde du cheval : les Jeux Équestres Mondiaux qui allaient avoir lieu à Caen en 2014. Cette nouvelle importance accordée à la recherche et aux sources du cheval étaient d’ailleurs détaillées dans le communiqué de presse annonçant le colloque :

Le colloque a pour objet de débattre des actions de sauvegarde et de mise en valeur du patrimoine écrit, archéologique, monumental et muséographique ayant trait au cheval en France. Il a également pour but de dynamiser la recherche universitaire autour du cheval et des pratiques équestres. Y prendront part et des conservateurs du patrimoine, spécialistes des différentes problématiques du patrimoine équestre (archives, musées, monuments historiques, inventaire général, archéozoologie...), des historiens, des universitaires, des chercheurs, avec les deux colloques organisés en 2011 par la direction générale des patrimoines du ministère de la Culture, l’un, à Tulle, l’autre à Saumur³⁵.

Le colloque de Cerisy, en mai 2014, était un nouveau cap, au terme de plusieurs années de discussions et de trois projets successifs. La tenue, la même année, des Jeux Equestres Mondiaux à Caen, avait certainement permis la concrétisation de cet échange, dont l’objectif était de « mieux comprendre les enjeux, les continuités et les ruptures que cet animal, et la filière qu’il faisait exister, symbolisent.³⁶ » Voulant offrir une approche globale, l’événement se tournait autant vers les professionnels que vers les jeunes chercheurs, ce qui était une première. Les actes de ce colloque, publiés en 2017, sonnèrent le point de départ d’une

³⁵ Extrait du communiqué de presse du colloque « Le cheval et ses Patrimoines », juin 2014, accessible en ligne <http://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Connaissance-des-patrimoines-et-de-l-architecture/Files/Cheval/Communique-de-presse-Cheval-et-ses-patrimoines>. [consulté le 23/04/2019]

³⁶ Leroy du Cardonnoy, Eric ; Vial, Céline (dir.), *op.cit.*.

multiplication d'écrits, d'initiatives et de travaux de recherche sur le sujet, et synthétisés dans un site internet³⁷.

Un réseau vit aussi le jour en 2017, inspiré par les travaux cités plus haut, à l'initiative de deux doctorantes, dont je fais partie, en vue de fédérer et représenter les chercheurs en sciences humaines et sociales ayant le cheval pour objet d'études. Un an plus tard, il était transformé en association : « Cheval et Sciences Humaines et Sociales », et comptait une cinquantaine de membres, un site internet et différents supports sur les réseaux sociaux. Il est actuellement suivi par près de 2 000 personnes, tous réseaux confondus³⁸. L'objectif de ce réseau était de s'inscrire dans la mouvance d'un intérêt croissant au sein des départements de sciences humaines et sociales, pour les études animales et environnementales. Il référence plus de 80 thèses et travaux sur le cheval en sciences humaines et sociales et s'étend à tous les publics, qu'ils soient universitaires, professionnels, étudiants. Le mouvement continue de prendre de l'ampleur au niveau national, avec, en parallèle, l'ouverture de la Bibliothèque mondiale du cheval à l'Université de Caen, inaugurée fin 2018, et la démarche de l'IFCE – Institut Français du Cheval et de l'Équitation, créé en 2010 et résultant de la fusion des Haras Nationaux et du Cadre Noir de Saumur – d'ouvrir, en 2018, une ligne d'appel à projets, dédiée à l'étude du cheval en Sciences Humaines et Sociales. L'initiative du Ministère de la Culture – rebaptisée « Mission Française pour la Culture Équestre » – a aussi été reprise par le comité d'équitation d'Île de France, avec la création d'une commission « culture », diffusant des interventions sur l'histoire de l'équitation, entre autres. Les doctorats liés au cheval sont en nombre croissant³⁹, dans des disciplines aussi variées que la musicologie, l'histoire, la littérature, ou le droit, montrant le potentiel interdisciplinaire et fédérateur de ce sujet.

Cette thèse épouse la même démarche. En faisant allusion aux « chevaux de papier », elle souhaite interroger le cheval de fiction littéraire, et non l'équitation ou les pratiques équestres en général. Ainsi, l'analyse des reproductions cinématographiques de nos ouvrages est limitée à leur pertinence par rapport aux textes de notre corpus.

³⁷ <http://cheval.culture.fr/>

³⁸ Chiffres issus de l'AG de l'Association Cheval et Sciences Humaines et Sociales, 24 janvier 2021, données disponibles sur le site de l'association, <https://reseauchevalshs.wordpress.com/2021/01/31/association-cheval-shs-ag-du-25-janv-2021/>

³⁹ L'index des chercheurs de l'Association Cheval et Sciences Humaines et Sociales compte 60 membres, une majorité étant doctorants.

Une raison similaire nous a aussi poussé à réduire la bibliographie critique et à limiter les références bibliographiques. Certains auteurs, comme Jean Giono ou Claude Simon, ont donné naissance à des centaines de travaux et il ne nous revient pas d'en juger la qualité. Nous avons donc limité la bibliographie critique au sujet qui nous intéresse, c'est-à-dire le traitement, par nos auteurs, de la figure équine, de manière à établir une bibliographie qui, si elle n'a pas le mérite d'être exhaustive, est néanmoins la première sur ce sujet, car une thèse rassemblant les différents écrivains présentés, autour de la figure du cheval, n'a, jusqu'à maintenant, jamais vu le jour.

Pour organiser ce travail et percevoir quels sont les aspects propres au cheval, à la fois dans une perspective diachronique – l'évolution des représentations dans le temps – et synchronique – l'articulation de ces différents phénomènes les uns par rapport aux autres dans la littérature contemporaine – il nous a fallu partir, en première partie, de l'héritage des figures imaginaires du cheval.

Le cheval est le vecteur d'un certain nombre de représentations liées à ses capacités et propriétés spécifiques. Celles-ci l'ont doté, particulièrement dans le récit mythique, d'une image tour à tour positive (chevaux magiques, divins, solaires) ou négative (chevaux de cauchemar, infernaux, psychopompes). Cet imaginaire autour de la figure du cheval a été longuement étudié, particulièrement par Gilbert Durand dans son livre *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1984)⁴⁰. En s'appuyant sur les récits mythiques, repris par les poètes (Hugo, Byron, Goethe), il met en valeur la valorisation négative du mouvement que l'on retrouve dans le thème de l'errance, du fugitif ou du juif maudit (Mazeppa), et souvent assimilée à une chevauchée funèbre⁴¹. Selon lui, le cheval, tel qu'il est présent dans les premiers mythes grecs, mais aussi dans d'autres cultures, particulièrement le folklore anglo-saxon ou germanique, véhicule ce double aspect, sexuel et fatal. Il sert de monture à Hadès ou Poséidon, par exemple, et engendre des démons hypomorphes ou des chevaux infernaux⁴². Ce symbole thériomorphe – puisqu'à figure animale – appartiendrait, selon la catégorisation définie par Durand, au régime diurne de l'image, c'est-à-dire qu'il est doté d'une symbolique double, qualifiée d'ascensionnelle car elle rejoint le mouvement du soleil

⁴⁰ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1984), 12^e éd., Paris, Dunod, 2016.

⁴¹ *Ibid.* p. 56-57.

⁴² *Ibid.* p. 57.

qui se lève et se couche : le cheval possède un aspect ouranien, solaire, et chtonien, infernal. Il suggère à la fois l'ascension et la chute.

Les figures mythiques du cheval s'articulent aussi en deux types : celles liées au cheval comme force unique et individuelle, et celles liées au couple cavalier/cheval, c'est-à-dire à la pratique de l'équitation. Elles font aussi l'objet d'une appropriation culturelle et sont le fruit de nombreuses représentations, populaires, artistiques ou littéraires, qu'il nous fallait examiner avant de pouvoir analyser nos textes. Si ce développement autour du cheval et du cavalier comme figures mythiques peut paraître long, c'est parce qu'une telle synthèse n'a encore jamais été faite⁴³, et que ce travail est, en ce sens, novateur.

En effet, les romans de notre corpus ne réutilisent pas uniquement des figures mythiques. Ils s'inspirent aussi de la tradition littéraire passée, en empruntant tant à l'épopée qu'au roman d'aventure, semblant tracer une nouvelle voie, à mi-chemin entre l'héritage poétique et les préoccupations contemporaines. Laurent Mauvignier considère ainsi que ce clin d'œil montre, non la supériorité d'un genre ou d'une époque par rapport à l'autre, mais plutôt la cohabitation de plusieurs types d'écriture, et une façon de « réinterroger le roman, y compris le roman d'aventure, via ce que le XX^{ème} siècle, le Nouveau Roman, ont apporté »⁴⁴.

C'est par l'analyse de cet héritage que nous pouvons nous intéresser plus particulièrement aux particularités des figures équines dans la fiction contemporaine, en nous penchant sur leurs fonctions dans la diégèse, et leurs places dans la construction du récit. Ainsi, en partant de la fonction métonymique du cheval (« cheval moteur »), les œuvres du corpus interrogent les notions de romanesque et de vraisemblance, tout en questionnant le rapport au corps et au mouvement, et, surtout au cavalier, c'est-à-dire à l'humain. Nous nous intéresserons ici davantage au rapport physique présumé entre le cavalier et le cheval monté, c'est-à-dire à l'équitation.

L'apparition du cheval dans le roman nous permet aussi de questionner la notion de scène, et de définir la « scène équestre », en revenant aux définitions et aux moyens d'analyse donnés par Gérard Genette (*Figures III*), ou Stéphane Lojkin (*La Scène de roman*).

⁴³ Exception faite de la figure du centaure, qui fait l'objet d'une thèse, soutenue par H. Tellier, *op. cit.*.

⁴⁴ L. Mauvignier, entretien personnel, Paris, 23/11/2019, voir en annexe, p. 411.

Nous utiliserons aussi les analyses de Vincent Jouve autour du statut du personnage, et de ses effets dans le récit. Ce cheminement théorique nous permet de nous interroger sur l'existence d'un cheval-type, au sens balzacien, une figure autonome et caractéristique que l'on retrouve dans les différents récits par le biais des scènes équestres. L'analyse de ces scènes, qui supposent aussi une interaction entre le cheval et les autres personnages, nous mènera ensuite à formuler la question du point de vue du cheval, et de sa voix.

Enfin, les interrogations introduites par Gérard Genette, mais aussi Wolfgang Iser ou Umberto Eco, concernant l'existence d'un lecteur implicite qui participe à la construction du récit, nous permettront de nous poser la question de la réception de nos œuvres. A qui s'adresse la figure équine introduite dans le roman contemporain ? A un lecteur cavalier, ayant un véritable rapport au cheval qu'il peut retrouver dans le récit, ou à un lecteur empathique, que questionne l'existence d'un point de vue, ou d'une voix de l'animal, dans la narration.

En quoi la présence du cheval renvoie-t-elle le lecteur aux questionnements écologiques actuels sur la place de l'homme au sein de la nature, cristallisant à la fois l'angoisse de la mort et d'une crise civilisationnelle ?

Le XXI^{ème} siècle, avec l'omniprésence des questions environnementales et l'émergence d'un sentiment de compassion à l'égard des animaux, a vu se répandre et se multiplier les études animalistes et les travaux autour de l'éco-poétique ou de l'éco-critique. Depuis 2010, la zoopoétique, dont Anne Simon est l'une des représentantes, vise à « *étudier les bêtes à l'intérieur de la littérature, et donc à l'intérieur des mots* »⁴⁵. Cet angle contemporain nous permettra ainsi d'ouvrir cette réflexion autour du cheval à une réflexion autour du statut de l'animal comme motif littéraire dans la fiction contemporaine.

⁴⁵ C. Vincent, « Anne Simon : "je suis traversée par ce que l'on inflige au vivant" », *Le Monde*, 2019.

PARTIE I.
L'héritage imaginaire et romanesque
des figures équines

Avant d'être l'objet de représentations littéraires ou romanesques, le cheval est un élément clef de récits et de scénarii mythologiques, mettant en scène des situations universelles (de combat, de rivalité, de confrontation à la mort) et des émotions anthropologiques archaïques (terreur, désir, pitié). La représentation littéraire en hérite et les reprend en les refigurant. Chacun des mythes qui suivent, peut, à lui seul, occuper une thèse. Ce n'est pas notre intention, et de nombreux ouvrages de références ont été consacrés à chacun. Notre objectif est uniquement d'en livrer une analyse diachronique qui synthétise cet héritage mythique à un moment T de l'histoire et permette de mettre en valeur les références utilisées par la suite dans nos textes. Cette analyse nous semble nécessaire à leur interprétation herméneutique, d'autant qu'elle est une première sur ce sujet.

De Pégase aux licornes, en passant par les centaures et les amazones, le cheval met en scène une figure de l'altérité qui remet en question l'assomption anthropocène du monde.

Or, si l'homme est au centre du monde, c'est parce que le cheval l'y a mis. A partir de la révolution équestre survenue autour de 3 500 avant Jésus-Christ (la domestication du cheval), les progrès humains se multiplient et le rythme de l'histoire s'accélère. Le cheval symbolise la conquête à la fois de l'espace géographique – il permet d'aller plus loin, et reste indépassé durant presque quatre millénaires, jusqu'à l'invention du moteur – et du temps – il permet d'aller plus vite. Cette victoire sur l'espace-temps se trouve figurée dans de nombreuses représentations équines mythologiques, comme Pégase, les chevaux d'Eole, dieu du vent, réputés indomptables, ou la licorne, plus rapide que le vent. Même historiques, des chevaux et cavaliers célèbres ont atteint un statut mythique, comme le cheval d'Alexandre le Grand, Bucéphale, ou celui d'Attila, le chef des Huns. Ces hommes à cheval se sont autant illustrés comme cavaliers que comme chefs de guerre et hommes politiques.

Qu'est-ce que la guerre si ce n'est le fait de marcher sur l'ennemi et de reconquérir un espace vital qui consiste, en gagnant de l'espace, à avancer ou à rester dans « le mouvement en avant », pour utiliser une métaphore équestre ? Le Littré définit d'ailleurs le mot « mouvement » par rapport à l'espace : « l'action par laquelle un corps, ou quelqu'une de

ses parties, passe d'un lieu à un autre, d'une place à une autre⁴⁶», comme si le gain d'espace, le fait d'avancer sur l'espace ennemi, était une métaphore de la vie elle-même – ici, survie par rapport à l'adversaire. En réduisant l'espace de l'adversaire, on réduit son souffle vital, son oxygène, et on le fait mourir. Ainsi le cheval, porteur de vie, par la conquête qu'il permet, est aussi l'élément par lequel la mort (de l'ennemi) arrive. Il n'est alors pas difficile de comprendre en quoi les récits mythiques élaborent une relation entre le cheval et les notions de vie et de mort.

⁴⁶ Définition du dictionnaire Littré (1863).

CHAPITRE 1.

Figure mythique et légendaire

I/1/1 Les chevaux magiques : Pégase, psychopompes, la licorne

Ce n'est pas un hasard si Pégase est l'une des représentations équestres les plus connues : affranchi de l'espace, il peut voler, il l'est aussi du temps, puisqu'il est immortel. Il fait partie de ces chevaux « divins » qui permettent de s'émanciper de la condition humaine : chevaux de l'Apocalypse ; chevaux du dieu Eole, dieu du vent ; chevaux accompagnant la mort. Une figure équine similaire est présente dans l'Islam et le bouddhisme. Alborak (al-burāq), un cheval blanc ailé doté d'une tête de femme et d'une queue de paon, enlève le prophète Mahomet jusqu'au ciel. Un cheval blanc sert également de monture à Bouddha pour le Grand Départ. Dans notre corpus, c'est Jean Giono qui fait allusion le premier au cheval ailé. On le retrouve aussi, sous le nom de Pégase, chez Laurent Mauvignier.

Pégase est le fruit, selon Hésiode, des amours de la gorgone Méduse et du dieu de la mer, Poséidon. Il naît de la mort de sa mère, décapitée par Persée.

Lorsque Persée eut décapité la gorgone Méduse, le très grand Chrysaor et le cheval Pégase en jaillirent : l'un était né sur les bords pégeens de l'onde océane, l'autre tenait un glaive d'or, d'où les noms qu'ils reçurent. Et Pégase s'en fut vers chez les dieux, survolant la terre, mère des moutons : il vit au Palais du Cronide, transportant le tonnerre et l'éclair pour Zeus, dieu de ruse⁴⁷.

Hésiode se réfère au nom de Pégase, *pégê*, qui signifie "la source", car c'est de son sabot que jaillit la source d'Hippocrène (contenant le préfixe grec "hippo" : cheval). Pégase est donc la source des chevaux, un cheval originel qui donne naissance à tous les autres. Né de

⁴⁷ Hésiode, *La Théogonie*, Paris, Le livre de Poche, 1999, v. 278-279, p.37, cité par B. Tardivel, *La Plume et le rasoir, le style et la culture équestres dans "Milady" de Paul Morand*, L. Bougault (dir.), Mémoire de recherche de Master 2, Université Rennes 2, Cheval Culture éditions, 2010, 306 p., p. 105.

la mort de sa mère, il est aussi l'un des premiers chevaux littéraires à faire le lien entre la mort et la vie. La naissance des deux chevaux, Pégase et Chrysaor, figure déjà cette allégorie de la vie et de la mort : Pégase représente le flux vital, l'eau qui jaillit, alors que Chrysaor, muni du glaive, évoque la mort. Le jaillissement de la source est aussi une métaphore connue de l'inspiration, d'où les nombreuses références faites à Pégase en poésie, peinture ou littérature.

Le cheval est donc, dès le récit mythique, cette figure double, ou plutôt duelle : ouranienne et chtonienne, de vie et de mort. On retrouve des mythes équestres analogues dans la mythologie indo-iranienne, avec la figure, à la fois solaire et lunaire des *Gandharva*, dont sont issus des chevaux mythiques, ancêtres de tous les coursiers. Les *Gandharva* – dont le nom est utilisé en poésie indo-iranienne pour désigner le mot « cheval » – ont pour mission d'atteler les génies *Guhyaka*, créatures mi-chevaux, mi-oiseaux, tirant le char de l'homme-dieu *Kubera*⁴⁸. De la même façon, les mythes celtes présentent des divinités figurées par le cheval, comme Lugus, ou Epona, et l'on retrouve des chevaux magiques dans la mythologie nordique, avec Sleipnir, monture du dieu Odin. Enfin, c'est la formule « cheval-soleil » que l'on attribue au dieu Mithra, en Perse, parfois assimilé au Mazda de la religion Zoroastrienne. Lors de l'officialisation du culte de Mithra par l'empereur Aurélien (270-275), est instituée la fête du soleil (« lux invictus ») aux alentours du 25 décembre, et celle-là sera par la suite reprise par l'Église catholique pour marquer dans le calendrier la naissance du Christ-roi, le soleil étant alors remplacé par l'étoile qui guide les bergers et les rois-mages⁴⁹.

Aux origines du mythe, il y a la « toute-puissance » supposée du cheval, créateur de vie, car créateur de mouvement, par sa vivacité et sa rapidité, mais aussi de mort lorsqu'il cause la chute ou l'accident, parfois mortel.

Le cheval mythique est par essence libre, indomptable et tout puissant, ce qui explique sa suprématie sur l'homme, simple mortel ancré à terre, et sa place au rang des divinités grecques. Le mythe prend sa source dans la réalité, le cheval ayant été l'animal d'élevage dont la domestication fut la plus tardive, au contraire de ce que pourrait laisser supposer sa sur-représentation dans le bestiaire pariétal. Poséidon (dit aussi πηλοῦς, dérivé

⁴⁸ Ces figures mythiques sont détaillées par G. Dumézil au chapitre trois de son ouvrage, « Gandharva », in G. Dumézil, *op.cit.*.

⁴⁹ E. Leroy du Cardonnier et C. Vial (dir.), *op. cit.*, p. 33.

du grec πτός) est le dieu du cheval avant d'être le dieu de la mer. Souvent métamorphosé en cheval, comme lorsqu'il veut séduire Déméter, la déesse mère, il donne naissance au coursier Arion, cheval immortel et doué de parole, monté par Héraclès. Des jeux et des courses de char lui sont dédiés, en tant que maître des chevaux – il serait celui qui aurait créé et offert le premier cheval aux hommes – à Corinthe, au VI^{ème} siècle avant JC⁵⁰. Poséidon est d'ailleurs tiré, comme Apollon ou le dieu soleil, par des chevaux indomptables. Phaéton, fils du soleil, périt pour avoir essayé de les conduire, comme Bellérophon, qui, enivré par ses succès avec Pégase, se pense, un court moment avant sa chute, l'égal d'un dieu⁵¹.

Il y a quelque chose d'impie à s'élever sur un cheval, et à vouloir faire fusionner deux créatures de Dieu – d'autant que Pégase est, par son origine, quasi divin, conférant à la race chevaline tout entière un caractère sacré. N'est-il donc pas normal que cet acte, causé par un excès d'*hubris*, soit puni de mort ? C'est d'ailleurs ce rapport du cheval à la mort qui est exploité par Paul Morand avec *Milady*, jument à la fois féérique et fatale, ou par Claude Simon, dont l'imaginaire équin, guerrier, renvoie à l'insignifiance de l'homme et à son statut mortel. Pierre Lemaître, enfin, introduit dans *Au Revoir Là-haut* un cheval mort, qui possède le souffle de vie et dont la présence, bien réelle, hante le texte.

Le cheval fait partie de ces animaux appelés «psychopompes», parce qu'ils facilitent le passage entre la vie et la mort. Dans la mythologie scandinave, Helhest, mythique cheval à trois pattes, sert de monture à la mort elle-même, et seule l'écoute du bruit des pas annonce le trépas. Au VIII^{ème} siècle av. JC, dans *L'Iliade*, Achille sacrifie quatre chevaux sur le bûcher funéraire où son ami Patrocle se consume, afin qu'ils puissent le guider vers le royaume d'Hadès. Les Francs, qui voient surtout le cheval comme un animal guerrier, sacrifieront aussi celui du roi pour l'enterrer à ses côtés. Le cheval entretient un rapport étroit avec la mort jusque dans la Bible, avec la figure des quatre cavaliers de l'Apocalypse, chacun possédant une fonction propre. En tête apparaît un cheval blanc, souvent assimilé à l'élément divin et dont le cavalier est parfois vu comme le Christ lui-même. Le deuxième est

⁵⁰ D. Lucaci, *Cheval au cœur de l'histoire*, Paris, Les éditions de l'Opportun, 2017.

⁵¹ Pour approfondir les relations entre cheval et violence dans la tragédie grecque, voir A. Gavois, « Cheval et violence dans la tragédie grecque », in C. Álvares, A. L. Curado, I. C. Mateus, S. Guimarães de Sousa, *Figuras do Animal*, Famalicão : Editions Humus, 2017, 358 p..

un cheval rouge sang personnifiant la violence et la guerre, son cavalier brandissant un glaive. On retrouve ici les figures de Pégase et de Chrysaor. En troisième et quatrième position viennent enfin le cheval noir, garant de l'équilibre du monde, son cavalier tenant une balance, et le cheval vert gris, souvent assimilé à la mort puisque chevauché par un squelette. Les représentations et interprétations de ces quatre couples cavalier/cheval varient⁵² : chez Dürer, par exemple, les cavaliers sont les quatre fléaux lâchés sur le monde (la guerre, la peste, la famine et la mort⁵³). Le cavalier du cheval blanc se nomme le Fidèle et le Véridique, ce qui le rapproche du rôle de rédempteur que l'on prête à l'animal, enseignant, jusque dans la mort, une leçon aux hommes.

Le cheval est mythique aussi car il n'est pas réduit à sa seule puissance. Il détient une préscience qui lui permet de savoir ce que l'homme parfois ignore. C'est par son intermède que l'homme accède à la connaissance. D'ailleurs, selon Platon, Pégase possède des ailes pour lui permettre de tirer l'homme vers le haut, tant physiquement que métaphoriquement. Dans *Phèdre*, le philosophe compare l'âme à un attelage tiré par deux chevaux, l'un symbole de pureté, et l'autre des désirs bas. Le cheval blanc devient alors l'allégorie du gouvernement de la raison sur le cœur. Pégase finira d'ailleurs sa vie très haut dans le ciel, sous la forme d'une constellation, dont il continue, d'une certaine façon, à guider les hommes !

Dans *L'Illiade*, les chevaux d'Achille prédisent la mort de leur maître. Le cheval Tchak-Kouirouk, héros d'une épopée Kirghize, déclare à son cavalier : « Ta poitrine est large mais ton esprit est étroit ; tu ne réfléchis à rien. Tu ne vois pas ce que je vois, tu ne sais pas ce que je sais... »⁵⁴. Chez les peuples dits « cavaliers », comme les kirghizes en Asie centrale ou les navajos d'Amérique, le cheval est une figure centrale des récits mythiques et il est source de connaissance⁵⁵. Les chevaux du Ferghana sont supposés exceptionnels, plus beaux, grands et rapides que des chevaux normaux, et font l'enjeu de nombreuses querelles en Asie mineure. Alexandre le Grand en aurait capturé cinq mille après sa conquête de la Perse et de l'Asie.

⁵² Cf. L. Restrepo, "Douce compagnie", trad. F. Prébois, Rivages, 1998, in S. Nauleau, *Une anthologie de la littérature équestre féminine*, Monaco, Editions du Rocher, 2007.

⁵³ L'*Apocalypse*, de Dürer, est d'abord publiée sous forme de livre, en latin et en allemand en 1498. Cité in D. Lucaci, *op.cit.*, p. 62.

⁵⁴ J. Chevalier et A. Gheerbrant, « Cheval », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 223.

⁵⁵ I. Taubes, « Et si les Navajos avaient inventé la thérapie ? », *Psychologies Magazine*, avril 2017.

L'empereur chinois Wu-Ti déclare la guerre aux nomades de la vallée du Ferghana pour se les approprier. Les chevaux du Ferghana auraient été assimilés à la race de chevaux Akhal-Téké aux robes éclatantes et à l'allure svelte. On retrouve sa fonction psychopompe dans l'épopée Kirghize d'Er-Töshtük transmise oralement depuis le IX^{ème} siècle, mettant en scène un héros guidé par un cheval surnaturel, Tchal-Kouïrouk, qui entend et parle comme un homme. L'animal peut passer d'un monde à l'autre au prix des plus cruels supplices. Chez beaucoup d'Altaïques, la selle et le cheval du mort sont déposés près du cadavre afin de permettre au défunt d'effectuer son dernier voyage. Si un chaman vient à mourir, on le dépose sur son tapis de selle, la selle elle-même servant d'oreiller, avec dans les mains des rênes, un arc et des flèches, comme si le cheval était la voie d'accès à l'au-delà. « Le sacrifice du cheval au maître défunt est si courant qu'on l'a même considéré comme un des éléments constitutifs auxquels on reconnaît les civilisations primitives de l'Asie »⁵⁶. Sa présence est alors symbolisée par des tambours en peau de cheval, ou par une canne coudée en tête de cheval dite « canne-chevaline », dont les chamans de l'Asie centrale et septentrionale se servaient pour gagner le monde des esprits⁵⁷. La croyance est reprise dans les traditions funéraires kirghizes ou arabes : le cheval est enterré harnaché aux côtés de son maître, afin d'assurer ce rôle de « passeur » dans les régions de l'Altaï, chez les Avars, les Lombards, les Sarmates, les Huns, les Scythes, les Germains, et bon nombre de civilisations asiatiques primitives, où cet enterrement est précédé d'un sacrifice rituel⁵⁸.

Ce rapprochement du cheval et de la mort se retrouve aussi sémantiquement dans la langue anglaise, où le cheval est lié à l'idée de cauchemar par le mot « nightmare », littéralement « jument de la nuit »⁵⁹. Linda Kohanov, en analysant ce jeu de mot, s'interroge sur l'existence d'une psychopompe féminine, en évoquant Mélanippée, l'une des faces de la déesse mère Déméter, jument de la nuit censée punir les pécheurs⁶⁰. Selon le *Dictionnaire des symboles*, les chevaux de mort ou de cauchemar hantent le folklore celtique : le March-Malaen en Bretagne, les Kelples d'Ecosse (des chevaux-démons). Ils sont soit noirs, soit pâles

⁵⁶ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op.cit.*, p. 223-224.

⁵⁷ *Ibid.*, p.224 ; La double fonction du cheval comme moyen de transport géographique (moteur) mais aussi psychique (transe) est aussi mise en avant par de nombreux exemples dans le *Dictionnaire mythologique et historique du cheval*, de M.-A. Wagner (Monaco, Éditions du Rocher, 2006).

⁵⁸ M.-A. Wagner, *Le cheval dans les croyances germaniques: paganisme, christianisme et traditions*, vol. 73 : *Nouvelle bibliothèque du moyen âge*, Champion, 2005, 974 p.

⁵⁹ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 226.

⁶⁰ L. Kohanov, *Le Tao du cheval, Guérison et transformation d'une femme par la voie du cheval*, Calahan Associates – Ronan Denniel éditeur, 2001, in S. Nauleau, *op. cit.*, p. 115.

et blêmes comme dans l'Apocalypse et les croyances allemandes et anglaises : Le Schimmel Reiter qui détruit les digues pendant les tempêtes, la Blaque Jument du Pas-de-Calais, le Bian Cheval de Celles-sur-Plaine, ou le Drack qui noie les voyageurs dans le Doubs⁶¹. Georges Dumézil cite aussi une longue liste de ces chevaux démoniaques du folklore « vestiges de mythologie décomposés »⁶². Selon lui, les rituels hivernaux païens, comportant des jeux de travestissements en animaux à l'aide de masques comme le « jeu du cheval », sont d'ailleurs assimilés « aux démons » des religions monothéistes, en particulier du Christianisme. On retrouve d'ailleurs dans les deux derniers cavaliers de l'Apocalypse, le noir et le gris-vert, un pendant de ces figures mythiques païennes.

Ces considérations permettent d'expliquer le peu d'enthousiasme de l'Église envers le cheval, comme aliment aussi bien que comme animal. Son caractère fougueux et l'allusion charnelle relative à la pratique de l'équitation (en particulier le maintien du cheval entre les cuisses du cavalier), ne seraient pas en accord avec les préceptes prônés par la religion chrétienne. Dumézil parle d'un effort de l'Église pour supprimer les mascarades et de nombreuses condamnations liées au port du masque, rappel de ces rituels païens.

Il y a pourtant un cheval dont la légende a été forgée par l'Église, dans la figure chrétienne de la licorne, symbole du Christ et de la pureté virginale. C'est chez Laurent Mauvignier, dans *Continuer*, que nous retrouvons particulièrement cette référence.

La licorne, d'abord « unicolore », a des origines multiples et difficilement identifiables. Certaines sources retracent son existence aux récits et légendes chinoises, avec une première représentation iconographique en – 2600. La bête à corne unique serait alors une variante du *Qilin* chinois, animal hybride entre le cheval et le cerf, et doté d'une corne unique.

La licorne se trouve mentionnée pour la première fois, chez les Chinois, dans un de leurs ouvrages qui traitent de l'histoire des deux premiers siècles de notre ère. On y mentionne

⁶¹ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 226.

⁶² G. Dumézil, *op. cit.*, p. 42.

que le cheval sauvage, l'argali et le kio-touan sont des animaux étrangers à la Chine et qu'on se servait des cornes du dernier pour faire les arcs appelés arcs de licorne.⁶³

En Occident, les premières sources écrites se trouvent chez Ctésias au IV^{ème} siècle avant JC, dans des remarques concernant l'histoire naturelle. Le mythe se développe ensuite chez les Romains, mais le physique de l'animal n'est pas fixe. Le substantif « unicomne » ou « monocorne » semble en réalité désigner de nombreux animaux très différents, tous dotés de cette particularité frontale. Pour certains, il s'agit d'animaux basés en Inde ou en Chine, à mi-chemin entre l'équidé (âne), le cervidé ou le caprin. Pas forcément blanc de robe, mais parfois noir ou gris, vert, ou même avec une tête de couleur différente du reste du corps, sa corne est par contre uniformément dotée de propriétés médicinales, voire magiques. C'est là qu'est le problème ou le paradoxe de la licorne : ce n'est pas à proprement parler un mythe, au sens où on l'entend d'un récit fondateur de l'origine du monde. Sa légende a pour objet un animal fabuleux dont l'existence était seulement présumée (et mise en doute, d'où diverses descriptions physiques parfois très éloignées les unes des autres) en raison d'un attribut (sa corne) bien réel, puisque c'est la corne du narval que l'on a souvent fait passer pour corne de licorne. Les premières références des textes grecs font d'ailleurs allusion à un âne d'Inde. Certains chercheurs ont voulu voir la présence de licornes dans la Bible, et pas une mais neuf fois, chiffre symbolique⁶⁴. Le mot « licorne » apparaît en effet dans le livre de Job, entre autres, et toujours caractérisé par une apparence terrible. Néanmoins, si le mot licorne a bien été utilisé dans la traduction des septante par son appellation grecque (monocéros), il ne s'agirait pas véritablement de la licorne en tant que telle, mais d'un animal dont le nom hébreu était inconnu des traducteurs de l'époque. Le terme se retrouve ensuite traduit dans la vulgate sous sa terminologie latine (unicornus) conduisant à penser qu'il s'agirait d'une licorne, alors qu'il s'agit de combler un vide linguistique. Le mot hébreu (*re'ēm*) n'ayant pas d'équivalent en grec ou en latin, il semble que l'animal désigné originellement en hébreu ait été, soit d'une race similaire au buffle

⁶³ Père R-E. Huc, *souvenirs d'un voyage dans la Tartarie, le Thibet et la Chine pendant les années 1844, 1845 et 1846*, livre 2, P.R.N.G. éditions, 2007/2009/2016/2018, p. 201.

⁶⁴ B. Faidutti, *Images et connaissances de la licorne, (Fin du Moyen-Âge – XIX^{ème} siècle)*, thèse de doctorat en sciences littéraires et humaines, Université Paris XII, sous la direction de L. Bely, soutenue le 30 novembre 1996, p. 68-69.

disparue au moment de la traduction, soit d'un rhinocéros dont les traducteurs ne connaissaient pas le substantif hébraïque⁶⁵.

C'est lors de l'implantation du Christianisme en Europe, à partir du III^{ème} siècle, que la légende de la licorne se développe. Le *Physiologos*, texte grec d'allégories chrétiennes vraisemblablement écrit entre le II^{ème} et le IV^{ème} siècle à Alexandrie, fait émerger deux thèmes qui seront par la suite toujours repris à propos de la licorne : sa capture à l'aide d'une vierge, et les propriétés magiques de sa corne. Plusieurs interprétations de ces thèmes émergent au cours du Moyen-Âge, soit sexuelles, en raison de la dimension phallique de la corne de l'animal et de son attirance pour les vierges, soit christiques. L'animal représente à la fois la pureté absolue et le sacrifice chrétien, tout comme la figure de la jeune vierge-appât évoque celle de la Vierge Marie. À l'époque, la licorne est un hybride de la taille d'un grand chien, avec une tête de chèvre, un corps allongé et des pieds ongulés ou, pour certains, d'éléphant. Elle est, selon les versions, dotée d'une queue de lion ou de sanglier. L'intérêt ne réside pas vraiment dans son apparence mais dans ce qu'elle représente comme figure allégorique chrétienne.

Dès le Moyen-Âge et la popularisation du merveilleux dans les récits, la licorne se répand dans le bestiaire chrétien, mais aussi populaire. La licorne est assimilée au Christ venant se nourrir au sein de la Vierge Marie. Elle est au départ un élément masculin, sous les noms d'unicorne ou de monocéros. Cette diffusion dans les récits chrétiens, reprenant le *Physiologos*, à l'origine de tous les bestiaires médiévaux, explique peut-être pourquoi la licorne perd peu à peu son sabot ongulé pour ressembler progressivement davantage à un cheval. Le sabot fendu étant souvent la marque du diable dans ses diverses représentations, il ne peut être attribué à une personnification christique. De plus, les récits des explorateurs, en particulier de Marco Polo, fournissent de nouvelles matières au mythe, avec la redécouverte – les Grecs les connaissaient déjà – d'animaux exotiques, comme l'éléphant ou le rhinocéros. C'est d'ailleurs Marco Polo qui fait le lien entre la licorne et les chevaux magiques, descendant, non pas de Pégase mais de Bucéphale, le cheval d'Alexandre le

⁶⁵ A. H. Godbey, "The Unicorn in the Old Testament", *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, vol. 56, no. 3, 1939, p. 256–296. JSTOR, www.jstor.org/stable/529172. Consulté le 2 juillet 2020. Les érudits modernes traduiraient le terme par buffle, puisqu'il ne s'agirait même pas, au final, d'un animal à corne unique mais à deux cornes, selon M. García Fernández, « *Le Rommans de la dame a la licorne et du biau chevalier au lyon* »: *un roman courtois en vers du XIV^e siecle oublié*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p.332.

Grand, et marqué au front⁶⁶. D'ici viendrait aussi la légende que Bucéphale présenterait une corne au milieu du front et se nourrirait de chair humaine. Seul le jeune et pur Alexandre aurait réussi à l'apprivoiser, telle la vierge de notre licorne, dont il est aussi dit que si la jeune fille utilisée pour l'attirer n'est en réalité pas vierge, la licorne la tuera pour se repaître de sa chair.

Jusqu'à la fin du XIII^{ème} siècle, la licorne revêt une dimension christique évidente, renforcée par les premières découvertes, permettant de croire à sa réalité. En raison de son apparence caprine, elle renvoie à l'Agneau pascal, et le récit de sa capture devient une allégorie de la passion du Christ. La licorne, victime sacrifiée pour le salut du monde, une lance lui perçant le flanc, vient se blottir contre une vierge représentant Marie. Le récit de la purification de l'eau par sa corne est un autre rappel christique : alors que les animaux veulent boire l'eau de la rivière, un serpent empoisonne la rivière ; heureusement, la licorne apparaît et dessine un signe de croix avec sa corne dans l'eau, annulant les effets du poison. Il est évident que la corne de licorne devient alors un produit très prisé, et doté de multiples propriétés. Les deux récits, tant celui de la capture que celui de la purification de l'eau, présentent aussi par leur décor une dimension pastorale quasi édénique.

À partir du XIII^{ème} siècle, l'allégorie christique cède la place à celle de l'amour courtois. La vierge jeune fille, image de la pureté féminine inaccessible, fait succomber la licorne, figure de l'amant subjugué par l'amour. Le thème du triomphe de la chasteté se répand et se popularise, en particulier au XIV^{ème} siècle, au point de reléguer l'épisode de la chasse et de la capture de la licorne au second plan. La caractérisation de la jeune fille prend davantage d'importance, comme le montre Miguel Garcia Fernandez dans son analyse du *Roman de la Dame à la licorne et du Chevalier au lion*⁶⁷. Ce texte, pourtant peu étudié, marque d'autant plus la rupture avec l'allégorie chrétienne qu'il met en situation d'amitié et de coopération deux animaux présentés comme opposés, et implicitement adversaires, dans les textes bibliques⁶⁸.

La licorne devient, par métonymie, le symbole de la pureté virgine et une incarnation hyperbolique de la féminité – en opposition au lion, représentation archétypale

⁶⁶ M. Polo, *Le Devisement du Monde*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1955, 433 p., p. 55.

⁶⁷ M. García Fernández, *op. cit.* Ce roman courtois de 1349-13450 est peu connu. Un manuscrit est disponible à la Bibliothèque Nationale (Dresde, 1908, éd. de F. Gennrich). Une autre édition aurait été élaborée par M. Garcia Fernandez dans le cadre de sa thèse de doctorat, soutenue à l'université Stendhal, Grenoble III, 1994, sous la direction de Jacques Chocheyras.

⁶⁸B. Faidutti, *op.cit.*, p. 69.

du chevalier – ce qui se traduit par un changement dans son apparence, et dans son genre nominal. La licorne sera à présent toujours d'une blancheur virginale. Elle cesse aussi d'être désignée par le terme grec ou latin masculin, pour gagner son genre actuel, féminin, et venant d'un glissement de l'italien. En passant du masculin au féminin, l'animal gagne en finesse, et devient un attribut autant féminin qu'aristocratique, représentant l'idéal courtois. Peu à peu, la licorne va aussi gagner sa place dans le bestiaire héraldique et apparaître dans les blasons⁶⁹. Elle prendra alors forme équine pour mieux coller aux valeurs chevaleresques. Cette assimilation de la licorne aux valeurs courtoises et à la féminité idéalisée, semble déjà annoncer les valeurs et motifs illustrés par les tapisseries de *La Dame à la Licorne*, un à deux siècles plus tard. Ces tapisseries, aujourd'hui visibles au musée de Cluny, mettent en scène, sur chacun des six tableaux qui la composent, une dame entourée d'une licorne et d'un lion.

La Renaissance, sans complètement annihiler la dimension courtoise, signe un retour des représentations chrétiennes de la licorne, en particulier à travers un retour à une nature fantasmée et à l'émergence d'une opposition symbolique entre la nature et la culture.

Au XV^{ème} siècle, le thème des hommes et des femmes sauvages envahit l'iconographie. Ces sylvains sont familiers des bêtes sauvages, parmi lesquelles la licorne. Ils peuvent personnifier la violence des instincts et des passions humaines, et les sauvages sont alors représentés chevauchant la licorne. Ils peuvent aussi mener une calme vie pastorale, comme dans un monde d'avant la chute. Dans la gravure du Maître des cartes à jouer comme dans la tapisserie alsacienne de la « jeune fille bleue », la scène classique de la vierge et de la licorne est sécularisée par sa transposition dans cet univers arcadien.⁷⁰

La licorne met alors en opposition l'espace naturel idéalisé de l'Eden, ou du Mont des Oliviers, et la violence à l'égard du Christ. La licorne devient un symbole de paix, à la fois par son apparence et sa couleur blanche, mais aussi par son appartenance à cette nature idyllique et son acceptation de la mort à laquelle elle se soumet presque volontairement, en se réfugiant dans le giron de la vierge-appât. Licorne magique et vierge traîtresse : la légende de la licorne représente aussi une inversion des valeurs, et une utilisation de la femme (appât) au profit de quelque chose de plus grand, une animalité transcendante, ayant un peu de l'animal et un peu du divin... On retrouve des éléments déjà présents dans la Genèse, en particulier la nature pécheresse prêtée à la femme et la sortie d'un éden pacifique et divin pour un monde humain de souffrances.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

Cette opposition entre nature et culture transparaît dans le récit de la purification de l'eau, où la figure du serpent représente l'humanité et ses vices. Selon Margaret Freeman, le serpent est, comme dans le récit biblique, un symbole du péché des hommes, car « le péché vient des hommes et non des animaux »⁷¹. La capture de la licorne cesse aussi de représenter la passion du Christ pour figurer une scène d'annonciation à connotation sexuelle. Les chasseurs sont remplacés par des veneurs et la licorne perd son apparence de chevreau, rappelant l'agneau pascal, pour celle du cheval. Il n'y a donc plus de mise à mort sacrificielle, celle-ci étant remplacée par une scène de naissance et de création de la vie. La vierge n'est plus une représentation mais une incarnation de la Vierge Marie, le veneur étant alors l'ange Gabriel et les chiens les vertus chrétiennes. La corne de l'animal, appuyée sur la vierge comme pour la pénétrer, figure la vie déposée par l'Esprit Saint. Le remplacement des chasseurs par des veneurs signe aussi la fin de l'appartenance de la figure de la licorne aux classes populaires et l'inscrit dans le bestiaire aristocratique. Ces connotations expliquent la multiplication de la licorne sur les blasons entre les XV^{ème} et XVII^{ème} siècle.

Selon Bruno Faidutti, « on retrouve dans la légende de la licorne, plus peut-être que dans celle du lion, toutes les valeurs que la chevalerie d'Europe a prétendu représenter »⁷², en particulier par le fait qu'elle préfère la mort à la capture. Symbole de la foi et de l'innocence, elle devient autant un idéal féminin que masculin. Elle devient omniprésente dans l'iconographie de la Renaissance. Elle est même présente dans le *Roland Furieux* de l'Arioste, où elle apparaît, exceptionnellement, montée. Or la licorne, contrairement au cheval, est indomptable, et ne se laisse monter, en littérature ou dans l'iconographie, qu'à de très rares moments.

Les explorations des siècles suivants tendent à transformer la vision de la licorne dans le but d'en rendre des témoignages vraisemblables. L'italien Louis Barthema, entre autres, donne une description de licornes d'Ethiopie observées à La Mecque, plus proches du chevreuil que du cheval ou de la chèvre, de robes baies brunes. Son texte est repris de nombreuses fois jusqu'au XIX^{ème} siècle pour appuyer l'existence de l'animal. Peut-être ces versions sont-elles des retranscriptions d'observations d'Oryx, comme le pense Bruno

⁷¹ M. Freeman, *La Chasse à la licorne*, Lausanne, 1983, p. 54-55.

⁷² B. Faidutti, *op. cit.*, p. 131.

Faidutti⁷³... il n'en reste pas moins que la réalité supposée de l'animal interroge jusqu'au début du XIX^{ème} siècle.

Si les premiers doutes sont apparus au XVI^{ème} siècle, c'est seulement à la fin du XVII^{ème} siècle que la corne de licorne commence à être identifiée comme celle d'un animal marin des mers du nord, le narval. Elle disparaît d'ailleurs des livres d'histoire naturelle au XVIII^{ème} siècle. La licorne devient un topos littéraire à partir du XIX^{ème} siècle, comme chez Flaubert, dressant un portrait de l'animal dans *La Tentation de Saint Antoine* (1874). Seuls les apothicaires, qui commercialisaient sa corne et avaient donc tout à gagner à son existence, continuent à affirmer son existence jusqu'au début du siècle dernier. Aujourd'hui, c'est dans la littérature de fiction, en particulier la littérature jeunesse, que la licorne apparaît, dans sa représentation moyenâgeuse. Dessins animés, bandes dessinées, livres, comme la série Harry Potter en particulier dans son premier tome, l'ont consacrée comme élément clef du bestiaire de la fantasy. Elle y perd son apparence composite et devient proche de la jument ou du poney, toujours reconnaissable à sa blancheur immaculée et à sa corne torsadée au milieu du front.

Un chroniqueur s'interrogeait, il y a quelques années, sur le soudain engouement des internautes pour les masques de chevaux⁷⁴ depuis les années 2005 : il voyait, dans la masse d'informations personnelles diffusées sur les réseaux sociaux, un « pied de nez », un expédient dissimulant « un besoin de retour à la protection de notre univers intérieur, à notre anonymat, à notre liberté ». Parallèlement des journaux d'informations notaient l'omniprésence de la licorne sur les réseaux sociaux⁷⁵. À l'ère numérique, elle apparaît comme surreprésentée, souvent associée à l'arc-en-ciel et porteuse de messages volontairement naïfs, attribués tour à tour à un public homosexuel ou militant pour la paix comme dans les années "hippie", ou à un public « adulescent », nouvelle appellation du « syndrome de Peter Pan ». Cette réaction serait, selon une journaliste du *Parisien*, liée aux événements récents, en particulier les attentats parisiens, la peur d'un conflit mondial d'ordre religieux, ou la phobie d'une crise sanitaire mondiale, comme celle traversée début

⁷³ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁴ Blog de B. Raphaël, <http://benoitraphael.com/2014/01/d-o%C3%B9-vient-cette-passion-soudaine-des-internautes-pour-les-masques-de-chevaux.html>, consulté le 06 juin 2018.

⁷⁵ M. Goar, *Le 20 minutes*, le 29/07/2013, <https://www.20minutes.fr/insolite/1193721-20130729-20130729-pourquoi-internautes-posent-tetes-licornes>.

2020 : « Dans le climat anxiogène du moment, les adultes sont eux aussi attirés par les valeurs de douceur et d'apaisement associées à cet animal mythique »⁷⁶.

L'animal mythique est, dans ce cadre, le meilleur exemple d'une représentation du cheval aussi naïve que déréalisante. La licorne, présentant la figure animale sous un angle d'innocence et de pureté, met en exergue la culpabilité de l'homme face à la nature idéalisée et aux animaux qui la peuplent, remettant en question une vision anthropocentrée du monde et ouvrant la perspective de la voix animale. La licorne est aussi une allégorie du retour à l'enfance et à l'innocence, et une consécration de la différence face à la standardisation. Elle représente l'opposition entre l'enfance et l'âge adulte, les désirs et les rêves face aux devoirs et aux responsabilités. C'est le thème d'un film récent, « Unicorn store »⁷⁷, dans lequel une jeune fille ayant des difficultés à s'insérer dans le monde réel et une société trop uniformisée, a la chance de pouvoir obtenir une véritable licorne.

Paradoxalement, au regard des premières figurations chrétiennes, la licorne est aussi devenue un symbole de l'athéisme, porté par le mouvement, plus sérieux qu'il n'y paraît, de la licorne rose invisible⁷⁸. Cette construction philosophique, apparue au début des années 1990, aurait été popularisée par des chercheurs de l'université de l'Iowa, selon la BBC. L'objectif de ce courant, pur phénomène d'internet, est de tourner en dérision les religions monothéistes, par l'utilisation de la proposition nominale « licorne rose invisible » à la place du mot « dieu ». L'idée consiste, en opposant les attributs « rose », relatif à la foi (on croit qu'elle est rose), et « invisible », reposant sur un critère d'observation scientifique (on ne peut pas la voir, elle est donc invisible), à interroger la figure divine des religions monothéistes en laquelle les croyants croient, alors même qu'elle n'est pas visible. Le chemin est long depuis les premières représentations de l'animal comme figure christique.

Dans le cas de la licorne, l'animal a disparu au profit de sa symbolique. D'ailleurs actuellement, sont désignés par le terme de licorne de nombreux objets sans aucun lien avec l'équidé, qu'il s'agisse du bateau du capitaine Haddock, d'une entreprise du CAC 40 à la

⁷⁶ G. Van de Noort, *Le Parisien*, 16/12/2016, <http://www.leparisien.fr/magazine/envies/le-parisien-magazine-tendance-le-sacre-de-la-licorne-16-12-2016-6455451.php>, consulté le 06 juin 2018.

⁷⁷ "Unicorn Store", de et avec B. Larson, USA, 2017.

⁷⁸ A. Abel and A. Schaefer, "Seeing Through the Invisible Pink Unicorn." *Journal of Religion & Society*, 12, 2010, p. 1-17.

croissance fulgurante, ou d'un objet de désir trop beau pour être vrai. Elle rejoint en ce dernier sens le Saint Graal pour l'usage qu'on en fait.

Dans le récit mythique, il est important que le cheval soit sauvage et indomptable, puisque ces qualités sont à l'origine de sa dimension mythique et des projections qu'il engendre. C'est pourquoi Pégase ne peut être monté sans une bride d'or, et la licorne ne peut être capturée sans l'aide d'une vierge. Si l'animal était réduit à son statut d'herbivore paisible, le mythe n'aurait pas lieu d'être. Nettoyer des écuries n'est pas en soi un fait digne d'être raconté, et de nombreux palefreniers s'en acquittent tous les jours sans que cela constitue un récit ou que des lauriers leur soient distribués ; c'est parce que la tâche est supposée impossible, et que le héros prend des mesures hors du commun – détourner un fleuve – que le récit du nettoyage par Hercule des écuries d'Augias gagne en renommée, et devient mythique.

Du mythe à l'histoire, le cheval est celui par lequel le cavalier accède au statut de héros. Grâce au cheval, l'homme accède à la victoire et aux plus hautes sphères du pouvoir, inscrivant son nom dans l'histoire. Déjà sous l'empire romain, les castes d'excellence étaient au nombre de deux : l'ordre sénatorial, et l'ordre équestre. Il n'est pas de grand conquérant sans son cheval, d'Alexandre le Grand et Bucéphale – cheval qu'il aurait été le seul à savoir dresser, ayant compris que la bête avait peur de son ombre – ou d'Attila, chef des Huns. Comme le constate Daniel Roche, « le cheval et l'Art Équestre servent à définir un art de gouverner »⁷⁹, il n'est donc pas un homme politique qui ne soit pas assorti de sa monture. Ainsi, lorsque Marguerite Yourcenar rédige les *Mémoires d'Hadrien*, elle évoque dès les premières pages la relation unissant l'empereur à son cheval Borysthènes, qui « remplaçait les mille notions approchées du titre, de la fonction, du nom, qui compliquent l'amitié humaine, par la seule connaissance » de son « juste poids d'homme »⁸⁰. D'ailleurs, selon

⁷⁹ D. Roche, *La Culture équestre de l'Occident, XVIè-XIXè siècle*, tome 1, « le cheval moteur », Paris, Fayard, 2008, p. 16.

⁸⁰ M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1958), Paris, Gallimard, folio, n°921, 1974, p. 14.

l'écrivain, si l'empereur avait pu choisir sa condition, il aurait « opté pour celle de centaure »⁸¹.

Autant que le combat et la domination de l'animal, la fusion avec le cheval fascine l'homme, comme une façon de s'approprier les qualités équines et d'améliorer ainsi la condition humaine. La figure de Pégase a fini par se superposer à celle de tout cheval dans l'esprit de son cavalier, ou du public assistant à l'exploit équestre. Cette superposition du cheval mythique au cheval réel permet au cavalier de s'imaginer pendant un court moment, tel Bellérophon, l'égal d'un Dieu. Et, alors que le mythe du cheval ailé survit à travers tout cheval fougueux, celui du centaure se superpose à la figure du cavalier, représentant l'idéal de la communion équestre.

I/1/2 Les cavaliers mythiques : Centaures et Amazones

Le mythe du centaure apparaît dans chacun de nos textes. Il se fige en statue équestre chez Paul Morand, Jean Giono ou Claude Simon. Ce dernier introduit d'ailleurs dans *La Route des Flandres* une version féminine, une centauresse ou femme centaure, qui nous a semblé trop unique et originale pour que nous nous y attardions dans ce travail (RF, 62).

Fruits de la tradition païenne, les centaures gréco-romains sont en effet essentiellement masculins. Ils sont, selon la légende, les fils de Centauros et des juments de Magnésie. L'origine de cet accouplement contre nature viendrait d'un châtiment infligé par Zeus à Ixion, le père de Centauros, pour avoir voulu s'unir à Héra. Celui-ci, trompé par Zeus, s'unit en réalité avec Néphélé, un nuage auquel Zeus avait donné l'apparence d'Héra. Le centaure est alors une monstruosité, le fruit d'un mortel suffisamment orgueilleux pour penser pouvoir séduire l'épouse du maître des dieux. Tout comme Pégase, il provient du désir de l'homme de s'élever au-dessus de sa condition. Il garde ce côté double : demi-dieu par son père, simple animal par sa mère. Pourtant, les récits gréco-romains ne seraient pas forcément l'unique matière à la base de la création du mythe du centaure. Selon Georges Dumézil⁸², la figure du centaure serait issue de l'évolution de mythes indo-iraniens liés au changement d'année, et à la figure du *Gandharva*, bête moitié-homme moitié-démon. La

⁸¹ *Ibid.*.

⁸² G. Dumézil, *op. cit.*.

figure du centaure, apparue à l'époque indo-européenne sous la forme d'un masque de carnaval figuré par le « jeu du cheval », signifierait le passage d'une saison à l'autre, lors de rituels prenant place entre le solstice d'hiver et l'équinoxe de printemps. De la sphère religieuse à la littérature, le centaure, tel que nous le connaissons actuellement, incarnerait ce passage rituel.

Dumézil se base pour sa démonstration sur les rites des Douze Jours, particulièrement marqués entre Noël et l'Épiphanie. On en trouve des restes dans la culture du carnaval, début février, et, pourquoi pas aussi dans les festivités modernes de l'Halloween anglo-saxon fin octobre début novembre, elle-même une variante de la fête des morts mexicaine se déroulant du dernier jour d'octobre au deux novembre. Les rites indo-iraniens originaux mettent en scène des hommes affublés de tête ou de croupe de cheval. Dumézil relie ces rites aux courses de chevaux organisées lors des festivités romaines du mois de février en l'honneur du dieu Februus, et qui seraient en réalité une réappropriation du mythe originel. Notre calendrier actuel garde d'ailleurs des traces de ces événements, qu'il s'agisse du signe du sagittaire – qui n'est qu'un centaure armé d'un arc – dans le zodiaque, à cheval sur les mois de novembre et décembre, ou du statut particulier du mois de février, unique en nombre de jours.

Le centaure serait alors la transcription littéraire d'un rituel transformatif, évoquant la relation tripartite de l'homme à la nature, à la mort et au temps. Cette thèse pourrait être renforcée par l'observation qui a été faite d'images de chevaux androcéphales dès le V^{ème} siècle avant Jésus-Christ⁸³. On a retrouvé, par exemple, sur une jarre de vin datée de l'âge de bronze, une figurine de cheval à tête d'homme. Elle est observable au Landesmuseum de Sarrebrück. On retrouve aussi la figure d'un homme à tête de cheval dans le Batô Kannon, «Kannon à tête de cheval », une divinité introduite au VII^{ème} siècle et présente également au Tibet et au Japon.

Alors que la représentation gréco-romaine du centaure met en scène un idéal d'équilibre entre le bien et le mal, la puissance et la connaissance – il faut noter dans les récits mythologiques autant la présence de « bons » centaures comme Chiron que de « mauvais » comme Nessos –, Dumézil révèle une figure démoniaque, tragi-comique, trouvant

⁸³ E. Leroy du Cardonnier et C. Vial (dir.), *op. cit.*, p. 28.

son pendant chez les silènes et les satyres. Il semblerait néanmoins que des lieux communs existent entre les différentes matières : la relation à la nature et aux éléments (eau, forêt, montagne) rapproche les centaures des divinités gardiennes de la nature comme le dieu Pan. Ils font alors figure de double sauvage de l'homme, défini comme un « animal » culturel et social. Au contraire de l'homme civilisé, le centaure vit le plus souvent tout seul ou en petits groupes épars, à l'ombre d'une grotte, cave, antre, et fait alors figure d'ermite ou d'asocial. Ils ont aussi un rapport supérieur à la mort et au temps, ce qui explique leur grande connaissance du temps et des astres, leur inscription comme signe du zodiaque sous la forme du sagittaire, mais aussi leur rôle dans le cycle des morts et des naissances, et donc, en parallèle, du passage de l'hiver au printemps. Leur violence systématique, en particulier à l'égard des femmes régulièrement victimes de leurs viols et enlèvements, et leur goût pour la chair crue, les rangent au rang de créatures autant infernales qu'hivernales.

Ils sont, en réalité, une race à part : « Dès le commencement ils furent une race noble et forte »⁸⁴. C'est-à-dire qu'ils ont leur propre généalogie, comme le note Aurélie Gendrat-Claudiel, une véritable centaumachie emplie de noms célèbres et de hauts faits glorieux, tant dans les récits que dans l'iconographie depuis l'Antiquité. Il est un des seuls monstres hybrides à avoir une histoire « soigneusement retracée »⁸⁵, selon Aurélie-Gendrat Claudiel, « et qui comporte des épisodes éclatants où s'illustrent des individus exceptionnels, dont les textes antiques conservent le nom »⁸⁶.

À l'image de sa double nature, le Centaure relève à la fois de la dimension collective et générique de l'animal, mais aussi de la geste individualisée des hommes, des héros ou des dieux. En d'autres termes, tout en restant dans la sphère du mythe, il fait l'objet dès l'Antiquité d'un discours qui emprunte ses codes tantôt à la biologie, tantôt à l'histoire, tantôt à la réflexion classificatoire, tantôt à l'élan narratif.⁸⁷

Ainsi, on lui attribue des propriétés biologiques propres, avec les caractéristiques physiques et reproductives liées à l'appartenance à une race. Il ne peut donc se reproduire qu'avec des femmes ou des juments. Même si l'on voit des variations entre les centaures androcéphales, n'ayant que la tête de l'homme, et les centaures humanoïdes, dont tout l'avant est celui

⁸⁴ A. Gendrat-Claudiel, « “Dès le commencement ils furent une race noble et forte”. Généalogie et métamorphoses du centaure dans la littérature italienne ». *Cahiers d'études romanes*, 27 | 2013, p. 83-114.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 84

⁸⁶ *Ibid.*, p. 84

⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

d'un homme, et dont seule la croupe constitue l'élément équin, il reste que les scientifiques tentent, dès l'époque gréco-romaine, de lui fournir une biologie propre. Expliquer, situer dans le temps ou dans l'espace, permettent d'ancrer le mythe dans la réalité. Car il ne s'agit pas, chez le Centaure, d'une fusion des deux races, humaine et équine, ce qui enlèverait à chacune (ou comblerait) les manques de chaque espèce, mais d'une ethnie différente et ennemie, ayant aussi peu à voir avec l'homme qu'avec le cheval. En cela, il est une image vivante de l'altérité guerrière⁸⁸, fournissant à l'homme un alter ego, une race à son niveau, tant en termes d'intellect que de puissance.

Les nombreux récits sur les affrontements entre les Grecs et les Romains et leurs voisins nomades scythes, puis huns, interrogent sur la possibilité que cette figure de l'autre qu'est le centaure soit, en réalité, une retranscription, par le mythe, de la figure d'un guerrier à cheval dont la culture et le mode de vie étaient tellement différents qu'ils ne pouvaient qu'appartenir à une autre race. En effet, les Huns sont connus pour leur adresse remarquable à cheval, mais aussi au tir à l'arc. Cela permettrait aussi de fournir une piste d'interprétation herméneutique à la problématique du sagittaire, ou plutôt à l'identification du centaure au sagittaire. Même s'il s'agit d'une réappropriation par les grecs de la figure divine mésopotamienne *Pabilsag*, dont le nom signifie « Archer », cette fusion des deux figures pose problème aux narrateurs grecs, qui n'acceptent pas l'idée que la figure barbare du centaure puisse s'approprier l'art d'une arme sophistiquée comme celle de l'arc⁸⁹. C'est comme cela que les Romains lient à Chiron la figure du sagittaire, en particulier le poète Hygin au I^{er} siècle après Jésus-Christ. Chiron est un centaure unique, car, bien qu'il soit muni des mêmes attributs physiques et biologiques que les descendants d'Ixion, il est le fils du titan Chronos et d'une nymphe, et possède l'immortalité. Chiron est le précepteur de héros et de rois, et, en aidant Hercule après son combat contre les centaures, il se blesse en retirant une flèche empoisonnée par le sang de l'hydre. Chiron souffre terriblement, mais son immortalité l'empêche de mourir, il demande alors à Zeus de finir sa vie dans les étoiles. La transformation du centaure en sagittaire trouve alors une explication, confortée par la suite par Ovide et d'autres auteurs, jusqu'au septième siècle où l'association de Chiron à la constellation semble disparaître.

⁸⁸ F. Dubost, *op.cit.*.

⁸⁹ A. Marshall, « Le Sagittaire, une constellation dérangement », *Archéologia* 551, 2017, p. 54-59.

Cette disparition d'un récit mythique positif autour de la figure du centaure s'explique peut-être par le changement de perception qu'il subit à partir du Moyen-Âge, période à laquelle il est diabolisé et catégorisé au rang des créatures démoniaques. Alors que Dumézil considère que le rite permet d'initier l'homme et de le transformer en centaure grâce à divers rituels, incluant l'élément du feu et des parties du corps humain comme les talons, il constate aussi qu'au Moyen-Âge, ces mêmes rituels sont détournés, cette fois pour éviter cette possible transformation. Le feu vient brûler les éventuelles présences démoniaques, chassant le démon et purifiant l'homme. Ainsi, Dumézil nous décrit les tortures qu'on fait subir aux enfants des Douze Jours, nés entre Noël et l'Épiphanie, et dont on appréhende les possibles élans démoniaques. Là encore, il s'agit de brûler les talons ou de soumettre les accusés au feu, pour démontrer leur pureté, dans une inversion des rites d'initiation ou de conversion antiques.

Le Centaure devient alors allégorique : il apparaît sur les chapiteaux des colonnes des églises et des cloîtres pour personnifier les forces du mal attaquant le chrétien. À une époque de conflits religieux judéo-chrétiens, l'altérité fait peur, et le centaure en devient une représentation. Après tout, il est l'image de la sauvagerie et de la violence, se nourrissant de chair crue et vivant en dehors de la société. Alors que la mythologie antique dressait le centaure impétueux et guerrier en opposition à d'autres êtres hybrides, comme les faunes ou les satyres beaucoup plus légers et comiques - à la façon des règles stylistiques opposant l'épopée à la comédie (style haut/style bas) - le Moyen-Âge oppose le Centaure à l'homme, ou plutôt au chrétien.

Avec la prédominance d'une religion qui proscrit le désir de connaissance – n'est-ce pas la raison de l'exil hors du jardin d'Éden ? – le centaure, possesseur des savoirs supposés être accessibles à l'homme (astrologie, médecine...) est un nouveau serpent venu tenter le chrétien.

C'est seulement avec la fin des croisades et le début des découvertes, au Bas Moyen-âge, que les centaures vont retrouver une réception positive. Les découvertes vont remettre au goût du jour les créatures des *mirabilia*, et développer un intérêt pour l'exotisme et la différence. Géographiquement, on tente de leur donner un espace physique concret pour

situer ces évolutions et les inscrire dans l'espace, comme le fait Isidore de Séville⁹⁰. Ses *Etymologiae* sont emplies de créatures merveilleuses dont les centaures, qu'il situe dans l'Orient fantasmé, souvent le repère géographique des *mirabilia*. On complète leur histoire et leur généalogie, allant jusqu'à les représenter en famille⁹¹. Ces processus (processi) dressent le portrait d'un ennemi ordinaire. En l'humanisant, on fait du Centaure un personnage de notre histoire dont l'aspect guerrier menace la société. Toutefois, il est difficile de démêler le vrai du fictif, qu'il s'agisse de la conjonction entre l'homme et le cheval, ou de sa véritable existence, qu'interroge Saint Jérôme⁹².

Au contraire de Pégase, cheval similaire au cheval commun et seulement doté de caractéristiques merveilleuses, le Centaure est une espèce propre, très similaire à l'être humain, en particulier au chevalier. Il est à mi-chemin entre la merveille et la monstruosité. À une époque où le peuple croit profondément à l'existence du merveilleux, où la religion chrétienne s'impose en Europe, les récits introduisent des figures animales représentant les forces binaires du Bien et du Mal, destinées à faciliter la transmission de la Parole chrétienne par la métaphore et l'allégorie. Il n'est donc pas pertinent que ces figures soient des animaux réels, puisque l'important est le message qu'elles véhiculent. Plus ces représentations sont impressionnantes, plus le message marque l'auditoire. Ensuite, les récits d'exploration ont fait émerger un bestiaire merveilleux au sein duquel des Centaures ont été vus par des témoins oculaires dignes de foi. « [...] l'hybride évoque les tensions intérieures vécues par l'homme, celui-ci étant continuellement à la recherche d'un équilibre entre son instinct animal et sa raison⁹³ ».

Dès le XII^{ème} siècle, Jacqueline Leclerc-Marx note qu'ils apparaissent dans des endroits beaucoup plus familiers (la Manche, la Camargue) mais qu'ils sont aussi mis au même rang que les animaux sauvages exotiques de l'époque : éléphants ou lions. Difficile en

⁹⁰S. De Jésus, *L'image de l'Orient dans des récits de voyage portugais du XVIème siècle : vers une nouvelle image mythique de l'Orient, Littératures*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2014.

⁹¹J. Leclercq-Marx, « Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 45^{ème} année (n°177), janvier-mars 2002. p. 55-56.

⁹²*Ibid.*, p. 57.

⁹³L. Garneau, « Entre Nature et civilisation : la figure du centaure dans le cycle astrologique de Padoue », in *Hybrides*, 23 mai 2016.

effet de faire la part des choses entre le réel et la fiction, avec ces animaux inconnus découverts dans les contrées lointaines par Marco Polo ou Vasco de Gama.

La Renaissance signe un retour aux mythologies grecque et romaine, et permet aux Centaures et Sagittaires de retrouver leur place de modèle antique, même s'ils sont toujours profondément liés à une idée de violence, en particulier à l'égard des femmes. Le monstre acquiert alors peu à peu une signification métonymique de retour à la nature et de communion avec les éléments. L'Art Équestre érige le centaure en modèle à atteindre. Le Centaure étant un être d'une seule pièce, le cavalier ne peut qu'espérer lui ressembler, sans jamais l'égaliser ; il est considéré comme l'équilibre parfait entre les caractéristiques du cheval et de l'homme. Certains voient d'ailleurs dans la vision cavalière la véritable création du mythe : des cavaliers et des chevaux aperçus de loin, ou traversant l'eau... Il faut se rappeler que l'homme à cheval inspire le respect. N'est-ce pas ainsi que les soldats espagnols et portugais débarquant à cheval sur le sol américain auraient été pris pour des dieux par les autochtones ?

Le Centaure, d'abord plutôt vu comme un personnage sanguinaire et violent, change progressivement d'image et se prête à des valeurs bien plus positives, devenant l'idéal de l'équitation du dix-neuvième siècle, cette société appelée par Jean-Pierre Digard « société à écuyers »⁹⁴. Au XX^{ème} siècle, le Centaure reste encore lié dans l'imaginaire collectif aux descendants des tribus nomades connus pour leurs qualités équestres. Dans les années 1980, le hongrois Lajos Kassai réintroduit en Europe le sport du tir à l'arc à cheval. Son objectif est de s'inscrire en héritier des Huns, et de revivre la dimension mythique du combat à cheval : "I imagined the wild gallops, the horses foaming at the mouth, the drawn bows. What a sensation! I wanted to be like them, a terrifying, fearless, warrior"⁹⁵. Pour ce faire, il s'impose un entraînement long et difficile, au point d'uriner du sang des semaines durant, nous rappelant les rituels d'initiation et de transformation évoqués par Dumézil, et de se transformer à son tour en Centaure⁹⁶. La figure du Centaure s'inscrit dans le goût des dernières décennies pour le retour à une vie naturelle originale fantasmée. Il personnifie

⁹⁴ Il est intéressant de noter que l'on assiste aujourd'hui à un renouveau du centaure dans la littérature jeunesse, en particulier la fantasy. La démocratisation et la simplification des voyages ont aussi contribué à remettre la figure du Centaure au goût du jour, avec un regain d'intérêt pour les peuples cavaliers d'Eurasie. H. Gallé, « Avatars des Centaures : du mythe à la *fantasy* », *Strenæ*, 8 | 2015.

⁹⁵ J. Man, *Searching for the Amazons*, New York, Pegasus Books, 2018, p. 109.

⁹⁶ "He turned himself into a Centaur, half horse, half man." J. Man, *op. cit.*, p. 111.

l'union avec l'animal au sein des grands espaces et semble alors perçu comme une voie d'accès à la fusion avec une nature mythifiée. Cela explique la création de multiples œuvres encensant cette figure : créations de l'artiste équestre Bartabas, dans lesquelles les acteurs équins et humains sont le plus souvent dépouillés des attributs de l'équitation traditionnelle (selle, filet, habits emblématiques du cavalier, ...), figurant le personnage mythique, ou des nombreuses mises en scènes cinématographiques sur ce thème⁹⁷. La propre vie de Lajos Kassai a été transformée en film en 2016.

Néanmoins, avant de quitter totalement cette figure mythique, il convient de s'attarder sur le caractère presque exclusivement masculin du mythe du Centaure. Il est en effet très difficile de trouver des exemples d'une version féminine du mythe. Les Centaures sont souvent opposés aux Amazones, ce qui est biologiquement inexact, puisque, malgré leur caractère guerrier, ces dernières sont un peuple de femmes à cheval, et non une espèce biologique. La figure de la Centauresse, qui pourtant existe bel et bien, a été, *de facto*, très peu traitée. Pourtant, dans un souci de rigueur et d'exhaustivité, il semble étrange de disposer d'une généalogie des Centaures sans que nulle part soit évoquée leur reproduction, ou tout au moins leur version féminine. Il nous semble donc important de nous y attarder un petit peu.

Si nous revenons aux figures indo-iraniennes présentées par Dumézil, nous constatons que le sexe des *Gandharva* n'est pas toujours établi, puisque les *Kimpuri* changent de sexe chaque mois, devenant tour à tour homme et femme. C'est que la Centauresse reste, au départ, assimilée au Centaure comme partie prenante de la thiasse dionysiaque, c'est-à-dire ces êtres surnaturels accompagnant le dieu Dionysos. Comme tels, ils sont tous les deux associés à l'idée de luxure, mais aussi de violence et de mort. D'ailleurs, les premières représentations de Centauresse apparaissent sur des sarcophages, avant Jésus-Christ, puis plus tard, en chapiteau de colonnes d'églises ou de cloîtres⁹⁸. Contrairement aux amazones, il s'agit d'une bête avant d'être une femme, et, alors que le

⁹⁷ En plus des spectacles de Bartabas, comme « Le Centaure et l'animal » (2016), on peut noter la création d'une compagnie équestre nommée « Le Théâtre du Centaure », installée à Marseille depuis 1995. Le film sur la vie de Lajos Kassai a été projeté en janvier 2016, sous le titre « A lovasíjász » (the HorseArcher), il a été dirigé par G. Kaszás. Un autre film kirghize, intitulé « Centaure », et dirigé par A. A. Kubat, est sorti dans les salles en janvier 2018. Il est intéressant de constater que le personnage principal de ce dernier film, surnommé « Centaure », est un marginal, tentant de faire le lien entre la réalité et les légendes de son peuple, l'instinct et la civilisation.

⁹⁸ S. Vanesse, *Essai sur la transmission et l'évolution d'un motif iconographique antique : La Centauresse*, Université de Liège, Postprint éditeur, 2015.

Centaure peut être représenté des deux façons, il ne semble pas y avoir de Centauresse autres qu'hippocènes – c'est-à-dire avec seulement le buste et le visage humains. Elle est d'abord cheval (jument) avant d'être femme. Elle tient peut-être donc plus de la déesse (Epona) que de l'Amazone, d'autant que, comme son inspiration celte, c'est sa fertilité et non l'aspect guerrier qui est mis en avant. La déesse Epona est d'ailleurs tour à tour représentée, soit comme une femme montée sur une jument, souvent en amazone, c'est-à-dire de côté, ce qui ferait « disparaître » ses jambes si on la regarde de profil, et permettrait la transformation en jument ; soit elle est tout simplement une jument parfois dotée d'une corne d'abondance. Tout semble indiquer que la Centauresse vient, au contraire du Centaure, conforter les idéaux gréco-romains de l'épouse soumise et servile, se concentrant sur ses rôles de mère et d'intendante de la maison. L'une des seules Centauresse connue, Hylonomé, se suicide d'ailleurs pour rejoindre son mari, mort dans le combat contre les Lapithes, illustrant l'amour et le dévouement conjugal absolu.

Si le motif est toujours connu depuis le Moyen-Âge, et rangé au même niveau que les autres démons tentateurs du chrétien, il intéresse davantage à la Renaissance. L'hybride, féminin en particulier, donne libre cours à l'imagination. On trouve des représentations de Centauresse chez Dürer ou Botticelli. Elle est, avec le temps, parfois mêlée à des satyres ou des faunes, et souvent accompagnée de ses petits centaurlions. Néanmoins, la figure de la Centauresse semble, dans l'histoire du Centaure, reléguée au second plan, ce qui rend difficile une analyse plus exhaustive de ce seul motif. Les Centauresse semblent le parfait opposé d'un autre hybride féminin, sur lequel nous ne nous étendrons pas : les harpies, ces « démons de la tempête de la dévastation et de la mort »⁹⁹. Les harpies sont des femmes-oiseaux, parfois vues avec des traits équiens, et qui ont donné naissance à des chevaux célèbres comme ceux d'Achille, ou encore ceux qu'Hermès offrira aux Dioscures. Elles ont en commun avec les Centaures d'être des « cavales sauvages » selon Homère, par opposition aux vents doux que le poète assimile à des chevaux dociles, et elles ont une longue tradition d'enlèvement de jeunes filles – comme les Centaures. Le mot « harpie » continue aujourd'hui encore d'être défini par la négative (« Femme acariâtre ou méchante ; mégère », selon le Larousse¹⁰⁰) montrant que la puissance faite femme est souvent source de frayeur

⁹⁹ « Cheval », *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 225-226.

¹⁰⁰ Edition du Larousse en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/harpie/39148>, consulté le 28 février 2020.

et de peur chez les hommes, d'où, peut-être, sa tentative de contention. On retrouve cette peur de la femme à cheval dans le mythe des Amazones. Alors que la Centauresse, toute hybride qu'elle soit, reste un être renvoyant aux valeurs traditionnelles de son genre: fertilité, éducation des enfants, mariage, ... et ne fait pas ombre à son mari centaure, les Amazones au contraire font voler, comme les harpies, un souffle sulfureux des sabots de leurs chevaux. C'est peut-être pour cette raison qu'elles sont souvent assimilées à une version féminine des Centaures. À mi-chemin entre le fantasme et la classification ethnologique, elles remettent en question le statut de la femme et interrogent l'appartenance au genre féminin.

Le mythe des Amazones semble aussi ancien que celui du Centaure. S'il désigne maintenant communément une femme guerrière, il lie au départ intrinsèquement la femme au cheval, ne serait-ce que par le nom de la reine des Amazones, Hippolytè (« libérer les chevaux »). C'est d'ailleurs la définition principale encore attribuée au substantif : femme qui monte à cheval¹⁰¹. De nombreux noms d'amazones possèdent la même racine, comme Menalippe (cheval noir). Ainsi, la figure d'amazone que nous retrouvons dans nos textes est avant tout une femme à cheval, mais aussi une femme illustrant une certaine idée de la liberté. Il s'agit soit d'une liberté de mœurs, rejoignant la liberté de droits accordée aux femmes à partir des années 30, soit d'une liberté spatiale et physique, permise par le chevauchement, dans la fugue ou le voyage, par exemple.

Comme point de départ du mythe, il y a une union improbable, celle de la guerre et de la paix, puisque les Amazones sont dites filles du dieu Arès et de la nymphe Harmonia, dans la mythologie grecque, Elles suivent aussi les principes d'Artémis, chassant comme elle, et promptes à se défendre des hommes. Elles sont alors une figure double de la féminité : pures, puisque supposément vierges, mais aussi d'une grande violence, n'ayant pas le droit de se marier tant qu'elles n'ont pas tué un ennemi au combat. Comme les Centaures, elles possèdent une importante amazonomachie, c'est-à-dire une histoire relatant leurs hauts faits guerriers, et immortalisant leurs principaux acteurs – actrices, dans ce cas. On retrouve plusieurs récurrences des Amazones dans *l'Illiade*. Elles sont d'abord introduites sous forme générique, lorsqu'on fait état de leur meurtre par Bellérophon. Hercule doit dérober la

¹⁰¹ Cnrtl, 2012 ; Larousse, 2020.

ceinture d'Hippolytè dans la liste de ses travaux, mais la tâche qui s'annonçait facile s'achève par une bataille et la mort de la reine des Amazones. Antiope s'éprend ensuite de Thésée – ou est enlevée par lui – déclenchant la rage des Amazones et leur alliance avec les Troyens, dans la guerre de Troie. Enfin, durant le combat, Achille tombe amoureux de Penthésilée, au moment où elle meurt dans ses bras, de sa main.

Après Homère, Hérodote pose l'existence des Amazones pour véritable, et les lie aux Scythes, avec lesquels elles fondent le peuple des Sauromates. Si les Grecs descendent en droite ligne des héros et des dieux, les éventuelles femmes guerrières rencontrées sont, elles aussi, descendantes des combattantes mythiques¹⁰². Il y a donc un certain parallélisme entre l'archétype du héros grec et de celui de l'héroïne amazone dans la tradition littéraire dès *l'Illiade*. Cela implique que, pour conforter la véracité de l'ascendance grecque, il faut, de même, prouver l'existence des Amazones. Sans elles, les récits des héros ne seraient alors que des fictions.

Le mythe des Amazones est le deuxième mythe équestre, avec celui du Centaure à avoir une histoire et des personnages célèbres. Il engendre une confusion de la matière fictive et de l'histoire. Alexandre le Grand n'a-t-il pas rencontré la reine des Amazones ? Sa propre demi-sœur, Cynané était d'ailleurs elle-même « élevée comme une chasseuse guerrière » par sa mère, Audata, épouse de Philippe de Macédoine et « princesse guerrière »¹⁰³. Alexandre le Grand réunissait alors tous les visages des figures mythiques, à la fois élevé avec des amazones il était le dresseur d'un cheval indomptable, qui, au contraire de Pégase, se laissera dompter et ainsi se transformera en Centaure. Ce cheval fantastique a d'ailleurs marqué, non pas le ciel comme Chiron, mais la terre, en donnant son nom à la ville de Bucéphalie.

Les Amazones se sont aussi vu attribuer un lieu géographique autour de la mer noire, car, en les situant dans l'espace, le mythe acquiert une réalité. Dans les nombreux récits écrits par la suite, on retrouve des thématiques similaires comme la virginité ou la violence marquant la féminité des amazones. Elles ne peuvent se marier qu'après avoir tué un héros au combat, trait qui unit le meurtre à l'initiation féminine, puisqu'elles ne peuvent devenir femmes à part entière qu'après ce rite de mort. Ensuite, les Amazones sont connues pour

¹⁰² V. Sebillotte-Cuchet, en préface à Adrienne Mayor, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes* (2014), Paris, Les éditions La découverte, 2017, 2020, p. 10.

¹⁰³ A. Mayor, *op.cit.*, p. 71.

tuer leurs héritiers mâles et se mutiler le sein droit (amputé ou brûlé), sous prétexte de ne pas gêner leur pratique du tir à l'arc.

Il y a alors deux motifs à la base de la construction du mythe, selon John Man¹⁰⁴: d'abord, prouver la valeur guerrière des Grecs, et leur ascendance divine. Si les Amazones étaient moins fortes, elles n'auraient pas justifié la création du récit héroïque. La construction du mythe vient aussi de l'indépendance sociale de l'Amazone, qui se traduit par un "non besoin" des hommes, dans la sphère tant guerrière et politique que biologique et sexuelle. Par la liberté de disposer de son corps et de son désir, elles sont à l'opposé des valeurs machistes et patriarcales prônées par la société traditionnelle grecque, une « société à l'envers ». Même s'il est évident que le fait d'en triompher, dans les récits légendaires, renforce justement la suprématie de la société grecque sur le peuple des Amazones, elles n'en constituent pas moins une figure de l'altérité comme le Centaure. Au lieu de constituer une altérité ethnique, elles introduisent une altérité de genre s'opposant aux idéaux machistes et virils des sociétés grecques et hittites de l'époque.

C'est peut-être la non-acceptation de la liberté des Amazones à disposer de leur corps qui est à l'origine de l'attribut littéraire, car il n'y en a pas de traces iconographiques¹⁰⁵ – du sein droit coupé ou brûlé. Cette caractéristique attribuée aux Amazones, couplée au meurtre de l'enfant mâle, dresse un tableau où lui sont refusés à la fois la féminité propre à son genre, dont le sein est le symbole, mais aussi l'existence d'un quelconque sentiment maternel, puisqu'elle tue son propre enfant et coupe en même temps l'un des moyens de la subsistance de celui-ci. Que des femmes tuent leurs enfants de façon systématique ou s'automutilent rend le récit choquant. Cette mutilation est tellement présente dans les écrits grecs qu'on est venu y chercher l'étymologie du mot amazone, imaginant qu'il était l'addition du *a* privatif à la racine *mazo-*, dérivant de « *mastos* » sein.

Selon Adrienne Mayor le mythe des Amazones s'inscrit comme une variante du mythe d'Atalante, cette jeune fille élevée par les ours, plus forte et plus rapide qu'un homme au point de défier des jeunes hommes à la course pour éviter le mariage. Atalante est conquise finalement, non par le plus rapide mais par le plus rusé, Hippomède (chez qui on retrouve le préfixe *hippo-*, cheval en grec), aidé des pommes d'or d'Aphrodite. Le couple

¹⁰⁴ J. Man, *op.cit.*.

¹⁰⁵ M. Muller-Dufeu, *Créer du vivant : Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 87.

est par la suite transformé en couple de lions pour s'être uni dans un lieu sacré. Il y a ainsi une « éternelle tension » entre violence et désir. La guerrière est objet de colère (l'ennemie), et de désir (la femme libre) dans le mythe de l'Amazone. Cette tension est à l'origine de récits doubles, à la fois récits de guerre et de hauts faits, et d'histoires d'amour : les récits d'Antiope et de Thésée, ou d'Achille et de Penthisélée, sont tragiques justement en raison de cette dualité. L'autre composante du mythe est l'altérité que représentent les Amazones pour les Grecs : à la fois leurs égales au combat ou en amour, elles sont aussi profondément différentes par leur sexe.

Les Amazones sont liées, depuis Hérodote, aux peuples nomades des rivages de la mer morte, en particulier les Scythes, peuple cavalier dont la matière mythique regorge aussi de récits guerriers. Les Amazones du mythe partagent avec ces guerriers une culture équestre importante et un lien au cheval, qu'elles sont les premières à avoir monté pour combattre, selon l'orateur grec Lysias¹⁰⁶. Mais, contrairement à ce que l'on connaît des chevaux de cette région, les Amazones sont souvent représentées avec des chevaux clairs ou blancs, parfois même dotés d'yeux bleus. Ceux-ci s'inscrivent alors dans la lignée des chevaux magiques scythes du Ferghana, cette région d'Asie Mineure où vivent des chevaux exceptionnels, plus grands que la moyenne et plus rapides que le vent. Le nom de la reine des scythes, Amazen¹⁰⁷, serait d'ailleurs une source étymologique plus crédible que la supposée mutilation du sein droit.

Bien que l'ouvrage d'Adrienne Mayor soit une démonstration tout à fait convaincante des racines historiques des Amazones, nous allons, pour notre part, nous limiter au mythe lui-même et à son évolution dans le temps. Dans le mythe, les Amazones sont liées aux Scythes par Hérodote, qui considère que de l'union des deux peuples sont nés les Sauromates ou Sarmates. Elles partagent avec eux, en plus de la culture équestre, des traits d'habillements similaires, munies d'un chapeau pointu selon l'iconographie. Si on se réfère au récit mythique de l'apparition des Scythes, adorateurs d'Arès selon Hérodote (les Amazones ne sont-elles pas considérées comme les filles du dieu de la guerre ?), ils seraient eux-mêmes le fruit de l'union d'Hercule et du monstre Echidna, la femme-serpent, voués à régner grâce à leur habileté à l'arc...

¹⁰⁶ A. Mayor, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 31-32.

Les Scythes seraient donc d'une nature hybride, nés d'une femme monstrueuse. Leur attirance pour les Amazones, femmes indépendantes et guerrières, peut alors s'expliquer par leur origine. Le personnage d'Echidna rappelle aussi le lien fort entre la femme et le serpent, particulièrement dans les récits bibliques. Eve souhaite goûter au fruit de la connaissance, et le serpent renforce un désir d'indépendance et une curiosité déjà présente dans son esprit. Ces traits contribuent à dresser une image négative de la femme curieuse et indépendante dans les religions monothéistes. D'ailleurs, après l'époque romaine où les récits mythiques grecs sont réutilisés plus ou moins fidèlement, les Amazones disparaissent des récits. Pourtant, encore à l'époque romaine, on retrouve des poupées aux effigies des Amazones scythes¹⁰⁸, ce qui met en valeur la représentation positive dont jouissait l'Amazone jusqu'au développement du Christianisme. Celle-ci, guerrière indépendante à cheval, est très loin de l'idéal chrétien et s'affirme en antithèse de la figure de la vierge Marie défendue par l'Église catholique. D'autant que les Amazones avaient en commun avec les Celtes une référence aux cultes païens, en particulier celui d'Arès, dieu de la guerre, et d'Artémis, déesse de la chasse. Elles sacrifient aussi les chevaux avant les combats dans des rituels de bonne fortune.

Les Amazones recommencent à inspirer les récits à la fin du Moyen-Âge, dont on sait l'attirance pour les *mira bilia* et les récits merveilleux. D'ailleurs, avec les découvertes et les connaissances terriennes des populations d'Asie Mineure – qui n'ont pas connaissance d'Amazones en chair et en os – la terre de ces guerrières mythiques se déplace progressivement vers le continent américain. Penthésilée, la dernière Amazone de la guerre de Troie, est le centre de révisions littéraires du mythe grec au XV^e siècle¹⁰⁹. C'est à la même période que se développe un courant d'animosité envers la femme indépendante, non intégrée dans la société, avec les chasses aux sorcières. Même si on ne peut pas dire que les sorcières soient entièrement inspirées des Amazones, l'usage du chapeau pointu rappelle le chapeau scythe, et l'imaginaire populaire les dote d'un balai à chevaucher à défaut de cheval. Les « Amazones » rencontrées par les explorateurs ont aussi cet effet effrayant, par leur nature guerrière comme par leur peau brune, puisqu'il s'agit de tribus autochtones. Réelles ou non, c'est en raison de cette incursion du mythe que proviennent les noms du

¹⁰⁸ Deux de ces poupées sont conservées au Louvre, selon A. Mayor, ce qui justifie l'existence d'un modèle positif pour les petites filles, contrecarrant le modèle du héros grec (ou romain) présenté au petit garçon. Voir A. Mayor, *op.cit.*, p. 43.

¹⁰⁹ C'est l'héroïne des romans de C. de Pisan, *La Cité des dames* (1405), et de J. Lydgate, *Le Livre de Troie* (1420).

fleuve Amazone de la région d'Amazonie, ainsi que d'une région des Amazones au Brésil (« Amazonas »). On retrouve un processus de mythification similaire à la même époque avec le personnage de Pocahontas, à la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècle. La configuration est la même que dans les mythes grecs, avec une dualité de désir et de peur représentée par le personnage de la femme étrangère, aux mœurs et à la culture différents. Les colons deviennent, dans ce schéma, les héritiers des Grecs en proie à la fascination pour ces femmes étrangères, totalement opposées à leurs épouses et aux qualités normalement attribuées à la gent féminine sur le vieux continent.

En Europe, l'évocation du mythe permet aussi de peindre la société et ses travers, comme le tableau de Rubens, « La bataille des Amazones » (1617-1618), dans lequel le peintre transcrit la violence de la guerre de trente ans. Au dix-huitième siècle, en pleine période de mutations sociales et de conflits politiques, d'autres Amazones apparaissent, comme au Bénin, en particulier à Dahomey, avec la formation d'un bataillon de guerrières. On remarquera que la figure de la République qui apparaît en France au même moment est aussi incarnée par une femme dont le bonnet phrygien rappelle les chapeaux scythes des Amazones. La « Liberté guidant le peuple » de Delacroix (1830) met en scène une Amazone, héritière des héroïnes mythiques grecques et armée d'un fusil en guise d'arc. Le mythe des Amazones existe toujours même si l'on assiste peu à peu à une adaptation à l'époque, qui s'illustre par une disparition du cheval au profit d'autres attributs, ainsi qu'à un isolement de l'Amazone. Tels les grands noms des amazonomachies, l'Amazone moderne est de plus en plus seule dans son combat, et perd l'appartenance au groupe ou à la communauté de même genre pourtant liée au mythe originel.

Un retour à l'élément équestre marque néanmoins le XIX^{ème} siècle. Avec le développement de l'équitation et du cheptel équin, la mode de la monte « en amazone » se répand. Il s'agit pourtant d'une contradiction totale avec le mythe de l'Amazone, puisqu'est nommée « amazone » une monte à cheval très peu confortable, de côté, comme une façon de maintenir la cavalière « à sa place » d'élément féminin fragile et dépendant de l'homme. On nomme aussi amazone la tenue de cavalière, qui tient plus de la mode vestimentaire que du confort nécessaire à la pratique. C'est d'ailleurs pour cela que quelques rebelles, marchant sur les pas des véritables amazones, refusent ce carcan¹¹⁰. L'engouement pour les

¹¹⁰ S. Nauleau, *op. cit.*.

cavalières de cirque redore aussi le blason des cavalières. Celles-ci réussissent à dépasser la restriction de la monte en amazone et s'illustrent, sur la piste de cirques, par des prouesses équestres égales ou supérieures à celles des hommes.

Le vingtième siècle voit un retour au mythe originel dans des œuvres grand public, destinées à questionner les figures genrées traditionnelles. Aux Etats-Unis en 1924, la pièce de théâtre « *The Warrior's husband* »¹¹¹ avec Katherine Hepburn dans le rôle d'Antiope, illustre une société encore peu préparée à laisser plus d'importance aux femmes. La création de la pièce n'est certainement pas sans rapport avec le droit de vote des femmes ratifié peu de temps auparavant. Elle réapparaîtra ensuite durant plusieurs années, adaptée au cinéma ou au théâtre à nouveau, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. À la même époque apparaît un autre personnage directement inspiré des Amazones, celui de Diana Prince, autrement connue sous le nom de Wonder Woman. Créée en 1941 comme personnage de bandes dessinées, sa popularité ne s'est pas tarie encore aujourd'hui. Le mythe y est néanmoins complètement modifié, l'héroïne étant alors supposément l'enfant de la reine des Amazones, Hippolytè, élevée dans une terre dissimulée aux humains depuis l'époque grecque. Portant le nom de la déesse de la chasse, le dieu Arès devient à présent l'ennemi, à l'origine du conflit mondial. On retrouve de nombreux thèmes issus de réappropriations du mythe. L'histoire de Wonder Woman commence en effet par l'arrivée inopinée d'un aviateur américain sur l'île des Amazones. Tels Antiope et Thésée, puis plus tard Pocahontas et John Smith, l'héroïne tombe amoureuse de l'homme et lui sauve la vie, avant de décider de quitter la paix de son île pour sauver l'humanité. Derrière cette énième réutilisation du mythe, on retrouve la qualité première de l'Amazone, celle d'apporter l'harmonie aux hommes tout en participant aux conflits sur un pied d'égalité. D'ailleurs, l'Amazone n'essaie pas, contrairement aux hommes, d'asseoir une suprématie, mais seulement d'affirmer son indépendance et sa liberté. Depuis les années 80, avec le développement des écoles de tir à l'arc à cheval sous l'influence de Lassai, de nombreuses femmes se sont mises à ce sport dans lequel le sexe importe peu puisqu'il est surtout question d'équilibre et d'habileté¹¹².

¹¹¹ La pièce originale « *The warrior's husband* » est mise en scène par J. F. Thompson en 1924 avec K. Hepburn dans le rôle principal, elle sera ensuite réadaptée au théâtre en 1932 puis au cinéma par W. Lang en 1933. La pièce réapparaît en 1942 sous le nom « *By Jupiter* ».

¹¹² La massification des pratiques équestres en France montre aussi la hausse de l'intérêt des femmes pour l'animal, et en particulier le cheval, avec 80% de cavalières. Chiffre concernant les 650 000 pratiquants licenciés

Encore aujourd’hui, le mythe des Amazones fascine, et surtout la possibilité de leur existence passée. Récemment, de nouvelles découvertes concernant des squelettes de femmes guerrières en Arménie en 2019 – année de la sortie d’un nouveau film sur Wonder Woman – faisaient les gros titres avec le titre suivant : « La découverte d’un squelette relance le mythe des Amazones, ont-elles vraiment existé ? »¹¹³.

Pourtant, contrairement au Centaure, l’Amazone puise sa force dans le groupe et pas dans le cheval, selon John Man, l’important étant le fait de s’attribuer l’outil symbolisant la domination masculine et d’apprendre à dépasser l’homme dans l’art de le contrôler, pour justifier sa légitimité¹¹⁴. La peur déclenchée par les Amazones viendrait de l’observation selon laquelle, sociologiquement, lorsqu’un groupe de femmes commence à s’approprier un savoir ou un territoire traditionnellement masculin, il finit par occuper l’espace vide et en chasser les hommes¹¹⁵. C’est peut-être là qu’il faudrait chercher une explication à cette fascination teintée de crainte des hommes pour les Amazones, ou les femmes libres en général. Pour beaucoup, les Amazones ne sont plus cantonnées aux guerrières antiques à cheval. Le mythe s’est élargi à toute femme forte et indépendante, œuvrant pour un nouveau monde, non en opposition avec les hommes mais en communion avec eux. L’égalité entre sexes reste le principal objectif de l’amazone moderne. Il est néanmoins à regretter que, encore aujourd’hui, la femme doive se réfugier derrière la figure de l’Amazone pour justifier ses actions et sa légitimité à exister à parts égales avec l’homme dans la société. Le héros masculin n’a lui, pas besoin de justifier d’une ascendance divine ou de pouvoirs surhumains pour être élevé au rang de héros. L’Amazone, paradoxalement, confirme qu’il reste un long chemin à faire à la femme pour atteindre l’égalité dans les représentations sociales. Elle reste, encore aujourd’hui, une figure de l’altérité effrayante dans une société toujours majoritairement façonnée par les idéaux et les comportements masculins.

de la Fédération Française d’Equitation. Source : Institut Français du Cheval et de l’Equitation (IFCE), Observatoire Economique et social du Cheval (OEASC), 02 avril 2018.

¹¹³ « La découverte d’un squelette relance le mythe des Amazones, ont-elles vraiment existé ? », in *L’Ouest-France*, L’édition du Soir, 11 décembre 2019.

¹¹⁴ J. Man cite par exemple le cas des « Night Witches », ce bataillon d’aviatrices russes de la seconde guerre mondiale, dont l’avion a remplacé le cheval.

¹¹⁵ C. Tourre-Malen, *Femme à cheval. La féminisation des sports et des loisirs équestres, une avancée ?*, Paris, Belin, 2006.

Des mythes et des légendes aux récits modernes, il n'y a qu'un pas, aisément franchi par les romanciers. La figure équine, de par son aspect double et la multiplicité de ses représentations, se prête aux figurations littéraires. Ces chevaux de légende et ces figures équines mythiques nourrissent la littérature contemporaine, par le biais de représentations culturelles, sociales et artistiques du cheval depuis la Renaissance. Il était essentiel de commencer par explorer les scénarii mythologiques mettant en scènes le cheval, et le cavalier – ou la cavalière – pour comprendre le chemin effectué par ces projections mythiques sur la littérature contemporaine.

I/1/3 Les représentations culturelles du cheval

Nous avons choisi désormais de nous intéresser à l'évolution de la place de l'animal dans la société, puis à sa place dans les représentations artistiques en général, qu'il s'agisse des peintures ou, à partir de la Renaissance, des sculptures, qui font l'objet d'une parenthèse dans cette étude diachronique, ou, enfin, du cinéma. C'est seulement en retraçant l'évolution du rapport à l'animal, mais aussi des représentations culturelles et artistiques, que nous pouvons appréhender le poids du cheval dans l'imaginaire général et la raison pour laquelle il inspire, encore et toujours, la fiction contemporaine, alors même qu'il ne fait plus partie de notre société.

Il y a deux facteurs qui illustrent la spécificité du cheval et expliquent comment il échappe à la consommation. D'une part, son hyper utilisation dans l'art dénote la fascination qu'il provoque et le dégoût lié à sa consommation en Europe, plus que l'interdit religieux souvent mis en avant. En effet, la non-consommation de la viande de cheval a souvent été attribuée à une interdiction religieuse exprimée par le pape Grégoire III en 732, dans une lettre à Saint Boniface où il la déclare « immonde et exécrable »¹¹⁶. Elle aurait été vue comme un désir de l'Église catholique de rompre avec les pratiques sacrificielles païennes dont le cheval était l'objet – en particulier chez les peuples du Nord de l'Europe. Cette aversion est partagée par son successeur, le pape Zaccharie, en 751. Pourtant, le dégoût du souverain pontife n'a jamais été transposé hors de ce passage épistolaire ni ratifié, et, au contraire de la religion judaïque, la religion chrétienne rompt justement avec les interdits

¹¹⁶ N. Maillard, « Manger ou ne pas manger le cheval (sacrifié) ? Telle est la question pour le chrétien. Mode d'abattage et consommation de viande chevaline dans l'occident chrétien. » in *Revue semestrielle de droit animalier*, RSDA 2/2010, p. 299.

alimentaires. Ce qui a été vu comme un « interdit » papal ne semble en réalité qu'un avis personnel, confirmant une consommation déjà culturellement très marginale le plus souvent réservée aux époques de crises ou de famines¹¹⁷. Le cheval a fait l'objet de pratiques hippophagiques rares mais régulières tout au long du Moyen-Age, et sans plus aucun lien avec l'expression de rites ou de cultes païens. Les lettres écrites successivement par les papes Grégoire III en 732 et Zacharie en 751 allaient d'ailleurs dans le sens d'une interdiction émise sur la consommation de viande de cheval, peut-être dans le but de supprimer les sacrifices rituels, mais ces interdits n'ont pas forcément été suivis avec rigueur dans la pratique¹¹⁸.

De plus, le cheval est considéré comme ayant trop de valeur pour être consommé à partir du Moyen-Âge, d'autant que sa fonction d'animal de travail pouvait rendre sa viande impropre à la consommation : les préférences en termes de consommation vont plutôt à des viandes grasses, ce que la viande de cheval n'est pas. En outre, le cheval peuple déjà l'imaginaire étant le compagnon inséparable du héros de récits de chevalerie, tel Bayard, la monture de Renaud de Montauban. Difficile alors d'envisager de se nourrir de l'auxiliaire du héros, celui qui personnifie le statut et la richesse. Le chevalier est alors autant un homme dominant les autres, par sa position à cheval et le statut social qu'il présuppose, « que l'un des symboles du péché d'orgueil dans l'iconographie médiévale »¹¹⁹.

Enfin, il faut tenir compte de la mentalité moyenâgeuse qui tend à considérer tous les éléments de la nature créés par Dieu et dotés d'un rôle et d'une signification sur terre. Les animaux, et le cheval parmi eux, sont le « véhicule d'un enseignement éthique et théologique » dans la continuité du sous-genre des « mirabilia » de l'Orient, mettant en scène tout un bestiaire d'animaux et d'êtres fabuleux dotés de pouvoirs et de significations symboliques, dont on trouve des exemples dans les récits des conquêtes d'Alexandre le

¹¹⁷ F. Sigaut, « La viande de cheval a-t-elle été interdite par l'Eglise », *Ethnozootechnie*, 50, 2 : 8591, 1992 ; p.85-92. Ninon Maillard, *op. cit.*, p. 300.

¹¹⁸ F. Sigaut, *op. cit.*, p. 85 à 92.

¹¹⁹ M. Viallon, « Fiers destriers : images du cheval de guerre au Moyen Âge », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12066> ; DOI : 10.4000/insitu.12066, p. 5.

Grand aux voyages des explorateurs des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, en passant par Saint Augustin¹²⁰.

La quasi non-consommation du cheval lui donne un statut à part : le cheval est le seul animal de rente en Europe à n'être pas, ou très peu, consommé au Moyen-Âge¹²¹. Ce statut unique permet d'expliquer que, bien que les pratiques sacrificielles et païennes visant le cheval n'existent plus, celui-ci soit encore représenté comme un animal supérieur.

Avec la Renaissance et la naissance de l'Art Équestre en Italie, en Espagne et au Portugal, l'animal change de signification. L'équitation aussi : elle cesse de n'être qu'un moyen de transport et un objet guerrier, au profit d'une source de plaisir et de divertissement des classes les plus hautes : chasse à courre, tauromachie, haute école, spectacle, ... pour s'élever au rang d'art.

La création d'Ecoles royales d'Equitation, dès la fin du XV^{ème} siècle, fait glisser l'équidé d'un attribut chevaleresque – chrétien – à un attribut royal et aristocratique. Les manèges royaux et les académies équestres se multiplient, d'abord en Italie et en Espagne, puis au Portugal et en France. C'est la période à laquelle sont créées, dans l'Europe entière les académies d'Art Equestre, la première étant celle de Naples en 1532. Par le dressage et ce qu'on appelle la Haute École, elles permettent de pousser jusqu'au bout la maîtrise et la domination d'un animal que l'on contraint¹²² à exécuter des airs relevés, « sur place », illustrant la victoire de l'ordre et de la maîtrise de soi sur les instincts les plus bas et les plus primaires. En France, l'Académie d'équitation savante de Versailles voit le jour en 1680, créée par Louis XIV, et concrétisant cette représentation classique de l'équitation. L'Art Équestre remplace peu à peu la chevalerie comme préparation à la guerre certes, mais aussi comme source de loisir et d'enseignement, préparant les aristocrates à l'exercice du pouvoir. L'animal continue à être doté par le public de qualités exceptionnelles, apparaissant dans les cirques au même titre que les bêtes sauvages, tout en représentant à présent le combat entre l'humain et l'animal, la culture et la sauvagerie, la beauté et la bestialité. Les

¹²⁰ Certaines de ces merveilleuses histoires dans lesquelles le mythe et le récit historique se confondent sont le sujet du beau livre illustré d'U. Eco, *Histoire des lieux de légende*, Paris, Flammarion, 2013.

¹²¹ Et cela jusqu'au XIX^{ème} siècle. On retrouve ce dégoût et ce statut de viande d'exception en littérature, comme dans ce poème de V. Hugo, « Lettre à une femme », *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.

¹²² Voir, par exemple, C. Degueurce, « Le cheval, un animal contraint », *In Situ* [En ligne], 18 | 2012.

écoles d'Art Équestre normalisent l'apprentissage de l'équitation auprès de la classe sociale dirigeante et le rôle du cheval dans l'instruction aristocratique. L'équitation oblige l'homme à s'inscrire dans une relation de domination et de soumission face à l'animal, et constitue une préparation idéale à l'exercice du pouvoir. L'Art Équestre est un préambule à l'art de gouverner, et l'aristocrate doit le maîtriser. On assiste au développement de la figure du cavalier en homme politique, renforcée par l'émergence de nombreux supports artistiques équestres (peintures, sculptures), et jusqu'à la diffusion de pièces de monnaie, frappées en l'honneur des maîtres écuyers de la Grande Ecurie de Versailles¹²³.

Avec une demande artistique de plus en plus importante associée à un puritanisme religieux, le cheval est le support parfait de la création artistique, et permet d'illustrer le combat entre le bien et le mal à l'heure où les réflexions politiques sur la place de l'homme dans la société émergent. La création du cirque, et d'une piste ronde, vient d'ailleurs du besoin de pouvoir présenter des numéros équestres, puisque la forme circulaire permet au cheval de rester au galop à une allure régulière pendant que l'artiste, sur son dos, exécute ses numéros. L'imaginaire autour de la domination du cheval ne se limite plus au seul animal ou à un ennemi, mais à la société en général : dans les statues équestres, le cheval devient un pendant du peuple. Le souverain illustre, par sa position sur le cheval, sa maîtrise politique de la population dont il a la responsabilité. Sémantiquement, le terme actuel anglophone de « manager », désignant le gérant d'une équipe ou d'une entreprise, vient d'ailleurs du nom français « manège », car « monter une entreprise de cirque requiert un faisceau de compétences, une équipe solide et de l'ambition »¹²⁴.

Si l'équitation de la Renaissance s'inspire grandement des pays du sud de l'Europe : Italie, Espagne, Portugal, les siècles suivant vont céder à de nouvelles influences. L'attitude face à l'animal évolue. Les siècles classiques aiment le cheval pour sa soumission à l'homme, comme le note Buffon dans *l'Histoire Naturelle* :

La soumission modèle des chevaux les place au sommet de la hiérarchie des animaux parce que le naturaliste-philosophe installe l'homme au centre de la nature. Par la raison

¹²³ D. Roche, *La Culture équestre de l'Occident, XVIè-XIXè siècle*, tome 2, « la gloire et la puissance », Paris, Fayard, 2011, p. 223.

¹²⁴ Voir le texte de M. Maynard sur le site internet de la BNF dédié aux arts du cirque (ciraue-cnac.bnf.fr) traitant des origines du dressage comme art fondamental du cirque.

de la proximité avec les humains, par l'utilité et par la manière dont ils renvoient aux hommes leur propre image, les chevaux sont pleinement anthropomorphisés¹²⁵.

A partir du XVIII^{ème} siècle, c'est la nature sauvage du cheval, et surtout sa rapidité et sa nervosité (ce que l'on appelle son « sang »), qui sont mises en avant. Deux tendances équestres cohabitent, l'une qualifiée « d'arabomanie », forgée par l'imaginaire lié aux découvertes et l'attrait pour l'exotisme¹²⁶ ; l'autre, issue de l'anglophilie ambiante. Cette « anglomanie » équestre résulte d'une adversité entre la France et l'Angleterre qui aboutit à la création des courses hippiques autour de 1770 et à la création du cheval de race pur-sang anglais – grâce à l'apport de sang du pur-sang arabe – ainsi qu'à la mise en place en 1791 du premier « stud-book » et de la popularisation de la monte « à l'anglaise »¹²⁷. Néanmoins, l'engouement anglophile disparaît temporairement après l'Ancien Régime, en raison des rivalités politiques de Napoléon – amateurs de chevaux arabes – avec les Anglais. L'empereur a un vrai souci du cheval, lui qui fut pourtant considéré comme un piètre cavalier. Il réforme les Haras d'étalement publics, fermés à la Révolution en tant que symboles de l'aristocratie. Passionné de chevaux arabes, il en immortalise un certain nombre dans des portraits, comme son passage des Alpes qui fait l'objet, par la main de Jacques-Louis David (1800) de plusieurs versions avec des chevaux différents. C'est après la fin de l'Empire que l'anglomanie revient sur le devant de la scène équestre – de même, paradoxalement, que la monte académique avec la réouverture de l'École de Versailles et la fondation du Cadre Noir de Saumur¹²⁸.

L'idée de conquête et de combat est toujours associée au cheval, devenu un représentant de la nature sauvage dans une opposition binaire entre nature et culture. Les nouvelles races de chevaux amenées progressivement d'Orient comme le pur-sang arabe, « seigneur du désert », font l'objet d'un engouement croissant et sont utilisées pour

¹²⁵ Buffon, G.L. Leclerc (comte de), « Le cheval » (1753), in *Histoire naturelle, générale et particulière*, Paris, 1749-1767, éd. 1824, 15 vol., t.1, p. 179 et suiv.

¹²⁶ Terme utilisés par J.-L. Digard, D. Roche, N. de Blomac, *op.cit.*.

¹²⁷ « Histoire sociale de la culture équestre. Entretien avec D. Roche », *Sociétés & Représentations*, vol. 28, no. 2, 2009, pp. 239-252. N. de Blomac, « Élite et généalogies au XVIII^e siècle : cheval de course, cheval de sang, la naissance d'un nouveau concept en France », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 36 N°3, juillet-septembre 1989, p. 497-507;

¹²⁸ Pour approfondir les aspects techniques de la modification de la pratique de l'équitation sous l'Empire, voir C.-É. Vial, « Les écuries de Napoléon : une parenthèse dans l'histoire de l'équitation ou la chance d'un renouveau ? », *In Situ* [En ligne], 18 | 2012, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 05 septembre 2020.

améliorer les races locales dans toute l'Europe, et créer le pur-sang anglais. Lorsque la fascination pour l'Orient et l'exotisme s'installe en Europe, les chevaux de ces terres lointaines sont un objet de fantasme au même titre que les mystérieuses étrangères au visage voilé décrites dans les récits de voyage. Alors que l'équitation est entrée dans les mœurs, les écuyères de cirque gagnent, à Paris, un statut de véritables stars, d'autant plus qu'elles sont d'apparence pure et fragile : comment une jeune fille, chétive, peut-elle maîtriser un si grand et terrible animal ?

Le XIX^{ème} siècle est un siècle d'apogée de l'Art Equestre et de sa représentation. Le cheval est présent dans toutes les couches de la société. Il a cessé d'être l'apanage de l'aristocratie et déchaîne les passions au sein de la société. Il y aurait eu une seconde bataille d'Hernani – équestre – selon les termes de Jérôme Garcin¹²⁹. Cette dispute, née de la divergence de méthodes de deux grands écuyers, est très représentative de la fracture sociale existante. Elle met en scène, d'un côté François Baucher, fils de commerçant et cavalier de cirque, représentant une jeunesse affranchie des traditions et tournée vers l'expérimentation artistique. De l'autre le Comte d'Aure, héritier d'une équitation militaire aristocratique, portée vers l'utilité guerrière et en continuité avec la tradition. La bataille entre tradition et progrès se joue à cheval, et est à son comble dans l'affaire dite « Géricault » en 1842.

« Géricault » était un cheval réputé indomptable, sur lequel s'affrontèrent successivement un élève du Comte d'Aure et un élève de Baucher. Le second remporta l'épreuve – peut-être plus par le fait d'avoir entouré le pur-sang d'autres chevaux que par ses qualités équestres, diront les mauvaises langues. Mais le Comte d'Aure finira sa carrière comme écuyer en chef du Cadre Noir de Saumur, privant Baucher du poste dont il avait rêvé toute sa vie. C'est pourtant Baucher qui laisse le plus de traces dans la postérité par ses ouvrages ou ses inventions¹³⁰. Selon Daniel Roche¹³¹ ou Jérôme Garcin, l'événement avait fait grand bruit :

¹²⁹ J. Garcin, *La Chute de cheval*, Paris, Gallimard, « Folio » n°3335, p. 94.

¹³⁰ Baucher, auteur de nombreuses études et « méthodes » équestres, est l'inventeur d'un mors éponyme encore utilisé actuellement partout dans le monde.

¹³¹ Propos exprimés par D. Roche, dans l'émission *La Fabrique de l'histoire*, diffusée par France Culture, au sujet de « l'histoire du cheval », 4/4, le 24/11/2011: « Vous savez, au milieu du XIXème siècle, on se battait pour tel

Baucher fut ovationné par la foule qui consacrait ainsi la victoire des libéraux et des romantiques sur les “perruques”. Théophile Gautier pleurait de joie. Par superstition et pour l’occasion, il avait revêtu le gilet rose qu’il portait douze ans plus tôt, à la création d’*Hernani*. Baucher venait de libérer l’équitation, comme Hugo le vers dramatique¹³².

Les différents changements qui touchent à la façon de monter à cheval, les voitures hippomobiles ou l’élevage équin, permettent de saisir les changements historiques subis par la société, et qui se reflètent dans l’équitation et les pratiques équestres. La monte à cheval par exemple, est fortement influencée par la puissance croissante des anglo-saxons, avec deux innovations équestres importantes : le passage à la monte « en équilibre », et l’abandon de la monte « en amazone » pour les femmes.

Premièrement, le passage de la monte « longue » à la monte « en équilibre » dite « à l’anglaise » (c’est à dire avec les étriers courts), révolutionne la façon de monter à cheval et de gérer son équilibre¹³³. Ce changement va de pair avec une prise de conscience de l’animal, et de ce que l’équitation implique pour lui. Il s’agit d’adapter l’équitation au cheval, à son confort et à sa morphologie, alors que c’était au cheval, jusqu’alors, de s’adapter à l’homme. Les mauvais traitements subis par les animaux¹³⁴ sont d’ailleurs de plus en plus décriés et aboutissent à la création de la Société Protectrice des Animaux¹³⁵. La S.P.A., pour endiguer les mauvais traitements et faire changer les mentalités, fait pression pour lever l’interdiction de la consommation de viande de cheval encore en vigueur en France¹³⁶. En proposant aux propriétaires de chevaux le rachat de l’animal pour la boucherie, à la seule

ou tel type de dressage, ça n’était pas du tout indifférent d’être partisan de Baucher ou de Monsieur d’Aure, on se battait ! » (écoutée le 07/07/2019).

¹³² J. Garcin, *op. cit.*, p. 103.

¹³³ En particulier dans le monde des courses. Pour une rétrospective artistique de ce changement, voir la publication de l’ouvrage donnant suite à l’exposition de peinture qui avait été organisée au Domaine de Chantilly autour des œuvres de Stubbs, Géricault et Degas : *Peindre les courses*. 16 juin 2018 – 14 octobre 2018.

¹³⁴ On peut lire chez E. Sue le passage suivant : « Rien n’était et n’est encore malheureusement plus commun que le triste spectacle qui rassemblait ces oisifs. Le pavé, rendu très glissant par le givre et le verglas, ne donnant aucune tenue aux chevaux, un de ces animaux, attelé à une grosse charrette plein de bois, ne pouvait parvenir à faire avancer d’un pas cette pesante voiture. Le charretier, homme grand et vigoureux, vêtu d’une blouse bleue, à l’air dur et grossier, accablait ce cheval de coups de fouet, le frappant tantôt sur la tête, tantôt sur le corps, avec une impitoyable brutalité. » E. Sue, *Godolphin Arabian*, in J.-P. Digard et J.-L. Gouraud, *Le cheval. Romans et nouvelles*, Paris, Omnibus, 1995, p. 45.

¹³⁵ C’est une scène de maltraitance d’un cheval par un charretier sur le pavé parisien, en septembre 1843, qui mène le Dr P. Dumont de Monteux à créer, avec un ami, la première association dédiée au bien-être animal. La Société Protectrice des Animaux voit le jour deux ans plus tard, et sera reconnue d’utilité publique en 1860 par Napoléon III, voir G. Fleury, *La Belle histoire de la S.P.A. : de 1845 à nos jours*, Grasset, 1995 ; *La Société protectrice des animaux, rapport officiel*, Cour des comptes, Paris, édition des Journaux officiels, 2002.

¹³⁶ D. Roche, *La Culture équestre de l’Occident XVIIe-XIXe*, tome 1, *op.cit.*.

condition qu'il soit en bonne condition physique, un pas de plus est fait dans la direction du bien-être animal. Peu de temps après est votée à la majorité la loi Grammont, stipulant que « seront punis d'une amende de cinq à quinze francs, et pourront l'être d'un à cinq jours de prison, ceux qui auront exercé publiquement et abusivement des mauvais traitements envers les animaux domestiques. » Une mesure inspirée par le cheval là aussi, puisque le général Grammont, officier de cavalerie, crée la même année (1850) la Ligue Française de Protection du Cheval, encore existante.

La société adopte peu à peu « une nouvelle attitude [...] envers la nature et les animaux en particulier¹³⁷ » amenée, non pas seulement par l'amélioration des connaissances scientifiques, mais aussi par le contact rapproché avec les chevaux pendant la Première Guerre mondiale, qui fait de lui un compagnon d'armes et provoque le respect. Plus d'un million d'équidés perd la vie pendant ce conflit, et de nombreux pays dressent des monuments aux animaux morts pour la patrie¹³⁸.

La guerre, en provoquant la disparition d'une majorité de la société civile, permet d'accorder une nouvelle place aux femmes. Jusqu'alors, la pratique par les femmes de l'équitation en France était contenue par le biais de la monte en amazone, limitant les mouvements et empêchant les femmes de concurrencer les hommes dans la maîtrise de l'animal. Ce qui n'a pas empêché certaines cavalières et écuyères du dix-neuvième siècle de s'illustrer, au bois ou au cirque¹³⁹. La monte à califourchon est d'ailleurs répandue outre-Atlantique. En France, l'autorisation de monter à califourchon pour les femmes n'apparaît qu'en 1930 dans le règlement des concours hippiques, bien que subsistent encore des épreuves réservées aux amazones¹⁴⁰. Ce changement est bien venu si l'on considère le carcan que représente la selle d'amazone, dite « à fourches », qui emprisonne les jambes de la cavalière dans des fourches situées du côté gauche de l'animal, les réduisant à un équilibre instable et dangereux.

¹³⁷ P. Citti, « La fable des animaux selon Jules Supervielle », in *Elfe XX-XXI*, 2015, n°5, « Approches de L'anima », sous la direction d'A. Romestaing et A. Schaffner, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 180.

¹³⁸ On compte ainsi un mémorial des animaux de guerre à Londres, ou un monument dédié aux chevaux du 151^{ème} régiment d'artillerie à Minneapolis. N'en déplaise à J.-L. Gouraud qui se plaint souvent du manque de monument au « cheval inconnu », la France a été l'un des premiers pays à honorer les chevaux morts pendant la Première Guerre mondiale avec une plaque du château de Saumur posée en 1923 et dédiée « aux 1 140 000 chevaux morts pendant la Première Guerre Mondiale », ainsi qu'une statue de cavalier anonyme érigée en 1925 et surmontée de deux centaures.

¹³⁹ Pour une liste exhaustive de ces écuyères, voir l'ouvrage de C. Tourre-Malen, *op. cit.*, ou de D. Lucaci, *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁴⁰ C. Tourre-Malen, *op. cit.*, p. 37

L'amazone dont le cheval se cabre est prisonnière, tandis que le cavalier dont les jambes sont libres peut, au besoin, se laisser glisser. Bien des fois, il m'est arrivé dans la campagne américaine, de laisser échapper ma cravache ; je sautais à terre, la ramassais et remontais aisément ; or il est presque impossible de remonter sans secours, sur une selle de dame¹⁴¹.

La libération de la pratique féminine en équitation précède de quelques années seulement (1930) le droit de vote (1943), et la popularisation de la pratique sportive féminine se développe après la Seconde Guerre mondiale. Mais la pratique de l'équitation par les femmes, même autorisée et répandue, continue à provoquer. Dans une thèse de médecine vétérinaire rédigée en 1959, on peut lire l'observation suivante, tenant plus de la psychologie de bas étage que des sciences vétérinaires :

La fréquentation du cheval, comme celle de beaucoup d'autres animaux, peut même devenir un véritable exutoire au refoulement sexuel [...] L'équitation est la science et l'art des contacts, des mouvements suggérés, accompagnés, entrelacés [...]. Le cheval tout frissonnant, tout frémissant, avec ses nerfs à fleur de peau, réagit à ces attouchements, à ces sollicitations tactiles, à ces appels des jambes, du rein, de tout le corps, par des flexions et des contractions, des dérobadés ou des élans de tout son être : il se retient ou se livre comme une femme¹⁴².

Encore à l'heure actuelle, et malgré les chiffres accablants de la Fédération Française d'Équitation, la femme à cheval continue de revêtir une image licencieuse héritée du mythe des Amazones. Cela est autant dû à une représentation virile du cheval, l'animal étant considéré comme un attribut du pouvoir – implicitement masculin – qu'à l'image sexualisée qu'évoque l'équitation à califourchon.

Avec l'imaginaire foisonnant auquel le cheval fait appel, il n'est pas étonnant qu'il ait toujours fasciné l'homme au point d'être le sujet privilégié de nombreuses œuvres d'art, tant picturales que littéraires, nourries par la mémoire de figures et de récits mythiques. Sa présence dans les romans est d'ailleurs souvent influencée par une projection visuelle forte venant de représentations picturales. Nous retrouvons dans les textes de notre corpus, en

¹⁴¹ M. Sylva, *Fémina*, 1906, in S. Nauleau, *op. cit.*, p. 174.

¹⁴² Dr Osdoit, *L'Homme devant le cheval, esprit & matière de l'équitation*, thèse en sciences vétérinaires, 1959. Collection privée – extrait d'un texte offert au Colonel Mirleau, instructeur à la Garde Républicaine.

particulier dans les scènes équestres que nous analysons un peu plus loin, l'importance de cette dimension visuelle.

Le cheval figure dans d'innombrables tableaux, peintures et sculptures. Les représentations de l'Antiquité et des premiers siècles s'inspirent des croyances païennes et des récits mythiques, mettant en lumière les deux aspects du cheval : solaire et chtonien¹⁴³. Il garde cet aspect double hérité des mythes : d'un côté il représente le jour, tel Pégase ou les chevaux du soleil, de l'autre il est un animal nocturne, comme les chevaux de l'Apocalypse ou les chevaux funèbres, en référence à sa fonction psychopompe. Au Moyen-Âge, la diffusion du Christianisme dans toute l'Europe permet une récupération des représentations païennes animistes sous la forme du culte du saint chevalier. Les divinités équestres celtiques ou nordiques sont ainsi transformées, par glissement, en saints à cheval.

Le cheval retrouve son aspect double : représentant l'annonce du mal dans l'Apocalypse, il suscite paradoxalement la dévotion et le respect comme monture des saints cavaliers. Ces saints sont au nombre de quatre – comme les cavaliers de l'Apocalypse – Saint Eloi, saint Georges, Saint Martin, et Saint Hubert. Le premier, rendu célèbre par la chanson populaire du « Roi Dagobert », orfèvre et maréchal-ferrant, est aussi le saint patron des causes perdues. D'après la légende, il aurait été défié par Jésus de couper la jambe d'un cheval récalcitrant, afin de le ferrer plus facilement¹⁴⁴. Saint Georges, patron des cavaliers, souvent accompagné d'un dragon qu'il combat, est l'idéal du chevalier chrétien, et les cavaliers militaires le célèbrent tous les ans par des jeux et festivités équestres. Du troisième, Saint Martin, la générosité a été représentée dans toute l'Europe¹⁴⁵. Le dernier, saint-patron des veneurs, ouvre traditionnellement la saison de chasse à courre. Ces différents saints se sont vus relayés ensuite par la Matière de Bretagne, et popularisés par Chrétien de Troyes. Inspirés des croisades, ces héros fournissaient un objectif moral au peuple, tout en renforçant le sentiment religieux chrétien. On assiste à une différenciation herméneutique chrétienne de la représentation de l'équidé et de celle du cavalier. Selon

¹⁴³ D. Roche, *La Culture équestre de l'Occident XVIe-XIXe*, t. III, "connaissance et passion", Paris, Fayard, 2015, p. 379.

¹⁴⁴ Légende reprise par L. du Broc de Segange dans *Les Saints Patrons des corporations*, Paris, 1887. Source : Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89loi_de_Noyon.

¹⁴⁵ Il apparaît d'ailleurs dans le roman de R. Millet, *Le Cavalier Siomois* : « comme une figure regagnant le vitrail qui orne le chœur de notre église et représente Saint Martin déchirant de son glaive son grand manteau rouge pour en donner la moitié à un misérable » (CS, 44).

Daniel Roche, « le christianisme [leur] a légué la représentation d'une religion victorieuse où le cheval qui inspirait le prophète Job figure l'obéissance, la vie laborieuse, la simplicité, mais où le cavalier représente le pouvoir spirituel»¹⁴⁶.

C'est ce pouvoir spirituel que rend Le Caravage en représentant Saint Paul terrassé par la foi¹⁴⁷. Il est intéressant de noter que Le Caravage a réalisé deux versions du tableau à quelques années d'intervalle. La première, beaucoup plus chargée, comporte de nombreux personnages : Saint Paul, les yeux protégés pas ses mains malgré sa chute, le soldat, sortant sa lance pour le défendre, et le cheval qui tourne sa tête vers les mains qui viennent du ciel. Même si Saint Paul, gisant sur le sol comme foudroyé au pied du cheval, est similaire dans les deux représentations, Saint Paul et le cheval sont tous les deux au second plan, dans la première version. L'accent est mis sur le soldat, debout, qui fait face à la justice divine représentée par un homme en noir dont les mains sont tournées vers le gisant. Les deux tableaux ont en commun un travail important de clair-obscur, mais les personnages du premier, humains, divins ou équins, semblent tous sous le choc de l'événement. Un ange est là pour retenir la force divine, comme s'il cherchait à en protéger Saint Paul. Le second tableau offre une vision plus épurée. Le cheval, nu, sans équipement, représente le divin. Dans un monde de ténèbres, c'est de lui que semble émaner la lumière qui va éclairer le chemin du nouveau croyant. On retrouve la dimension magique du cheval partagée par les chevaux mythologiques ou la licorne. Celle-ci est dotée par le Moyen-Âge, on l'a vu, d'une symbolique religieuse forte, christique, tout comme l'âne, personnification de l'humilité chrétienne et servant de monture au Christ lui-même, dans les textes bibliques.

La Renaissance s'éloigne un peu de ces représentations chrétiennes du cheval, et signe un retour aux mythologies grecque et romaine, servant une nouvelle forme de représentation du pouvoir par le biais du portrait ou de la statue équestre.

Le cheval est depuis toujours un attribut du pouvoir politique, inséparable de la force gouvernante¹⁴⁸. À partir du XVI^{ème} siècle, la création d'Ecoles d'Equitation et de Manèges

¹⁴⁶ D. Roche, *La Culture équestre de l'Occident XVIe-XIXe*, t. III, *op. cit.*, p. 379.

¹⁴⁷ Le Caravage, *La Conversion de Saint Paul*, 1600.

¹⁴⁸ La symbolique royale, voire divine du cheval depuis l'antiquité est l'objet de nombreux ouvrages, et trouve son origine dans les religions païennes celtes et germaniques. Voir G. Dumézil, *La Religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, Payot, 1966 ; F. Leroux, « Le cheval divin et le zoomorphisme chez les celtes », *Ogam*, 7, 1955, p. 101-122; J. Bayet, « Idéologie et Plastique IV. Les statères des Parisii et les chevaux-dieux chez les Gaulois », in *Idéologie et plastique*, Rome, École Française de Rome,

royaux dans les plus grandes villes d'Europe, permet de faire émerger une équitation qui n'est plus uniquement utilitaire, mais expose elle-même une représentation du pouvoir : l'Art Equestre. Matière enseignée aux jeunes aristocrates, aux rois et aux princes, l'Art Equestre consiste en un combat métaphorique de l'homme avec la nature sauvage dont le cheval est le symbole. Elle est aussi une allégorie du contrôle des classes supérieures sur le peuple. L'équitation devient un but en soi érigé en art et non plus uniquement un moyen de vaincre l'adversaire ou de conquérir des territoires. Elle dresse un parallèle entre la maîtrise de soi et de l'animal, et le contrôle de la société. Le cheval offre, de plus, par sa taille et sa beauté, un piédestal idéal. On ne trouve pas de souverain sans portrait ou statue équestre durant l'ancien Régime. Bleuenn Ricordel n'hésite d'ailleurs pas à dire que, dans l'art, l'artiste dresse un parallèle entre le cheval et l'Etat au point que la représentation du roi cavalier permet de renseigner sur la situation du royaume de France et de son gouvernement¹⁴⁹.

Laurent Mauvignier nous a confié que la tête de cheval mort, l'œil du cheval, était un motif qu'il avait déjà vu dans la littérature – citant Claude Simon – ou dans l'art. Il avait choisi de réinvestir cette image dans son roman pour dresser un parallèle entre la figure du cheval et sa présence dans l'art, comme s'il réutilisait une référence connue du grand public. Le deuxième chapitre de *Continuer*, « peindre un cheval mort », est un clin d'œil aux chevaux peints par les plus grands, de Léonard de Vinci à Géricault. C'est aussi l'art, plus précisément l'image d'une sanguine de Léonard de Vinci, qui inspire Edouard dans le dessin, puis la fabrication de la tête de cheval d'Albert, dans *Au revoir Là-haut* :

Combien en avait-il dessiné, des têtes de cheval, pour Albert ? Toujours trop étroite, tournée de ce côté, non, finalement, de l'autre côté, avec les yeux plus... comment dire, non, ce n'était jamais vraiment ça. Un autre qu'Edouard aurait tout envoyé promener, mais il sentait l'importance pour son camarade de retrouver, pour la conserver, la tête de

1974. p. 657-683 ; D. N. Boekhoorn, « Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux. », in *Littératures*, Université Rennes 2; University Collège Cork, 2008. Cette alliance du cheval et de la souveraineté chez les Celtes est particulièrement mise en évidence par G. Milin, *Le roi Marc aux oreilles de cheval*, Genève, Droz, 1991.

¹⁴⁹ B. Ricordel, *Un cheval pour mon royaume ! La place du cheval dans la représentation équestre du roi (XVIe-XVIIIe siècles)*, mémoire de Master 2 d'Histoire moderne, sous la direction de J.-P. Lethuillier, Université de Rennes 2, 2012. Sur le même sujet, voir aussi : J.-L. Gouraud, *Le Cheval, animal politique*, Lausanne, Favre, 2009.

ce bourrin qui lui avait peut-être sauvé la vie. [...] Il s'apprêtait à renoncer lorsqu'il s'était remémoré une tête de cheval esquissée par Vinci, une sanguine, croyait-il se souvenir, pour une statue équestre, et dont il s'était servi pour modèle (AL, 111).

C'est parce que le cheval est un piédestal artistique – esthétique – idéal qu'il nous semble nécessaire de faire ici une digression concernant les statues équestres. Depuis la statue de Marc-Aurèle, la plus ancienne statue équestre connue, jusqu'à celle de Pierre le Grand par Etienne-Maurice Falconet au XVIII^{ème} siècle, les statues se sont multipliées du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, justement en raison de leur illustration des rapports politiques.

Une légende urbaine voudrait que la position du cheval renseigne sur la mort du cavalier. Selon le nombre de jambes que l'animal tiendrait levées, le cavalier serait mort au combat (deux jambes levées), aurait été blessé (une jambe) ou serait mort de mort naturelle (les quatre pieds au sol). Cette légende n'est malheureusement confirmée par aucune source historique sérieuse. Daniel Roche assure néanmoins que les postures des montures indiquent le rapport au pouvoir politique ou au peuple, plus qu'au cavalier lui-même¹⁵⁰. Le but est double : graver dans la matière le fruit de l'instruction équestre et politique du cavalier, et graver dans les mémoires la façon dont il aurait régné. Ainsi, un cheval « calme, en avant et droit » montre un contrôle total du peuple, comme celui des statues du Gattamelata à Padoue, ou du Colleoni à Venise. Une deuxième posture, plus dynamique, représentant la première foulée d'un temps de galop, avec les deux postérieurs au sol et les deux antérieurs levés, serait associée à la carrière militaire pleine de succès du cavalier. Enfin, un cheval représenté dans une attitude de peur ou de rébellion signifierait la poigne et l'autorité exercée sur le peuple.

Pour revenir aux représentations équestres dans la peinture, celles-ci vont se répandre particulièrement à partir du XVII^{ème}, en parallèle avec l'engouement ambiant pour les contrées exotiques. Les peintures permettent de faire émerger un autre idéal. La période romantique signe un retour à l'imaginaire fantastique porté par l'animal, qui s'accorde bien avec l'engouement général de la société pour un Orient fantasmé. La légende de Mazeppa par exemple, tirée d'un personnage véridique, est l'une des nombreuses représentations artistiques illustrant les idéaux héroïques de la Révolution et de l'arrivée au pouvoir de

¹⁵⁰ D. Roche dans *La Fabrique de l'histoire*, « L'histoire du cheval », 4/4, émission proposée par France culture, le 24 novembre 2011, 42^{ème} minute.

Napoléon, mais aussi la fascination exercée par l'Orient et les contrées lointaines¹⁵¹. Cette vision du noble héros cosaque, puni pour son amour et traîné par un cheval au galop jusqu'en Ukraine où il devient prince, est éminemment romantique. Sa légende est d'ailleurs considérée comme « un des mythes fondateurs du Romantisme »¹⁵². Elle est reprise en peinture par Théodore Géricault, Horace Vernet ou Louis Boulanger et en littérature par Voltaire, Lord Byron et Victor Hugo.

Cette vision romantique du cheval perdure sous le régime napoléonien. Un tableau connu de l'empereur, au début du dix-neuvième, est celui de Jacques-Louis David illustrant Napoléon franchissant les Alpes sur un cheval « pie » cabré¹⁵³. Là encore, le cheval donne le ton au tableau. Le choix de la robe « pie » du cheval – deux couleurs, ici noir et blanc – est pour le moins original et renvoie à la dualité équine. Chacune des cinq versions de ce tableau présente un cheval d'une robe différente et portant un harnachement différent, ce qui donne un nouvel éclairage au portrait original. Alors que la commande stipulait un portrait en pied, David a choisi de faire un portrait équestre, et pas n'importe lequel, puisqu'il existe une ressemblance certaine entre l'attitude et la position de l'empereur, et celle d'un autre empereur, dont le nom apparaît sur le tableau : Charlemagne. Napoléon est peint de profil – le gauche – et son attitude relâchée, jambes tombantes, main gauche serrant fermement les rênes pendant que son bras droit est en l'air, l'index levé pour montrer la direction, présente de grandes similitudes avec l'attitude de Charlemagne immortalisée par le sculpteur Agostino Cornacchini presque un siècle plus tôt. Or Charlemagne, ainsi qu'Hannibal, sont les deux noms qui apparaissent sur les pierres au premier plan du tableau, ayant eux aussi franchi les Alpes. Le cheval fait donc ici figure de lien entre les différents personnages historiques et permet à Napoléon de s'inscrire, par l'art, dans la lignée de ses prédécesseurs, dans une attitude de glorification équestre. Certains des chevaux de l'empereur sont d'ailleurs devenus célèbres sans qu'on ait pu réellement prouver leur existence comme c'est le cas pour Marengo. Ce pur-sang censé avoir appartenu à l'empereur, et dont le squelette est exposé à l'institut militaire de Whitehall à Londres, est en réalité introuvable dans les archives. Son histoire rocambolesque le fait naître en Egypte et s'achève par une capture par

¹⁵¹ H. Vernet, *Mazeppa et les loups*, 1826 ; T. Géricault, *Mazeppa*, 1823.

¹⁵² B. Sibona, *Le Cheval de Mazeppa : Voltaire, Byron, Hugo, un cas d'intertextualité franco-anglaise*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁵³ J.-L. David, *Le Premier consul franchissant les Alpes Au col du Grand Saint Bernard*, Huile sur toile, 260x221 cm, Château de la Malmaison, 1800.

les Anglais, après de nombreuses campagnes militaires dont celle de Waterloo. Il serait mort à l'âge exceptionnel de trente-sept ou trente-huit ans¹⁵⁴.

Le XIX^{ème} siècle ouvre de nouvelles perspectives à la représentation de la nature et des animaux. Le cheval devient le vrai sujet de représentation grâce à des artistes passionnés comme Georges Stubbs, Antoine Jean Gros, Théodore Géricault, Alfred De Dreux et Edgar Degas¹⁵⁵.

Avec le développement des sciences dures émerge la volonté de viser à plus de réalisme. Les travaux de Muybridge sur la décomposition du mouvement révolutionnent la représentation des animaux. L'expérience d'Edward Muybridge en 1878 naît d'un pari équestre. Jusqu'alors, le galop était représenté les quatre membres en l'air, comme s'il s'agissait d'un saut. Les photos prises par les différentes chambres photographiques permettent d'établir le galop comme une allure à trois temps, avec un seul temps de suspension sans aucun membre en contact avec le sol. La reconstitution du mouvement de la foulée de galop grâce au Zoopraxiscope en 1880, constitue l'un des premiers films animés.

Le cinéma et la photographie fournissent de nouveaux supports aux représentations du cheval. Le portrait équestre ou la statue sont obsolètes : le cheval apparaît maintenant en photos, à l'écran, et son public s'élargit. Charismatique mais facile à dresser, le cheval touche toutes les couches de la population et conquiert particulièrement les plus jeunes. Il devient le support d'innombrables films et séries sur petit et grand écran¹⁵⁶.

L'imaginaire collectif a été marqué par les chevaux de la littérature internationale et leurs adaptations cinématographiques. La littérature anglo-saxonne a fait émerger, depuis *Black Beauty*, une abondante production autour du cheval. Les années 40 voient apparaître deux chevaux de fiction, mythiques, la jument créée par Mary O'Hara, *Flicka* au Wyoming, et

¹⁵⁴ De nombreuses voix mettent en doute les faits, voire la réalité de l'existence de Marengo dès le dix-neuvième siècle, comme un article paru dans le *San Francisco Call*, Volume 70, Number 134, 12 October 1891 ou, plus récemment, J. Hamilton, *Marengo: The Myth of Napoleon's Horse*, London, Fourth Estate, 2000.

¹⁵⁵ G. Stubbs, T. Géricault et E. Degas faisaient d'ailleurs il y a quelques années l'objet d'une exposition de leurs travaux, voir plus haut.

¹⁵⁶ Le site internet « sens critique » recense 285 films et 42 séries ayant pour sujet les chevaux entre 1940 et 2020. Selon la même source, le cheval est aussi le sujet principal de 222 livres écrits depuis la fin du XIX^{ème} siècle, et de 122 jeux vidéo. https://www.senscritique.com/liste/Les_films_avec_des_chevaux_dedans/242642.

l'étalon noir *Black*, qui vient tout droit du désert d'Arabie¹⁵⁷. Les deux héros équins sont liés à l'idée du voyage, des grands espaces, de la liberté, mais sont surtout le centre des aventures de leurs compagnons humains. De nombreux autres héros équins fictifs ont laissé leur trace dans la postérité, comme *Tornado*, le cheval de *Zorro*, *Jolly Jumper*, le partenaire de Lucky Luke, ou le cheval de *L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux* (1995). Parfois, ils sont inspirés d'animaux réels, comme le héros de *Cheval de guerre* (1982), adapté au cinéma par Spielberg, le cheval de course *Seabiscuit* (1999), ou celui d'*Hidalgo* (2004). Le cheval se prête bien au récit d'aventures, même sur grand écran, en raison de sa cinégénie. Une majorité de ces titres, de même que les textes de notre corpus, sont adaptés sur petit ou grand écran, et parfois même au théâtre, en raison du fort impact visuel que provoque le cheval.

La littérature mobilise les émotions autour du cheval : l'étalon Noir, *Tornado*, *Flicka*, mais aussi *Le Poney rouge* de Steinbeck sont devenus des héros de la littérature jeunesse¹⁵⁸. Le cheval est le support idéal du récit d'initiation, de l'apprentissage, l'équitation devenant l'équivalent métaphorique du passage à l'âge adulte. Le cheval fait ressurgir les désirs et les passions de l'homme (conquête de pouvoir ou de liberté, puissance sexuelle), enfouies souvent dès l'enfance, qu'il permet de convertir et de sublimer : la suprématie de l'homme sur la nature sauvage, le goût pour la violence et la conquête, comme le montrent les termes linguistiques utilisés pour le dressage du cheval. « Break a horse » est l'équivalent anglais du verbe « débourrer », qui désigne la partie préliminaire au dressage du cheval ; on parle de « dominer » en espagnol ou en portugais. Le cheval fait donc appel à de nombreuses émotions héritées et refigurées par la littérature. Ce tour d'horizon permet de mesurer la fréquence du motif équin dans les arts plastiques et cinématographiques. Mais l'interrogation qui est la nôtre porte sur la place du cheval dans le roman au moment où la littérature se pose elle-même la question de sa place et de son objet.

¹⁵⁷ M. O'Hara, *My Friend Flicka* (1941) est le premier tome d'une saga de quatre livres consacrés au cheval et au Wyoming. La saga de W. Farley, *The Black stallion*, commence aussi en 1941, et rassemble une vingtaine de titres. Son héros, The Black, a été promu « cheval de fiction le plus célèbre du vingtième siècle » par le New York Times en 2017.

¹⁵⁸ L'adjectif « rouge » qualifiant le poney par traduction littérale du mot « red », en anglais, peut aussi désigner la robe « alezan », appelée familièrement « red » en anglais, ou, si l'on avait voulu rendre la familiarité de la langue, « jaune », terme vulgairement utilisé dans le monde du cheval pour désigner les chevaux alezan.

Après avoir remis en question le genre du roman, le roman et la place de l'auteur, la littérature semble tenter de recréer le lien avec les mythes et la tradition littéraire. Cet héritage est explicitement assumé dans les textes de notre corpus. C'est pour cela que les auteurs que nous avons choisis s'étendent de l'entre-deux guerres à nos jours, période de mutations multiples et accélérées au cours de laquelle le cheval perd en utilité pour gagner en symbolisme. Ainsi, les figures équines léguées par les lettres et les arts au fil des décennies comprises entre *Milady* et *Continuer* ont été réélaborées et recyclées par le roman contemporain.

À la fois fortement inspiré de références diverses et très ancré dans les préoccupations sociétales contemporaines, notre corpus nous permet d'étudier ce que nous appellerons le roman équestre de la première guerre mondiale, dont il est encore un élément essentiel (*Le Grand Troupeau, Au revoir Là-haut*) à l'entre-deux guerres (*Milady*), avant qu'il ne disparaisse peu à peu de la société, du milieu militaire – au sein duquel il était alors omniprésent (*La Route des Flandres*) – et des campagnes (*Le Cavalier Siomois*). À l'ère contemporaine, le cheval occupe un rôle plus anecdotique et synonyme de voyage ou d'évasion (*Continuer*). Les romans équestres réélaborent la figure équine dans ses dimensions mythique et historique, tout en signant un retour aux processus narratifs constitutifs de l'épopée et du roman d'aventures. Le héros n'est pas le cavalier mais la monture qui l'accompagne et figure au centre de nos récits.

Ce travail prétend étudier comment le roman au XX^{ème} et au début du XXI^{ème} siècle, par le biais de l'utilisation du cheval recycle un héritage passé imaginaire.

C'est en analysant à la fois la fonction héroïque du cheval, mais aussi son rapport au merveilleux (Pégase, le cheval psychopompe, le cheval et les éléments), dans lequel un retour aux théories de Gaston Bachelard, sur l'imaginaire de la matière, et de Gilbert Durand sera le bienvenu, que nous pourrons faire le lien entre le récit mythique et l'épopée.

Du mythe au récit épique, puis du récit épique au roman d'aventure, l'insertion de chevaux fictifs dans le roman serait-elle la clef d'un récit d'aventure inédit où l'on pourrait voir une revitalisation du genre romanesque ?

CHAPITRE 2.

Réappropriation moderne et contemporaine de l'héritage mythique dans les romans du corpus

Pour comprendre comment les mythes ont pu influencer la littérature contemporaine, nous les étudierons tels que nous les avons présentés en première partie, de manière à voir leur réutilisation par les auteurs de notre corpus. Il s'agit d'abord de considérer les figures mythiques, de Pégase aux chevaux funèbres avant de s'intéresser à celles du cavalier ou de la cavalière. Au-delà de leur réappropriation, la présence des chevaux de papier pose la question du genre. En revenant aux fondements des représentations équines, la littérature revient aussi aux fondements du roman, c'est-à-dire à l'épopée, en la redessinant et en lui donnant les allures d'un roman d'aventures contemporain où cohabitent l'héroïque et le merveilleux.

I/2/1 Du mythe au récit épique

Pégase, source des chevaux, est devenu, par métaphore, un symbole de l'inspiration poétique. Ainsi, Victor Hugo encadre son recueil de poèmes, *Chansons des rues et des bois* (1865), de deux odes dédiées au cheval, en ouverture et en conclusion. Le poète joue sur l'image de Pégase qu'il attrape au début du recueil pour l'aider, et qu'il relâche une fois l'œuvre achevée, lui rendant sa liberté. Cette comparaison de l'écriture avec l'équitation est un retour au mythe originel du cheval ailé qui, en se laissant monter, permet à son cavalier d'atteindre le ciel.

Milady, dans la nouvelle de Paul Morand, joue ce rôle de cheval ailé, élevant le personnage de Gardefort, son maître et cavalier. C'est elle qui, « chaque fois qu'il s'engageait en avant, le secouait, l'aidait à quitter le sol, comme un dieu » (MIL, 94). Le

cheval devient, tel Pégase, le moyen par lequel l'homme accède au statut supérieur : un dieu ou un héros¹⁵⁹. Cette transfiguration du cheval est explicite chez Morand. Milady paraît, aux yeux de Gardafort, une « déesse harmonieuse, fée de la cadence, reine par l'éclat des attitudes et des mouvements » (MIL, 109). D'ailleurs, c'est la première chose que remarque Grumbach, son futur propriétaire, lorsqu'il la découvre pour la première fois. Il associe l'étoile qu'elle porte au front à « l'étoile des rois mages, promesse d'une haute destinée. » (MIL, 84). Cette étoile chargée de symbole par le personnage se révèle un présage funeste, puisqu'elle sera sacrifiée comme le Christ, à la fin de la nouvelle, prenant littéralement son envol du haut d'un aqueduc, comme Pégase. La jument, après une chute de trente mètres de haut, meurt sur le coup, et son cavalier peu de temps après. Dans sa folie, le personnage avait peut-être pensé que Milady l'amènerait au royaume des Dieux, comme Bellérophon avant lui.

Les chevaux de Giono ont aussi une « beauté vive [qui] se prête aux images mythiques »¹⁶⁰. L'étalon de *Que ma joie demeure* est ainsi explicitement comparé à Pégase, dans une envolée prophétique de Bobi :

Ce qu'il a, ton cheval, [...] c'est la graine des ailes. [...] Il en sortira de grandes ailes blanches. Et ça sera un cheval avec des ailes, et il fera des enjambées comme d'ici au jas de l'Erable, et il galopera dix mètres au-dessus de terre et on ne pourra jamais plus l'atteler, ni lui, ni ses fils, ni les fils de ses fils (QMJD, 448).

Lorsque Bobi fait à Carle l'apologie de son cheval, il prend des allures de prédicateur, ou de Pythie antique, délivrant un oracle. Il est amusant de constater que l'homéotéleute « ra », provoquée par la répétition de verbes au futur simple, est un rappel inconscient de la divinité égyptienne solaire. L'oracle est à la fois une référence aux chevaux magiques et mythiques : Pégase évidemment, mais aussi les chevaux du soleil et des divinités (Apollon, Neptune). Sauvage et indomptable, Bobi assure la supériorité de ce cheval sur tous les autres, l'élevant au rang de roi cheval ou de dieu des chevaux. Si Pégase possède des ailes, c'est pour lui permettre de tirer l'homme vers le haut, comme l'insinue Platon dans *Phèdre*,

¹⁵⁹ Plusieurs récits font état du fait que, lorsque les colons ont débarqué en Amérique du Sud, ils ont été pris pour des dieux par les indigènes, qui les ont vus apparaître directement de la mer, à dos de chevaux – animaux qu'ils n'avaient jamais vus, puisqu'ils n'existaient pas sur le continent américain. C'est d'ailleurs le thème du dernier roman de L. Binet, *Civilizations* (Paris, Grasset & Fasquelle, 2019) : « Il a manqué trois choses aux Indiens pour résister aux conquistadors. Donnez-leur le cheval, le fer, les anticorps, et toute l'histoire du monde est à refaire » indique la quatrième de couverture.

¹⁶⁰ M.-A. Arnaud-Toulouse, « Cheval », in M. Sacotte, J.-Y. Laurichesse (dir.), *op.cit.*.

en comparant l'âme à un attelage tiré par deux chevaux, l'un symbole de pureté, et l'autre des désirs bas. Monter à cheval devient alors l'allégorie du gouvernement de la raison sur le cœur. Pégase finira d'ailleurs sa vie très haut dans le ciel (sous la forme d'une constellation), d'où il continue, d'une certaine façon, à guider les hommes. Cette élévation est décrite par l'usage des verbes d'action, avec une progression *crescendo* dans les actions du cheval, qui quitte peu à peu la terre après sa métamorphose pour s'élever et s'éloigner. L'énumération des actions de l'étalon, avec la répétition anaphorique de la conjonction de coordination (« et ») en début de proposition, donne à la phrase un rythme scandé que l'on retrouve dans les chants ou les poèmes épiques. La forme chantée donne au cheval mythique le statut d'un héros dont on chante les hauts faits. Elle met aussi en opposition les actions incroyables de ce cheval et son intemporalité, face à un être humain limité et mortel, comme le souligne l'insistance sur sa descendance, avec la répétition du substantif « fils ». Les qualités du cheval sont présentées comme surnaturelles, qu'il s'agisse des ailes « grandes » ou des « enjambées », qui lui permettent de franchir des vallons entiers. Il y a un décalage entre les unités de mesures évoquées matérialisant un espace réel et mesurable (« dix mètres »), et l'objet de leur mesure : un galop « au-dessus » de la terre.

Chez Giono, les chevaux, par leur nature libre et sauvage, permettent de reconstituer un « Éden » primitif. C'est la raison pour laquelle les personnages de *Que ma joie demeure* décident de les remettre en liberté, pendant la saison des amours (« j'ai une idée : si je lâchais mon étalon ? Et si vous lâchiez vos juments ? » QJD, 635-636).

Dans *Deux cavaliers de l'Orage*, Marceau, en cherchant à vendre ses bêtes dans un haras de la Vallée du Rhône, est impressionné par le décor à la fois pastoral et primitif qui s'offre à ses yeux, composé par un tableau de chevaux en liberté :

On ne pouvait s'empêcher de jouir de tous les gestes des étalons flamboyants. Ils vivaient de frémissements, de voltes et de sauts dans les herbes luisantes. Le regard était saisi par une roue de jambes fines, de cuisses, de crinières qui tournaient sans cesse dans le vent et la frénésie de la joie à travers l'ombre et la lumière. Des éclairs pourpres clignotaient sur le doré des bêtes. Des poulains au poil encore collé allaient embarrasser leur tête de sauterelles et leurs pattes de fils dans les rocking-chairs et les robes. Les juments venaient les lécher jusqu'entre les mains des femmes, Il y avait dans cette paix frénétique un fascinant repos (DCO, 24-25).

L'isotopie de la lumière met en valeur l'aspect Ouranien et solaire du cheval (« flamboyants », « luisantes », « lumière », « éclairs », « doré »). L'animal est toujours en mouvement comme la vie elle-même, en proie à des « frémissements » ou à de la « frénésie » et exécutant des « voltes », des « sauts », des « roues ». Le mouvement cyclique, rappelant la forme ronde du soleil, est d'ailleurs exprimé à plusieurs reprises par les noms (volte, roue) ou les verbes (tourner). L'oxymore, renforcée par la structure chiasmique de la dernière phrase – « paix frénétique » / « fascinant repos » – appuie la figure double du cheval, animal pacifique, herbivore, et pourtant animal de proie en mouvements, vif et rapide. De même, les mouvements décrits (frémissements, voltes, sauts, clignoter...) sont tous brusques et de courte intensité : ils ne s'inscrivent pas dans la durée. Ils accentuent la comparaison de l'animal avec la flamme ou l'éclat de lumière dansante. Cette mise en valeur de l'éphémère s'oppose à la valeur durative de l'imparfait (« sans cesse ») et inchoative des verbes de mouvement (allaient embarrasser / venaient lécher). L'utilisation du regard, du point de vue de Marceau, et l'alternance de détails triviaux (« poil encore collé ») et de métaphores (« tête de sauterelle ») permet l'hypotypose. C'est une scène de vie et de fertilité : les étalons, poulains et juments forment un retour à la nature originelle. L'humanité et l'animalité se confondent, les poulains à peine nés embarrassent leurs pattes dans les pattes des chaises longues où sont assises les dames. Les juments elles-mêmes les lèchent « entre les mains des femmes ». Cette confusion des corps, humains et animaux, trouve son apogée dans l'utilisation équivoque du mot « robe », antanaclase implicite dont on ne sait s'il désigne les robes des femmes ou celles des animaux, les deux termes possédant un sens différent. Si chez l'humain, le substantif s'applique à désigner le vêtement, chez le cheval il désigne la couleur du pelage. Dans les deux cas on l'imagine chatoyante et pleine de vie à l'image de cette scène. Par effet de miroir, cette euphorie est un état auquel aspire Jason Marceau, lui dont le surnom est justement *L'entier*, expression utilisée pour désigner un étalon, c'est-à-dire un cheval non castré : « entier » car possesseur de ses parties génitales. Le récit nous transporte dans une scène pastorale de récit mythique, déjà préfiguré par les noms des personnages inspirés par la mythologie. Abstraction faite des rocking-chairs, la scène pourrait aussi bien se dérouler dans un monde d'avant l'humanité, ou illustrer la création du monde. Or qu'est la mythologie si ce n'est un récit de la création du monde ? Marceau se nomme Jason, et sa mère Ariane. Le récit des *Deux cavaliers de l'orage* est l'histoire d'un fratricide digne des tragédies grecques. Pourtant

cette scène représente paradoxalement la paix à laquelle aspire Marceau, loin des événements dramatiques face auxquels il ne peut rien, comme tout héros tragique. C'est en cela que l'oxymore « paix frénétique » prend tout son sens, en caractérisant tant la scène que le personnage de Marceau, et les rapports duels d'amour et de violence existants entre les deux frères. Cette « paix frénétique » vaut pour le livre tout entier.

Le cheval libre, chez Giono, est mis en lumière. Monté, il éclaire, par glissement, son cavalier, comme c'est le cas avec Mon Cadet, le petit frère de Marceau. L'herbivore pacifique donne lieu à des instants de vie et de frénésie pure lorsqu'il est chevauché.

Et souvent, quand ils étaient côte à côte lancés ventre à terre dans la houle des plateaux déserts, l'oiseau sautait sur les épaules de Mon Cadet et ouvrait brusquement derrière la belle tête dorée sa grande roue de plumes vertes. Marceau était fou d'orgueil. (DCO, 51)

L'apologie du mouvement est mise en exergue par la métaphore de la « houle », les verbes, les adverbes, et les expressions utilisées : « lancés », « sautait », ouvrir « brusquement », « ventre à terre ». La chevauchée s'apparente aux forces naturelles déchaînées, comme la mer. Le couple cavalier - cheval fait partie de la nature qui l'entoure au point d'en devenir un élément. Mon Cadet, dans ses courses folles avec son frère, a dressé un paon à l'accompagner, et celui-ci, en ouvrant sa roue derrière sa tête, le dote d'une auréole. Ce n'est plus le cheval mais le cavalier qui est « doré » à présent et donne l'impression de voler, par son allure et ces plumes vertes. Inspirée par les *mirabilia* moyenâgeuses dans lesquelles les animaux sont une évocation de la présence divine, la description donne lieu à une transfiguration également divine du personnage de Mon Cadet, justement prénommé « Ange ». La figure du cavalier de l'orage est alors double. Il est un des cavaliers de l'Apocalypse, exprimant la sauvagerie, lancé « ventre à terre » au milieu des éléments. Il semble en même temps gagner l'immobilité du portrait, ou le statut d'idole – en tout cas dans les yeux de son frère aîné – au regard de la dernière phrase amenée par une asyndète. L'expression « fou d'orgueil » n'est pas introduite innocemment puisque c'est l'orgueil qui provoquera la folie meurtrière de Marceau, à la fin du roman. Les passages équestres sont autant d'indices laissés par le narrateur sur le sens de l'intrigue. C'est enfin une énième référence au mythe de Pégase dont le cavalier périt pour avoir, justement, péché par orgueil et tenté, en chevauchant, de gagner le repaire des dieux. Ange périra, lui, pour avoir voulu être plus fort que son frère, l'homme le plus fort du monde.

Les chevaux de Giono sont vecteurs du merveilleux, à la fois comme représentations de la nature dotée de pouvoirs ou de qualités surnaturels, ou comme rappels de figures mythiques ou légendaires. Or le merveilleux, allié à l'héroïsme, ne sont-ils pas les deux éléments constitutifs du genre épique ?

On retrouve cet aspect merveilleux du cheval chez Mauvignier où la figure de Pégase, sans renier son origine mythique, prend une dimension allégorique chrétienne rejoignant la symbolique de la licorne. À la base de l'apparition du cheval dans *Continuer*, plusieurs mythes se croisent : celui issu de la tradition Kirghize des chevaux du Ferghana, une race de chevaux d'Asie centrale plébiscitée par le régime impérial de la dynastie Han¹⁶¹. Leur légende apparaît de façon récurrente (CT, 75, 108, 184) :

On connaît, parce qu'on les a lues avant de partir, toutes les histoires sur les chevaux du Ferghana, dont on a dit pendant des siècles qu'ils suaient du sang, qu'ils étaient le résultat de métissage de juments domestiques et de dragons ou d'un dragon et d'une licorne blanche (CT, 108).

La désignation « chevaux célestes » vient de leurs caractéristiques uniques de taille et de puissance – surtout par rapport aux petits chevaux trapus utilisés jusqu'alors en Chine. On retrouve ce caractère unique et mythique dans le cheval de Samuel, Starman, dont le nom vient d'une chanson de David Bowie et signifie « l'homme étoile », évoquant, selon la chanson, un homme venu du ciel pour descendre sur terre. Starman est donc marqué d'une forte symbolique. Il a une "liste" étrange – cette longue tache blanche qui couvre le chanfrein et les lèvres – il a les yeux bleus, ce qui le range aussitôt dans une catégorie de chevaux « rares » et lui donne une dimension légendaire, comme son nom. (On notera que l'autre cheval, celui de Sibylle est marqué aussi par l'étoile blanche qu'il a au front, « star » en anglais, rejoignant l'origine céleste.) Starman, c'est aussi celui qui meurt à la place de Sibylle à la fin du roman. Celle-ci risque la mort en tombant dans un ravin, mais en réchappe miraculeusement. Le cheval devient un adjuvant du personnage, c'est-à-dire, au sens où l'entend Greimas, un auxiliaire du héros qui se sacrifie pour sauver le personnage malgré lui. En mourant, Starman sauve deux personnes : Sibylle, qui sera retrouvée par son fils et leurs amis, mais aussi son fils Samuel, sur lequel cette mort produit un choc déterminant dans son

¹⁶¹ Les chevaux du Ferghana dont l'existence aurait été contemporaine de l'ouverture de la route de la soie à l'extérieur de la Chine, au premier siècle avant J.C, ont inspiré d'autres écrivains, comme P. Vialar, *Cheval, mon bel ami*, illustré par Yves Brayer, Paris, Albin Michel, 1982, p.57.

passage à l'âge adulte. Telle la licorne, Starman prend une dimension christique sacrificielle. Il meurt pour sauver l'être humain. Starman est à la fois l'héritier des légendes païennes d'Asie centrale et des légendes chrétiennes occidentales.

L'autre cheval céleste du roman est un cheval onirique, mythique, qui apparaît à Sibylle en rêve. Il n'est « pas gris comme souvent mais vraiment blanc, sa peau est rose sous la robe. » (CT, 101). Ce détail, renforcé par la tournure négative de la phrase, avec une insistance sur les couleurs en opposition – pas un blanc tirant vers le gris mais un blanc presque transparent puisqu'il laisse apparaître la teinte rose de la peau – permet d'attirer l'attention sur le caractère unique de l'animal, comme les yeux bleus de Starman. Là encore, ce n'est pas un cheval commun mais un cheval unique, « vraiment blanc » couleur de la lumière et de la pureté, qui le place au-dessus des autres chevaux, et aussi, d'une certaine façon, de Sibylle. Dans son rêve, Sibylle monte ce cheval sur une route jusqu'au moment où le cheval refuse d'avancer malgré la volonté de la jeune femme (CT, 102). Elle continue alors à pied, jusqu'à voir un casque de moto sur la route, couvert de sang. Ce casque la renvoie à Gaël, son amour de jeunesse, un motard mort pendant ses études et dont elle n'a toujours pas fait le deuil. À la fin du rêve, Sibylle entend un bruit, et la peur la saisit en entendant le cheval la rattraper. Cette fois il vole au-dessus d'elle, muni de grandes ailes blanches. Le cheval blanc est, lui aussi un « starman » venu du ciel, un cheval « céleste » au sens littéral. Ce cheval onirique se superpose à l'image de Pégase, celle du mythe, mais aussi à celle de la station-service où elle a rencontré Gaël : « un Pégase s'élançant dans l'air – un cheval ailé rouge » dans un « immense cercle lumineux » (CT, 110). La figure mythique de Pégase donne lieu à un chevauchement, à une superposition d'images, « des souvenirs que venaient coloniser les rêves » (CT, 109), où réel et fictif se confondent. Sibylle n'est d'ailleurs pas étonnée « de rêver d'un cheval, même aussi blanc et aussi ailé, dans ce pays où on passe sa journée avec eux » (CT, 108). On retrouve encore une autre projection de Pégase et de son « halo lumineux » dans le cheval gris du fils de Djamila, qui laisse, en repartant, « une nuée grise de poussière qui danse longtemps sur sa trace, comme le halo d'une apparition » (CT, 81).

L'image onirique qui hante Sibylle, couplée à la symbolique mythique attribuée à Pégase, permet de dessiner une allégorie de la vie et de la mort. Le souvenir de Pégase est lié chez Sibylle à la naissance de son amour pour Gaël mais aussi à la mort de celui-ci, et

donc à sa mort à elle en tant que femme, sujet ou objet d'amour. D'ailleurs, lorsque le cheval blanc revient à Sibylle muni d'ailes, c'est sous la forme de « voiles », d'une « ombre très large [qui] s'étend au-dessus d'elle, une masse blanche qui la recouvre » (CT, 103). Le cheval devient alors, par analogie, le suaire qui recouvre à la fois sa mémoire mais aussi le corps de Gaël, l'aidant à faire son deuil et à se détacher définitivement de lui. Ces trois chevaux (mémoriel, onirique, réel) renvoient tant à la sainte trinité qu'à la symbolique résurrectionnelle christique du chiffre « trois », car n'est-ce pas « trois » jours après sa mort que le Christ ressuscite ? Après Starman le cheval sacrifié, le cheval ailé dans l'immense cercle lumineux – ou halo – semble porter lui aussi l'auréole. Ainsi ce cheval prend autant à Pégase qu'à la Licorne, figure christique qui, en plus d'être aussi d'un blanc surnaturel, ne se laisse dompter que par des jeunes femmes au sein desquelles elle vient se blottir, annonçant sa propre mort. *Continuer* se réapproprie le mythe de Pégase en le croisant avec une culture païenne (les chevaux du Ferghana) et une symbolique chrétienne (la légende de la Licorne), transfigurant le cheval réel et annonçant sa mort à la fin du roman.

La dernière scène du récit consiste en une quête de Sibylle pour retrouver son fils disparu soudainement après un accès de colère. C'est une retranscription presque exacte du rêve de Sibylle dans la réalité. Sibylle part à cheval sur une route qu'elle ne connaît pas, « elle ferme presque les yeux et se laisse guider par son cheval » (CT, 187). La route lui paraît infinie en raison de l'angoisse de ne pas retrouver Samuel, et cette inquiétude allonge l'espace et le temps, se superposant au souvenir de la perte de Gaël : « Elle ne survivra pas à ça, elle refuse de survivre à ça, elle y a survécu déjà une fois, elle ne pourra pas y survivre une deuxième » (CT, 188). C'est sur le cheval qu'elle projette sa peur : elle le frappe, elle « gueule » contre lui. Comme dans le rêve, un moment vient où elle doit continuer toute seule à pied, parce que le cheval refuse d'avancer, il « hennit, gémit, commence à ruer » (CT, 195). Néanmoins, à la différence du rêve, ce n'est pas un casque de moto qu'elle trouve au bout du chemin, mais un pistolet, en leur possession depuis le début du voyage, « un vieux flingue noirâtre, le canon égratigné » (CT, 204). Le pistolet est un indice qu'elle est sur la bonne piste. Le cheval céleste, Starman, gît mourant dans un ravin, et la quête de Sibylle s'achève par une chute en pleine tempête qui la précipite « dans le brouillard », « presque morte ». Cette chute finale permet de dresser un parallèle avec le rêve de Sibylle qui s'achève, lui aussi, par un choc, lorsque le cheval ailé plonge sur elle pour la rattraper. Cette

apparition a des allures de tempête, puisqu'elle la décrit comme « une ombre très large » qui « s'étend au-dessus d'elle, une masse blanche qui la recouvre et un tourbillon d'air, de vent, un souffle » (CT, 103). Alors que le rêve s'arrête là et que le monde onirique disparaît avec le réveil de Sibylle, sa chute réelle cause aussi une dissolution du monde autour d'elle : « Dans un instant, le monde autour d'elle aura complètement disparu » (CT, 210). Le rêve apparaît alors à rebours comme un rêve prémonitoire, préparant le personnage à son accident, constituant un effet d'annonce pour le lecteur du final tragique. Cette alternance entre le réel et le fictif, par le biais de la figure du cheval et des projections qu'elle engendre, est l'un des moteurs de la tension dramatique du roman. Elle est aussi ce qui permet l'insertion dans le roman du merveilleux et du surnaturel, par le biais de la figure équine.

Le cheval sert de support et de lien entre les différentes visions, réelles et oniriques : le cheval ailé rouge de la station-service, le cheval ailé blanc du rêve, les chevaux en chair et en os, « parce qu'il n'est pas étonnant de rêver d'un cheval, même aussi blanc et ailé, dans ce pays où l'on passe sa journée avec eux » (CT, 108). Par son contact prolongé, il inspire et devient « plus qu'un cheval » (CT, 80) ; il est alors assimilé à un être surnaturel et magique. Le personnage a conscience qu'il devrait être étonnant de rêver d'un cheval blanc et ailé – car cela n'existe pas. Sa crédulité est mise en valeur par le narrateur : « Même aussi blanc et ailé ». Le degré de blancheur est renforcé par l'utilisation de l'adverbe « même » et la surenchère de l'adverbe même « aussi ».

La figure du cheval permet de relier les mythes mais aussi les différents personnages, qu'ils soient vivants ou morts. Il ne faut pas oublier que le cheval, malgré son aspect solaire, a aussi une fonction psychopompe et permet le passage du monde des vivants au monde des morts. C'est peut-être en cela qu'il aide à la création du récit épique, permettant d'allier aux récits tragiques des héros, selon la lecture de Victor Hugo, un aspect merveilleux voire surnaturel. L'épopée constitue, selon l'auteur de la préface de *Cromwell*, le seul mode d'expression à la hauteur de la civilisation grecque, et c'est surtout dans la tragédie antique « qu'elle ressort de partout »¹⁶². « Ses héros sont encore des héros, des demi-dieux, des dieux ; ses ressorts, des songes, des oracles, des fatalités ; ses tableaux des dénombrements,

¹⁶² V. Hugo, préface, « Cromwell », in *Œuvres complètes*, 48 vol. Paris, Albin Michel, 1880-1926.

des funérailles, des combats ». *Milady, Deux cavaliers de l'orage* et *Continuer* utilisent la matière de la tragédie antique, par la réappropriation et le recyclage de figures équestres mythiques et en deviennent épiques, au sens où l'entend Hugo. Emplis de chevaux oniriques ou faisant l'objet de présages, ils mettent en scène la vie et la mort grâce au cheval qui introduit aussi, par son corps, un nouveau rapport à la matière qui s'anime et prend vie.

La relation au cheval suppose une relation, pas seulement entre deux êtres, mais aussi entre deux corps, obligeant à prendre en compte le geste et les matières. La mort est particulièrement le lieu de l'évolution ou de la transformation de la matière charnelle.

Après sa chute de cheval dans les dernières pages de *Milady*, Gardefort semble vouloir aider « la Parque à délier le fil même de sa vie » (MIL, 120). Au-delà de la référence mythique, le geste de Gardefort, rendu par l'utilisation du verbe (délier), est une transposition du geste équestre, puisqu'il tente de transmettre un savoir à M. Grumbach : le juste dosage de l'utilisation des mains (MIL, 120). Le récit épique vise la transmission du fait héroïque jusque dans la mort¹⁶³.

On assiste aussi chez Simon à la répétition d'un cycle guerrier mythique dont les chevaux sont l'incarnation. La personnification de « l'innombrable engeance sortie toute armée et casquée selon la légende » suggère que cette chevauchée se répète depuis la nuit des temps, depuis la création des mythes et les premiers récits historiques (« innombrable piétinement des armées en marche, les innombrables noirs et lugubres chevaux hochant balançant tristement leurs têtes » RF 46-47). Ces chevaux noirs et lugubres sont un rappel

¹⁶³ Chez Giono, la relation entre le cheval, l'amour et la mort se retrouve particulièrement dans *Le Chant du monde*, roman profondément épique contant l'enlèvement, par un jeune garçon, de la femme dont il est amoureux. Les autres personnages devront remonter le fleuve, matière vivante emplissant le récit, pour aller à sa recherche dans une quête épique. Or, selon Toussaint, l'un des protagonistes, « L'amour, c'est toujours emporter quelqu'un sur un cheval » (CM, 173). Le cheval, à la source du mouvement, « emporte » et donc provoque l'action. Il y a un jeu lexical sur les différents sens du verbe emporter : à la fois spatial (on emporte quelque chose quelque part), il traduit des états d'humeurs exacerbés dans sa forme pronominale (s'emporter). Le Larousse précise aussi que la forme pronominale peut s'utiliser pour un cheval qui « prend le mors au dent ». Le héros *du Chant du monde*, avec ses cheveux « rouges », couleur de sang et d'amour, incarne cette pulsion sauvage, instinctive et brutale. C'est lui le « cheval fou », nom choisi par l'auteur pour l'adaptation théâtrale du roman (qui ne verra finalement jamais le jour). Car le cheval, chez Giono, ne pense qu'à l'amour (CM, 86), comme cet étalon de l'Alphonse difficilement contrôlable par son propriétaire, au point que celui-ci – qui l'avait gardé « entier » par orgueil, comme si le désir sexuel du cheval flattait son image – décide de le « faire couper » (CM, 87). Un autre cheval d'inspiration mythique traverse aussi l'arrière-plan du roman : ce cheval blanc hérité des croyances du nord de l'Europe et dont la légende veut qu'il apparaisse à chaque fois qu'un Maudru meurt, emportant quelqu'un (CM, 169-175).

aussi bien des chevaux funèbres mythiques, ceux des divinités nordiques semant la terreur et la mort, que des chevaux réels morts au fil des siècles, dans les combats ou les guerres auxquelles les hommes les ont entraînés. Ces « innombrables chevaux » – et l’adjectif se répète – donnent un rythme à la lecture, scandant le pas et allongeant la phrase de la même façon que la succession d’adjectifs, avec un nombre de syllabes croissant (hochant ; balançant ; tristement) ou l’homéotéleute (« en » / « an »). Selon Simon, les chevaux sont indissociables du récit épique depuis les premiers textes, antiques ou bibliques : ils représentent tous les chevaux de toutes les guerres et récits avant eux. C’est pour cela qu’on trouve aussi de nombreuses références à l’Apocalypse dans *Le Cheval* ou *La Route des Flandres*, comme un retour à l’un des premiers textes épiques chrétiens. La tête du cheval mourant occupe le centre du récit de *La Route des Flandres* : (« prend un air apocalyptique, effrayant [...] » RF, 145-146), rappelant le squelette de cheval de *Milady* (« Dépouillée de son faisceau de muscles incomparables, cette bête de l’apocalypse allongeait maintenant la ligne de ses vertèbres [...] » MIL, 66). A chaque fois l’animal prend des dimensions effrayantes, s’allongeant à l’extrême comme si ce corps n’était que la continuation dans le temps des chevaux morts depuis les premiers récits. Cet allongement du corps du cheval fait partie du processus de transformation qui arrive après la mort de l’animal, transformant la matière, ou plutôt la diffusant jusqu’à sa fusion avec l’espace extérieur et sa disparition. L’espace de *La Route des Flandres* est en effet un espace dissolu, un lieu détruit constitué sur la mémoire explicite du texte biblique. Les cavaliers qui survivent à la fin de *La Route des Flandres* sont au nombre de quatre, comme les quatre cavaliers de l’Apocalypse auxquels ils font référence.

Le cheval permet à l’écrivain de dresser un lien entre les vivants et les morts, aussi bien entre les personnages (« il permet de superposer différentes époques, différents membres de la famille, d’évoquer une lignée sans inscrire la temporalité successive de la généalogie »)¹⁶⁴ qu’entre les différents états du corps, de la vie à la mort. Claude Simon n’est pas seulement marqué par la mort de son supérieur – à cheval – ou par la mort d’un cheval qui le renvoie à d’autres morts par chevauchements successifs, mais aussi par son « interchangeabilité » due à la guerre et illustrée par ses changements de monture. Il doit

¹⁶⁴ T. Samoyault, « Achever le cheval : un problème historique et un problème poétique », journées d’études consacrées au nouveau programme d’agrégation de littérature comparée, 25-26 janvier 2018, Université Paris Diderot, p.2.

aussi, plusieurs fois, monter les chevaux de soldats morts, comme si le cheval établissait alors une continuité entre ces morts et lui. Le cheval, porteur du soldat, est celui par lequel la mort arrive. Les chevaux de Claude Simon sont « noirs et lugubres », de « vieilles carnes macabres » (RF, 34-35) parce qu'avec eux c'est la guerre, donc la mort et la destruction qui font rage, et ils ne sont que l'outil de leur propagation depuis des siècles.

Les chevaux, les vieux chevaux d'armes, les antiques et immémoriales rosses qui vont sous la pluie nocturne le long des chemins, branlant leur lourde tête cuirassée de méplats, n'ont-ils pas quelque chose de cette raideur de crustacés cet air vaguement ridicule vaguement effrayant de sauterelles, avec leurs pattes raides leurs os saillants leurs flancs annelés évoquant l'image de quelque animal héraldique fait non pas de chair et de muscles [...] (RF, 34).

Les chevaux de *La Route des Flandres* sont des animaux de cauchemar qui rappellent les récits bibliques – les sauterelles qui s'abattent sur l'Égypte, autre référence à l'Apocalypse – ou les légendes chevaleresques – « animal héraldique ». Quand le narrateur oppose le terme « héraldique » à un animal fait de chair et de muscles, il fait allusion aux chevaux des blasons, et non à un cheval véritable, donc à sa représentation dans une symbolique guerrière. Le terme « héraldique » est aussi un rappel de l'adjectif utilisé plus haut "d'immémorial", puisqu'il s'agit d'une représentation gravée à la fois sur les écus/blasons et dans les mémoires, évoquant la transmission de cette représentation de génération en génération, au point de perdre son origine. Les rosses antiques sont immémoriales au sens latin du terme *immemorialis*, c'est-à-dire « sans mémoire », plus vieilles que le temps lui-même. La phrase est tout entière construite sur cette volonté de remonter le temps jusqu'à l'origine, en commençant par le sujet « les chevaux », répété aussitôt, amplifié (« les vieux chevaux d'armes »), puis, par une périphrase, les chevaux sont transformés en « antiques et immémoriales rosses », substantif peu utilisé pour désigner cet animal. Au fur et à mesure que la phrase se développe, elle semble ainsi remonter le temps, autant par la construction (les propositions s'allongeant progressivement) que par la gradation du vocabulaire utilisé (cheval/vieux cheval/rosse/animal héraldique).

Le cheval est à la fois une victime sacrificielle – de la guerre, et donc des hommes – et un cheval vengeur, venu punir « les vivants et les morts ». La figure centrale de la nouvelle de Simon, ce cheval mourant qu'on retrouve aussi dans *La Route des Flandres*, est à la fois le

responsable des malheurs de l'homme (on ne traite pas un homme comme cela) et une victime innocente (qu'est-ce qu'elle y peut, c't'e pauv'bête). Le langage paysan utilisé renforce l'empathie pour le cheval et met en exergue sa simplicité – par un langage simple – et donc son innocence. Le cheval catalyse à lui seul toutes les souffrances vécues par les hommes depuis le début de la guerre, voire depuis le début de toutes les guerres. En ce sens il acquiert une dimension christique, payant le prix de la responsabilité de l'homme et mourant pour son salut. L'animal, devenu le symbole de la souffrance humaine, donne lieu au rituel. Dans un contexte de mort omniprésente, il est veillé par tout un groupe, « comme à la campagne les vieilles femmes veillent les morts, assises là en demi-cercle sur des brouettes ou des seaux » (CH, 36). Son regard est porteur d'un message, tour à tour « doux », puis « accusateur ». Il est chargé d'empathie pour l'homme, qui ne comprend pas la portée des événements dans lesquels il est plongé, tout en mettant en cause sa responsabilité.

Reflétés dans cet œil de bête mourante à la terrifiante fixité, à la terrifiante patience et qui semblait nous regarder du fond d'une perspective, s'éloignant de nous à une vitesse elle aussi terrifiante, ou plutôt, minuscules, simiesques et terrifiés, nous engloutir, nous précipiter (CH, 41).

L'humanité est reflétée dans l'œil du cheval, et le monde tout entier évoqué par la répétition anaphorique de l'adjectif « terrifiant », « terre – ifiant », jeu de mot sur la planète Terre, c'est-à-dire le monde. Ce jeu de mots explique le changement de perspective qui a lieu puisque le cheval, tel une étoile filante, semble s'éloigner (s'élever ?) de ses observateurs, comme s'il s'éloignait de la terre ; les hommes qui l'observaient ne sont plus que des petits points « simiesques » dans le sens où on pourrait les confondre avec des singes, de loin, d'autant plus en période de conflit, quand l'homme semble révéler sa part d'animalité. Est-ce le cheval qui s'éloigne de la terre et des hommes, ou ceux-ci qui finissent engloutis et précipités à l'intérieur d'un trou, en enfer peut-être ? En même temps, la signification de l'adjectif « terrifiant », venant du latin *terrificare*, renvoie à une peur, profonde, à l'épouvante proche de la notion de cauchemar, dans lequel, ici, seraient enfermés les protagonistes. D'ailleurs l'emploi du verbe « précipiter » vient ici rappeler le substantif « précipice », de même origine étymologique, et évoque alors les entrailles de la terre, ou l'enfer. Chez Simon le cheval possède ce pouvoir d'élever l'homme au rang de dieu, mais aussi de le précipiter sous terre.

Dans *Continuer*, le Pégase ailé du cauchemar de Sibylle la ramène, psychologiquement, à un autre souvenir terrifiant : l'accident de moto mortel de l'homme qu'elle aimait. Sibylle, traumatisée, vient à douter de son appartenance au monde des vivants : « Pendant quelques secondes l'idée qu'elle était peut-être vraiment chez les morts lui traverse l'esprit » (CT, 181). Le fait de voyager dans un pays riche en légendes et en matière spirituelle, avec un fils imprévisible toujours prêt à céder à la colère, semble rendre plus ténue encore la ligne qui sépare la vie de la mort. Le nom du deuxième chapitre, « Peindre un cheval mort », est une clef herméneutique, reliant « Décider », le premier chapitre, à « Continuer », le dernier. Le fait d'affronter la mort de l'animal, non en témoin mais en acteur – par le fait de le peindre, et donc de l'immortaliser – permet la transition entre les deux verbes, celui de la raison et celui de l'action. Dans le récit, le tableau prend forme à la mort du cheval de Samuel, agonisant dans un ravin – ravin où glissera Sibylle elle aussi, frôlant la mort par cette chute : « dans un instant elle sera brisée, presque morte, dans un instant le monde autour d'elle aura complètement disparu » (CT, 210). La présence de la mort permet au roman initiatique d'atteindre son but et aux personnages de « continuer », c'est à dire de reprendre le fil de leur vie. La mort du cheval marque autant Samuel dans *Continuer*, que le narrateur du *Jardin des Plantes* ou Albert dans *Au Revoir Là-Haut*, et influence leurs vies respectives : « Il pense à Starman et se revoit quand ils étaient tombés, [...] Il sait que dans sa vie il y aura cette zone d'une noirceur sans fond dont il ne pourra pas parler, mais qui agira en lui profondément, qui animera ses actions et ses gestes » (CT, 235).

Cette scène de danger extrême ressemble, par une description à l'intensité dramatique croissante, à celle de l'incipit d'*Au revoir là-haut*. Albert croit mourir, emprisonné dans un trou d'obus, et se débat avec ses souvenirs jusqu'à ce qu'il soit sauvé par une tête de cheval mort. La mort d'Édouard, à la fin du roman, permet la fuite d'Albert et son retour à la vie, provoquant une rupture brutale avec le fil narratif. Le cheval, figure duelle, met donc toujours en opposition la vie et la mort, l'une étant inséparable de l'autre. Sa tête a pour fonction, dans le roman, de faciliter le passage entre les deux royaumes, illustrant l'importance de l'animal « dans les croyances [indo-européennes] entourant la

mort et le voyage vers l'au-delà »¹⁶⁵. Ainsi, selon Marc-André Wagner, « le crâne du cheval comme instrument du destin est bien attesté dans l'univers slave et germanique »¹⁶⁶.

Ainsi, au moment où le cheval disparaît de la sphère sociale, il réapparaît dans *Milady*, *La Route des Flandres*, *Continuer* ou *Au revoir Là-haut* comme un retour aux valeurs et aux émotions figurées dans et héritées des récits mythiques.

En cela, le roman équestre renoue avec l'origine des premiers récits, ceux né du besoin de transmettre les hauts faits et la généalogie des héros, c'est-à-dire avec le genre de l'épopée.

Y aurait-il un lien entre l'épopée et Epona, la déesse-jument gauloise, tout comme entre l'inspiration poétique et Pégase ? Si *επό* désigne, en grec ancien, « le récit ou paroles d'un chant » - ce qui donne son origine à l'épopée – il signifierait « cheval » en gaulois sous la forme Epo-, venant, elle-même, de la forme indo-européenne *ékwos* (qui a aussi donné le latin *equus* et le grec *ἵππος*)¹⁶⁷. La présence du cheval dans les textes littéraires est presque aussi ancienne que les textes littéraires eux-mêmes, puisqu'il est l'une des principales armes des batailles et le principal moyen de transport. Il est donc le témoin idéal des faits et gestes de héros. C'est dans une nature sauvage, emplie d'animaux et d'êtres dangereux et merveilleux, qu'il évolue. Or, comme nous avons pu le voir précédemment, l'histoire et la fiction sont indissociables des premiers récits, qui mêlent donc aux faits des éléments surnaturels ou merveilleux. De cet équilibre entre l'historique et le merveilleux naît le genre épique.

Par les contacts et les transformations que subissent les corps, tant humains qu'équins, dans les textes de notre corpus, mais aussi la nature dans laquelle évoluent nos personnages, c'est souvent par la métamorphose qu'apparaît le merveilleux. Le cheval introduit un rapport différent à l'espace et à la matière – des corps autant que de l'environnement. Il nous semble alors pertinent, pour étudier le versant merveilleux du registre épique de manière exhaustive, d'analyser davantage l'imaginaire de la matière dans nos textes.

¹⁶⁵ Marc-André Wagner, *Dictionnaire mythologique et historique du cheval*, op. cit., p.96.

¹⁶⁶ *Ibid.*.

¹⁶⁷ X. Delamarre, « De l'indo-européen au celtique : Les noms du cheval en gaulois et dans l'onomaistique », 31 mars 2018, *Société Belge d'Etudes Celtiques*.

Selon la loi des quatre éléments de Gaston Bachelard, chaque élément constitue la base d'une imagination « matérielle » qui dépasse la contemplation des formes et des couleurs, pour dessiner une herméneutique de compréhension intime des choses et du monde. Nous ajouterons que, tout comme le contact avec le cheval induit un autre rapport au corps, son appartenance à la nature et son inscription symbolique parmi les éléments (chevaux du soleil, de la mer, du vent, ...) donne un autre éclairage à la présence de la matière dans les textes. Celle-ci semble revêtir une vie propre, illustrée par la métaphore et la métamorphose, renforçant la présence du merveilleux. Si Bachelard décompose son étude de l'imaginaire de la matière selon les éléments de base : le feu, l'air, l'eau et la terre, et que nous avons d'abord suivi l'ordre de cette classification thématique pour organiser le déroulement de notre argumentaire, nous avons aussi choisi de traiter deux matières propres à la présence et à la symbolique du cheval omniprésentes dans nos textes : le sang et la boue. Ces matières sont aussi des défis lancés aux personnages comme autant d'obstacles entravant leurs quêtes.

Le feu est, selon Bachelard, un principe d'explication universelle puisqu'il contient en lui les principes du bien et du mal, « l'enfer et le paradis »¹⁶⁸, ce qui le relie aussitôt au cheval. Comme principe fondateur, il est intimement lié aux mythes. Il apparaît dans celui des Centaures, comme le montrent les observations déjà évoquées de Dumézil dans des rituels datant du Moyen-Âge. On le retrouve dans le mythe des chevaux du Ferghana, qui seraient, selon Laurent Mauvignier dans *Continuer*, le fruit de juments et de dragons – cracheurs de feu connus – ou de dragons et de licornes (CT, 108). Le feu, source de fascination pour l'homme permet autant la destruction que la purification, la mort que la vie.

Dans ce sens, le feu est parfois simplement évoqué par sa chaleur, comme lorsque Milady est emmenée loin de Gardefort, après avoir été vendue. Un van vient la chercher et manque de faire défaillir Gardefort. « Cette bouche béante, affamée, lui souffla à la figure une odeur d'essence et de paille chaude » (MIL, 96). La chaleur bienvenue et maternelle lors d'un feu de cheminée devient alors un rappel des enfers, le van étant assimilé à une prison, à un gouffre : une « bouche béante » et « affamée ». L'idée d'un souffle chaud, rappelant

¹⁶⁸ G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1949), Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio « essais », 1992, 192 p., p. 17.

l'enfer, est renforcée par la triple allitération en « f », et la mention de la paille « chaude » qui clôt la phrase et constitue une hypallage étrange. Si la paille peut avoir une odeur, c'est plutôt l'essence, semble-t-il, qui dégagerait de la chaleur ; la paille non souillée par les excréments est plus souvent qualifiée de « fraîche ».

Le feu est aussi intimement lié à l'idée de sexualité, et nous retrouvons un parallèle dans l'interdiction sociale qui entoure les deux notions : ne pas s'en approcher pour éviter la brûlure. Par exemple chez Giono, le feu est utilisé pour décrire les « cuisses de feu blanc » de la jeune fille rousse, dans les *Deux cavaliers de l'Orage*, (DCO, 217). Par les cuisses, c'est la personnalité du personnage qui transparaît. Les verbes d'action ne font que renforcer l'image d'une flamme rousse, d'un personnage « de feu » et d'action. Ses cuisses sont caractérisées par leur blancheur virginale, mais aussi leur chaleur, sous-entendant la sensualité de la jeune femme.

Comme la jeune fille rousse, le feu caractérise le personnage de Céline Moreau, dès la couleur des cheveux. Cette couleur animale, sensuelle, lui vaut le surnom de « renarde ». C'est la couleur de l'amour et du sang menstruel – d'ailleurs l'autre personnage aux cheveux roux du texte est Joseph, l'étranger, celui que les gens appellent le « surmâle » en raison de la protubérance entre ses jambes, attribut viril et sexuel, au point que Céline va considérer la possibilité d'une relation sexuelle entre eux – même si elle sent bien (« parce qu'il était roux, comme [elle]) qu'il n'aurait pas touché à une gamine, qu'il avait autre chose à pétrir et qu'il lui fallait de tout autres fourneaux pour cuire ce pain-là. » (CS, 64) La sexualité chez Richard Millet, comparée à du pain qui cuit, fait appel à une image maternelle et accueillante du feu et de la chaleur. On retrouve cette assimilation dans la description des retrouvailles de Céline et de son père, ce corps « immense et chaud ». L'imaginaire du feu dans *Le Cavalier Siomois* est celui d'une lumière permettant de quitter le paysage gris et froid de Siom. Céline est en quête d'une source de chaleur – maternelle, réconfortante, aimante – incarnée par son cheval imaginaire, dans un quotidien morose et sans amour, où elle est « condamnée à errer à jamais sur des terres plus désolées que le Tibesti, la steppe russe » (CS, 76), « dans le froid et l'amour lointain » (CS, 77), « l'étendue gelée » (CS, 78). Celle-ci présente un aspect de plus en plus misérable, au fur et à mesure de son errance. L'accumulation de phrases et de propositions courtes sont autant de pierres à son malheur, comme si la parataxe juxtaposant les propositions épousait la longueur de l'attente de Céline.

Je grelottais ; ma veste me protégeait mal de l'humidité ; [...] quelque chose de très froid dans la tiédeur de midi. [...] Je frissonnais. [...] entre le ciel où tournoyaient les buses et la froide terre. [...] c'étaient la route, le froid, le givre, [...]. (CS, 79-80)

La répétition des termes et la description cyclique sans fin sont autant de témoignages du désespoir de la jeune fille : elle est prête à abandonner, et descend même de son cheval imaginaire. « Le fier cavalier marchait à présent à côté de sa monture » (CS, 84), « la terre était trop froide, trop sombre. » Le froid et l'humidité illustrent l'état mental et physique de la jeune fille, sa perte d'espoir alors que sa quête touche à sa fin. On comprend mieux le soulagement physique qu'elle éprouve en retrouvant enfin son père et son corps « immense et chaud », dans les rayons du soleil (« le dernier soleil d'octobre » CS, 89). La chaleur du soleil se superpose à celle émanant de son père pour réchauffer son corps.

Chez Mauvignier, le feu permet de créer un lien, une chaleur humaine qui n'existe pas vraiment entre la mère et le fils, donnant lieu à un rituel quotidien. « Après avoir dîné, ils restent près du feu, la tasse en fer dans les mains. [...] Ils ne dorment pas à la belle étoile, mais chacun dans sa tente igloo, dans un sac de couchage à trois épaisseurs parce que, même si c'est l'été, le froid de la montagne est saisissant. C'est aussi pour cela qu'on ne reste pas longtemps dehors, le soir, même si l'un et l'autre aiment contempler le feu qui s'éteint lentement, les étoiles qui envahissent le ciel » (CT, 99).

Le feu attise aussi l'imaginaire et fascine le voyageur en faisant appel à un système de références fictives qui dépasse le seul récit. Comparé à un jeu, dès le début le voyage prend une dimension fictive où l'image filmique, le souvenir culturel du western se superpose à l'action vécue : le feu renvoie aux feux de camps des films, dans lesquels les cow-boys dorment à la belle étoile¹⁶⁹. La précision faite par la négative (« ils ne dorment pas à la belle étoile ») vient renforcer l'effet de réel en superposant les contraintes matérielles à l'image de la scène idéalisée, de même que la répétition anaphorique en début de proposition (« dans sa tente », « dans un sac de couchage »), la précision numérique (« trois épaisseurs ») ou la surabondance de détails. La présence du feu oblige à la justification des actes des personnages, qui ne peuvent pas être dictées par la charge symbolique du feu mais

¹⁶⁹ C'est d'ailleurs cette vision qui a été choisie pour illustrer la couverture du DVD de l'adaptation cinématographique faite par Joaquim Lafosse (2019). Les acteurs interprétant Sibylle et son fils sont assis dos contre dos, appuyés sur une selle de cheval. Un feu de camp les sépare, au premier plan. Les chevaux et les montagnes – dont la couleur et la matière se fondent avec le ciel – apparaissent à l'arrière-plan.

par les réalités physiologiques : « même si c'est l'été, le froid de la montagne est saisissant. » D'ailleurs le feu atteint l'apogée de sa portée symbolique en disparaissant puisque, par un mouvement inversé, alors qu'il « s'éteint lentement », il est remplacé par la lumière des étoiles « qui envahissent le ciel », mouvement progressif montrant le changement d'état du monde et appuyant la beauté de la nature. Le feu de camp permet une superposition de l'imaginaire du western et des images de ce voyage équestre qu'effectuent les deux protagonistes au Kirghizstan. La confusion provient de l'utilisation d'objets symboliques liant les deux imaginaires, comme le pistolet – ne dit-on pas « faire feu » ? Cet imaginaire filmique devient la référence des personnages par le biais d'objets communs : le feu de camp, les chevaux, le pistolet. C'est par l'insertion de ces éléments issus de fictions cinématographiques que naît l'idée de quête et d'aventure, rapprochant le voyage à cheval de Sibylle et de Samuel d'une épopée dans l'esprit tant des personnages que du lecteur. Mais c'est une référence erronée, décalée par rapport au réel qu'ils vivent, et qui résiste à l'analogie.

En se couvrant d'une polaire et en s'enroulant chacun dans sa couverture, regardant les flammes qui ne laissent bientôt qu'un tas de braise – en général c'est Samuel qui se charge de faire du feu, même s'il lui faut encore prendre beaucoup de temps et qu'il n'y arrive pas vraiment sans taper dans le stock d'allume-feu. (CT, 99-100)

Même si le feu donne lieu à une séparation des tâches héritée des rôles traditionnels masculins/féminins présents dans l'imagination collective (l'homme fait le feu, la femme fait la cuisine), la réalité vient contredire ces représentations socio-culturelles. La maîtrise du feu n'est pas naturelle à Samuel. Ce manque d'un marqueur de l'identité sociale de l'homme montre que ce savoir-faire n'est pas *a priori* une connaissance innée mais bien apprise. On apprend à être un homme, et cette difficulté à faire du feu n'est qu'une mise en abyme d'un cheminement global de Samuel, au fil du texte, de l'enfance à l'âge adulte. Car le feu est aussi une métaphore de la vie elle-même : « occasion de souvenirs impérissables, d'expériences personnelles simples et décisives. Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer », nous dit Bachelard en introduction de la *Psychanalyse du feu*¹⁷⁰. Il était d'ailleurs pendant longtemps considéré comme un liquide, et doté, dans les représentations, d'un mouvement, d'une direction, illustré par la forme que prennent les cheminées par exemple, qui rappellent le mouvement ascendant du feu.

¹⁷⁰ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

Ce « flux de la vie » que représente le feu, ainsi que sa couleur rouge, nous permet de le rapprocher d'une autre matière avec laquelle il se confond parfois : le sang. Ne dit-on pas « à feu et à sang » ? Le feu et le sang se confondent dès le mythe, puisque Mauvignier nous rappelle que les chevaux du Ferghana, issus de dragons, suent du sang (CT, 108).

Le sang traduit d'abord le changement d'état de nos personnages, comme lorsqu'il revient un moment sur la face de Gardefort (MIL, 121), juste assez pour donner au personnage, mourant, la force d'un dernier enseignement équestre. Il représente alors le mouvement de la vie, montant ou descendant dans le corps du personnage mourant. Le sang est consécutif au changement d'état du personnage.

Chez Millet, il illustre le passage tant attendu par Céline Moreau de l'état de jeune fille à celui de femme : « Il m'a semblé que je saignais, que je m'étais blessée ou que coulait enfin ce sang dont parlaient les filles au collège » (CS, 70). Le sang prend une part active dans l'évolution du personnage, rendue par la structure de la phrase. Alors que Céline est sujet des deux premières propositions, lorsque l'hypothèse des menstruations est évoquée, c'est le sang qui devient sujet comme s'il décidait de couler. La matière, dans ses représentations, semble dotée d'un esprit ou d'une volonté propre, rejoignant une vision presque animiste.

C'est avec Jean Giono et Claude Simon que le sang prend une dimension particulière. Chez le premier, il s'approche des valeurs symboliques du sacrifice rituel quand il s'agit du sang d'un cheval, et fait peser sur les protagonistes des *Deux cavaliers de l'orage* une malédiction fatale. Le meurtre d'un cheval est quelque chose « d'impensable » chez Giono (RDB, 168). Le narrateur des *Récits* entame d'ailleurs la première nouvelle par cette mention : « je n'aime pas qu'on tue les chevaux » (RDB, 12). On sait que l'œuvre de Giono comporte des résonances narratives. D'un texte à l'autre, les personnages font retour. On retrouve des scènes communes dans différents récits. Or ce meurtre du cheval est un événement suffisamment important dans son univers fictif pour faire l'objet de deux récits identiques, celui des *Deux cavaliers de l'orage*, et un épisode radiophonique intitulé « Le cheval de Carpentras », enregistré en 1954, c'est-à-dire dix ans plus tôt¹⁷¹. Dans *Deux cavaliers*, Martial et Mon Cadet ne vont pas à Carpentras mais à Lachau ; un événement

¹⁷¹ « Le cheval de Carpentras », *Entretiens avec Taos Amroche* (1954), CD 1, Editeur : Patrick Frémeaux / Editorialisation : Lola Caul-Futy Frémeaux, Frémeaux & Associés, 2017.

auquel, d'ailleurs, le lecteur n'a pas le droit d'assister puisqu'il ne lui sera délivré, ensuite, que par le discours rapporté des deux frères. Le lecteur est cantonné à rester avec les quatre femmes enfermées chez Valérie en huis clos, en proie à l'inquiétude et à la supposition. Lorsque Martial l'Entier revient, il ramène avec lui « un long fardeau sur son épaule. Un gros poids, quelque chose qui est dans un long sac, une chose molle et lourde qui pend de chaque côté de son épaule et qu'il porte en bombant le dos » (DCO, 136). Il le jette sur le sol et crie aux femmes de venir voir ce qu'il rapporte, sans révéler tout de suite son contenu. Le contenu du sac est révélé progressivement par Marceau sous le mode d'une devinette : « Ouvre-moi le sac et regarde-moi le beau tour de force qui est dedans. » (DCO, 139), « cette chose pleine de sang » (DCO, 139), « la chose sanglante » (DCO, 142), « un énorme morceau de viande de bête » (DCO, 142). Au fur et à mesure, le cadavre gagne en substance, « il doit y en avoir au moins cinquante kilos », « il y a encore la peau », « le poil est beau, lustré », et pourtant, jusqu'à la fin, personne ne comprend que ce sac contient un cheval mort. Comme si l'introduction de son corps, par des attributs triviaux, sanglants, propres à n'importe quelle bête de consommation humaine, empêchait les auditeurs – l'assemblée des quatre femmes, mais aussi le lecteur – d'associer l'image du cheval et cette chose sanguinolente au pied de Marceau. Il leur faut attendre les différentes allusions de Marceau, pourtant très explicites : « Viens manger une bonne tranche de cheval rôti. » (DCO, 137) ; « il devrait venir un peu ici, manger du cheval rôti. » ; « tu vas prendre une poêle d'un mètre et tu vas nous frire cette viande de cheval » (DCO, 146), sauf que ses propos paraissent si incohérents à l'assemblée, qu'il est accusé d'avoir trop bu et de délirer : « Quand tu iras à Lachau, ne bois plus le même vin Marceau, celui-là a l'air de te rester sur l'estomac. Qu'est-ce que c'est que cette viande de cheval dont tu parles tout le temps ? Et quel cheval ? » (DCO, 147). Tout de suite, la responsabilité de l'évocation du sang est imputée à un autre liquide, similaire par sa couleur et son rapport symbolique à la vie : le vin. On assiste aussi à une dissociation cognitive dans l'esprit de l'auditeur/lecteur, entre l'image du cheval vivant et celle du cheval mort réduit à l'état de viande. Le processus naturel de dissolution du corps vivant en matière morte et sanglante est inversé, puisque la narration commence par un contact avec la matière. Il s'agit pour Marceau de provoquer d'abord un contact physique et matériel avec le cadavre, d'abord par la vue (« regarde ») puis par le toucher, en prenant conscience de son poids et de la douceur de son poil (« lustré »). Le sang est toujours chez Giono lié à un acte d'amour, et à une fascination similaire à celle que l'homme éprouve pour le feu.

D'ailleurs l'adjectif « beau » est répété de nombreuses fois, comme si le cadavre était un objet esthétique. On retrouve un processus de description similaire dans la nouvelle « Une histoire d'amour », dans laquelle le sang permet de représenter l'amour des deux personnages. Martial, tuant sa bien-aimée, verra « le sang noircir à flots la région de son cœur » (RDB, 51). Le sang change alors de couleur à mesure que la vie quitte le corps – et le cœur – de la jeune fille. C'est parce que le sang induit d'autres représentations, esthétiques, symboliques, qu'il est difficile de superposer à l'image de la viande sanguinolente, signe de mort – mais aussi de vie, puisqu'elle permet la consommation, et donc la survie de l'homme – la vision de l'animal vivant, choyé dans l'imaginaire collectif. D'où l'effort de Marceau pour tenter de lier les deux projections :

Qu'est-ce que tu croyais que c'était ? Du sanglier peut-être, ou du loup ? (...) Qu'est-ce que tu veux que ce soit, ce poil-là, toi ? On voit encore les traces de la main. [...] Regarde ça ; regarde avec tes gros yeux. Qu'est-ce que ça te dit ce poil où on a dépensé peut-être cent francs de brosse ? Ça dit amitié, ça dit aimable ; ça dit : ah ! Que je suis content de t'avoir ; ça dit : je te soigne comme la prunelle de mes yeux ; ça dit : tu es la plus belle bête du monde ; ça dit : cheval. - Le voilà, le cheval.

- Tu as acheté du cheval ?

- Non. J'ai tué du cheval.

- Mon fils, tu as peut-être alors commencé quelque chose qui nous mènera loin (DCO 147-148).

En s'adressant ainsi à sa mère, c'est aussi au lecteur que s'adresse Marceau. D'un tas de viande, le cheval devient un symbole de beauté, de force, et Marceau, en la tuant, commet cette « chose impensable » qu'évoque Martial dans les *Récits de la demi-brigade* : le meurtre d'un cheval (RDB, 168). Cette réification de l'animal est traduite par le glissement de l'utilisation de l'article « le », utilisé pour désigner l'animal vivant, l'espèce, à l'article « du », désignant une variété de viande, comme on pourrait dire « du » bœuf ou « du » mouton. L'article « le » est doté d'une valeur générique, il ne désigne pas que ce cheval mais l'espèce tout entière dont ce spécimen, par sa beauté, sa rapidité et sa puissance quasi surnaturelles, est le représentant. Ce n'est pas un simple cheval, mais « la plus belle bête du monde ». C'est un acte qui n'aurait jamais dû se produire, et dont aussitôt, Marceau essaie de se justifier : « Tu as vu que ce devait être une belle bête. C'était peut-être la plus belle bête de toutes les vallées là-bas derrière. Et je l'ai tuée. C'est moi qui l'ai tuée ; en pleine rue ; devant tout le monde » (DCO, 148).

Cet acte incroyable, Marceau lui-même n'en est pas convaincu. Toute la description précédente est une transfiguration du corps du cheval, qui va transiter du statut de chose sanguinolente à celui de bête, puis revêtir peau, poils, et enfin redevenir la « plus belle bête du monde ». Le fait de manger alors son corps devient extrêmement symbolique¹⁷². C'est un renvoi au mythe de la transsubstantiation – repris par l'Église catholique avec la pratique de l'Eucharistie – qui veut que la consommation permette à celui qui mange le corps de s'appropriier les propriétés de l'être consommé : sa beauté, sa force, son âme. Cet acte marque le commencement de la renommée de Marceau comme homme le plus fort du monde, et la venue de multiples combattants pour l'affronter. À partir du moment où Jason Marceau ramène le corps du cheval pour le manger, il s'inscrit, tel Œdipe, dans une voie inéluctable et tragique, dont seule la mort, le sang, pourra le délivrer. C'est d'ailleurs parce que le sang coule qu'il y a une histoire à raconter. La matière devient, au même titre que l'animal dont elle provient, le lien entre mythe et récit, le fil narratif autour duquel se construit l'histoire.

Dès l'ouverture de *La Route des Flandres*, la robe des chevaux, couleur de feu ou de sang, offre une perspective à la scène peinte en incipit : « derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, [...] » (RF, 9). Georges rencontre son supérieur pour la première fois. Celui-ci tient à la main la lettre de recommandation écrite par Sabine, la mère de Georges, à qui le capitaine est lointainement apparenté. Les chevaux apparaissent d'abord par leur couleur « rouge acajou ocre », seule tache de couleur au cœur d'une boue grise omniprésente dans le récit, et du gris du macadam de la route qui est le centre de l'action. C'est aussi la couleur du sang versé pendant la guerre, du sang caillé des blessures à venir, ce sang qui seul émerge du tas de boue formé par le cheval mort : « une large tâche rouge clair grumeleuse, brillante comme un vernis, s'étalant [...] » (RF, 30). Il apparaît de manière proleptique puisqu'il s'agit, si tôt dans le récit, d'un effet d'annonce seulement, la guerre n'ayant même pas encore été amenée à la compréhension du lecteur. Le sang apparaît aussi chez Simon comme une

¹⁷² Si le bœuf a aussi été l'objet de sacrifices, il est important de rappeler que l'hippophagie, même légalisée depuis le XIX^e siècle, ne représente que 3% de la viande consommée en France. Elle a toujours été une viande tabou, réservée aux plus pauvres et à une consommation de famines et de guerres. Le symbolisme de son sacrifice, même dans un milieu rural, s'en trouve amplifié. Voir les travaux récents de S. Leteux, « L'hippophagie en France : la difficile acceptation d'une viande honteuse », *Terrains et Travaux : Revue de Sciences Sociales*, ENS Cachan, 2005, p. 143-158. N. Maillard, *op. cit.*.

métonymie de la race – celle des aristocrates au sang bleu, des « hommes-chevaux » – ou de l'appartenance à une hérédité familiale dont le poids se fait sentir sur plusieurs générations.

[...] ce titre, ce sang, qui représentaient apparemment pour Sabine (la mère de Georges) une valeur d'autant plus précieuse [...] qu'elle était elle-même (mais hélas par sa mère) une de Reixach : de là, sans doute, l'obstination, la constance ulcérée et plaintive qu'elle mettait à rappeler sans cesse [...] les indiscutables liens de parenté qui l'unissaient à eux (RF, 59).

Or, ce sang qui coule dans les veines de son supérieur est le même qui conduit celui-ci à se suicider à cheval, répétant un autre suicide familial intervenu des générations plus tôt. En se posant la question du sang, Georges se pose la question d'une mort « programmée » qui ressemble à une malédiction familiale. Le sang est, autant que les chevaux, le lien qui unit les différents personnages, au point de s'imaginer des parents « équins », comme c'est le cas à la lecture d'écrits d'ancêtres conservés par Sabine : « il n'y a qu'un cheval qui a pu écrire ça » (RF, 63). Dans l'histoire, le sang est la matière qui lie Georges aux différents personnages humains et équins qui traversent *La Route des Flandres*, au même titre que l'encre les lie dans le récit. Le sang est aussi la matière reliant l'histoire au mythe, « à la façon dont, dans les légendes, l'eau ou le vin jaillissent de la roche ou d'une montagne frappée d'un bâton » (RF, 30). Le narrateur fait ici référence à l'Exode, en particulier à l'épisode dit « de Massa et Mériba », dans lequel les Israélites, guidés par Moïse et souffrant de la soif dans le désert, mettent Dieu au défi et exigent une preuve de sa présence parmi eux. Moïse fait alors jaillir de l'eau du rocher d'Horeb avec son bâton, le même qui avait ouvert la mer rouge¹⁷³. Le rouge n'est pas, dans ce cas, un simple attribut visuel, il permet au narrateur de relier trois matières liquides, le sang, l'eau et le vin. Dans l'exode, Dieu fait le rapprochement entre les deux premières lors d'une déclaration à Moïse : « Et s'ils ne croient pas même à ces deux signes, et n'écoutent pas ta voix, tu prendras de l'eau du fleuve, et tu la répandra sur le sol, et l'eau que tu auras prise du fleuve deviendra du sang sur le sol »¹⁷⁴. Dans la Bible, c'est à la mort du Christ que l'on retrouve ces deux matières mêlées, quand un coup de lance d'un centurion les fait jaillir du corps de Jésus.

Dans *La Route des Flandres*, le sang n'est pas mêlé à l'eau mais au vin qui, par sa couleur rouge et ses effets sur le corps – le cœur – de l'homme, porte, selon Gaston

¹⁷³ (Exode : 17, 1-7)

¹⁷⁴ (Exode : 4, 1-9)

Bachelard « le signe du sang »¹⁷⁵. La référence renvoie à un cadre beaucoup plus trivial : l'auberge « Le Rocher de Cancale » fondée en 1784 à Bercy¹⁷⁶, constituant un des plus grands établissements de l'ancien marché du vin. Le nom « Rocher de Cancale » est aussi attribué à un restaurant Parisien du quartier de Montorgueil connu au dix-neuvième siècle. On retrouve le nom dans une chanson populaire écrite par Etienne de Jouy au début de ce siècle, reprenant l'épisode biblique de manière comique :

Moïse, pour désaltérer
Sa troupe fugitive
D'un roc autrefois sut tirer
Quelques pintes d'eau vives
Miracle d'enfant !
Ici, d'un plus grand
Notre hôte nous régale :
Il commande, il dit,
Et le vin jaillit
Du Rocher de Cancalle¹⁷⁷

Enfin, la mention de l'eau jaillissant de la roche est aussi un clin d'œil à la naissance du premier cheval : Pégase, né du jaillissement du sang de sa mère la Gorgone et auteur du coup de sabot dont jaillira la source Hippocrène. Le cheval ailé, symbole de l'inspiration nous renvoie à l'encre qui est le sang des récits.

Le sang, symbole de la vie qui coule encore et fil symbolique reliant l'histoire au mythe est, comme le feu, la terre ou l'eau, un élément vecteur du merveilleux dans le récit. Le sang et l'eau sont souvent associés, parce qu'ils sont tous deux des matières liquides. Nos textes mettent en valeur une autre association de matières, foulées par le pas des chevaux et des hommes : celle de l'eau et de la terre, à savoir la boue.

¹⁷⁵ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* (1948), Paris, Librairie José Corti, 18e réimpression, 1982, 343 p., p. 277.

¹⁷⁶ A. Jacques, « Au bon temps du "Joyeux Bercy". Quand les parisiens s'encanaillaient au marché du vin », in *Le Point*, 22 novembre 2012. https://www.lepoint.fr/villes/au-bon-temps-du-joyeux-bercy-22-11-2012-1567886_27.php.

¹⁷⁷ E. de Jouy, « Le rocher de Cancalle », *Le Caveau moderne ou le rocher de Cancalle*, chansonnier de table, 3^{ème} volume, par les auteurs de *L'épicurien Français*, Paris, Capelle et Renand, 1809, p. 13.

Après avoir vendu sa jument, Gardefort, le personnage de *Milady*, erre par les rues, « d'un pas lourd, comme s'il traînait aux pieds des bottes de vénerie engluées de boue. » (MIL, 104) La boue est explicitement la matière du désespoir, il est « empêtré dans un désespoir nouveau » (MIL, 104). C'est une matière que l'on traîne avec soi, dont on ne peut se défaire, tout comme de la dépression dans laquelle le personnage s'enfonce. Cette boue fait référence à d'autres matières encore plus impossibles à détacher : la glue (« engluier »), ou le pétrin (« empêtré »), cette pâte à pain extrêmement collante.

L'allusion à la vénerie, en plus de désigner des bottes lourdes, car faites d'un cuir résistant à la monte en extérieure par tous les temps, est une référence que l'on retrouve dans une expression de *La Route des Flandres* : « les chiens ont mangé la boue » (RF, 9). Cette métaphore a été vue¹⁷⁸ comme une amplification du Songe d'Athalie, ou un renvoi aux chiens de Diane dévorant Actéon et permettant un retour au primordial : qu'il s'agisse du mythe (en revenant à l'origine c'est-à-dire aux mythes grecs et romains) ou de l'origine de l'espèce (avec le souvenir du loup évoquant un chien originel encore en lien avec sa nature sauvage). Pour dresser un parallèle avec la peinture, partant du principe que l'incipit de *La Route des Flandres* a pour but de dessiner un cadre dans lequel le lecteur peut ensuite s'égarer, renvoyé de visions en visions, la boue crée d'abord un contraste avec les taches de couleur des chevaux, posées sur la toile à la manière d'un impressionniste. La boue, c'est le gris, une couleur sombre et uniforme ; c'est aussi la matière de l'anéantissement, une annonce de la mort qui va toucher le « nous » polyphonique dans lequel se fondent et se dissolvent les soldats de la garnison et leurs montures, dont le narrateur est l'un des seuls survivants. La boue a aussi une texture, ni solide, ni liquide : gluante, « si profonde qu'on s'enfonçait dedans jusqu'au chevilles ». C'est une matière dans laquelle on s'empêtre au point de ne pas pouvoir s'en dégager, comme on ne peut se libérer des visions de George ou de la narration polyphonique, des différents événements se renvoyant tous les uns aux autres. La phrase simonienne est, à l'image de la boue, une phrase sans début ou fin. À peine une capitale vient-elle marquer le début d'une pensée et quelques virgules permettent-elles de respirer. C'est une phrase qui engluie la lecture comme la boue, projetant sans cesse de nouvelles particules. Le lecteur a beau essayer de se dégager pour poursuivre l'histoire, il est

¹⁷⁸ Voir L. Dallenbach, séance du séminaire de l'I.T.E.M., 15 décembre 1990 et B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, volume 1, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 190.

immobilisé par le poids de la matière narrée. C'est la volonté d'une narration toujours plus précise et exacte des faits, épuisant toutes les possibilités herméneutiques des mots par l'énumération et l'addition de références, jusqu'à en délivrer le sens profond. La première phrase de *La Route des Flandres* s'étend sur une page entière, ne trouvant le point final qu'à la dernière ligne.

Mais la boue gèle aussi parfois et retrouve alors la dureté de la terre et des pierres du sol, laissant la place à des « mondes morts, éteints et couverts de glace » (RF, 34). La boue fige alors les empreintes, tout comme elle fige et ensevelit les hommes et les chevaux dans l'Histoire, tous ensembles gris et méconnaissables dans cette immense borborygme qu'est la guerre. Cette boue est aussi la glaise originelle, celle dont est fabriquée l'homme et qui reprend son dû à la fin ; c'est le *Memento, homo : quia pulvis es, et in pulverem reverteris*¹⁷⁹. Sauf que ce n'est ni un homme ni un dieu mais un cheval qui incarne cette destinée dans le récit. Georges est hanté par le cadavre d'un cheval sur la route, ou plutôt de « ce qui avait été un cheval » : le corps se dissout ne faisant plus qu'un avec la boue qui l'entoure. Georges découvre que le cadavre « n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue » (RF, 29). Ce cheval devient une métonymie du vivant dont la matière est utilisée puis mise en pièces par la guerre – ne parle-t-on pas explicitement de « chair à canon », comme si la matière des corps était une nourriture de la guerre, celle-ci prenant lieu de divinité, esprit indépendant et dévorant ? – avant de se dissoudre peu à peu dans le néant. L'homme, né de la terre, redeviendra poussière. Le cheval représente à la fois l'être humain dont il partage les souffrances, mais aussi l'être vivant de manière plus universelle en perpétuelle métamorphose.

ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle [...] et était destinée à y retourner, s'y dissoudre de nouveau, [...] pourtant (quoiqu'il semblât avoir été là depuis toujours, comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral, avec ses pattes de devant repliées dans une posture fœtale d'agenouillement et de prière [...]) (RF, 30).

¹⁷⁹ Genèse, 3, 19.

Avec la boue, on revient à l'origine du monde. La boue glaise, dont le règne animal est issu, et à laquelle il retourne, est d'abord une matière cosmique qui rappelle la figure du reptile, évoquant le serpent de la Genèse. En effet, comme lui, elle est fuyante et n'a ni début ni fin. C'est elle qui fait chuter l'homme. La boue est ensuite une mère protectrice, qui « recouvre » ou « enveloppe » son enfant, placé en position fœtale. On retrouve le sein maternel, et jusqu'au « bruit de succion » de la tétée, alors que la situation est inversée, puisque c'est ici la mère qui mange son enfant. Mais c'est l'étape nécessaire pour retrouver le grand tout, un espace qui réduit à néant toute individualité – on ne sait même plus à quelle espèce l'embourbé appartient (animal, végétal, fossile ?). La boue est cette matrice originelle, cette divinité terrible de la mythologie : une terre-mère qui avale ses enfants et les fait disparaître. Pourtant la terre en elle-même est peu évoquée dans *La Route des Flandres*. La matière qui s'oppose à la boue est le macadam de la route sur laquelle résonnent les sabots des chevaux. La seule allusion à cette terre-mère apparaît dans l'acte de l'enterrement, qui ne vise pas un homme mais un cheval, celui de la nouvelle éponyme (CH, 46). La figure du cheval offre alors aux soldats un retour aux rites funéraires qu'il ne leur est pas permis de pratiquer en temps de guerre. Lorsqu'on sait que le père de Claude Simon, tombé au cours de la première Guerre Mondiale, n'a pas été enterré, on peut se demander jusqu'où le texte participe, pour l'auteur, à un travail cathartique de deuil. Enterrer un cheval de fiction pour dire au revoir à une figure paternelle qui partage son amour des chevaux ? La dernière vision, relatée dans *L'Acacia*, que Claude Simon a de son père n'est-elle pas son départ à cheval vers un conflit dont il ne reviendra pas¹⁸⁰ ?

Le cheval revêt alors un aspect double, à la fois matière vivante et tangible mais aussi support de la rêverie, permettant la superposition d'images oniriques et de projections transcendant sa réalité. Cette façon de confier l'être aimé (humain ou animal) à la terre revient à le rendre à la matière originelle, source de vie. En ce sens, l'enterrement du cheval chez Simon peut aussi s'apparenter à l'acte d'hippophagie évoqué plus tôt chez Giono. Il viserait là aussi à inclure l'autre dans la matière, qu'il s'agisse de la terre ou du propre corps de Marceau, pour ne former qu'un tout, selon ce même principe de transsubstantiation créant une continuité entre la matière des corps et les éléments.

¹⁸⁰ M. Calle-Grüber, *op. cit.*, p. 35.

La présence de la boue permet aussi, paradoxalement, d'accentuer la vraisemblance du récit. Lorsque Laurent Mauvignier introduit dans *Continuer* un passage où les personnages sont aux prises avec la boue, risquant de s'enliser au péril de leur vie et de celles de leurs chevaux (CT, 113), ce nœud dramatique rappelle la nature sauvage qui entoure les protagonistes. La boue est opposée au béton des villes ; elle prouve la méconnaissance des personnages du terrain et de l'espace, et constitue un risque matériel et trivial corrélé à leur désir d'aventure. Prendre le risque de partir signifie prendre le risque de finir embourbé dans un marais loin de tout. C'est un rappel de l'histoire passée de Sibylle et de son accident lors d'une randonnée pédestre en Corse. C'est aussi une prolepse de la fin de l'histoire, annonçant la chute de Sibylle, toute seule cette fois, dans un ravin. Sur le plan de l'imaginaire, la boue suggère le retour à la terre originelle, comme une deuxième naissance pour les personnages. En sortant, littéralement, de la boue, les personnages voient leurs rapports évoluer. S'éloigner de la boue revient à s'éloigner de la mort pour aller vers la vie (« l'odeur atroce de la boue, la boue qui éclabousse, les chevaux qui vacillent, le risque de la mort, l'épuisement » CT, 131), La boue, au-delà de fournir une matière dramatique ou descriptive, donne naissance à une vision allégorique du monde, partagé en symboles solaires et lunaires, en bien et mal. L'odeur de la boue, caractérisée comme « atroce », fait naître une vision infernale, renforcée par l'anadiplose du substantif et l'énumération des directions fatales que peut prendre la scène. Cette scène de boue a comme objectif narratif dissimulé de renforcer, par opposition, l'effet de la scène à suivre du bain.

Dans *Au revoir là-haut*, la boue est un élément matériel et trivial de la guerre, une divinité toute puissante qui détruit tout sur son passage. Il ne reste plus qu'« un sol dont la végétation a totalement disparu, criblé de milliers de trous d'obus, parsemé de centaines de corps en décomposition dont l'odeur pestilentielle vous monte au cœur toute la journée » (AL, 27). La boue est aussi l'enfant de la terre dont elle est issue, secouée « jusque dans ses boyaux » (AL, 18). On retrouve un quasi animisme de la matière, considérée comme un être en soi, avec une bouche, un ventre et des boyaux. Dès le départ, Albert, par un pressentiment prophétique, n'a qu'une peur : y mourir « enterré vivant, à quelques encablures de la fin de la guerre ». Albert redevient alors un petit enfant soumis à ces éléments supérieurs qui veulent l'avalier, « le petit Albert » (AL, 22), tout comme ses

compagnons, assassinés par Pradelle : Grisonnier (« Sa grosse tête s'est comme incrustée dans la boue et le reste du corps a l'air d'être tombé tout en désordre » AL, 23) et Louis Thérioux (« Lui aussi est en partie recouvert de boue, recroquevillé, un peu dans la position du fœtus. C'est touchant, mourir à cet âge-là, dans une attitude pareille... » AL, 23). L'homme est un enfant devant la volonté supérieure du ciel et de la terre, et la guerre le renvoie à son insignifiance. La boue reprend son dû, récupérant ses enfants, pendant que, dans ce décor de « fin du monde » (AL, 22) le lieutenant Pradelle fait figure de diable avec ses « poils noirs, partout, jusque sur les phalanges, avec des touffes qui sortaient du col juste en dessous de la pomme d'Adam » (AL, 15). D'ailleurs l'attaque se déroule, symboliquement, le jour des Morts (AL, 17). Le narrateur s'interroge sur la position des soldats, toujours baissés, instinctivement, « comme si on faisait tout le temps la guerre dans la crainte du ciel » (AL, 23). Le ciel et la terre s'affrontent alors, provoquant la chute d'Albert, « les bras en croix » (AL, 24), alors que Pradelle, en haut du trou, incarne l'ange de la mort (AL, 25).

En incluant une matière triviale support de métaphores et pourtant lourde d'interprétations herméneutiques comme la boue, l'écriture transcende le décor quotidien. Les passages introduisant le motif de la boue mettent en valeur l'appétit destructeur d'une matière animée. Ils apparaissent d'ailleurs dans la narration en opposition avec des passages structurés autour de l'image de l'eau, présentée comme un retour à la vie et un processus de purification.

Chez Claude Simon par exemple, l'accès à l'eau marque un répit, qu'il s'agisse d'abreuver les hommes ou les chevaux. C'est en cela qu'elle acquiert quelque chose de merveilleux.

« Ecoute : à un moment il nous a payé à boire. C'est-à-dire, je pense, pas exactement pour nous : à cause des chevaux. C'est-à-dire qu'il a pensé qu'ils devaient avoir soif et alors par la même occasion... » Et Blum : « payé à boire ? » Et moi : « Oui. C'était... [...] comme si c'eût été une chose normale de vider tranquillement, debout et tout équipé, notre canette de bière, lui et le sous-lieutenant un peu à l'écart, comme il sied (et je ne sais même pas s'il a bu, je ne le crois pas, je ne le vois pas vidant une canette de bière au goulot), et nous tenant d'une main notre bouteille et de l'autre les rênes des chevaux en train de boire à l'abreuvoir [...] » (RF, 23-24).

L'acte de s'abreuver, au départ provoqué par le besoin matériel de donner de l'eau aux chevaux exténués, devient une parenthèse à la guerre, et l'occasion pour les hommes de réintroduire une certaine forme de normalité. Cette parenthèse est littéralement illustrée par l'aposiopèse dans le dialogue, qui suspend la phrase de Georges. Le fait de boire marque une pause dans l'histoire. La soif des chevaux sert ainsi de prétexte à la mise en place d'un rituel fort, particulièrement genré au masculin : celui de « boire un coup ». Le passage surprend par son anachronisme et l'inattendu de la situation, qui a paradoxalement pour conséquence un renforcement de l'effet de réel. Ce rituel sert aussi la recreation d'un lien entre le narrateur et la figure paternelle incarnée par Reixach. D'ailleurs, l'intention compte plus pour le narrateur que l'action elle-même, puisqu'il ne le voit pas « vidant une canette de bière au goulot ». L'image de l'action, et la familiarité de geste qu'elle suppose, se superpose mal à l'image que le narrateur a du capitaine. Néanmoins cette scène d'immobilité renvoie l'image édénique de l'eau souvent attribuée aux oasis dans le désert, ou à une pause dans un univers laborieux fait d'efforts et d'épuisement. Le besoin d'assouvir la soif des protagonistes permet d'aborder les sensations liées à la fatigue et à l'usure du corps. L'unicité de l'épisode est annoncée par la circonstance exceptionnelle (à un moment), renforçant l'introduction de l'impératif et des deux points, obligeant Blum à écouter, marquant d'emblée l'importance de la scène. Si la soif des chevaux est ensuite introduite comme justification, on comprend qu'il y a un jeu herméneutique mis en place par l'utilisation de l'expression « avoir soif », qui n'a pas seulement l'eau pour objet. Les chevaux avaient soif d'eau, mais les hommes avaient soif de manière générale – de boire, de souffler, de s'arrêter, de couper avec la réalité. La matière eau est alors combinée à une autre : l'air. En buvant, il s'agit aussi de respirer.

L'eau permet une transition d'état chez le personnage. Céline Moreau, avant de courir retrouver son père, arrête sa quête un moment. Elle, qui poursuivait son but avec assiduité, sans pause ni repos, prend le temps de se laver la figure (CS, 88), et d'arranger ses cheveux mouillés. C'est un geste de coquetterie, certes, et de respect pour la figure paternelle, mais aussi une forme d'effacement des labeurs passées, et le signe d'un recommencement. L'eau permet d'effacer le passé et de renaître, comme le Léthé.

Chez Mauvignier, ce n'est pas un hasard non plus si juste après l'épisode de la boue, les personnages découvrent un lac dans lequel Sibylle va se baigner. Elle est encore couverte

de boue, « crade comme un punk à chien » (CT, 136), mais cette baignade, au-delà de la nettoyer, va lui permettre de se réapproprier son corps et de respirer, après un épisode traumatisant. Alors que la boue est un épisode violent (« les chevaux qui vacillent, le risque de la mort, l'épuisement » CT, 131), l'eau est un épisode de paix et de renaissance, ce qui se transmet dans la description du paysage : le lac « n'a plus cette teinte bleu foncé, presque noire, qu'ils avaient vue de là-haut », « il est doré comme si le soleil s'y reflétait, que le lac lui-même était fait de la lumière du soleil ou que l'eau y était devenue incandescente » (CT, 135). L'eau est la lumière au bout du tunnel mortel que représentait la boue. A cette image solaire de l'eau se superposent les règles nomades « de ne jamais souiller l'eau claire, celle des lacs, des ruisseaux, des rivières, qu'on doit se contenter de l'eau de pluie car celle-ci est faite pour laver le monde de ses souillures en imprégnant la terre et en nourrissant les racines des arbres, des herbes, des fleurs » (CT, 134). L'eau, source de vie, est le lien par excellence des éléments dans une vision cosmique de la nature. Elle permet l'union avec le grand tout universel. Elle représente aussi la pureté supposée de la nature face à la souillure qu'incarnerait l'humain dans le schéma de l'anthropocène.

L'eau est aussi porteuse d'une symbolique chrétienne. Il ne s'agit pas juste, au sens premier, de se décrasser et de nettoyer les affaires, mais bien d'un baptême lustral. Sibylle, par le pouvoir purificateur de l'eau, va renaître à elle-même et aux yeux de son fils. En lavant son corps elle lave aussi ses péchés, puisqu'elle se sent responsable de s'être trompé d'itinéraire et d'avoir risqué sa vie et celle de son fils. C'est lors de ce bain que Samuel, jusqu'alors en colère contre sa mère, change peu à peu d'attitude comme si effectivement l'eau effaçait la « faute » de celle-ci (CT, 136). La scène du bain pourrait être une métaphore de la pratique équestre – faite de chute et de remises en selle – mais aussi de la vie elle-même, et de l'impossibilité d'en éliminer le facteur risque. C'est d'ailleurs le sens de la formule lancée par Sibylle à son fils une fois le danger passé : « Dans la vie il faut se foutre à l'eau » (CT, 139). La vie présuppose l'existence d'accidents, de risques, et c'est la leçon que l'eau, ou le contact avec les chevaux, enseigne à Samuel. Car l'eau, comme la vie, est mouvement. De cette allusion à la vie, à son rapport cyclique mais surtout à son mouvement de perpétuelle évolution, naît aussi l'allusion à la sexualité, représentée par Sibylle. Ce baptême par l'eau ne laisse pas Samuel insensible. Il lui permet enfin de reconnaître une femme en sa mère, sujet et objet de désir. Celle-ci, de mère, devient alors la femme, dans le

sens où elle représente toutes les femmes. Leur solitude autour d'un lac dans un paysage désert, tout juste issu de la boue, n'est pas sans rappeler la condition du premier homme et de la première femme – et Sibylle n'est-elle pas au fond comme Eve, la tentatrice, celle qui veut que Samuel, son fils, accède à la connaissance en mangeant la pomme que représente ce voyage à cheval au Kirghizstan ? C'est parce que le désir sexuel apparaît, dans cette scène de création du monde – Samuel va regarder sa mère « comme une femme » (CT, 137) et la trouver *désirable* (CT, 137) – que Sibylle va se métamorphoser en femme et Samuel en homme.

L'eau, combinée au cheval, donne lieu à une autre matière, aussi impalpable que l'air qui la propage : la sueur. Sous cette forme, l'eau n'est plus la matière matrice et apaisante qui permet une renaissance. A l'état de sueur, l'eau met en scène un jeu d'opposition entre le chaud et le froid, révèle la fatigue et la peur, et prend des allures de symptômes prophétiques.

La sueur apparaît dans *Milady* lorsque la jument est vendue par Gardefort. C'est la seule trace palpable, après la vente, de la présence de sa jument dans l'écurie. « Sur le porte-selle, la selle encore humide de sa sueur séchait, panneaux en l'air » (MIL, 97). La sueur qui sèche représente les heures de travail – de complicité et d'amour – passées entre le cavalier et sa jument. Elle est « encore humide », car la jument vient juste de partir, montrant la brutalité et la rapidité de la séparation : le cuir n'a même pas eu le temps de sécher. Ce sont les larmes que Gardefort ne verse pas. Les panneaux en l'air – c'est-à-dire une selle renversée, mise à l'envers, pour faire sécher les parties inférieures au contact du cheval pendant le travail – sont aussi une représentation de la mort psychique du personnage. C'est la version faite objet de l'expression « les quatre pattes en l'air » désignant la rigueur cadavérique frappant un animal à sa mort, le mettant dans une position étrange, sur le dos et les pattes tendues. Car la sueur n'apparaît pas sans l'air qui souffle le chaud ou le froid, la provoque ou la fait sécher, constituant le dernier élément à étudier dans nos textes pour achever cette analyse de la matière.

Il y a un rapport psychologique évident entre le souffle, la respiration, et les états d'humeur du personnage, mis en valeur dès l'incipit, dans lequel Gardefort, en attendant *Milady*, grille « cigarette sur cigarette » (Mil, 9). Mais ce n'est, à cet instant, qu'une

impatience d'amoureux, « un coup de fièvre chaude » (MIL, 15). Dès le moment où Gardefort prend conscience des soucis financiers l'empêchant de continuer à entretenir sa jument, le souffle prend une autre dimension. Chez son ami Béguier de la Digue, auquel il veut emprunter de l'argent, il fume encore cigarette sur cigarette (« cinquante cigarettes par jour, [...] c'est du suicide » MIL, 67), étouffe, va à la fenêtre. Enfin, lorsqu'il perd sa jument, il est frappé d'insomnies et fait des cauchemars, se réveillant la nuit « tout en sueur » (MIL, 105), à la limite de la folie.

Lorsque la sueur apparaît dans *Milady*, elle fait suite à la présence de l'élément air, sous la forme d'un souffle : celui provenant du van qui vient chercher la jument. Il est personnifié comme une bouche (« béante, affamée »), et il lui souffle à la figure « une odeur d'essence et de paille chaude » (MIL, 96). Le souffle est ici lié à un mouvement, presque à un coup, comme si Gardefort était attaqué par le véhicule, poussé à s'éloigner – mouvement de rejet, de l'intérieur vers l'extérieur – alors que celui-ci va aussi englober la jument, l'avalier – mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. En se séparant de sa jument, Gardefort va symboliquement arrêter de respirer, donc de vivre. Il flatte les flancs de sa jument, partie du corps du cheval abritant la cage thoracique, liée à la respiration et « ce cœur qui avait battu si souvent entre ses jambes » (MIL, 96-97). En d'autres termes, en quittant *Milady* Gardefort abandonne son cœur et ses poumons et cesse de respirer. D'ailleurs il achève ses adieux en l'embrassant « sur les naseaux », c'est-à-dire le nez, lieu du souffle et de la respiration. L'air prend chez Morand une dimension polysémique. Ne parle-t-on pas, pour désigner l'équitation pratiquée par Gardefort « d'airs de Haute École » ? On retrouve dans l'imaginaire de l'air la présence du mouvement, ascensionnel, comme chez l'oiseau et cette éthique de la verticalité dont parle Bachelard :

La vie ascensionnelle sera alors une réalité intime. Une verticalité réelle se présentera au sein même des phénomènes psychiques. Cette verticalité n'est pas une vaine métaphore; c'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale. [...] Pour bien connaître les émotions fines dans leur devenir, la première enquête consiste, d'après nous, à déterminer dans quelle mesure elles nous allègent ou dans quelle mesure elles nous alourdissent¹⁸¹.

¹⁸¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Librairie José Corti, 17e réimpression, 1990, 307 p., p. 20.

Ce parallèle entre les lois physiques et l'état psychique apparaît dans *Milady* au moyen de différentes comparaisons : entre l'équitation et la musique, par exemple. Les personnages parlent du travail équestre comme de variations musicales, montant ou descendant dans les allures : « je suis descendu de trois à deux temps de galop » (MIL, 31) explique Gardefort à son élève Léal, lors d'une leçon. Cette comparaison met en valeur la légèreté et la douceur de l'équitation du maître, et établit pour son élève un objectif à atteindre. Le cheval, comme l'oiseau, semble doté d'une facilité pour se décoller du sol et s'élever dans les airs, même sans ailes. Les « airs relevés » et les « sauts d'écoles », dans lesquels le cheval se jette en l'air le plus verticalement possible, soit par l'avant (dans la courbette), soit par l'arrière (dans la croupade), ou encore en essayant de détacher tous ses membres du sol (la cabriole), sont d'ailleurs considérés comme l'apogée de l'Art Équestre. Grumbach, l'acheteur de *Milady*, flatte Gardefort par cette comparaison, lorsqu'il évoque sa facilité à aller « du piaffer au passage puis au grand passage et redescendant ensuite toute la gamme, pour retourner tout doucement au piaffer, tout doux, tout coulant » (MIL, 84-85). Les transitions équestres – ces changements d'une allure à une autre – sont dotées par les personnages d'une matière, d'une substance, aussi fuyante qu'un liquide et légère que l'air, ou le son. L'évocation de la douceur de la figure équestre est en réalité une métonymie pour évoquer la douceur et la fluidité du mouvement du cavalier et de ses actions vis-à-vis du cheval. Comme dans la musique, c'est au musicien de « jouer juste », rappelle Gardefort à Léal : « Accorde ton violon et tâche de jouer juste » (MIL, 31).

Une deuxième comparaison développée par Gardefort en monologue concerne la similitude de l'équitation et de l'architecture. Gardefort, après avoir assisté au spectacle de Haute Ecole présenté par le Cadre Noir de Saumur, salue « le couronnement d'un admirable effort d'architecture gréco-latine » (MIL, 73). Cette métaphore fait référence à l'un des premiers écrivains de l'Art Équestre, Xénophon, ainsi qu'à l'accumulation des savoirs équestres qui s'empilent dans l'histoire depuis la publication de ce premier traité, à la manière des étages d'un immeuble, et ce jusqu'au XIX^{ème} siècle. « D'Aure et Baucher apportent des vérités nouvelles et une fois encore l'édifice porte plus haut sa voûte... » (MIL, 74). Cette image de la verticalité de l'Art Équestre est renforcée par la construction d'édifices chargés de la promouvoir au fur et à mesure du temps : les grandes écuries de Versailles, Saumur, ... Selon le personnage, « l'équitation et l'architecture sont sœurs, [...]

même lutte contre la résistance des matériaux, même recherche de l'équilibre, même apothéose du "sur place" » (MIL, 74). Ainsi, *Milady* traduit une éthique de la verticalité mise en valeur par l'équitation savante, justement nommée « Haute École » parce qu'elle se réfère au niveau de dressage le plus abouti et aux airs les plus relevés pratiqués par les écuyers, en opposition avec la « Basse école », premier niveau de maîtrise des exercices équestres, pratiquée par les simples cavaliers. Le personnage oppose d'ailleurs son équitation à celle dite « en avant », pratiquée par les cavaliers amateurs, exprimant un mouvement horizontal lié à la vitesse, alors qu'il s'agit, dans l'équitation de Haute École, de suspendre le mouvement en l'air. La Haute École a pour mot d'ordre la légèreté. Gardafort le transmet à la fin de la nouvelle, sur son lit de mort, comme quelque chose de précieux. « C'est toute l'équitation » (MIL, 121) que le héros résume par deux métaphores : celle du « souffle de la botte » (MIL, 120) et des « œufs à la neige » (MIL, 121). La première a pour objet l'impulsion que doivent provoquer les jambes du cavalier en serrant le corps du cheval. Cette pression peut avoir différentes intensités en fonction du niveau d'expérience du cavalier, mais aussi du cheval. Le spectre de cette pression s'étend des coups de talons mous, mal dirigés et peu efficaces des débutants, souvent sur des chevaux de centre équestre débonnaires (choisis pour leur peu de réaction aux maladresses de cavaliers peu expérimentés), à la pression ferme, précise et infime du cavalier expérimenté (souvent associé à un cheval plus sensible ou réceptif). Lorsque Gardafort assure que *Milady* « obéissait au souffle de la botte » (MIL, 120), il décrit une jument dont le travail et la sensibilité sont tels qu'elle n'a même pas besoin de sentir les jambes de son cavalier : seule l'anticipation de la sensation du souffle créé par les bottes, avant le contact avec sa peau, suffit à faire naître chez elle l'impulsion nécessaire à la réalisation des exercices demandés. La métaphore des œufs à la neige concerne la tenue de main du cavalier et leur contact avec la bouche du cheval par l'intermédiaire des rênes, dans une référence culinaire exprimant la légèreté, à la fois du mouvement de main – fluide, fin, léger – mais aussi de la texture des œufs à la neige – mousseuse, fondante, si légère que presque impalpable. Les derniers mots de Gardafort sont une incarnation de sa leçon de légèreté : « léger...léger...lé... ». Après sa main, « si légère, si exsangue », sa voix se fait « plus faible encore » et le dialogue s'évapore, par le biais d'une accumulation de (bien nommés) points de *suspension*. Pour signifier la disparition de la matière, ici de la voix, du souffle, de la parole, sa mâchoire « tombe »,

comme si elle n'avait plus prise sur rien. Gardefort accède ainsi à la légèreté absolue de la matière.

Cette légèreté, incarnée par l'oiseau chez Bachelard ou le dressage équestre chez Morand, on la retrouve aussi chez Giono, dans la figure du cheval ailé : « la légèreté [les] "[gonfle] comme des nuages, des ailes [poussent] à leur flanc" »¹⁸². Le cheval de Carle dans *Que ma joie demeure*, possède, ainsi, la « graine des ailes ».

Il en sortira de grandes ailes blanches. Et ça sera un cheval avec des ailes, et il fera des enjambées comme d'ici au jas de l'Érable, et il galopera dix mètres au-dessus de terre et on ne pourra jamais plus l'atteler, ni lui, ni ses fils, ni les fils de ses fils (QMJD, 448).

Dans ce passage, évoqué plus haut pour son inspiration mythique explicite, les allitérations en « s », mais aussi en « ch » ou en « j » reproduisent un sifflement ou un chuintement semblable au vent dans les ailes du cheval ailé. On retrouve l'image de ces chevaux « gonflés comme des nuages », évoqués par Marie Anne Arnaud-Toulouse. Les chevaux de Giono sont ceux qui permettent de s'envoler de la réalité matérielle et terrienne dans laquelle évoluent les personnages, et délimitée par des noms propres (« Jas de l'Érable », « Haut pays » ...). Les chevaux de Giono sont l'incarnation du mouvement et de la légèreté. Ils traduisent la liberté de l'air et du mouvement, l'émancipation des limites et contingences matérielles. Sur un plan métaphorique, ils sont aussi la naissance du souffle poétique, et donc de l'inspiration.

Ce cheval-oiseau, on le retrouve chez Laurent Mauvignier. Les rêves de Sibylle commencent par la mise en place d'axes préfigurant le mouvement. Le début de la narration précise que « tout est horizontal face à elle, sauf les deux pointes des oreilles du cheval » (CT, 101), seul point vertical. Puis le cheval, à un moment, rompt avec le mouvement horizontal comme le laissait présager la mention de ses oreilles. Il refuse brutalement de continuer à aller vers l'avant : « même, il recule » (CT, 102). Plus tard dans le rêve il resurgit, cette fois du ciel, c'est-à-dire d'en haut. On ne l'a pas vu s'envoler, mais il descend sur Sibylle à la manière d'une main divine s'abattant sur elle et la punissant de ses actions passées. Le cheval apparaît d'abord par un bruit d'ailes, « des froissements, comme des voiles », qui ne sont que l'impression issue du mouvement de l'air. Il s'agit ensuite d'une « ombre », puis enfin d'un « tourbillon d'air, de vent, de souffle » provoquant sa peur. Le mouvement du

¹⁸² M.-A. Arnaud-Toulouse, *op. cit.*, p. 199.

cheval traduit la culpabilité de la jeune femme qui se sent responsable de l'accident de son amour de jeunesse, ou plutôt d'avoir continué sa vie malgré sa mort. Alors que Gaël a été coupé dans son mouvement, « fauché », dit-on parfois pour illustrer la brutale rupture de la continuité temporelle telle que représentée en Occident, à la manière d'une flèche ou d'un mouvement continu horizontal. Le cheval onirique, par son refus soudain de continuer, illustre cette coupure brutale de la flèche du temps et la disparition de Gaël. Sibylle, elle, s'est entêtée, dans la vie comme dans le rêve, à avancer : elle s'est remariée et a eu un enfant, symbole de la vie qui continue. C'est d'ailleurs le constat de Samuel au cours du voyage, et le début de son changement de perception de l'image maternelle :

Il serait aussi prêt à penser que sa mère est une femme d'un courage extraordinaire, qu'elle tient tête à tout le monde, même si le plus souvent elle donne l'impression de s'effondrer à chaque secousse de la vie. Mais en fait non, elle tient bon, elle continue toujours, elle tombe et se relève, elle reprend, infatigable, à chaque fois (CT, 136).

Sibylle porte en elle le sentiment de sa culpabilité et de sa responsabilité, comme autant de « gravats » qui se multiplient dans son rêve. Le voyage l'oblige à saisir ces pierres métaphoriques et à réaliser qu'elles ne pèsent rien, malgré leur texture froide. Ainsi le cheval, par sa légèreté, aide Sibylle à s'alléger pour enfin faire son deuil et comme le titre du livre l'indique : continuer.

L'air, en soulevant la matière et en l'emportant (au loin), est aussi le signe d'un départ ou d'une conclusion. Lorsqu'un petit garçon Kirghize offre à Sibylle et Samuel un pistolet pour les protéger d'éventuelles attaques pendant leur voyage, ils entendent le bruit du cavalier et du cheval avant de les voir : l'air propage les sons des sabots au galop, et des cris. Tout comme les sons, la poussière est une preuve tangible de l'existence et de l'action de l'air, elle « badigeonne les sabots des chevaux » (CT, 79). Quand le petit cheval repart, il laisse « une nuée grise de poussière qui danse longtemps sur sa trace, comme le halo d'une apparition » (CT, 81). C'est une autre image onirique et mystique. Ce passage signe la conclusion du chapitre : les personnages ont franchi une étape de leur quête, le cavalier s'en va après avoir accompli l'action. C'est un nouveau départ pour Sibylle et Samuel. Ils ne sont plus seuls, et l'objet – le pistolet – leur donne un nouveau souffle pour continuer leur chemin, tout comme il représente aussi une évolution dans leur relation. Il devient un motif d'intérêt et de conversation entre le jeune garçon et sa mère. Le pistolet, comme

l'apparition du cavalier au galop, est un objet représentatif du récit d'aventure. D'ailleurs, son utilisation, tout comme la poussière projetée par les sabots du cavalier lorsqu'il tourne bride, annonce la fin de l'aventure.

Car le récit équestre, par le biais de la figure du cheval, introduit un rapport dynamique à la matière et aux éléments, renouant avec la tradition du récit d'aventure. Si le cheval, comme compagnon du héros, permettait à la littérature de faire souffler un air épique dans le récit, il est progressivement remplacé dans notre quotidien par les images et les valeurs qui lui sont associées. « Symbole de la fuite du temps », selon Gilbert Durand¹⁸³, en raison de ses capacités de mouvement et sa rapidité, mais aussi de sa symbolique mythique, une compensation imaginaire motive le retour du cheval de papier au moment de sa disparition de la société. Les valeurs axiologiques liées à l'équitation, au rapport à l'espace naturel et aux sensations (critique de l'urbanisation et l'industrialisation excessives, et du culte de l'intellectualité) se retrouvent dans les textes de notre corpus des années 30 (*Milady*) au début du XXI^{ème} siècle (*Continuer*), propageant le sentiment que cheval rime avec aventure.

I/2/2 Du récit épique au roman d'aventures

Le cheval est un élément - clef des récits d'aventures, car il est lié à un déplacement et à une quête à travers des territoires. Le cheval est, depuis toujours, le compagnon idéal du héros et donc de l'aventurier. Il est intrinsèquement lié à l'idée du voyage – à un moment où celui-ci est vecteur de dangers, et par conséquent d'aventures – dès l'époque médiévale où les romans de chevalerie succèdent à l'épopée. Celle-ci, définie par Voltaire comme « un récit en vers d'aventures héroïques », perd peu à peu son cadre rigide, sur la forme (libération de l'écriture poétique entamée par Victor Hugo) mais aussi sur le fond, abandonnant la matière noble des hauts faits et des personnages plus qu'humains. Le roman moderne s'intéresse davantage au commun, à l'humain dans sa dimension moyenne.

Les définitions actuelles du mot « aventure » sont multiples. Le Larousse¹⁸⁴ en présente quatre : une définition qu'on pourrait qualifier d'étymologique puisque basée sur la

¹⁸³ G. Durand, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁴ Version du Larousse en ligne, mise à jour annuellement, et consultable sur le site www.larousse.fr. Cette définition semble la même depuis les années 80, car on la retrouve exactement en préambule de l'article de D.

signification première et littérale du mot (« ce qui advient ») ; il s'agit d'un « événement fortuit, de caractère singulier ou surprenant, qui concerne une ou plusieurs personnes ; histoire, péripétie ». Une définition épique caractérise l'aventure comme une « entreprise comportant des difficultés, une grande part d'inconnu, parfois des aspects extraordinaires, à laquelle participent une ou plusieurs personnes » ; deux acceptions plus modernes nous intéressent moins, car elles traitent de l'aventure sous le spectre professionnel (« entreprise où le risque est considérable et dont la réussite est douteuse ») ou amoureux (« liaison »). Si l'on se réfère au sens ancien, l'aventure est liée au destin, sens encore présent dans l'expression « dire la bonne aventure ».

Pourtant, qu'est à proprement parler un roman d'aventures ? Comme le faisait remarquer René Guise, reprenant une observation de Jean-Yves Tadié, « l'expression *roman d'aventures* nous est devenue si familière que nous ne sommes plus sensibles à son caractère tautologique »¹⁸⁵. Qu'est-ce en effet qu'un roman, si ce n'est la narration d'une aventure ?

Dans le roman, l'aventure présente par définition deux aspects distincts : thématique et poétique. Selon le schéma actanciel défini par Greimas, elle est la mise en relation de différents personnages et de leurs actions les uns sur les autres. L'aventure est aussi le récit d'une quête des personnages, c'est-à-dire la poursuite d'un objet, qui se traduit par un mouvement, aussi bien géographique et spatial (le voyage, l'errance) qu'onirique et merveilleux (la rêverie).

L'existence du roman d'aventure est à relier au déplacement et aux premiers récits de voyage qui, suivant le chemin tracé par Homère et *L'Odyssée* d'Ulysse, relatent des expéditions sérieuses emplies d'expériences merveilleuses, durant tout le Moyen-Âge. Ce phénomène s'amplifie à partir du XV^{ème} siècle et, par la suite, de l'âge des Découvertes qui voit, avec la diffusion de la pensée humaniste, se développer un goût pour l'histoire, par opposition au « illo tempore » du mythe. Des auteurs anglo-saxons (Stevenson, par exemple) ou français (Jules Verne) permettent au genre de retrouver un nouveau souffle à partir du XIX^{ème} siècle, même s'il fait l'objet d'une mauvaise réputation jusqu'au début du XX^{ème}

Poirion, « Le roman d'aventure au Moyen Age : étude d'esthétique littéraire. » In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1988, n°40. p. 111-127.

¹⁸⁵ R. Guise, « Conclusion. Roman et aventure : Propositions pour une histoire du roman d'aventures » dans *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^{ème} siècle* [en ligne], Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1985 (généré le 10 novembre 2020). L'auteur se réfère à l'ouvrage de Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, PUF Écriture, 1982.

siècle : l'introduction d'aventures dans un roman étant souvent considérée comme un palliatif à la pauvreté de la narration ou de l'écriture, et le signe d'un texte de mauvaise qualité esthétique¹⁸⁶. Mais la terminologie non péjorative « roman » ou « récit d'aventure » serait née autour des années 1910, avec deux étapes distinctes : une collection mensuelle publiée par le *Journal des Voyages* et intitulée « La Vie d'aventures »¹⁸⁷, à partir de juin 1907, et un essai de Jaques Rivière en 1913¹⁸⁸.

La première a le mérite de définir – en quatrième de couverture des premiers volumes de la collection – un état d'esprit explicitement hérité du théâtre et de l'épopée¹⁸⁹.

La vie d'aventures, à travers les hasards, les accidents, les catastrophes, qui ne l'a rêvée ! Qui n'a bâti dans son cerveau quelque une de ces épopées de la fièvre où passent comme en un tourbillon toutes les péripéties les plus étranges, les plus inattendues, les plus entraînantes !... Qui n'a désiré vivre la vie de ces héros de l'histoire réelle, en leurs luttes contre la fatalité ! [...] Qui n'a frissonné au récit de ces batailles livrées pour le bien ou pour le mal par des êtres exceptionnels, dont les vertus ont des beautés magnifiques, dont les vices même ont une farouche grandeur !

Le récit d'aventures est présenté – évidemment ici dans une perspective commerciale – comme la fusion du tragique et de l'épique, tant par l'accumulation de substantifs référentiels (drame, catastrophes, fatalités, théâtre, épopée, héros, bien et mal) que par la surenchère hyperbolistique. La narration veut pourtant, paradoxalement, mettre en valeur l'aspect « réel » et « historique » des récits. La nouveauté de ce récit d'aventures est de désacraliser l'héroïsme – « ces héros de l'histoire réelle » – en mettant en valeur l'épique et le tragique de la vie. Ainsi, le *Journal des Voyages* allie récits fictifs et récits documentaires, occultant la séparation entre réalité et connaissance d'une part, merveilleux et imaginaire de l'autre.

Les textes de notre corpus réutilisent ainsi de nombreux *topoi* du roman d'aventures (l'action, le suspense, la quête, les nombreuses péripéties, les personnages obéissant à une caractérisation binaire héros/méchant). Le cheval, plus qu'un compagnon muet, s'illustre comme ami et guide du héros. Par exemple, « ce n'est pas pour rien que le cheval possède

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ « La Vie d'aventures », supplément au *Journal des Voyages*, Paris, deux séries de 18 puis 43 numéros, (1907-1914).

¹⁸⁸ J. Rivière, *Le Roman d'aventures*, Paris, NRF, 1913.

Si ces étapes sont précisément décrites par R. Guise dans le texte sus-cité, il n'est pas le seul à se référer à l'influence du *Journal des voyages* dans la définition du genre. Voir H.H. Hahn, « Voyages extrêmes : les récits d'aventures en France à la fin du XIX^{ème} siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 38, n° 2, 2014, p. 54.

¹⁸⁹ La guerre met à mal cette première collection, mais une nouvelle verra le jour en 1916 : « la Collection d'aventures », due à une filiale française de la maison d'édition allemande Offenstadt).

un œil derrière la tête », ironise Gardefort dans *Milady* (MIL, 25), dans une leçon où Milady joue le rôle de professeur face à l'élève du capitaine, qu'elle « avance d'un an sur tous ses camarades » (MIL, 33). On assiste à une inversion des rôles : le cheval devient la source du savoir et l'homme est placé au rang de disciple, renforçant l'adage populaire « à jeune cavalier, vieux cheval ».

Nos chevaux de papier possèdent tous un savoir supérieur, surnaturel. Les chevaux de Giono : Bijou (FV), Biquet, dans « la mission » (RDB), ou Coquet, dans *Que ma joie demeure*, sont autant de chevaux savants, porteurs de leçons pour les hommes. Le premier fait montre de prescience, prévoyant le temps, et décide de la gestion du travail des champs à la place de son maître, qui devient alors, de manière inversée, son serviteur : « Mais il fallait obéir. Si je n'avais pas obéi, il m'aurait mangé. » (FV, 41). Bijou sort de sa condition de cheval – il devient carnivore – et terrorise son maître dans une inversion des rôles. Il est la divinité terrible à laquelle il « faut » obéir.

Cette qualité est partagée par le cheval mourant de Simon :

L'œil ouvert ne semblait plus maintenant contenir ni reproches ni accusations. Non qu'apparemment il cessât de nous fixer, mais c'était comme si maintenant il regardait à travers nous quelque chose que nous ne pouvions pas voir [...] comme s'il avait déjà abandonné le spectacle de cet univers pour retourner son regard, se concentrer sur une vision intérieure, une réalité plus réelle que le réel, plus paisible que l'harassante agitation des humains [...]. (CH 36)

Cette opposition entre la paix intérieure du cheval et la masse agitée des humains – le pluriel permettant de regrouper tous les êtres humains en un seul groupe, une seule espèce – accentue sa singularité mais aussi l'insignifiance de l'être humain face à un monde qui le dépasse. Le cheval simonien connaît le monde de manière plus profonde que les humains. À travers l'œil du cheval repose une connaissance et un savoir universels. La comparaison le projette au-dessus de l'espèce humaine dont il observe « l'harassante agitation », en être supérieur ou surnaturel. Tel le Christ mourant pour le salut des hommes, il connaît déjà son destin. Le cheval devient le centre de l'inspiration du narrateur, une muse, tel Pégase. Figure apocalyptique, presque messianique, détenant le secret de la réalité du monde, l'emphase est alors mise sur son corps, qui prend des proportions surréelles : son cou « terriblement long », la tête « trop grosse » (CH, 25), et surtout cet œil « énorme, douloureux, terrible »

qui reflète les silhouettes déformées autour de lui, et le monde tout entier. Le texte semble tout entier adressé à ce cheval qui sait qu'il va mourir.

Dans le désir du cavalier de s'unir au cheval à la conquête d'aventures, il y a deux volontés distinctes. Parce que le cheval semble doté de pouvoirs surnaturels, le monter permettrait, dans l'inconscient collectif contemporain, de s'attribuer ses qualités quasi-surnaturelles (puissance, vitesse, beauté) et d'atteindre plus facilement le statut de héros, ainsi que la réalisation de la quête. L'humain, en devenant un peu « cheval », appartiendrait ainsi à une race supérieure faite de la fusion des deux espèces. De plus, l'acte de monter à cheval, par le risque qu'il présente (chute, perte de contrôle), est en soi une source d'aventures, et permet de donner lieu à un récit digne d'être relaté. Comme si l'humain était arrivé au bout de sa capacité d'être sujet romanesque, et qu'il avait besoin d'un intermédiaire pour renouer avec une mise en récit de lui-même. C'est un processus visant à devenir ou redevenir le héros d'une narration, dans une société uniformisée et globalisée dans laquelle l'être humain voit disparaître sa singularité (culturelle, sociale, ...) ¹⁹⁰. Dans sa thèse sur le mythe du Centaure, Honorine Tellier montre bien comment le « corps du cheval devient le support d'une relation métonymique avec l'histoire passée et fait, par extension, du cavalier un porteur de légendes » ¹⁹¹. En utilisant les récits de voyages de Laurence Bougault, cavalière, voyageuse au long cours, elle remarque le goût des cavaliers à « vouloir offrir une image magnifiée de leur histoire qu'elle soit personnelle ou commune » ¹⁹².

Dans nos romans, le cheval permet à l'homme de s'illustrer et de mourir en héros. L'équitation devient un sacerdoce, une discipline d'élus par laquelle on accède à un statut particulier, supérieur. Seuls les cavaliers, chez Morand, accèdent à l'immortalité, puisque

¹⁹⁰ C'est sur ce désir inconscient que jouait l'entreprise touristique Expedia lorsqu'elle prônait, dans une campagne de communication lancée en juillet 2013 : « Devenez aussi intéressants que vos voyages. ». F. Le Borgne, « Expedia recommande de voyager pour se rendre intéressant », *Stratégies.fr*, 11 juin 2013. <https://www.strategies.fr/actualites/marques/214451W/expedia-recommande-de-voyager-pour-se-rendre-intéressant.html>, consulté le 10 juillet 2021.

¹⁹¹ H. Tellier, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹² *Ibid.*, p.70. Elle rejoint, en cela, l'avis de Marie-Anne Arnaud-Toulouse qui, lors d'une conférence sur les centaures et les amazones chez Giono, observait avec humour « qu'en chaque cavalier, un Zorro sommeille. M.- A. Arnaud-Toulouse, « "Centaures et Amazones" dans l'œuvre de Jean Giono », in *Giono, les animaux et les hommes*, XII^{ème} Rencontres Giono, Manosque, le 3 août 2017.

« Au-dessous d’eux, on ne trouvait plus que le commun des mortels, en un mot l’humanité démontée, les piétons, c’est à dire exactement rien. » (MIL, 24)¹⁹³.

Dans cette auto-représentation du cavalier en héros, « l’imagination joue un rôle aussi grand que la réalité »¹⁹⁴. C’est, en d’autres termes, ce qu’Angelo explique à Pauline dans *Le Hussard sur le Toit* : « Les cavaliers aiment que les femmes poussent des cris. Si à cheval vous ne terrifiez même pas une femme, quelle chance vous reste-t-il à pied ? » (HT, 323). Le cavalier attend des cris des femmes qu’ils le confortent dans la fiction qu’il s’est lui-même créée, faisant cohabiter sa propre perception de lui-même avec la réalité. Le cheval permet donc au personnage de transcender son statut et de se transformer en héros.

Angelo, le *Hussard* de Giono, en est la représentation littérale. Lyrique, galant homme, romanesque à souhait, il rejoint, par ses réflexions, un personnage historique : le « général hussard », le comte Antoine de Lasalle. Ce dernier, qui aurait affirmé que « Tout hussard qui n’est pas mort à trente ans est un jean-foutre » mourut à trente-quatre ans lors de la bataille de Wagram, en accord avec ses idées.

L’ordre militaire, empreint de fortes valeurs guerrières issues de la noblesse, se trouve décimé durant ce triste épisode de l’histoire française. Si le noble est en effet né sur un cheval et si ce cheval lui est quasiment devenu consubstantiel dans sa propre histoire depuis la chevalerie médiévale, pour ce qui concerne l’aristocratie dite “sans âge”, il va devenir pourtant objet de sa perte. L’honneur étant l’un des principes fondamentaux de la philosophie noble, le cheval devient alors le compagnon du guerrier dont le bonheur suprême est de foncer vers la mort, dans l’ivresse d’une charge de cavalerie¹⁹⁵.

Ce passage n’est pas sans évoquer aussi la fin tragique du commandant Gardefort ou du capitaine de Reixach qui choisissent le suicide à cheval, comme le sous-lieutenant de Fayolle, autre personnage historique tombé le 22 août 1914, et qui les aurait inspirés.

¹⁹³ Les cavaliers du Cadre Noir de Saumur sont appelés « Dieux », et sont donc, d’une certaine façon, élevés au rang d’immortels, comme à l’Académie Française. B. Tardivel, lors de son analyse de *Milady*, consacre de nombreuses pages à ce qu’il appelle « L’équisme saumurois » et qu’il considère comme une nouvelle religion. Il s’attarde sur le champ lexical christique développé par Paul Morand dans le texte, ainsi que les références divines. En incipit de *Milady*, par exemple, le narrateur entreprend une longue description de Gardefort, liant la vie équestre à la vie religieuse : « cet habit, plus monacal que civil » (MIL, 11). Par cette comparaison, Morand illustre la rigueur de l’Art Équestre, l’isolement et la ferveur presque religieuse de l’écuyer. B. Tardivel, *La plume et le rasoir, le style et la culture équestre dans “Milady” de Paul Morand*, mémoire de Master 2 recherche en lettres modernes, L. Bougault (dir.), Université de Rennes 2, 2011.

¹⁹⁴ Marie-Anne Arnaud-Toulouse, « Centaures et Amazones chez Giono », in *Revue Giono* n°11, Association des Amis de Jean Giono, 2018, p. 200.

¹⁹⁵ B. Tardivel, *op. cit.*, p. 91-92.

Des idéaux similaires animent, dans une version plus rustre et rurale, les autres héros gioniens : Martial Langlois, Jason Marceau ou le propriétaire de Bijou (*Faust au Village*) incarnent un certain sens de l'honneur. On se rappelle la quête de ce dernier pour aller récupérer son cheval, lorsque celui-ci a été réquisitionné par les allemands. Par cette projection dans un univers héroïque fantasmé, les textes laissent parfois apparaître un style pathétique, souvent illustré, chez Giono, par Angelo, (« je me ferai tuer pour mon cheval » HT, 302), ou même par Martial, lorsqu'il déclame avec emphase, dans *Les Récits*, qu'il ne doit sa vie qu'à son cheval (RDB, 94). Cette amplification vient illustrer la transformation du personnage en héros par la mention du cheval.

Il n'est pas étonnant alors que la figure mythique équestre – c'est-à-dire concernant non le cheval tout seul mais associé à un cavalier – la plus réutilisée en littérature soit celle du Centaure, consistant en la fusion de l'homme et de l'animal en un tout hybride, anthropomorphisant l'animal.

C'est dans *Milady* que nous trouvons l'apogée de la figuration du Centaure dans le couple¹⁹⁶ formé par Gardefort et Milady. Le cheval, comme le cavalier, disparaît en tant que personnage individuel pour se fondre en une seule entité, qui trouve son apogée dans la mort et fige le couple dans sa chevauchée : « une statue équestre qui semblait soudain avoir quitté son socle » (MIL, 119). La construction sonore de la phrase permet de rendre le déplacement de la statue, et l'alternance des allitérations en « s » et en « q » évoque les sabots d'un cheval sur la route. La figure de la statue équestre est une suggestion visuelle très efficace du processus de centaurisation. Elle apparaît à de nombreuses reprises chez plusieurs de nos auteurs, pour désigner la fusion du cavalier et de son cheval. La fusion avec le cheval est le but ultime de l'équitation « classique » depuis le XVI^{ème} siècle. L'Art Équestre s'inspire de la représentation traditionnelle du Centaure pour atteindre la fusion des deux corps, celui du cavalier et celui du cheval, créant une race hippo-humaine. Mais le roman tente de s'émanciper d'une métaphore trop animale. Au Centaure, Morand préfère l'homme-cheval.

¹⁹⁶ Il est d'ailleurs fortement évocateur que le langage équestre caractérise l'ensemble cheval-cavalier comme un « couple ».

Saumur fabrique vraiment une race d'hommes-chevaux : non pas ce qu'on est convenu d'appeler des centaures, ridicules silènes ventrus, barbus, croisement pédagogique du paterfamilias et du percheron, mais des êtres très près du sang (MIL, 73).

Il y a chez Morand une volonté de se détacher du récit mythique originel lié aux représentations traditionnelles du Centaure, pour créer un nouvel être homme-cheval, en fusionnant les qualités des deux espèces et les dépasser. C'est cette fusion, cet état de grâce, que la pratique de l'équitation permettrait d'atteindre. L'utilisation de mots à fortes connotations aristocratiques comme « race » ou « sang », établit l'hybride comme une race en tant que telle, c'est-à-dire une catégorie d'hommes supérieurs, de sur-hommes, qui, grâce aux chevaux, transcendent leur espèce d'origine. C'est une vision eugéniste, quasi aryenne. Il s'agit d'utiliser le rapport au cheval comme marqueur non plus social mais biologique. D'ailleurs l'utilisation du verbe « fabriquer » n'est pas un hasard puisque, là encore, la modification biologique et même quasi génétique de l'homme devenant homme-cheval est évoquée. Mais il ne s'agit pas que d'un état physique puisque Gardefort accorde à la figure du Centaure des hautes valeurs morales romanesques, lui donnant une valeur métaphorique : « l'esprit cavalier, le culte de l'honneur, l'amour du risque, le mépris de l'argent » (MIL, 45).

On retrouve cette « indissociable et complexe entité physique »¹⁹⁷ chez Giono, dans la mort, par exemple, d'un hussard anonyme du *Bonheur fou* : « la balle laboura le chanfrein du cheval et frappa le soldat sous le menton [...] Tout cet édifice au bout duquel il y avait un sabre s'écroula sur le trottoir »¹⁹⁸. Comme chez Morand ou Simon, l'homme n'est plus un être humain mais un « édifice », c'est-à-dire une construction faite de la superposition de différentes couches : le cavalier, le cheval, et le sabre. La trajectoire de la balle, qui part du chanfrein du cheval (partie supérieure du nez comprenant l'os nasal et s'étendant des yeux aux naseaux) pour finir dans le menton du soldat, unit les deux visages – équin et humain – en une seule figure, hybride et monstrueuse. C'est un lien de sang. Ce parallélisme est rendu par la structure chiasmique de la phrase : chanfrein-cheval/soldat-menton. Les deux sujets (cheval/soldat) sont ensuite fondus en un seul « édifice », singulier. « Une image salvatrice du centaure sous-tend ici la rêverie de la chasse au bonheur, un centaure lié à la terre et à l'espace par l'élan et la sensibilité du cheval, au ciel par les facultés les plus poétiques de

¹⁹⁷ M.-A. Arnaud-Toulouse, *op. cit.*, p. 196.

¹⁹⁸ J. Giono, *Le Bonheur Fou*, in *Œuvres Romanesques Complètes*, IV, Paris, Éditions La Pléiade, p. 798.

l'intelligence humaine¹⁹⁹ ». Le Centaure est un personnage à mi-chemin entre la terre – à laquelle le rattachent les jambes du cheval – et le ciel, par une aspiration divine. Le désir d'hybridation, chez Giono, permet également au cavalier de dépasser sa condition d'homme, en utilisant la force provenant du règne animal²⁰⁰. L'alliance entre cheval et humain permet de transgresser la limite de l'humain et du non-humain. C'est d'ailleurs de là que vient le terme d'hybride. Le mot « hubris » signifie l'excès, ce qui dépasse la mesure. C'est dans le contact avec l'animal que réside aussi le merveilleux, le hors-norme. En abattant un cheval de son seul poing, le frère d'Ange, Jason L'Entier, dépasse la mesure et devient « l'homme le plus fort du monde », précipitant sa perte : les deux centaures, cédant à l'*hubris*, finissent par s'entretuer. On se rappelle leurs courses équestres semblables à des combats, lorsqu'ils « partaient tout à coup ensemble pour des galops à perte de vue en pleine nuit par monts et par vaux, hurlant ensemble des hurlements de veaux qui réveillaient les chiens à des kilomètres à la ronde » (DCO, 50). On retrouve dans ces scènes la sauvagerie du Centaure, l'animalité et la violence surhumaine que seul peut avoir l'homme lorsqu'il fusionne avec l'animal, au point de devenir lui-même une bête. D'ailleurs, Jason Marceau évoque, par son nom, l'autre Jason, celui de la Toison d'or, élevé par un Centaure. La mort semble la seule conclusion acceptable de cette fusion « sacrilège » de l'homme et de l'animal, qu'il s'agisse du hussard inconnu ou d'Ange.

La mort touche aussi les centaures de Claude Simon, victimes de leur orgueil (« l'autre homme-cheval, l'autre orgueilleux imbécile » RF, 82). Mais ce n'est pas une mort redoutée. Elle est presque désirée, constituée comme un orgueil suprême. Les « colonels tués sur leurs chevaux » (AC, 295) forment un « empyrée » que le narrateur définit par la suite : « Empyrée ?...Oh...Quelque chose dans le genre du paradis... » (AC, 295). Car le cavalier qui meurt à cheval accède à l'immortalité, dans le souvenir qu'en gardent les témoins ou que composent dans le texte, les superpositions et les chevauchements annulant la chronologie du récit. Ce paradis simonien est d'abord une référence aux récits mythiques, puisqu'il s'agit d'un terme venant du grec, et désignant la sphère céleste supérieure dans

¹⁹⁹ M.-A. Arnaud-Toulouse, « Cheval », *op. cit.*, p. 200.

²⁰⁰ M.-A. Arnaud-Toulouse, « Centaures et Amazones chez Giono », *op. cit.*, p. 196.

laquelle habiteraient les dieux. On retrouve le parallèle entre les cavaliers et les dieux (ou les héros mythiques).

Le centaure ou homme-cheval est incarné chez Simon par le capitaine de Reixach que Blum veut « [...] voir une fois sans ses bottes [...] seulement pour voir si ce ne sont pas des sabots qu'il a à la place des pieds, seulement pour savoir de quelle race de jument était sa grand-mère » (RF, 60). On retrouve l'allusion à une race différente à laquelle appartiendraient les hommes ayant eu un contact trop prolongé avec les chevaux. Cette race s'étend à la possession d'attributs physiques propres à l'hybride : sabots à la place des pieds. Le narrateur observe différents types d'hybridité : celle des officiers de cavalerie, envers lesquels il adopte une attitude à la fois de mépris et d'admiration. Le narrateur utilise l'ironie pour rejeter la classe dirigeante, l'aristocratie et ses membres « nés » à cheval, dans le sens où l'équitation a été longtemps considérée comme l'un des apprentissages obligatoires des futurs aristocrates. Ce mépris assez proche de l'envie est appuyé par l'usage du qualificatif dépréciatif « l'autre » (« l'autre homme-cheval » RF, 80), qui, tout en servant à différencier deux hommes de générations différentes, marque aussi l'exclusion ou le rejet du narrateur de la classe à laquelle « l'autre » appartient.

Une autre forme d'hybridité, plus animalisante, serait le fruit du contact prolongé des bêtes et toucherait toutes les classes sociales, qu'il s'agisse des paysans, « types taciturnes méfiants renfermés qui composent la majeure partie de l'effectif du régiment », ou des professionnels du cheval comme le jockey Iglésia. Selon le narrateur « il faut croire que c'est moins la campagne que les bêtes la compagnie le contact des bêtes » (RF, 49) qui les rendraient taciturnes et peu causants, comme si leur langue n'était pas la même et que le contact prolongé avec les animaux les avait un peu exclus de la race humaine, sans pour autant qu'ils appartiennent au règne animal. Le contact des chevaux transforme aussi les femmes et les filles de bonne famille « de colonels ou de noms à particules » qui se « muent brusquement – vers le milieu de la trentaine – en quelque chose d'un peu hommasse, un peu chevalin (non pas des juments : des chevaux) fumant et parlant chasse et concours hippiques comme des hommes » (RF, 21). L'utilisation d'un attribut désignant la virilité – « un peu hommasse » – montre une animalisation du sujet « les femmes » qui n'a pas ici pour objectif de le sexualiser mais de rappeler la force virile première de l'animal et peut-être la perte d'une certaine sensibilité féminine. « Cette figure à mi-chemin entre

l'homme et le cheval » est particulièrement représentative d'un processus d'animalisation lié à la guerre chez Claude Simon. Cette fusion n'est pas uniquement un « collage » de deux corps, mais une transformation allant jusqu'au changement d'état – de solide à liquide – au cours duquel les corps se dématérialisent et vont jusqu'à disparaître. Claude Simon utilise la figure de l'hybride pour dresser un parallèle entre la condition des soldats et celle des chevaux. Comme le note Tiphaine Samoyault dans son étude de *L'Acacia*²⁰¹, « les hommes sont assimilés aux chevaux par les mesures de discipline de l'armée, qui emploient les termes de « dressage » et de « mise au pas ». C'est dans la guerre que l'hybride trouvera son apogée, avec la scène de la mort de Reixach, dans laquelle les deux corps se transforment en statue, rejoignant la figure déjà vue chez Morand : « [une] obscure silhouette équestre, levant le bras, brandissant le sabre, s'écroulant lentement sur le côté, disparaissant [...] » chez Simon (RF, 263). La mort donne lieu à une transformation en trois étapes : corps vivant/corps solide (statue)/corps liquide (boue, matière en désintégration). Le Centaure simonien ne subit pas qu'une transformation en statue. Par sa mort, il rejoint le monde des ténèbres et se fond avec la terre qui l'entoure. Le Centaure, figé et immobile, n'effectue que des mouvements au ralenti, comme le montre l'énumération de verbes au participe présent (levant/brandissant/s'écroulant/disparaissant), encore prolongée par l'homéotéleute en « en » (lentement), suspendant l'action dans le temps. Le processus d'étirement et de décomposition est autant corporel que linguistique. C'est une description très visuelle, malgré l'aspect « obscur » de la silhouette dont l'identité s'efface, permettant au couple cavalier/cheval de devenir une figure représentative de tous les autres soldats à cheval, ces statues équestres interchangeables, dont l'histoire a perdu et le compte et le nom. La mort est à la fois une mort individuelle et un effacement plus général de l'individu : son corps d'arme, son statut, sa classe sociale, son apparence, et jusqu'à son corps. Elle renvoie à une guerre dont les éléments s'effondrent et disparaissent sur la route au fur et à mesure, en une masse indistincte.

Chez Richard Millet, c'est au contraire pour rester en vie que Céline se transforme en cavalier durant ses jeux, venant à ne faire qu'un avec son cheval imaginaire. Seule, livrée à elle-même, la jeune fille invente des jeux qui lui permettent de s'échapper de son quotidien et d'entretenir l'espoir d'une vie meilleure, hors de Siom. Le cheval, partenaire idéal,

²⁰¹ T. Samoyault, *op. cit.* p. 8.

constitue l'échappatoire à un quotidien morne et triste. Réduite à se chevaucher elle-même (CT, 38), elle se serait « volontiers mis un mors à la bouche et des étriers autour des hanches » (CT, 37), dans une volonté de fusion poussée à l'extrême. En souhaitant se revêtir elle-même des attributs équestres, elle pousse les deux corps à n'en faire plus qu'un, littéralement. La narratrice utilise d'ailleurs un vocabulaire commun pour les deux corps : « le gibier c'était moi, obligée de descendre de ma monture pour me cacher dès que j'entendais une voiture. Mon cheval était fourbu*²⁰². J'avais des ampoules aux pieds. » (CT, 78) La parataxe renforce l'impression que les deux sujets ne font qu'un, comme si les sujets « mon cheval » et « je » désignaient la même personne. Céline, perdue dans son imagination, confond le réel et l'imaginaire. D'ailleurs, elle-même ne sait pas « où il commençait, cet horizon, ni où il finissait » (CT, 74) illustrant cette confusion mentale des corps et du décor. Cet homme-cheval imaginaire est en réalité un double de la figure paternelle. Le jeu sur la paronomase implicite « siomois »/ « siamois » appuie l'idée d'une gémellité, d'un autre semblable.

Samuel et Sibylle, les personnages de *Continuer*, vivent aussi l'expérience de la transformation en centaures, ou plutôt de la fusion avec leurs chevaux en un être hybride, un double, à travers les courses folles dans lesquelles ils s'affrontent à la fin de leurs journées de randonnées, et qui rappellent les courses des *Deux cavaliers de l'orage* :

alors on se lance à corps perdu, le corps penché sur le cou du cheval, le nez et la bouche en prise avec la crinière et les mains refermées sur des touffes de crin, les jambes plaquées contre les flancs qui s'agitent et les muscles qui roulent et les chevaux comprennent et s'élancent en fendant le vent [...] (CT, 92)

La phrase s'étire et donne lieu à une fusion des mots comme des corps entre eux, figurant ainsi l'union mythique de l'homme et de l'animal. L'utilisation du pronom indéfini neutre « on » permet de jeter un flou, dès le départ, sur le sujet de l'action. S'agit-il de la mère ou du fils ? La répétition du mot « corps », qui disparaît ensuite par une paronomase dans le mot cou (à corps perdu/le corps penché/le cou), introduit une énumération de membres et de parties du corps dont on ne sait plus si elles appartiennent aux cavaliers ou aux chevaux. Les corps cèdent ensuite au mouvement, amené par des verbes rappelant les éléments, en particulier la mer, et créant la métaphore (s'agitent, roulent, s'élancent, fendent). La phrase

²⁰² Les mots désignés par une astérisque sont définis dans un lexique disponible en annexe, p. 375.

disparaît dans une seule grande homéotéleute en « an », comme un cri. Mais la disparition du corps humain en un être hybride n'a pas pour seul but la création d'une race supérieure. Parfois, comme c'est le cas justement chez Sibylle et Samuel, il s'agit pour l'animal de venir combler un manque, de compléter un corps en souffrance.

Ainsi, dans le roman de Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, le masque de cheval que crée Edouard, « gueule cassée » victime de la Première Guerre mondiale, lui permet de compléter un visage qu'il n'a plus.

Lorsqu'Édouard ferme les yeux, c'est le cheval lui-même qui ferme les yeux, c'est lui. Albert n'avait jamais fait le rapprochement entre Édouard et le cheval. [...] Albert caresse la tête du cheval, Édouard reçoit la caresse. (AL, 282-283)

En devenant un homme-cheval, Edouard peut enfin dépasser sa condition de « gueule cassée » et devenir entier. Tout comme le personnage, le lecteur fait le rapprochement entre les deux êtres : le cheval sans corps et le jeune homme sans visage. La fusion est totale : « Albert caresse la tête du cheval, Edouard reçoit la caresse ». Dans l'adaptation cinématographique réalisée par Albert Dupontel²⁰³, c'est Albert qui revêt le masque de cheval lorsqu'il perd tout espoir. Le film joue sur différents masques visuellement étonnants qui illustrent les humeurs et l'état d'esprit d'Edouard et prennent une place importante dans la mise en scène. Le masque de cheval semble réservé à Albert qui n'a pas la protection des masques chatoyants d'Edouard pour se dissimuler et affronter le monde extérieur. La tête de cheval en papier mâché permet à Albert, en couvrant sa tête, de dépasser sa souffrance. Alors qu'Edouard souffre d'un handicap physique, Albert est handicapé psychologiquement, prisonnier du traumatisme guerrier, et le masque de cheval agit sur lui comme un talisman. Il l'endosse pour se donner du courage, et reprendre le cours de sa vie. Le cheval permet au personnage de devenir le héros d'une épopée personnelle.

Le roman du XXI^{ème} siècle se détache alors des romans précédents, réutilisant la figure du centaure, métaphoriquement, pour créer un personnage d'homme-cheval assez éloigné du récit mythique. Le centaure introduit une complémentarité des deux espèces, le cheval permettant à l'homme de combler des manques, souvent bien plus mentaux que physiques. Loin de l'éloigner de la race humaine, le cheval permet à l'homme de retrouver le chemin de son humanité et d'accéder au statut de héros de sa propre histoire/aventure.

²⁰³ *Au-revoir Là-haut*, film d'A. Dupontel avec A. Dupontel, France : Gaumont – France 2 Cinéma, 2017.

C'est parce qu'il est le support de la figure du héros que le cheval permet au récit de retrouver un nouveau souffle romanesque propre au roman d'aventure.

Le cheval étend ce souffle romanesque aux figures féminines. Elles accèdent aussi, grâce à lui, au statut d'héroïnes. En puisant dans le mythe des Amazones, elles échappent aux rôles dans lesquels elles sont cantonnées et accèdent, elles aussi, à quelque chose de supérieur.

Si les hommes doivent déjà justifier leur pratique équestre, il est facile d'imaginer le combat des femmes pour légitimer leur désir de monter à cheval. Les cavalières de nos textes sont l'objet de nombreux fantasmes et projections, soit liés à l'aspect rude de l'équitation et à la part animale qui transparaît chez les Amazones, soit, au contraire, à un idéal de pureté féminine et de virginité.

Adrienne Mayor relie la naissance du mythe des Amazones au mythe d'Atalante, dont on retrouve une version semblable dans le folklore Abkhaze²⁰⁴. Cette jeune fille pure, qui refuse de se marier et n'accepte que l'homme qui la vaincra à la course (pour Atalante) ou à la lutte (Gunda la Belle), est une vision choquante pour la société grecque dans laquelle la femme est une épouse modèle, mais elle nous rappelle beaucoup de nos héroïnes à commencer par celles de Giono. N'est-ce pas la propre mère de Jason Marceau, Ariane, qui est connue dans tout le pays pour sa force légendaire ? Le mariage d'Ariane et de Jason l'Ancien est placé sous le signe de la violence et du combat et donnera naissance à une race d'homme à part, les Jason, célébrés par le chœur des villageois (un chœur littéral, le récit reprenant tous les codes de la tragédie antique) comme des demi-dieux.

Cette violence, cette force sauvage attribuée aux Amazones est peut-être à l'origine d'outils de contention comme la selle à fourche – dite d'amazone – qui, en mettant littéralement en place les jambes de la femme la remet à sa place, verrouille le potentiel déstabilisateur des figures mythiques et protège les hommes.

²⁰⁴ Région côtière nord de la Mer Noire, non loin de l'endroit où on situe l'origine géographique du peuple des Amazones. L'histoire de Gunda la Belle et le parallèle avec le mythe d'Atalante apparaissent dans le livre d'A. Mayor, *op. cit.*, p. 26.

Le *topos* de la cavalière a souvent déchaîné l'imagination et provoqué le besoin, chez les hommes, de justifier un désir mal compris et donc jugé péjorativement. Ainsi, selon Bruno Bettelheim, « cet engouement excessif pour les chevaux peut compenser certains besoins affectifs que la fille essaie de satisfaire. Par exemple, en contrôlant cet animal puissant, elle peut parvenir au sentiment qu'elle contrôle le mâle, ou l'animalité qui est en elle »²⁰⁵. L'équipement des amazones constitue alors un moyen de contenir les dames et de les maintenir dans la nécessité d'être aidées par un gentleman. La rétention des amazones ne s'arrête pas à la selle à fourche puisque l'habit lui-même est rigide, peu confortable et difficile à porter, comme en témoigne avec humour la mère d'Angelo dans *Le Hussard sur le toit* :

Dis à Lavinia qu'elle me manque. C'est la seule qui ait jamais su arranger ma chemise sous ma jupe d'amazone. Toutes les autres, maintenant, fourragent sous mes côtes pendant des demi-heures jusqu'à en sortir à moitié étouffées, et moi je suis assise sur ma selle comme sur une poignée de clous. Si vous étiez restés ici tous les trois je n'aurais pas ainsi le derrière dans du vinaigre (HT, 258).

La sensation ne doit en effet pas être bien agréable. Mais pourquoi ces instruments douloureux, si ce n'est pour éviter une compétition entre genres ? Car chez Giono, où l'amour est aussi un combat, l'équitation permet aux personnages féminins de défier les personnages masculins, tout en affirmant leur sexualité. Dans *Les Récits de Demi-brigade*, Pauline de Théus, l'adversaire de Martial, est décrite par ses aptitudes de cavalière, elle « qui monte si bien à cheval [...] comme une pièce d'échecs qui vient de faire mat ! » (RDB, 57). La comparaison introduite par Martial exprime explicitement le parallèle entre l'aptitude à monter et le sérieux du duel amoureux – et de l'adversaire qu'il doit affronter. La maîtrise de l'équitation par la marquise est gage de son succès à le battre. Sa victoire est annoncée dès le début de la nouvelle par l'ouverture à un passé immédiat et une action accomplie (venir de + infinitif), détonant dans une phrase au présent de narration. On s'attendrait en effet à un accord des temps dans la même phrase, d'autant que l'ensemble de la nouvelle est narré au passé, puisqu'il s'agit d'un événement passé vécu puis relaté par Martial. Le passage au présent de narration permet de figer la marquise dans le temps, comme s'il s'agissait d'un personnage vivant, en mettant le lecteur dans la confiance. Néanmoins, cette comparaison inattendue surprend, autant par l'objet de la comparaison que par la périphrase. En

²⁰⁵ B. Bettelheim cité par J.-P. Digard, *op. cit.*, p. 181.

quoi monter à cheval pourrait-il être similaire à un coup gagnant aux échecs ? S'agit-il ici d'une comparaison évoquant le rapport de force entre l'homme et le cheval, et que l'on retrouve entre les deux adversaires d'une partie d'échec ? Cette comparaison permet aussi d'établir un lien avec la situation d'adversité des deux personnages, liés par la figure du cavalier, qui est d'ailleurs aussi une pièce du jeu d'échec. L'usage de la périphrase permet d'anticiper sur la fin de la nouvelle. On retrouve les codes de la tragédie antique mis en place par Giono dans ses récits, avec un effet d'annonce dès le début de la narration. Leur confrontation finale, à la fin de la nouvelle, a d'ailleurs lieu à cheval et donne à Martial « le sentiment de [son] incompetence, de [sa] pauvreté, de [sa] vanité, et enfin de [sa] solitude » (RDB, 76).

Les héroïnes de Giono sont explicitement inspirées par les héroïnes des récits antiques, comme la reine des Amazones Penthésilée, dont les amours malheureuses avec Achille sont reprises dans la nouvelle « Une Histoire d'amour ». Celle-ci met en scène le jeune capitaine Martial, aux prises avec un brigand nommé le petit-verdet, dont personne ne connaît l'identité. Les deux protagonistes s'affrontent dans une course-poursuite équestre et passionnelle, qui finira par la mort du petit-verdet de la main de Martial. Or, il s'agit en réalité d'une jeune fille et Martial verra comme une déclaration d'amour « le sang noircir la région de son cœur » (RDB, 51). Au contraire d'Achille qui enterre sa bien-aimée et tue celui qui se moque de son amour, Martial se « venge » sur la jument du petit-verdet. Il la laisse dans un dépôt de remonte, en interdisant de la faire pouliner, comme pour préserver la virginité de sa bien-aimée jusque dans la mort. La jument est un double explicite du personnage. L'histoire d'amour entre Bobi et Aurore dans *Que ma Joie Demeure* prend une direction similaire, en s'achevant par le suicide de la jeune fille dans la forêt, lors d'une promenade à cheval. Tout au long du roman, c'est à cheval aussi qu'elle défie Bobi dont elle est amoureuse, sans que celui-ci semble comprendre le message. Les héroïnes de Giono sont souvent inconscientes de leurs charmes et des réactions qu'elles provoquent, toujours entre l'innocence et la provocation. Aurore monte « à cru », « Comme les garçons... », et avoue qu'elle a pour cela ôté « tout son linge frais », au grand dam de sa mère (QMJD, 477). La fille rousse qui nargue Marceau dans *Deux cavaliers de l'orage* souhaite participer à l'action, quitte à devoir s'adapter aux circonstances :

Romuald Tête-carrée avait même trouvé un cheval pour la fille rousse. Elle ne fit pas d'histoires, releva ses jupons, découvrit jusqu'aux hanches de magnifiques cuisses de feu blanc et, écartant ses jambes à la volée, se mit en selle. (DCO, 217)

L'Amazone gionienne est une cavalière en mouvement, dans l'action, un alter ego du héros dont le narrateur – et donc le lecteur – n'oublie jamais la séduction. Ses cuisses sont « magnifiques », l'adjectif s'étendant alors au physique tout entier du personnage. Par la beauté des cuisses, le narrateur vante la beauté de la fille à laquelle elles appartiennent. Du mythe païen au récit biblique, nous retrouvons toujours la dualité du personnage féminin qui pose soit comme vierge innocente ou comme instrument de séduction. Il y a un surcodage des connotations sexuelles : L'Amazone n'est pas entièrement consciente de ses charmes, ceux-ci prennent une dimension différente dans l'esprit des personnages, et donc du lecteur en dernier recours. L'Amazone est, telle Atalante ou la jeune fille rousse de Giono, de bonne foi, malgré le désir qu'elle suscite : elle ne fait pas d'histoires. En transgressant l'ordre établi sans le savoir, de manière naturelle, la cavalière devient victime des projections engendrées par le mythe et qui se superposent à l'action.

Dans *Le Cavalier Siomois*, Céline Moreau pallie l'absence du père par l'équitation, marquant sa chair en se fouettant les fesses. Au-delà des sévices qu'elle fait subir à son corps, la petite met en scène un récit très sexualisé. « Elle se serait volontiers mis un mors dans la bouche et des étriers autour des hanches » (CS, 37). Le narrateur lui prête un fantasme sado-masochiste ou fétichiste. Devant l'absence de sexualité de sa mère, la jeune fille semble se reprocher d'être encore une enfant, et pas une femme que son père puisse désirer. Elle appelle de tout son cœur et de tout son corps cette sexualité, attendant avec impatience ses premières menstruations, marques de son passage de l'état de jeune fille à celui de femme désirante, et donc désirable (CS, 70). L'utilisation du mot « enfin » appuie cette impatience d'être enfin reconnue comme une femme, d'avoir enfin accès à la sexualité. La phrase est marquée par un *crescendo* évoluant en accord avec le désir de la jeune fille. Elle souhaite d'abord saigner ou se blesser, ce qui correspondrait à ses idéaux héroïques, mais plus que tout, devenir une femme, blessure suprême puisque c'est celle qui ne cicatrise pas et la fera évoluer à tout jamais. Cette impatience devient de plus en plus forte au long du récit : « Le savais-je bien, qui j'étais, à ce moment, le long des talus blancs, habillée comme un romanichel : plus rien d'une fille, vraiment, encore moins d'une enfant,

mais, je le voulais ainsi » (CS, 72). Avant son sexe, c'est sa maturité qui lui pose problème. La volonté de Céline ne concerne pas seulement l'espace exigu de Siom ou le vide laissé par son père, mais aussi la transformation de son propre corps, courant « vers la gloire de l'amour filial et la justice amoureuse » (CS, 74). L'amour filial et le sentiment amoureux se confondent dans la tête de cette petite fille qui souffre de ne pas être aimée. Son passage à l'âge adulte signifie donc la libération de sa solitude, et cela passe par la transformation de son rapport au corps, illustrée par la métamorphose finale précédant les retrouvailles tant désirées avec son père.

Elle se lava la figure, arrangea ses cheveux mouillés en une natte qu'elle tordit en chignon, remit de l'ordre dans ses effets, s'avança en souriant vers le vieux domestique à qui elle demanda de la laisser descendre dans le bourg, seule, [...] afin que son père, là-haut, debout devant la porte d'un long bâtiment gris, le vît monter vers lui, saluant la sentinelle qui ouvrirait le portail, le visage bien haut dans la gloire de l'amour justifié, ce jeune cavalier siomois qui se découvrirait sans un mot, la natte se défaisant pour faire bondir sur l'épaule la chevelure rousse tandis qu'il descendrait de cheval et courrait se jeter contre le corps immense et chaud (CS, 88-89).

La rencontre finale passe par une transformation de ce cavalier siomois asexué, mi-garçon mi-fille, en une jeune femme assurée, donnant des ordres au domestique et mettant en avant ses attributs. La chevelure rousse mise en valeur par le chignon, attribut purement féminin, présente aussi cet aspect solaire opposé à l'image sombre de la caserne où se trouve son père. Le « long bâtiment gris » muni de portail et de sentinelle évoque autant un établissement militaire qu'une prison. La retrouvaille est alors une révélation mais aussi une libération. Céline troque le cheval imaginaire contre un corps « immense et chaud », dont le cheval n'a été jusqu'alors qu'un substitut. En achevant sa quête, Céline devient le héros de son récit personnel. Néanmoins, l'usage soudain du conditionnel, et l'hésitation liée à l'arrivée (« à pied, à cheval, plutôt ») fait douter de la véracité du récit. Céline a-t-elle réellement retrouvé son père ou n'est-ce qu'une projection d'une enfant à l'imagination débordante ?

Chez Mauvignier, le cheval représente aussi l'être aimé autant que la quête. Par le biais de l'équitation, le cheval remplace la moto sur laquelle montait Sibylle, serrant Gaël, son ancien amour, contre son corps. La monture de chair et d'os est à l'origine de son retour à la sexualité, et d'une réappropriation de son corps de femme. Après un incident

traumatisant, Sibylle trouve un lac pour se laver, et décide d'y entrer avec son cheval. Le contact avec l'eau lui permet de se libérer et de se purifier, laissant derrière elle le souvenir des événements. « Sibylle s'allonge sur le dos de son cheval, elle est habillée et se met à rire d'un rire profond, sans retenue, une libération qui se propage sur le rivage [...] » (CT 136) Le contact avec l'eau a bien sûr pour but premier de laver son corps, ses affaires et le cheval, mais il est aussi par métaphore un retour aux sources, celle du mythe et celle de l'enfance. La posture, allongée sur le cheval, le rire « profond », montrent la confiance et l'abandon. Le mouvement résonne et s'étend aux éléments autour d'elle, mimé par l'homéotéleute (« se propage sur le rivage »). Le rire des personnages est provoqué par le comique de la situation mais aussi quelque chose de plus « profond », « sans retenue » aussi bien littéralement que métaphoriquement, puisqu'elle monte le cheval à cru, donc sans équipement pour la « retenir » de tomber. Sibylle ressent cette libération jusque dans son corps, redécouvert grâce à l'équitation. Elle retrouve aussi une sexualité au fur et à mesure que son corps et son esprit se réparent et se libèrent du passé. Cette renaissance du corps et de ses désirs est captée par le regard de son fils, témoin de cette scène de baignade.

À ce moment-là, quand elle revient sur la plage, il s'étonne de la regarder comme un homme regarde une femme ; sa mère est belle, oui, et probablement désirable [...] il est étonné par la fermeté de son corps, sa tonicité, l'harmonie de ses formes. Il baisse les yeux lorsqu'il la voit s'essuyer, il comprend que son père ait désiré cette femme, elle devait être vraiment belle (CT, 137)

La relation conflictuelle mère-enfant qui unit Sibylle et Samuel devient progressivement une relation d'adultes. Samuel découvre, par cette longue promiscuité forcée, que sa mère est femme avant d'être mère, ce qui lui permet de devenir un homme à son tour. Cette évolution va de pair avec la naissance d'un sentiment de responsabilité envers les chevaux dont il a la charge. Le rapport au corps est au centre de ce récit initiatique : il faut prendre conscience de son corps et de celui des autres, de l'influence des uns sur les autres, de ce qu'il a de sacré et d'unique, pour devenir proprement adulte. Ce n'est pas anodin si une histoire de viol – même s'il n'est pas concrétisé – est à l'origine du départ du fils et de sa mère. Un autre rapport sexuel va provoquer le drame final : le fait d'entendre Sibylle faire l'amour avec un autre homme pousse Samuel à fuir à cheval, dans un accès de violence très œdipien. En cherchant à le rattraper, sa mère a un accident qui finit d'endommager son corps, tout en permettant à Samuel d'accepter enfin d'utiliser le sien. Sibylle sort blessée de

l'aventure ; « deux jambes cassées, des côtes fêlées » (CT, 235) – comme autrefois de cette autre aventure, la sienne propre, une randonnée en Corse ratée. Comme s'il fallait que l'expérience se déroule dans sa chair, laisse des traces dans le corps même, pour accéder, enfin, à une certaine forme de libération. C'est d'ailleurs ce qui marquera Benoît, le père de Samuel, quand il retrouvera son fils au terme du périple, aux prises avec d'autres Kirghizes dans un jeu à cheval violent : « [...] ce ne peut pas être lui, il se dit, celui-ci est trop bronzé, son teint presque noir, et puis il est trop maigre, trop fin, et puis il a l'air si dur, si sévère, si concentré aussi et il est si agile et si décidé. » (CT, 224) Le changement intérieur vécu par Samuel rejailit sur son apparence physique, son corps portant la trace de ces changements et de son évolution. L'accumulation d'adjectifs, d'adverbes et de conjonctions (et, et puis, trop, si) exprime l'incrédulité du père, renforcée par chaque nouvelle observation. C'est le fils qui sort de l'enfance, et devient un homme en se réconciliant avec sa mère, après avoir résolu son complexe d'Œdipe et tué symboliquement son père. Lorsque Samuel regarde sa mère et voit sa beauté, il pense aussitôt au désir de son père pour elle, comme s'il devait se justifier lui-même que son père ait eu du désir pour sa mère. L'emploi du présent et de l'imparfait permet de montrer le processus de l'adolescent qui confronte sa vision immédiate du corps de sa mère – telle qu'elle lui apparaît au temps de la narration – à la projection d'une figure passée de sa mère, alors qu'elle ne l'était pas encore. C'est ce recul et cette mise en perspective qui montrent le cheminement psychologique de l'adolescent et la nouvelle maturité acquise. C'est dans cette scène de bain que Samuel commence à voir sa mère comme une véritable Amazone, digne du mythe et des récits dont elle a fait l'objet. Il y a chez Samuel une superposition des deux mythes, celui d'Œdipe, renvoyant au tabou de l'inceste avec sa mère, mais aussi celui des Amazones : la femme à cheval sort de sa condition de mère et de femme parfaite pour devenir l'égale du héros.

Ainsi, grâce au cheval, la femme accède à l'aventure, et au statut d'héroïne renouant enfin, tant dans la littérature que dans la société, avec la liberté des figures mythiques dont elles sont inspirées²⁰⁶.

²⁰⁶ Il ne faut alors pas s'étonner de l'augmentation croissante du nombre de cavalières, et la multiplication des voyages à cheval destinés à un public de jeunes femmes. Observation tirée de mon expérience professionnelle de guide de tourisme équestre à l'international (France, Etats-Unis, Portugal) entre 2012 et 2019, et de l'apparition d'agences de voyages spécialisées dans ce type d'offres comme « Caval'n Go », « Copines de Voyage », « Horse Away » ou, « Ride, Run & Be Zen ».

Mais la question du genre a des répercussions directes sur les projections engendrées par le cheval et les interprétations de l'action par les personnages.

Chez Richard Millet par exemple, l'héroïsme supposé du cavalier est mis en défaut par la réalité lors de la première rencontre du fils Theix et de Céline. La jeune fille, voulant devenir l'héroïne d'un scénario romanesque traditionnel, se jette aux pieds du cheval camargue que monte le garçon. Dans son fantasme, la suite logique de la scène est celle véhiculée par les contes de fées ou les récits romantiques, supposant une fuite des amants à dos de cheval vers une fin traditionnellement embellie (« ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants »). La vérité la déçoit : le garçon traite Céline de « pauvre conne » (CS, 43) et a l'air « extraordinairement dur et [...] ennuyé » (CS, 42) ; « pour rien au monde il n'aurait posé les yeux sur une fillette maigre et silencieuse » (CS, 42) ». La réalité détruit le fantasme projeté par la jeune fille, dont le cheval – blanc de surcroît – est le support. Le garçon, parce que cavalier, et d'un cheval blanc, doit se comporter en héros ou en prince, selon celle-ci. Céline s'invente d'ailleurs une attirance pour le jeune garçon alors que c'est le cheval en réalité, qui est l'objet de son désir. Dans l'imagination de Céline, l'image du père – le véritable héros – se superpose à l'action de monter à cheval. C'est d'ailleurs la réponse que nous fait l'auteur, lorsque nous l'interrogeons sur l'utilisation du générique masculin *Le cavalier siomois* en titre de l'œuvre : « Le titre est masculin [...] parce qu'il désigne de façon "neutre" un statut aventureux qui rassemble idéalement le père et la fille... »²⁰⁷

N'est-ce pas pour cette raison de superposition des modèles aux personnages que la statue équestre est un leitmotiv si présent dans nos œuvres ? Derrière la figure de hussard, de capitaine ou de commandant, mourant à cheval, sabre tendu, qui apparaît chez Morand (MIL), Simon (RF), Giono (*Le Bonheur Fou*) ou même chez Lemaître, dans les monuments aux morts esquissés par Edouard, transparait la représentation historique du héros tel qu'on le représente dans les récits jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le récit de l'aventure à cheval de nos personnages est une tentative de faire coïncider la vérité de leur expérience avec ce modèle fantasmé du héros, représenté par la statue équestre. Le cheval permet de réinsérer du romanesque dans le texte par un retour à un certain héroïsme, à la figure passée du guerrier ou du roi. L'utilisation du cheval ne vient-elle pas au secours de cette perte de modèles provoquée par la guerre et le changement de siècle ? Ne permet-elle pas

²⁰⁷ Correspondance électronique personnelle avec Richard Millet, le 31 juillet 2018.

de réenchanter le réel par le biais d'un animal mythique et fort en symboles, de revenir à des modèles hérités du passé pour recréer, ainsi, des héros propres à faire rêver le lecteur ?

En particulier, la présence du cheval dans le récit questionne le rapport au temps. Le temps passé, d'une part, puisque, sous la forme de statue équestre, le cheval est le support à la mémoire historique et à l'inscription de la figure du héros dans le temps. D'autre part, le cheval remet en question le temps présent et son mouvement, car il permet la chevauchée, voyage anachronique au XXI^{ème} siècle puisqu'il permet de sentir l'écoulement du temps²⁰⁸.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le cheval serait le symbole de la fuite du temps²⁰⁹, ce qui trouve sa parfaite application dans le récit de voyage. Selon Gilbert Durand l'imaginaire humain reposerait sur cette peur universelle *a priori* de la fuite du temps. Pour y remédier, l'homme élabore des constructions mentales sous la forme d'images et de symboles obéissant à deux régimes (diurne et nocturne). Ces symboles sont rangés en plusieurs catégories. Le cheval, comme figure double, appartient logiquement au régime diurne, régime de l'antithèse, marqué par la verticalité comme nous l'avons vu plus haut (Pégase). Le régime diurne est sous-divisé en deux catégories d'images : les unes proviennent de la peur de la mort due à la descente forcée du Paradis d'Adam et Eve. Ce sont les symboles *thériomorphes*, *nyctomorphes* et *catamorphes*. Les autres correspondent au moyen de surmonter cette peur, en s'élevant au-dessus de la condition humaine (symboles *ascensionnels*, *spectaculaires*, *diarétiques*). Durand assimile sémantiquement et symboliquement le cheval solaire au cheval chtonien, car il est autant une figure de la chute donc de la mort, et de la victoire du temps, qu'une figure de l'ascension permettant à l'homme de fuir le temps. Ainsi, par l'expérience de la chevauchée, le cavalier réussit à figer le temps du voyage. Il peut alors se concentrer principalement sur l'aventure en elle-même que représente le voyage. Ainsi, dans un rapprochement entre le roman d'aventures contemporain, et l'épopée, Marine Mouton remarquait que « l'intérêt ne porte [...] pas sur

²⁰⁸ On retrouve cet allongement du temps dans le poème au cheval scandé dans le *Chant du Monde* : « Oh ! Mon cheval !/Ô mon cheval !/Est-ce que tu peux nager dans le sang ?/Fendre le sang comme une barque ?/Sauter dans le sang comme un thon ?/Ecraser les hommes comme des fagots dans la boue ?/– Attache sur ta tête un mouchoir d'or,/Et je fendrai le sang comme une barque/Et je sauterai comme un thon,/Et j'écraserai les hommes comme des fagots,/Pourvu que je te reconnaisse si toi tu tombes »(CM, 125).

²⁰⁹ G. Durand, *op.cit.*, p.57.

la fin de l'histoire, qui peut dès lors être indéfiniment retardée, mais sur le voyage lui-même »²¹⁰.

De même que dans l'épopée, la finalité du récit de voyage (un point géographique, un défi sportif à atteindre) est souvent présentée dès le début du texte. L'importance du récit réside donc dans l'ensemble de péripéties contenues entre le départ du héros et son arrivée. Le voyage à cheval représente la lenteur même du cheminement, scandée par des accidents. L'aventure à cheval, parce qu'elle inclut deux notions distinctes – le voyage en lui-même, et l'animal – permet un voyage double, à la fois géographique et onirique, spatial et spirituel. Elle permet aussi, grâce à l'importance donnée à l'action et à la présence du cavalier, héros contemporain, de renouer avec le genre épique en se concentrant sur les aventures qu'il va vivre, qui constituent la matière principale de la quête.

Le Hussard sur le toit, Récits de demi-brigade, Deux Cavaliers de l'orage, narrent avant tout des périple à cheval. Ce moyen de transport a pour conséquence une action lente, mesurée, qui donne conscience du chemin parcouru, mais permet aussi la fuite, plus difficile au piéton, et source d'événements. Cette fuite (de la maladie dans *Le Hussard*, des adversaires dans *Deux Cavaliers*), apparaît comme une fuite du temps, et de la mort. Par leur agitation, par leurs courses folles, les deux frères semblent tenter de dompter le temps – et donc la mort, qui les attend à la fin du roman – tout comme Aurore dans *Que ma joie demeure*, seul personnage à tout le temps être en mouvement avec sa jument, alors que l'objectif du village est d'atteindre une paix immobile, qui « demeure » justement. « C'est la chevauchée funèbre ou infernale qui structure normalement la fuite²¹¹».

Au contraire, la quête de Céline Moreau chez Millet n'elle pas « le résultat d'une fuite éternelle vers l'avant, vers l'inconnu, vers la délivrance ? »²¹² Le cheval de Céline Soudeils l'emporte hors du temps réel dans une chevauchée fantastique, « une manière de ne pas chuter dans le temps et de se sauver du poids du réel difficile à supporter »²¹³. Céline fuit son village, et son récit, puisqu'elle abandonne l'histoire en abandonnant Siom et ne reprend sa

²¹⁰ M. Mouton, « L'épique intempestif à l'ère du roman », dans *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, C. Le Blanc et J.-P. Martin (dir.), Publications numériques du REARE, 15 novembre 2018.

²¹¹ G. Durand, *op.cit.*, p. 58.

²¹² R. Ltaif, « Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet », in *Littératures*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. p. 110.

²¹³ *Ibid.*, p. 60

narration que « beaucoup plus tard » (CS, 11), apprend-on dès l'incipit. On sait dès le départ que Céline va réussir sa quête et quitter Siom, mais c'est la chevauchée qui importe.

Céline, en tant que *Cavalier Siomois*, devient un symbole de fuite et de mouvement, pour les autres personnages de Siom voués à l'immobilité. Céline est un être unique et brillant, à part, comme Ange ou Aurore chez Giono. Ils rejoignent, à leur mort, la symbolique christique de l'astre ou de l'étoile du berger, celle qui provoque le mouvement et engendre la quête. À sa mort, tout le village va se mettre en mouvement et « défiler » pour lui rendre hommage. Céline réapparaît dans une dizaine de pages de *La voix d'Alto*, autre roman de Richard Millet, lors de sa mort, prouvant la permanence de son existence symbolique au-delà du *Cavalier Siomois* :

Tout Siom a défilé aux Geniettes, devant la dépouille de celle dont la beauté était toujours aussi étrange [...] J'ai rendu hommage à Céline Soudeils à ma façon, en descendant au bord du lac, parmi les petits chênes d'où je pouvais apercevoir la maison des Geniettes, au loin, sur une des collines qui surplombent Siom, et où les gens de Siom défilaient en ce beau jour d'automne, comme des corneilles maladroites, devant la dépouille de celle qu'on avait naguère appelée le cavalier siomois, parce qu'elle avait la manie de s'habiller en garçon pour galoper sur un cheval imaginaire par les chemins de la commune²¹⁴.

L'hommage fait à Céline est autant une célébration de la lenteur du mouvement de sa chevauchée que de la nature qui a accueilli son cheminement.

Si le cheval permet de se personnifier en héros de sa propre aventure, en faisant coller la vie aux fictions ou à l'imaginaire véhiculé par le cheval²¹⁵, il permet aussi de renouer avec une certaine idée de la nature. Le cheval est le moyen par excellence du retour à la nature, tout en s'opposant aux fauves et aux bêtes sauvages (naturelles, non domestiquées). Il rapproche de la nature qui a échappé à l'industrialisation, à l'urbanisation, à l'accélération du temps.

²¹⁴ R. Millet, *La voix d'Alto*, Paris, Gallimard, 2001, p. 31.

²¹⁵ On retrouve de plus en plus la présence équine dans la « littérature de voyage ». Après R.L. Stevenson (*Travel with a donkey in the Cévennes*, 1879) et J. Kessel (*Les cavaliers*, 1967), les dernières vingt années ont vu les invitations au voyage à cheval se multiplier : S. Tesson, *La chevauchée des Steppes* (2001), *carnet de steppes : à cheval à travers l'Asie centrale* (2002) ; Adnan Azzam, *à cheval entre Orient et Occident* (2004) ; J.-L. Gouraud, *Serko* (2006), *Le Pèlerin émerveillé* (2012) ; N. Ducret, *Cavalier des steppes* (2010) ; C. Arnaud, *Sur les chemins de chine* (2010) ; Laurence Bougault, *La Liberté du centaure : petit traité sur le voyage à cheval* (2010), A. Mariage, *Chevaux d'aventure* (2014) ; R. et T. François, *Dans les pas du fils* (2016). Une demi-douzaine d'agences de tourisme françaises est spécialisée dans le voyage à cheval.

Il faut aussi prendre en compte que, derrière l'image du cheval sauvage et du western, il y a toute une dimension, bien réelle, de ce que l'on appelle les peuples « cavaliers », qui existent encore au XXI^{ème} siècle. Le mythe du cow-boy – qui correspond à une réalité rurale américaine depuis le XIX^{ème} siècle²¹⁶ – est encore présent dans l'imaginaire populaire grâce au succès commercial de Lucky Luke ou Zorro, à l'acteur Clint Eastwood et à *L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux*. On a vite fait d'oublier que c'est encore le quotidien bien réel d'une minorité d'américains ou d'indo-américains dans certains états de l'ouest des Etats-Unis. Parmi les deux millions d'habitants que compte le Montana, une majorité est constituée de propriétaires terriens de vastes ranchs, une partie appartenant aussi à l'héritage indien de la tribu Crow, qui continue à gérer une partie des espaces naturels. Même si nombre de ces espaces sont maintenant dédiés à l'accueil de touristes, il reste une grande partie de ranchs en activité, liés à la production bovine. Néanmoins, par la démesure de l'espace géographique ainsi que par la différence des cultures, les descendants des indo-américains continuent à perpétuer leurs traditions. Ils présentent un aspect sauvage applicable aux cow-boys et aux indiens (et à leurs chevaux) comme aux nomades mongoles, kirghizes et kazakhes. Laurent Mauvignier cherchait un pays musulman, non arable, et a été séduit par le rapport « à la nature et au cheval, très vieux, plus qu'aux Etats-Unis, par exemple ». Ces peuples lointains « qu'on ne connaît pas du tout », constituent dans l'imaginaire collectif un exotisme contemporain à rapprocher du mythe du « bon sauvage » rousseauiste. Ils évoquent par leurs mœurs un autre rapport à la nature, et donc à la vie sauvage, et sont perçus, dans une certaine mesure, comme sauvages eux aussi, mettant en lumière la fascination pour l'autre, l'étranger. Ces peuples cavaliers consisteraient-ils alors un exotisme du XXI^{ème} siècle propre au récit d'aventure contemporain ?

Gardefort opposait dans *Milady* les cavaliers aux « cow-boys », vus comme des cavaliers amateurs (MIL, 24). Or, il s'agit d'une véritable profession²¹⁷ et derrière chaque équitation, qu'elle soit celle des cow-boys, des kirghizes ou des gauchos d'Amérique latine, il existe une histoire et une culture équestres riches. À l'heure d'un engouement croissant

²¹⁶ Voir à ce propos le documentaire « Etats-Unis – Cowboys aujourd'hui », réalisé par Bud Force et John Langmore (2020), disponible sur Arte du 01 février 2022 au 08 avril 2022.

²¹⁷ Les cow-boys travaillent comme salariés dans des ranchs dédiés soit à l'élevage et au commerce de chevaux, ou de bovins, parfois les deux à la fois. Ils ont aussi pour fonction de dresser les chevaux. De nombreux patrouilleurs d'espaces naturels utilisent aussi des chevaux, et la monte western bien plus confortable pour de longues heures en selle. Observations tirées de mon expérience professionnelle de guide de tourisme équestre lors de différents séjours à Pryor (Montana) entre 2012 et 2019.

pour les thérapies alternatives comme le chamanisme, naît une véritable fascination pour la vie des tribus mongoles ou des amérindiens, comme les Navajos²¹⁸. Ces peuples, forcés à l'assimilation et à l'oubli de leur culture et de leurs traditions au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, commencent enfin à pouvoir disposer de moyens leur permettant la préservation et la sauvegarde de leur culture et de leurs rites²¹⁹. Ils participent aussi à l'émergence d'un nouveau genre de récits d'aventure : le récit de voyage à cheval. A l'heure d'une société de plus en plus sûre, le cheval représente encore un risque, un idéal de liberté, un esprit d'aventure. Il permet d'interroger la présence de l'autre, sa façon de faire et sa différence. Il met en exergue, par la présence de grands espaces, une liberté qui ne dépendrait pas de la sécurité financière ou du confort matériel idéalisés en Europe occidentale.²²⁰

Les romans d'aventure ont en commun de garder un lien fort au voyage, et donc à la nature sauvage qui accueille ces aventures, comme décor, mais qui les provoque aussi. L'image de la nature qui émerge de nos textes est en effet associée à une certaine violence (Giono, Mauvignier). C'est une nature qui ne porterait pas encore le sceau de la civilisation. Mais la civilisation n'épargne pas non plus de la violence.

Qu'il incarne une victime silencieuse, innocente et collatérale à la fois de la guerre (Simon, Lemaître) et de l'industrialisation (Morand, Mauvignier), le cheval permet d'interroger la nature de l'homme.

Car la nature qui transparaît dans les textes, fruit du quotidien, a peu à voir avec celle de ces « néo-ruraux » dont le point commun est « qu'ils décrivent la nature avec un émerveillement naïf »²²¹ parfois assez éloigné de la réalité. Lorsque Céline Moreau refuse

²¹⁸ Récemment, le chamanisme mongol a été mis à l'honneur avec le film « Un monde plus grand », de F. Berthaud, avec C. de France (2019). Sur la culture du peuple Navajo, voir S. Malinvaud et S. Gergaud, « Restaurer l'harmonie dans la Tradition Navajo : lorsque l'on chante pour Darlène », *Face à face*, 5, 2003.

²¹⁹ L'histoire américaine commence seulement à s'intéresser à la période au cours de laquelle les amérindiens ont été forcés dans des écoles d'assimilation, ainsi qu'à abandonner leurs langues, cultures et traditions. C'est seulement en 1968 que des mesures officielles sont prises pour réinsérer les amérindiens dans la société et favoriser l'enseignement de leur histoire et de leur culture, avec l'Indian civil Right Act. En Europe, voir Y.-A. Bertrand, *Chevaux*, Editions du Chêne, 2003. Voir aussi J.-L. Gouraud, « Jeux nomades, Jeux équestres », *Jours de Cheval*, janvier/février/mars 2017, p.85-88 ; la chaîne de télévision *Arte* produit régulièrement de nombreuses émissions sur le thème.

²²⁰ Sylvain Tesson conte une anecdote mettant en scène, d'un côté, des jeunes lycéens en grève en France et de jeunes mongols repartant de France après un voyage d'étude. Interrogé par un journaliste, qui lui demande ce qui lui a le plus manqué, un des jeunes mongols a ce cri du cœur : « mon cheval, et ma liberté. » in Sylvain Tesson, (réd.), « En cavale », *Cheval-chevaux*, n°6, Monaco, Editions du Rocher, 2011, p.12.

²²¹ *Le Figaro Magazine*, 12 avril 2019, p.87

d'avouer son secret et de dévoiler son cheval imaginaire, elle sait que sa voisine « n'aurait pas compris qu'on s'invente un cheval, elle qui avait tant souffert de la proximité des animaux » (CS, 40). Loin d'une nature idéalisée, les personnages ancrés dans un milieu rural, savent que la présence des animaux n'est pas une sinécure.

Les animaux, vus à l'heure actuelle comme les victimes, non seulement de notre histoire et d'un être humain diabolisé, mais aussi de millénaires d'élevage et d'alimentation, n'ont pas, dans la nature, une vie enviable. Il est facile d'oublier, pour des gens qui ne vivent plus sous sa menace, que l'animal, dans son milieu naturel, représente autant un danger qu'un compagnon. Si l'on a oublié les « chasses aux loups » courantes à la campagne il y a plus d'un demi-siècle, retranscrites poétiquement dans *Un roi sans divertissement*, il est assez courant pour les populations rurales du nord des Etats-Unis ou d'Asie centrale de se déplacer avec un pistolet ou une arme de protection dont ils préféreraient ne pas avoir besoin.

La présence de la nature dans *Continuer* de Laurent Mauvignier, est à la fois positive, dans sa représentation onirique, mais aussi source de danger pour les personnages, comme lors de l'enlèvement de Sibylle et de son cheval dans des sables mouvants, ou la présence des prédateurs, relatée par Djamila et constatée par Sibylle. La nature et les animaux, apportent aussi la mort.

Elle n'a presque jamais tiré, en tout cas jamais autrement que pour ramer un troupeau de chevaux ou de moutons, peut-être une fois pour faire fuir un ours qui s'approchait trop près des maisons. Elle expliquera plusieurs fois dans la journée, et ce soir encore, après le repas, qu'elle avait décidé d'avoir un pistolet le jour où son père avait été tué par un loup, juste devant la porte de leur yourte (CT, 15).

Le cheval permet aux deux mondes, celui de l'humain et celui de la nature hostile, de cohabiter. Et le danger ne réside pas forcément où l'on croit. C'est pour protéger Sibylle et Samuel, non de la nature mais de l'homme, en particulier des voleurs de chevaux, que Djamila leur offre un pistolet. Le roman montre bien le décalage entre les projections liées à la nature et sa réalité matérielle. Sibylle prépare son voyage en un monde fictif, onirique, qu'elle « commence à dessiner avec un stylo à bille bleu, sur une feuille de papier qui sera bientôt recouverte de chevaux, de montagnes, d'yeux géants » (CT, 49). C'est une nature de rêve, regroupant éléments réels et merveilleux. Pour se projeter elle utilise pourtant des

récits réalistes, plus proches du documentaire que de la fiction : « des livres et des magazines, un *Guide du routard*, un *Petit futé* » (CT, 51). C'est de son interprétation et de ses projections que naît la fiction, dans cette rêverie de chevaux et de montagnes qu'elle s'imagine traverser avec son fils. Son imaginaire est d'abord celui des récits qu'elle a lus ou des films. Lorsque Sibylle décide de partir avec son fils, elle ne se base pas sur la réalité d'un voyage qu'elle aurait déjà fait, mais sur une projection de ses attendus et d'une nature fantasmée comme un lieu de paix et de retour aux sources. Le seul critère de comparaison réel d'un tel voyage serait sa randonnée en Corse, événement s'étant achevé, là aussi, dans des conditions dramatiques, dont on retrouve la référence à la fin du roman, de pair avec la démystification de la vision idyllique initiale, mise en échec par l'âpre réalité : « elle pense qu'on va la retrouver morte dans deux ou trois jours, elle pense à la Corse, pourquoi faut-il que Benoît ait eu raison aussi sur ça ? » (CT, 209)

La nature, surtout par le biais des chevaux dont il faut s'occuper, et dont on doit se montrer responsable, vient ancrer Sibylle et Samuel dans la vie. Partir, quitter un milieu urbain gris et monotone, apparaît comme une quête de salut, une façon de se rebeller contre le poids d'une société uniformisante. C'est d'ailleurs une tendance qui porte un nom : « les néo-ruraux », des citoyens urbains effectuant un « retour » à une terre qu'ils n'ont, en réalité, jamais connue²²². Comme l'exprime Laurent Mauvignier, il s'agirait d'un besoin, pas véritablement lié au manque de nature ou aux peurs environnementales, mais à des questions identitaires. Comme si l'homme avait besoin aussi revenir à des préoccupations biologiques et physiologiques, dans une mise en pratique du mythe du Bon Sauvage de Rousseau : revenir à la nature de l'homme avant son pervertissement par la société urbaine. Lorsque Sibylle présente à son ex-mari son projet fou, elle dit vouloir que son fils « sache prendre le temps de regarder un ciel de nuit, de s'émerveiller devant une montagne » (CT, 69). Le personnage a de la nature une vision romantique et romanesque, comme de la chevauchée. Cette vision explique le rôle primordial du cheval comme moyen de « prendre le temps » au sens littéral.

Et le voyage a des répercussions réelles et positives dans l'évolution du personnage de Samuel, en particulier parce que le voyage à cheval vu comme « naturel », transmet des

²²² Frédéric Beigbeder titrait ainsi un article du *Figaro Magazine* « littérature néo-rurale » opposant aux « babas cool partis élever des moutons dans le Larzac en 1968 » cette nouvelle catégorie de la population, « des journalistes qui fuient les villes pour échapper au cancer du poumon, déménagent pour découvrir les derniers prés, les dernières abeilles, les ultimes pelouses vertes » in *Le Figaro Magazine*, 12 avril 2019, p. 87.

valeurs différentes de celles des voyages motorisés. Ainsi, le garçon remet en question son rapport à la nature.

On lui a appris qu'il ne fallait pas déposer sa merde partout, sans faire attention, ça attire les bêtes et tu peux corrompre la vie autour de toi, les animaux, la flore, il faut que tu prennes le moins de place possible dans le monde qui va t'accueillir. Et au début il avait fait comme sa mère le lui avait dit et répété, mais sans conviction, juste pour qu'elle lui foute la paix. Maintenant il le fait parce qu'il comprend que chaque geste peut altérer l'environnement, que chaque geste a des conséquences. (CT, 95)

Cette prise de conscience est loin de la première impression qu'a le jeune homme en arrivant à Bichkek, accueilli par un couple de français dont il retiendra surtout les « chiottes en bois au fond du jardin », et les « heures à les entendre parler de leur pays d'adoption, du renoncement à ces fausses valeurs occidentales où tout le monde se tue à acquérir des objets et une considération illusoire » (CT, 73). Ce qui pourrait être vu comme un paradoxe est en réalité le reflet d'une tentative de cohabitation des deux notions toujours opposées dans la pensée occidentale de « nature » et de « culture ». Il joint des réalités opposées. Loin des projections premières idéalisées, sa matérialité offre un angle de vue différent, inhérent au statut d'animal de proie. Lorsqu'à la fin du récit Sibylle trouve le cheval de Samuel à l'agonie dans un ravin, elle voit aussi trois loups qui attendent son départ pour mettre à mort le cheval. Cette vision oblige Sibylle à se confronter à la vérité d'une nature jusqu'alors fantasmée : « Sibylle imagine une seconde ce que peut être de se voir mourir et déchiquter et de ne rien pouvoir faire [...] alors elle frappe ses talons de toutes ses forces et Sidious part au loin, abandonnant Starman à son sort, les loups à leur festin, et la montagne à sa vérité » (CT, 196-197). Le cheval permet au personnage de se confronter au réel. L'imagination de Sibylle a maintenant pour support la réalité physique et biologique de la nature telle qu'elle la voit, et non plus comme elle la fantasmait au départ.

Nous pouvons alors conclure que les romans dans lesquels apparaît la figure équine partagent un certain nombre de points communs. Ils évoquent des thèmes similaires (l'aventure, l'héroïsme, la nature) et font appel à un imaginaire référentiel commun, en recyclant les figures équines ou cavalières mythiques mais aussi en accordant une place

importante aux éléments (feu, terre, eau, air) et à la matière (boue, sang). Enfin, ils partagent l'importance accordée au temps et au mouvement dans le roman d'aventure.

Les textes de notre corpus présentent la qualité originelle de remettre l'humain au centre du texte, permettant, par l'introduction d'un témoin muet, cet autre animal qu'est le cheval, de questionner son rapport à l'autre, au monde, et à la nature tout en ressuscitant la figure du héros. Peut-être la présence du cheval ne marque-t-elle pas, comme le titrait Jean Giono, « la fin des héros », mais leur renouveau ?

Au XXI^{ème} siècle, ère de la remise en question de l'anthropocène, de nombreux écrivains contemporains, Sylvain Tesson²²³ en tête, posent la question de savoir si, dans un siècle de la facilité et de la globalisation, le voyage n'est pas la seule forme encore existante d'expérience de l'altérité. Le voyage – particulièrement à cheval – serait la seule possibilité d'un contact avec la nature sauvage, qui ne porterait pas encore le sceau de la civilisation.

Nos textes mettent ainsi en place des aventures distinctes qui, toutes, remettent en question la place de l'homme dans l'univers et le sens de la civilisation. À chaque fois, il est question d'interroger la nature de l'homme et sa responsabilité face aux autres espèces animales. A l'heure des questionnements éthiques soulevés par la question animale, le cheval est un personnage de choix, plus vraiment animal sauvage et pas encore animal de compagnie, rarement objet de consommation ou compagnon de travail.

Effacé par la superposition des couches de représentations culturelles mythiques passées, semblant n'avoir pour seul but que d'héroïser l'homme qui le monte, quelle relation le cheval de papier entretient-il avec l'animal réel qui lui sert de modèle ? Dans quelle mesure est-il vraisemblable, élément reconnaissable d'une société réelle dont il est la représentation métonymique ? Renvoie-t-il aux évolutions et aux problématiques (clivages sociaux, démocratisation, disparition des valeurs et des modèles, question de genres...) du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle ?

Nous appellerons « roman équestre » le roman dans lequel le cheval fictif est un élément à part entière de la diégèse, sujet et vecteur de fonctions déterminées. Dans le

²²³ Sylvain Tesson, écrivain, voyageur et cavalier, fut le rédacteur en chef du 6^{ème} numéro intitulé « En cavale » (2011) et consacré au voyage à cheval, ce qui fut malheureusement le dernier numéro de la revue semestrielle *Cheval-chevaux* éditée par Jean-Louis Gouraud aux Editions du Rocher de 2007 à 2011.

voyage à cheval, ou la quête, il prend le rôle d'accessoire ou de confident, voire de médiateur, de double ou d'adjuvant du cavalier. Il a donc une influence directe sur l'histoire et l'intrigue. Pour analyser ces fonctions diégétiques, nous reviendrons à la distinction introduite par Gérard Genette²²⁴ entre *histoire* (ou diégèse) et *récit* (composition littéraire de l'histoire).

²²⁴ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, p. 93.

Deuxième partie.
Figures de papier et fonctions
diégétiques

Pour insérer le cheval dans le récit, l'auteur dispose de différents choix narratifs. Il peut utiliser un récit mimétique, à la troisième personne, calquant le cheval fictif sur un cheval référent, par un procédé que nous pouvons appeler d'illusion « référentielle ». C'est le cas de la majorité des textes de fiction dans lesquels apparaissent des chevaux. Sans grande importance dans l'histoire, la fonction de l'animal est purement métonymique : il n'est là que pour produire un effet de réel, et a donc un comportement et des actions qui sont celles que le lecteur attend, en règle générale, d'un cheval. Il hennit, parfois il se cabre, quand les besoins de la narration le demandent. Comme le veut la « loi de conservation des détails » attribuée à Tchekhov – si un détail apparaît dans le récit, c'est pour répondre à un besoin de l'action et pour modifier l'intrigue. C'est l'exemple que donne Umberto Eco dans *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*²²⁵, concernant l'insertion de l'objet « fiacre » dans une narration, qui supposait l'objet « cheval » de manière implicite, puisque le lecteur conviendra que le fiacre est bien tiré par un cheval, sinon il ne lirait pas un roman vraisemblable.

Quand Giono parle de « tilbury » ou de « cabriolet », le lecteur suppose inconsciemment que ces voitures à cheval sont bien tirées par des chevaux, dont le narrateur n'a pas besoin de parler puisque c'est implicite. Le cheval est seulement nommé pour attirer l'attention du lecteur sur le rôle de l'animal. Il est un élément de choix pour les retournements de situation chers aux romans de cape et d'épée : fuite, sauvetage, combat ...

C'est seulement après avoir interrogé la référentialité – qui suppose la collaboration implicite, et souvent inconsciente, du lecteur – que nous pouvons nous poser la question de la vraisemblance romanesque, puis celle de la fictionnalisation du fait divers.

Plusieurs romans de notre corpus ont par exemple provoqué une polémique pour être basés sur une histoire « vraie », brouillant les frontières entre le réel et la fiction.

Paul Morand ou Jean Giono se sont inspirés de personnages existants pour leur donner une autre réalité, fictionnelle²²⁶. Claude Simon a dû se défendre d'erreurs de

²²⁵ U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (1994), Paris, Grasset & Fasquelle, 1996, p. 9.

²²⁶ P. Morand se serait inspiré de son instructeur de l'Etrier de Paris, Armand Charpentier, pour le personnage de Gardefort, tout comme il aurait ajouté des « zestes d'histoires vraies, comme celle de Louis Pellier » qui « fut contraint de parcourir à cheval, au pas, la totalité de l'aqueduc de Buc qui traverse la vallée de la Bièvre », voir M. Paillé, « *Milady*, reine des nouvelles équestres », *L'Éperon*, n°159, Juin-Juillet-Août 2019, p. 159-160. De même, les personnages de Giono sont des personnages qu'il prétend connaître ou avoir connus. Voir ses

vraisemblance dans *La Route des Flandres* décrivant cette semaine vécue pendant la Seconde Guerre mondiale, qui l'a marqué de façon indélébile. Peindre le conducteur du cheval de main en jockey ou changer le grade d'un officier sont des actes mal compris (« jamais un jockey ne brutaliserait comme ça un cheval, même à bout de nerfs, et que le colonel devenait un simple capitaine » JP, 272). On retrouve chez nos auteurs ce syndrome de Brûlard déjà évoqué par Claude Simon dans le *Discours de Stockholm*²²⁷, qui rend tellement difficile la représentation immédiate de l'expérience vécue – et surtout sa transmission par le récit.

La légitimité de Laurent Mauvignier comme écrivain a aussi été remise en question parce que l'histoire dont il s'inspire fait l'objet d'un livre, écrit et publié la même année par les protagonistes. L'auteur a été la cible de nombreuses attaques²²⁸, alors que l'histoire originelle et celle décrite dans *Continuer* sont très différentes. Elles ne suivent pas la même courbe narrative, ni la même forme littéraire. L'une est une fiction construite, un récit élaboré se saisissant d'un fait réel, alors que le récit de Tom et Renaud François est un témoignage à deux mains, assez pauvre, consistant en une plate description des faits.

Pierre Lemaître, enfin, a causé la surprise en se voyant décerner le prix Goncourt en 2013, après avoir commencé par écrire des romans policiers. Il reste catégorisé comme un écrivain « populaire » malgré cette reconnaissance littéraire, alors même qu'*Au Revoir Là-Haut* est présenté par l'auteur comme le fruit d'une tradition littéraire réaliste.

Comment les romanciers parviennent-ils à faire concorder romanesque et vraisemblance? A quoi sert le cheval de papier et quels sont ses rôles, tant dans l'histoire que dans la construction du récit ?

Entretiens avec Taos Amrouche, CD 1, Editeur : Patrick Frémeaux / Editorialisation : Lola Caul-Futy Frémeaux, Frémeaux & Associés, 2017.

²²⁷ Le « syndrome de Brulard », théorisé par D. Viart, a été évoqué par C. Simon en référence à l'autobiographie de Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, in *Discours de Stockholm*, Paris, Minit, 1986. Il est repris, concernant J. Giono, par A. Castiglione, « Mort d'un personnage : La mémoire et la mère », in J.-Y. Laurichesse, S. Vignes-Mottet (dir.), *Giono : La mémoire à l'œuvre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 86.

²²⁸ J.-L. Gouraud va jusqu'à dire que « son roman n'en est pas un », critiquant le fait que ce soit « une histoire vraie », et « qu'elle a déjà été racontée par les protagonistes de la véritable équipée ». L'ouvrage vu comme concurrent est appelé « version authentique ». J.-L. Gouraud, « De quelques prix littéraires », *La Revue*, n°69, janvier-février, 2017, p. 102. À la sortie de l'adaptation cinématographique, un journaliste de *L'Express*, C. Gras, titre son article « "Continuer" : un film, deux livres, un héros floué », publié sur *L'Express.fr* le 11 janvier 2021 à 10h26. Consulté le 08/12/2021 à 20h20.

En étudiant les diverses fonctions du cheval, tant métonymiques (outil de déplacement, d'ascension ou de libération sociale) que diégétiques (accessoire, adjuvant, confident, double, substitut), nous questionnerons le statut du cheval comme personnage, et les différents types présents dans les récits de nos corpus.

CHAPITRE 1.

Référence et vraisemblance : transposition des images et des usages du réel dans le roman

II/1/1 Le cheval moteur

C'est par sa fonction motrice que le cheval trouve d'abord sa place dans les romans de notre corpus. Celle-ci est le point de départ du travail historique de Daniel Roche²²⁹ sur *La culture équestre*, et sert de base à notre étude des représentations romanesques. Le cheval fait partie de l'histoire humaine parce qu'il est un élément moteur, et sa présence est nécessaire à la vraisemblance du récit. C'est aussi parce qu'il est moteur qu'il implique un rapport au corps (du cavalier) duel. Vecteur d'images sensibles, il provoque la naissance d'un imaginaire de la matière et du rapport charnel. Cette matérialité se traduit aussi par un vocabulaire précis, gage de réalisme et de vraisemblance.

Historiquement, on sait qu'un million d'équidés aurait participé à la Grande Guerre, une présence signalée dans *Au revoir Là-haut*. (« Un de ces innombrables canassons morts qui pourrissent sur le champ de bataille » AL, 34). Le cheval est un élément tellement familier de la société que son remplacement semble unimaginable. Pourtant le personnage de *Milady*, nouvelle écrite en 1936, décrit « une période de motorisation et de bouleversements affreux » (MIL, 101). Gardefort fait la distinction entre trois catégories différentes, définies par leur usage du cheval : les écuyers (pratiquant l'équitation comme une religion), les cavaliers de centre équestre (pratiquant une équitation de loisir) et les piétons, qui sont donc obligés d'aller à pied.

La disparition progressive des chevaux comme moyen de transport annonce pour le personnage l'anéantissement de la société telle qu'il la connue. C'est aussi le renversement

²²⁹ D. Roche, *La Culture équestre de l'Occident XVIe-XIXe*, tome 1, op. cit..

des valeurs et la redéfinition des termes de puissance et de liberté. Jusqu'aux années 30, le cheval était gage de puissance et de liberté. En perdant ses attributions l'animal perd son utilité dans la société urbaine, et donc sa légitimité. Trop grand pour être un animal de compagnie, son coût d'entretien n'est pas anodin et c'est le malheur de Gardefort, déjà mis à mal financièrement par son divorce. Lorsqu'il détaille ses frais, ses seuls coûts – et pas des moindres – se résument à l'alimentation et l'entretien de Milady (MIL, 52-53). Il doit alors prendre des mesures extrêmes et vendre la jument pour la somme de 50 000 francs.

À partir de la Seconde Guerre Mondiale, le cheval n'a plus guère de raison d'être que dans les champs, ce qui vaut au cheval de *Faust au Village* sa popularité. Il permet à son propriétaire, en 1940, d'être le seul à avoir du foin dans tout le village : « Chaque fois qu'on entrainait une charrette, le cheval voulait repartir. [...] Même de ce foin-là, on a fait trois voyages. Le cheval y allait de lui-même. [...] il a valu seize francs le kilo. [...] ça ne s'oublie pas » (FV, « Le cheval », 41-42). Le cheval est une condition de la survie de l'homme, par son rôle essentiel dans l'agriculture ou comme moyen de transport dans une France rurale. L'un des chevaux que choisit Martial, le capitaine des *Récits de demi-brigades*, pour l'accompagner en mission, est un « fauteuil ambulante. » (RDB, « Noël », 14). Le cheval permet à Martial de résoudre sa mission en suivant une piste à la manière du fil d'Ariane dans la mythologie grecque. D'ailleurs, lorsqu'on amène pour lui un cheval justement nommé Ariane, il trouve que « c'est de circonstance » (RDB, « Noël » 28). Le cheval prend alors la valeur symbolique du fil permettant à Thésée de retrouver son chemin après avoir tué le Minotaure. Le cheval joue le rôle essentiel, conduire le personnage et l'emmener à bon port. Une autre monture de Martial a pour habitude de rejoindre son écurie chaque fois qu'il se retrouve sans cavalier (RDB, 107). Enfin dans une autre nouvelle, Martial compare son cheval à un serviteur (« une bête serviable, sans obséquiosité, mais toujours prête à rendre service » RDB, 41). Le cheval est avant tout présent pour servir et véhiculer l'homme.

Mais *Les Récits de demi-brigade* donnent aussi l'occasion aux chevaux de manifester leurs volontés propres, qui se traduisent par le mouvement – ou l'absence de mouvement. La jument du petit Verdet (« Une histoire d'amour », RDB, 53) « ne veut plus s'en aller » après la mort de sa cavalière ; Biquet sauve la vie de Martial en l'emportant, malgré lui et par surprise « dans une volte qu'en équitation espagnole on appelle "la ressource" », évitant

la charge du pistolet (« La Mission », RDB, 83). Le cheval reste maître du mouvement. Sa polyvalence, moyen de transport, auxiliaire de travail ou compagnon de route, et l'importance que lui donne le contrôle de son mouvement propre, le placent à part dans le monde animal. C'est à sa façon de se mouvoir dans l'espace, « d'avancer », que Bijou se différencie. Il « est seul à avoir ce poil rose, et sa démarche ; qu'on le voie de derrière, de devant ou par côté. (...) ce qui m'a frappé, c'est sa façon d'avancer. (...) il ne variait pas d'un millimètre » (« Le Cheval », FV, 35-36).

Les textes de Giono sont emplis de chevaux qui occupent l'espace par leurs mouvements. Laissés en liberté, ils bouleversent la vie du petit village de *Que ma joie demeure*, occupant tout l'espace. Les deux frères des *Deux cavaliers de l'orage* gagnent leur vie à parcourir le pays à cheval comme maquignons. C'est dans cette traversée de l'espace, à cheval, qu'ils trouvent leur bonheur :

Alors ils sortaient, sellaient leur monture, en silence, puis partaient tout à coup pour des galops à perte de vue en pleine nuit par monts et par vaux, hurlant ensemble des hurlements de veaux qui réveillaient les chiens à un kilomètre à la ronde. (DCO, 50).

Le mouvement du cheval semble éveiller la nature animale des deux hommes, dont les cris les métamorphosent en « veaux ». Le mouvement se propage dans la phrase, dont la répétition épiphorique et sonore (perte de vue/par monts et par vaux/des hurlements de veaux) donne un rythme cadencé épousant l'allure du galop. Le cheval est un moyen de se déplacer mais aussi de fuir et d'échapper au danger, comme lorsque les deux frères doivent partir précipitamment après la défaite d'un concurrent de Marceau.

Aux chevaux en vitesse ! Dit Marceau. Ils vont être sur moi comme des poux. [...] Ils lancèrent leurs selles sur le dos de leurs chevaux, bouclèrent les courroies, s'enlevèrent, sortirent courbés, enfilèrent les ruelles au trot, débouchèrent dans la campagne du côté opposé à leur route et galopèrent tout de suite droit devant eux (DCO, 231).

Le cheval est alors, à la campagne, aussi important que lorsque Pauline et Angelo fuient le choléra, un siècle plus tôt, dans *Le Hussard sur le Toit* et qu'ils se rendent tous deux coupables de vols de chevaux pour pouvoir continuer leur périple. Le choix du cheval est conditionné par le besoin du cavalier, comme le montre la réaction admirative d'Angelo, validant le cheval choisi par Pauline.

« Vous avez bien choisi. C'est sans doute un demi-sang. On voit tout de suite qu'il a une grande sûreté dans les jambes. S'il était dressé sur l'obstacle, il ferait un très bon hunter. - C'est ce que j'ai vu au premier coup d'œil, moi aussi» (HT, 325-326).

Le cheval a été choisi par sa cavalière pour la fuite et la possibilité d'obstacles à franchir sur le chemin, d'où l'importance accordée à ses jambes et à son modèle. Chez Giono, chaque cheval a son utilité, même la « rosse balourde » que monte la marquise de Théus pour défier Martial. (RDB, 76). Elle est l'expression d'un pouvoir du cavalier sur l'espace et ses adversaires/ennemis.

Pourtant les personnages n'avancent pas vraiment et restent figés dans leur « pays », c'est à dire l'espace rural qui est le leur, qu'il s'agisse du canton, ou du carré dans lequel ils plantent le foin. Ils ne sortent pas de cet espace géographique délimité, et, quand ils le font, risquent gros, comme les héros du *Chant du Monde*, du *Grand Troupeau*, du *Hussard*, ou des *Deux cavaliers de l'Orage*. Le premier perd un membre de sa famille, le deuxième, Joseph, perd un membre tout court, puisqu'il revient mutilé de la Première Guerre. Pauline et Angelo sont répétitivement arrêtés et poursuivis. Marceau, dont la réputation a fini par dépasser les frontières depuis qu'il a tué un cheval d'un seul coup de poing, est provoqué en duel par tout le monde jusqu'à son propre frère : « S'agit pas d'être vainqueur de la Vallée du Rhône : s'agit d'être vainqueur de Jason Marceau. Un point c'est tout. » (DCO, 208) Marceau représente, par sa puissance, un pays à lui tout seul ! La fuite hors du cadre protecteur ne peut qu'aboutir à une punition ou à une perte. Il y a d'ailleurs quelque chose de négatif dans le rapport des personnages aux étrangers, c'est à dire ceux qui, venant de l'espace extérieur, amènent de la nouveauté et rompent avec la routine et la répétition des choses et du temps. La venue de Bobi, dans *Que ma joie demeure*, se solde par la mort d'Aurore, et Angelo, parce qu'étranger, est accusé d'empoisonner l'eau des fontaines. Le cheval, même dans sa fonction motrice, porte donc une symbolique double : il permet au personnage de fuir, mais cette fuite est source de malheurs. Il amène aussi l'étranger, l'ennemi, et donc parfois la mort.

Chez Simon, la présence du cheval dans le récit illustre la présence historiquement avérée des chevaux dans les deux guerres, et leur massacre. L'animal est le représentant de toute l'espèce, comme l'indique l'apposition du pluriel et du singulier : « les vieux chevaux de l'armée, l'antique rosse à massacres qui va le long des longues routes de la guerre » (CH,

7). C'est par eux que le mouvement est possible, d'autant que le corps des dragons auquel appartient Georges a cette particularité de combattre à pied mais de se déplacer à cheval. Georges, le personnage-narrateur du livre porte d'ailleurs le nom du saint patron des cavaliers, ce qui ne peut pas être une coïncidence. Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur évoque des préceptes équestres faisant l'apologie du mouvement en avant : « Calme, en avant et droit. L'ordre dans lequel ces trois buts doivent être poursuivis est invariable et absolu, et il ne faut rechercher le suivant qu'après avoir atteint le précédent. » (JP, 71) La progression est conçue comme un franchissement d'étapes spatio-temporelles, renforcées par l'usage des verbes d'action « poursuivre », « rechercher », « atteindre » et les adjectifs « suivant » et « précédent ». Les chevaux sont d'une importance stratégique conséquente dans la mise en mouvement des soldats vers l'avant, c'est à dire le front et la guerre. La question de Maurice n'est donc pas anodine, lorsqu'il interroge son ami sur ce qui vaut le plus cher en temps de guerre : « la peau d'un cheval ou la peau d'un juif » (CH, 38). Derrière cette question, il y a celle de la valeur de la vie de tout être humain. En pleine période antisémite, le juif peut être considéré comme la cause du conflit, alors que le cheval est le moyen à disposition du soldat pour se battre et en sortir. La fonction utilitaire du cheval le dote d'une importance sociale extrême, d'autant plus en situation de conflit. La même question est reprise dans *La Route des Flandres*, comparant le kilo de cheval au kilo de soldat (RF, 147) pour ouvrir la réflexion non seulement à la condition juive, mais à l'ensemble des hommes qui ont un jour revêtu le costume de soldat et au non-sens de la guerre en général. Par leur aspect mortel, l'homme et le cheval sont sur le même plan, mais c'est par son rôle et son utilité que le cheval « vaut » plus cher que Maurice. On voit d'ailleurs dans le récit (*La Route des Flandres* ou *Le Jardin des Plantes*) le traumatisme subi par le narrateur qui, plusieurs fois, récupère le cheval d'un soldat mort avant lui. Mais le cheval est essentiel au soldat pour avancer dans le conflit et, peut-être, en sortir vivant. Il est la condition de la survie. Le cheval est tellement important que, lorsqu'ils rencontrent un simple soldat à pied, celui-ci tente de se hisser sur l'un des chevaux qui les accompagne, sans cavalier, pour se joindre à eux. Le supérieur, en lui refusant la possibilité de se mettre à cheval, signe pour ainsi dire son arrêt de mort, l'empêchant de quitter la route et de fuir avec eux. Le cheval est non seulement un moyen de se déplacer et de combattre, mais aussi de décider littéralement de la mort et de la vie des personnages. D'ailleurs c'est le lieu qu'utilisera Reixach pour se suicider dans *La Route des Flandres* : à cheval. Le texte interroge alors ce

non-sens qui consiste à se décharger de la responsabilité humaine en confiant le sort des hommes à des chevaux. Le texte questionne le bien et le mal, et la responsabilité qui incombe à l'homme.

Le récit de *La Route des Flandres* prête parfois à confusion, par de multiples enchâssements parfois difficiles à cerner. L'histoire tient pourtant en quelques lignes. Le cheval permet autant d'appuyer la vraisemblance et d'exprimer des sensations comme la peur. Dans *Le Jardin des Plantes*, S. tente aussi d'expliquer la peur par la façon dont les personnages se comportent avec leurs chevaux : « le conducteur de ce malheureux cheval de main s'arrangeait avec sa peur en le martyrisant chacun vivait sa peur à sa façon ou plutôt vivait des peurs différentes » (JP, 273). Pour exprimer la complexité de l'expérience, l'auteur met les personnages dans différentes situations, alternant les points de vue, tant de S. que du cavalier terrifié, ou du « malheureux » cheval. La présence de l'adjectif « malheureux » renvoie à une autre souffrance, celle de l'animal, qui ne s'exprime pas mais existe néanmoins comme autre point de vue sur l'événement. Présenter la souffrance animale en parallèle de la souffrance humaine introduit une grille de lecture émotionnelle à deux niveaux : d'une part, le lecteur est renvoyé à sa propre expérience de la peur, ainsi qu'à ce qu'il peut en imaginer, dans un contexte de guerre et de destruction. Ensuite, il se voit présenter le point de vue d'un personnage non-humain, qui fait émerger l'idée d'une conscience en deçà des mots et des capacités langagières, lui permettant de sortir de son cadre cognitif traditionnel. Le cheval garde alors une fonction de déplacement jusque dans la narration.

Dans *Le Cavalier siomois*, le cheval est aussi le moyen de s'échapper d'un monde clos, fermé. Céline, l'héroïne, est d'abord enfermée dans une prison géographique constituée par l'isolement qui est le sien à Siom, d'où le nom de « cavalier siomois », dont elle est affublée et qui prend en compte la dimension spatiale. Ce cavalier n'est pas apatride, il est siomois, il n'existe donc qu'au sein de cette limite géographique de Siom. L'usage du masculin « cavalier », générique, permet d'ouvrir le champ des représentations. Le cheval semble le seul moyen de sortir de cet espace, si l'on se réfère aux deux seuls personnages qui, avant Céline, entrent et sortent de Siom. Le fils Thiers, monté sur son cheval blanc, apparaît le premier comme une échappatoire possible. Le boulanger de Villevaléix, communauté voisine, enfin, qui la prendra en voiture et auquel colle l'image d'un étalon, « à cause de la

bosse que faisait son pantalon, entre ses jambes, et de ses grandes moustaches » (CS, 64). La description de l'étranger est réduite à sa virilité, c'est-à-dire à sa fonction reproductrice, utilitaire, comme dans le cas d'un animal. L'étranger, ou plutôt celui qui se déplace, qui est en mouvement, tant dans que hors de Siom, est le cavalier, mais aussi l'étalon, au sens de la puissance sexuelle : celui qui enfante, le géniteur. Or, il n'y a pas d'autre échappatoire, puisqu'il « n'y avait plus de cheval depuis longtemps, à Siom » (CS, 37). Céline est prisonnière de personnages eux-mêmes enfermés, à la fois physiquement et moralement, comme sa mère dépressive ou sa grand-mère, pour qui « seuls importaient l'élégant veuvage, l'éternel hiver de 1944 » (CS, 18), comme si elle était « morte en 1944 » (CS, 21). En cherchant à fuir l'espace confiné dans lequel elle évolue, Céline cherche surtout à fuir la mort – psychologique – et à aller vers la vie, pour se construire un avenir. D'ailleurs, « le titre de ce livre annonce déjà un Siom qu'on traverse à cheval, qu'on explore héroïquement ; un Siom fermé, d'où on ne peut sortir que par l'imagination »²³⁰. Partir n'est pas une option. Quand elle décide de fuir Siom à la recherche de son père, à pied, le cheval est son excuse autant que son échappatoire. « Il m'a demandé où je pouvais bien aller, de si bon matin. Il fallait dire quelque chose : « à Thieix, prendre une leçon de cheval. » » (CS, 64) Quand elle se fait arrêter à nouveau dans son périple, le cheval sert encore d'excuse :

J'ai murmuré que j'avais besoin d'un cheval. Il a eu un petit rire ; puis il m'a demandé ce que je faisais habillée comme ça, avec des vêtements de barraquins, si loin de Siom.

- Je vais voir mon père, à la Courtine.

- Et tu as besoin d'un cheval ! (CS, 68-69)

Dans son imagination, Céline s'est transformée en son propre père qui traverse monts et vallées, s'éloigne et ne revient pas. Tous les jours, elle part dans sa longue promenade en quête non seulement de son père mais d'elle-même, du cheval qu'elle pense être et du chevalier qui vient à son secours. Elle veut se sauver de sa maison, de son âge, de son existence, comme si le cheval pouvait la faire sortir de cet espace physique qui la limite – son corps, sa maison, son village. Selon Rachel Ltaif, « sa chevauchée fantastique est une fuite vers l'avant et les illusions qu'elle a produites sont une manière de ne pas chuter dans le temps mais de se sauver du poids du réel difficile à supporter »²³¹. Son analyse décrit

²³⁰ R. Ltaif, *Le Mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*. Thèse de 3^e cycle, Toulouse II, Université Libanaise (co-tutelle), 2013, p. 35.

²³¹ *Ibid.*, p. 60.

l'utilisation du cheval comme moyen de fuir l'espace clos qu'est Siom – et le temps, qui est, lui aussi, une prison pour l'héroïne, figée dans l'attente d'un père disparu et d'une mère dont la vie semble s'être arrêtée.

La quête de Céline Moreau est tournée vers la liberté physique mais aussi psychologique, puisqu'il s'agit de se libérer de cette emprise que sa mère a sur elle, et de ce vide laissé par la disparition de son père. C'est parce que le cheval suppose l'action motrice que le rapport au corps est omniprésent chez Richard Millet.

Ce dernier rapproche la fatigue physique de Céline de celle du cavalier imaginaire, au point que les deux êtres se confondent dans une même douleur du corps : « le gibier c'était moi, obligée de descendre de ma monture pour me cacher dès que j'entendais une voiture. Mon cheval était fourbu*. J'avais des ampoules aux pieds. » (CS, 78) Céline et le cheval imaginaire partagent une douleur commune, qui s'exprime donc autant chez l'une que chez l'autre. Millet utilise le terme « fourbu* » – provenant de la « fourbure » *, une inflammation du pied du cheval en général causée par un excès de poids ou un travail trop intense – et assimilé par Millet à des ampoules aux pieds.

Ce rapport au corps est intrinsèque au voyage à cheval qui met à mal les corps, tant humains qu'équins.

Les héros de *Continuer*, Sibylle et Samuel, fuient un espace étriqué, celui de l'appartement où ils vivent à huis clos, de son collègue et de la ville de Bordeaux. C'est aussi une autre sorte de « maladie » que Sibylle et Samuel fuient : la dépression, tant de la mère que du fils. Ils mettent derrière eux des kilomètres, puisqu'ils entament leur voyage au Kirghizstan, où ils affronteront de nombreuses aventures dignes de la tradition des récits de voyages. Dans les civilisations dites « cavalières », comme celles que traversent Sibylle et Samuel, le cheval constitue, depuis toujours, un moyen de subsistance ; sa possession assoie la puissance de celui qui le possède : « comme dit le proverbe, “celui qui n'a pas de cheval n'a pas de pieds” » (CT, 20). C'est pour cette raison que le vol de chevaux est décrit comme une pratique commune, car le cheval vaut pour ce qu'il permet de faire, la distance qu'il permet de parcourir dans une société rude et rurale. Ainsi, Djamila se réjouit de l'échec de la tentative des voleurs de chevaux, « une chance que les voleurs ne les aient pas pris, c'est sûr, mais on peut les comprendre, ce sont de très beaux chevaux. » (CT, 20) Le cheval vaut

d'abord pour lui, et ses caractéristiques propres, il est donc important qu'il soit beau, signe de bonne santé et d'adéquation aux besoins du cavalier. Par cette capacité à se déplacer et à fuir, le cheval rassure. Ainsi, dès que Samuel se sent en danger, il utilise le cheval pour fuir, comme lorsqu'il entend sa mère éprouver l'amour d'un autre homme, à la fin du récit. L'animal permet de se déplacer d'un espace à un autre mais aussi d'une époque à l'autre. Le titre même du livre : *Continuer*, induit une liaison entre deux états, à la fois dans l'espace et dans le temps. Continuer veut dire passer d'un état passé à un état futur, mais aussi d'un point géographique à un autre. L'on *continue* un chemin déjà commencé, celui de la vie. Le texte s'achève d'ailleurs sur cette note d'espoir: « on finira notre voyage » (CT, 239). C'est ce temps passé à cheval et les activités purement équestres, comme les jeux à cheval, qu'il s'agisse des courses amicales effectuées avec sa mère le soir ou du *kökpar* ou *kök börü* – ce sport où les cavaliers s'affrontent autour d'une carcasse de bouc –, qui vont permettre à Samuel de sortir de son égoïsme et de s'ouvrir à une autre culture.

Dans *Au-revoir Là-haut*, le cheval, même mort, garde sa fonction motrice. Lorsqu'Albert est enfermé dans le trou d'obus où il pense mourir, c'est la tête de cheval enfermée avec lui qui lui permet la respiration nécessaire à son ascension hors du trou, et à sa survie. Même dans la fiction contemporaine, le cheval continue, par sa fonction motrice, à exprimer un mouvement, non seulement horizontal, mais aussi ascensionnel, élevant l'homme. Pourtant, après son contact avec le cheval, Albert va aussi vivre une situation d'enfermement ou d'emprisonnement mental. La scène d'incipit de son emprisonnement sous terre hante Albert tout au long du texte et l'empêche d'avancer, physiquement et mentalement : « depuis son ensevelissement, ce n'était pas la seule pensée frisant l'obsession. (...) Il avait des hantises qu'il tournait et retournait sans cesse, jusqu'à l'épuisement, comme naguère l'idée fixe de recomposer la tête de ce cheval crevé. » (AL, 213). Albert semble être, mentalement en tout cas, resté enfermé dans son trou d'obus avec la tête de cheval des mois après la Première Guerre mondiale, tout comme Georges est resté mentalement prisonnier du 17 mai 1940.

Dans tous les récits fictifs, le cheval produit un effet de réel – et assure la vraisemblance du monde représenté. Dans les mémoires, même figurées en roman (Simon), il est un élément de la réalité attestée. Outre le déplacement, il illustre, d'une certaine

façon, le “sur-place” aussi bien physique que mental. Des « carrousels » de chevaux de bois aux « manèges », qui servent à enseigner l'équitation, les chevaux tournent en rond. Bien qu'il s'agisse d'un principe de bon sens qui vise à permettre aux cavaliers en herbe de s'assurer le contrôle de leur monture en leur fournissant un espace clos, sans échappatoire possible pour l'animal, « tourner en rond » traduit aussi un certain enfermement mental. Il peut paraître paradoxal de vouloir s'allier à un animal doté de vitesse et de force, pour rester enfermé dans un manège²³².

Dans les usages du cheval, il faut distinguer l'acquisition de la technique de la Haute Ecole (sur place), de la maîtrise acquise (qui permet de se déplacer).

Gardefort a ainsi « gardé de son long séjour au “Cadre” l'horreur traditionnelle des promenades en rase campagne et quelques préventions contre le travail “en avant” » (MIL, 24). D'ailleurs, le nom qui désigne l'institution du « Cadre Noir », abrégé familièrement, est évocateur. L'équitation traditionnelle en manège est encadrée par un ensemble de codes et de règles strictes : « l'art hippique, ça se pratique en chambre, presque sur place » (MIL, 28). Dans l'équitation pratiquée par Gardefort, le cheval est encadré par le cavalier : « Enfermée comme dans une prison, – une prison aux barreaux mobiles, – entre les mains et les jambes du commandant, soudain Milady se sentit prise. » (MIL, 30). L'équitation devient alors, au lieu de s'affranchir des contraintes spatiales, une façon de contrôler à la fois l'espace et le mouvement, par le contrôle exercé sur l'animal. Le cheval se meut dans un espace limité, et fait même du sur-place : Gardefort trouve refuge dans sa carrière personnelle à travailler sa jument pendant des heures dans la recherche du mouvement parfait. Saumur est, comme Siom, un espace clos, limité par la pratique de l'équitation en Haute Ecole, un art, « pratiqué seulement dans une région limitée à l'est par Montsoreau, à l'ouest par le champ de courses de Verrie, au sud par Thouarcé et au nord par la Flèche ». (MIL, 24) Le cheval, pourtant moyen de transport qui permet de libérer l'homme des limites géographiques et temporelles, est ici l'instrument d'une délimitation précise d'une époque, d'une partition sociale, autant que d'une région.

²³² L'équitation classique trouve en effet son apogée dans le « piaffer », mouvement effectué sur place, et considéré encore aujourd'hui comme l'une des figures les plus difficiles à réaliser, dans le dressage dit « de haute école ». Selon la légende, François Baucher avait composé une méthode entièrement basée sur le travail du cheval à l'arrêt... jusqu'à ce qu'un lustre, se décrochant du manège, lui tombe dessus, ce qui l'obligea à revoir sa méthode et à composer un nouvel essai intitulé « deuxième manière », et dans laquelle il concède qu'un peu de mouvement en avant est nécessaire.

L'équitation devient une synecdoque pour parler, plus généralement, de la société saumuroise équestre, c'est-à-dire d'un monde d'avant-guerre ordonné et organisé, divisé en classes sociales, que viennent remettre en question les « bouleversements affreux » des moteurs.

II/1/2 Le cheval, un piédestal

Le cheval, dans la société comme dans le roman, permet de s'inscrire dans une classe sociale. Par sa seule possession d'abord : « vous êtes jeune, vous passez pour riche, vous vous croyez beau sans doute, vous avez au moins un beau cheval puisqu'il coûte cent quarante louis. Or, dans les pays où vous êtes, le cheval fait plus de la moitié de l'homme », écrit Monsieur Leuwen à son fils, dans le roman de Stendhal²³³. Par sa pratique, ensuite, par le biais de l'équitation : c'est monté que le cheval fournit à l'homme un piédestal, c'est-à-dire un moyen de s'affranchir de son rang ou d'afficher sa classe sociale.

C'est ce désir qui pousse Grumbach à acheter Milady. Il ne veut pas acheter n'importe quel cheval, mais celui qui lui permettra d'entrer dans le monde des écuyers, en s'illustrant dans les concours hippiques internationaux (MIL, 83). Car Gardefort est le représentant d'un monde et d'une société d'écuyers. Il est une mémoire vivante du passé et d'une tradition liée à l'équitation. Quand Gardefort se demande « si l'équitation peut être un motif suffisant de vivre, surtout en une période de motorisation et de bouleversements affreux » (MIL, p.101), il se pose la question du sens qu'aurait sa vie dans une société « moderne », c'est-à-dire sans les chevaux et la pratique de l'équitation. Le motif de l'écuyer, de « l'homme de cheval », est un *topos* récurrent qui s'applique autant à la figure de Reixach qu'à celle de Gardefort. Ces deux protagonistes, très semblables dans leurs traits et leurs caractères, renvoient à un type, celui de l'écuyer de l'entre-deux guerres, formé à Saumur et présent dans de nombreux romans décrivant cette époque²³⁴ et dans l'imaginaire général. Il rappelle un temps lent où l'équitation se transmettait par le biais d'anciens officiers de cavalerie. Derrière cette figure apparaissent des générations d'écuyers de cavalerie,

²³³ Stendhal, *Lucien Leuwen* (1834) Paris, Librairie Générale Française, «Le livre de Poche », 2007, p. 144.

²³⁴ Voir F. Nourissier, *En avant, calme et droit* (1987), ou J. Garcin, *L'Ecuyer Mirobolant* (2010).

d'écuyers du roi, de généraux de guerre : Xénophon, Baucher, L'Hotte, le Comte d'Aure. Et les chevaux rappellent eux aussi tous les chevaux passés, comme le montre la scène de nostalgie cavalière mettant en scène Gardefort et son ami Béguier de la Digue. Ce dernier vit dans un véritable musée, tant de l'histoire de l'équitation que de sa propre histoire équestre personnelle. Y sont consignés les rubans et les trophées, mais surtout les souvenirs des chevaux montés, en photographies, ou même en squelettes.

Gardefort et Reixach sont des « hommes de cheval » au sens défini par Jean-Pierre Digard, c'est-à-dire pas uniquement des cavaliers mais des hommes dont le cheval constitue la raison et le mode de vie. Ce type, selon Digard, signe la permanence d'une « société à écuyers », qui aurait prévalu en France du XIX^{ème} siècle à la fin de la Première Guerre mondiale²³⁵.

On peut être un très habile écuyer, un chasseur à courre très expérimenté, un jockey très heureux, un éleveur adroit et un très bon cocher, et cependant ne pas avoir la réunion des qualités qui font mériter le titre d'homme de cheval²³⁶.

Être un « homme de cheval » serait le but de tout cavalier : une fusion dans la pratique et dans la vie quotidienne de l'homme et de sa monture. Jérôme Garcin, dans *La Chute de cheval*, va au-delà de la définition théorique en offrant une description de l'« homme de cheval », qui s'apparente beaucoup à nos personnages.

L'homme de cheval, qui tient à la fois de l'aristocrate désargenté et du paysan averti, ne parle guère, ne se livre pas, ne fait jamais de gestes brusques et il a des prudences d'exilé. S'il s'exprime, c'est par litotes et prétéritives. Ce n'est pas un bavard, c'est un regardeur. Il a été tellement habitué à comprendre ces grands silencieux que sont les équidés, à soupçonner leurs joies et leurs souffrances inexprimées, à vivre avec eux par intuition, à être senti par eux, qu'il a fini par entretenir avec l'humanité des rapports de même nature²³⁷.

Gardefort, Reixach et le colonel de *L'Acacia* ou du *Jardin des Plantes*, et même Martial Langlois, le capitaine des *Récits* de Giono, correspondent en tout point à ce portrait. Ces « hommes de chevaux » sont des écuyers modèles, tant par leur rigueur physique que morale, intransigeants, presque « inhumains ». Laissé sans cheval, Gardefort devient fou.

²³⁵ J.-P. Digard, *op. cit.*, p. 121.

²³⁶ *Ibid.*, p. 167.

²³⁷ J. Garcin, *op. cit.*, p. 27.

Perdant la notion du temps, il se prête à des séances « d'équitation », juché sur une chaise à l'envers.

Il allait et venait dans sa chambre, parlait à haute voix ; à sa prostration succéda une agitation désordonnée qu'exaspérait le calme mortel de ce quartier de Saumur. Il écrivit des lettres qu'il déchira, revêtit son costume de cheval, fit venir de la forêt de la bruyère et des margotins, pour construire dans sa cour des obstacles devant lesquels il restait des heures en contemplation hébétée. Il rentrait. Des rages le prenaient ; il saisissait sa cravache et fouettait son édredon jusqu'à la plume. Devant sa glace, il s'asseyait à califourchon sur une chaise, comme sur une selle [...] il chevauchait ce siège des heures entières, l'air égaré, la main absente [...] jusqu'à ce qu'il en eût obtenu une soumission d'autant plus complète que la chaise n'avait eu peu d'occasions de se défendre (MIL, 109).

Sans sa pratique quotidienne de l'équitation, les rituels qu'il a instaurés, et, surtout, sans sa jument à qui il a tout appris, Gardefort tombe dans la folie. C'est comme si son corps, départi de sa part équine, ne voyait plus comment se comporter. Cette folie est amplifiée par l'ironie et le ton moqueur du narrateur. Ces processus de distanciation augmentent la rupture entre Gardefort et le reste des hommes ; c'est un reflet de son isolement social. Sa jument le projetait dans une classe sociale à part, celle des écuyers – il fait en effet la distinction entre trois catégories différentes : les écuyers (pratiquant l'Art Équestre le plus aboutis et s'élevant alors au rang de dieux), les cavaliers de centre équestre (demi-dieux) et les piétons (mortels). L'absence de Milady le fait chuter dans celle des marginaux, des fous, traités avec mépris.

L'hystérie de Gardefort provient de la frustration mentale et physique due à la privation de l'équitation, ou plutôt de l'impossibilité de communier avec la jument qui complétait son corps comme un attribut. Elle est son cœur et ses jambes. Le manque physique du corps équin se ressent alors dans le corps humain, à la manière des douleurs fantômes touchant les patients souffrant de l'amputation d'un membre. Les verbes d'actions s'enchaînent, toujours relatifs à un mouvement de son corps. Si chevaucher une chaise à l'envers est parfois une technique utilisée pour montrer aux cavaliers en herbe comment améliorer leur position, chez Morand, la chaise vient combler un vide physique laissé par la perte de Milady. Ce manque se traduit, dans les rêves de Gardefort, par les scènes de viol, achevant d'instrumentaliser et d'objectiver la jument.

Milady était sa chose ; Gardefort l'avait découverte, il l'avait faite, elle était sa gloire ; elle l'entretenait dans l'illusion qu'il comptait toujours, qu'il appartenait au monde des vivants, qu'il possédait encore tous ses moyens physiques et moraux, bien qu'il les eût, comme tout le monde, en partie perdus (MIL 19).

N'étant considéré qu'au niveau de l'intrigue, l'animal ne constitue pas réellement un personnage à part entière au sein du récit. Il ne donne pas lieu à une focalisation interne, alors qu'un cheval interagit, au contraire d'une table ou d'un pistolet : les chevaux ne sont pas traités comme des êtres vivants par la narration, alors même que c'est l'imprévisibilité des actions de l'animal et son interaction avec les hommes, qui influencent l'intrigue. On ne se demande pas pourquoi le cheval s'est cabré, alors qu'il agit, et interagit de son propre chef. Le cheval n'est plus un animal en soi mais un totem, un objet « fabriqué », qui fige le temps empêchant Gardefort, d'une certaine façon, de vieillir.

Ainsi, l'attitude de Gardefort face à Milady n'est pas sans rappeler l'attitude de la méchante reine de Blanche-neige face au miroir, ou de Dorian Gray face à son portrait vieillissant. C'est un objet dont le personnage a besoin pour affronter la vérité du temps qui passe, et lui renvoyer une image « acceptable ». Il n'est plus question du rapport à l'animal, mais plutôt de ce que l'animal renvoie de soi-même. Le cheval est pour Gardefort un remède à la peur du changement. On retrouve la symbolique de la fuite du temps évoquée par Durand, et illustrée dès le premier plan de l'adaptation cinématographique de la nouvelle²³⁸. Le film s'ouvre sur un gros plan filmant deux chars Leclerc qui roulent dans Saumur, et s'effacent pour laisser Gardefort apparaître derrière eux et traverser la rue, « en noir », comme le veut la tradition : les habits traditionnels d'un écuyer du Cadre Noir sont noirs avec boutons dorés. Cette vision rapprochée de deux éléments renvoyant à des cadres de références totalement opposés en termes d'époques ou de monde est une scène d'ouverture éclairante, qui synthétise bien l'esprit du roman. L'idée n'est plus de se soustraire au passé, mais au contraire de s'inscrire dans la tradition quitte à refuser le futur.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le commandant refuse de se séparer de sa jument et d'envisager un futur sans elle, car elle est la seule qui « ne change pas », référentiel constant de son art, celle qui « l'entretient dans le fait qu'il compte toujours ». La maîtrise du mouvement, d'abord moyen d'accéder quelque part, devient le but à atteindre. Il faut figer le mouvement dans le temps, comme si c'était la vie même qui restait figée. Il

²³⁸ *Milady*, film réalisé par F. Leterrier, avec J. Dufilho, diffusé sur TF1 en 1976.

n'est pas étonnant que le seul ami du commandant Gardefort soit M. Béguier de la Digue, qui n'est lui-même jamais sorti de Saumur et reste, pour cela, le « *dieu local* » (MIL, 58). Il est aussi président des « Crottes-de-biques », un cercle réunissant d'anciens cavaliers de course, « une fois que la vie les a blanchis et que la limite d'âge les a atteints. [...] il leur suffit de fermer les yeux pour bondir trente ou quarante ans en arrière » (MIL, 59).

Saumur est représentative de l'enfermement dans une tradition, « ce Saumur d'avant la guerre où les civils comptaient pour rien ! » (MIL, 44) C'est la ville équestre et traditionnelle par excellence, dans le sens où elle était – et est encore aujourd'hui – la gardienne d'une tradition équestre française reconnue au Patrimoine Mondial immatériel de l'Unesco²³⁹ :

Saumur royal, tué par l'Edit de Nantes mais ranimé soudain par l'arrivée des beaux cavaliers de Monsieur ; Saumur chouan ; Saumur d'avant les chemins de fer quand les gens prenaient le bateau à vapeur pour aller de Tours à Nantes et que les barques chargées de foin abaissaient leurs mâts pour passer sous les ponts (MIL, 45).

La voix de Gardefort se substitue ici à celle du narrateur, permettant une polyphonie essentielle à la compréhension de la psychologie du personnage. La ville de Saumur, dont la répétition anaphorique accentue l'importance, se fond avec la pratique de l'équitation pour constituer un tout inamovible de valeurs, représentant un passé idéalisé par Gardefort, en contradiction avec une époque présente vécue comme « affreuse » : c'est-à-dire physiquement difficile à vivre, digne d'un cauchemar²⁴⁰. Monter à cheval constitue pour Gardefort un refus d'évoluer, de vieillir et de se mêler au commun des mortels. C'est, au regard de son âge avançant, et de son insuccès avec la gent féminine, la seule chose qui lui reste. L'équitation le caractérise et fait partie de lui au point que sa psychologie s'exprime à travers son équipement de cavalier : tenue, bottes d'équitation, cravaches.

L'équipement du cavalier est, autant que le cheval en lui-même, un élément permettant la caractérisation du personnage. La taille, la couleur et la mise de l'animal, mais aussi sa voiture (tilbury, landau, berline, cabriolet, boghey, autant de noms de voitures à cheval qui nous sont encore familiers), l'équipage et les valets qui l'accompagnent, sont

²³⁹ En 2012, l'équitation de tradition française est reconnue au Patrimoine Mondial de l'Unesco, représentée par le Cadre Noir de Saumur.

²⁴⁰ Si l'adjectif peut aussi signifier « Extrêmement désagréable, mauvais, détestable, laid », nous considérons la première définition proposée par le Littré: « Qui excite une sorte de terreur, au sens physique et au sens moral » qui semble mieux convenir à l'état d'esprit de Gardefort dans la nouvelle de Morand.

autant de marqueurs sociaux. Dans les courses-poursuites des *Récits de Demi-brigade*, chaque voiture à cheval renseigne en réalité sur les personnages qui l'occupent ou les rencontres que va faire Martial.

Il me fallait suivre, sans le perdre de vue, un tilbury qui avait un joli trotteur. [...] Tout ce que je savais, c'est qu'à chaque fois on avait donné au tilbury le meilleur cheval de l'écurie et qu'une sorte de mot d'ordre semblait en avoir fait une règle tout le long de l'itinéraire (RDB, 79).

Le tilbury est une voiture à cheval fine et élégante, rapide, et couverte d'une capote qui permet de dissimuler ses passagers. Les mots utilisés par le narrateur renforcent l'impression de suspicion : « embringué », « douter », « entourloupette », « conspirateurs », « trucs », ... La voiture donne aussi des indications sur ses occupants, de très jeunes gens de haute naissance, fins et élégants comme la voiture. C'est à eux aussi que s'applique l'adjectif caractérisant le trotteur²⁴¹. La beauté du cheval gionien est ainsi souvent une incarnation du statut du personnage. Il faut que les chevaux d'Angelo ou de Pauline soient beaux eux aussi dans *Le Hussard sur le toit*, puisque, par leur beauté, ils témoignent de la beauté et de l'importance de leurs cavaliers respectifs.

Les *Récits* contiennent aussi un cabriolet, voiture sérieuse du docteur de la nouvelle « Une histoire d'amour », et des berlines de « châteaux, pleines de femmes en toilettes et de tous les cavaliers qu'on voulait, tant qu'ils soient sur leur trente et un » (RDB, 59). Les voitures à cheval participent ainsi, par métonymie, à la description des personnages.

Chez Claude Simon, le capitaine de Reixach, pendant du personnage de Gardefort chez Morand, est lui aussi décrit par ses bottes, sans lesquelles Blum voudrait le voir au moins une fois : « pour voir si ce ne sont pas des sabots qu'il a à la place des pieds » (RF, 60). On revient, chez Simon, à l'utilisation du terme « homme de cheval » (AC, 282) dont il différencie le simple cavalier, celui qui l'est « par hasard », comme ce petit juif dont le jockey italien se moque parce qu'il « monte à cheval comme une pine sur un morceau de savon » (AC, 223). Le jockey italien est le seul qui n'ait pas l'air ridicule ou « déguisé » dans sa culotte de cheval prêtée par l'intendance, « comme s'il était sorti tout botté du ventre de sa mère ou plutôt comme s'il appartenait à une espèce, une race spéciale, à mi-chemin entre le

²⁴¹ Race de cheval principalement sélectionnée et utilisée en attelage, pour son trot ample et rapide, peu confortable pour le cavalier.

cheval et l'homme.» (AC, 221) Les hommes de chevaux appartiennent en effet, si ce n'est à une race, tout au moins à une classe sociale différente, qui se retrouve jusque dans les habits et les comportements. Ainsi, Reixach, doté de « réflexes et traditions ancestralement conservées » (RF, 12) garde son attitude dans la mort en s'immobilisant devant le feu ennemi. Il répète, par cette action héroïque, une attitude issue de « réflexes et traditions » ancestrales, comme ce suicide commis par l'un de ses ancêtres, un siècle plus tôt :

Ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante, c'est-à-dire non pas mélodramatique spectaculaire et sale comme les bonnes qui se jettent sous le métro ou les banquiers qui salissent tout leur bureau mais maquillé en accident si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre, pour en finir avec ce qui n'aurait jamais dû commencer quatre ans auparavant... (Simon, RF, 14-15).

Ce suicide lave l'honneur du capitaine, trompé par sa femme Corinne et son homme de confiance, le jockey Iglésia. Georges et le capitaine sont parents éloignés ; en cherchant à analyser les raisons de son geste, c'est avec ses propres origines que le personnage cherche à dresser le lien. Il est victime du poids familial et psychologique transmis par sa mère, le maintenant dans le passé. Le cheval est le lien entre les époques et le marqueur d'une classe sociale, décrite dans *Le Jardin des Plantes* :

Si une grande partie des officiers appartenait à la noblesse, le restant était en pratique exclusivement composé de fils d'officiers supérieurs ou de généraux appartenant eux-mêmes au corps de la cavalerie. [...] De plus, dès le printemps, ils disparaissaient du vendredi au lundi, se rendant par train avec leurs chevaux et les jockeys qu'ils prenaient comme ordonnances (ou conseillers ?) aux divers champs de courses de la région. [...] la mobilisation et l'état de guerre ne changea rien à leurs habitudes, et ils continuèrent à observer le même comportement lointain, froid (JP, 199).

Le récit décrit des hommes d'habitudes, en retrait de la vie et de leurs concitoyens. Il illustre une société « à part » dont le cheval est le centre. En plus d'être un outil de guerre ou de déplacement, il constitue le principal objet de loisirs, de la chasse à courre aux champs de courses. C'est un marqueur social tout droit tiré du XIX^{ème} siècle, où l'on jugeait les gens à l'importance de leur attelage. Les courses, comme les chasses à courre, sont deux manifestations hippiques qui survivent au temps qui passe, en gardant du passé son décorum et ses rites. Elles continuent à attirer différentes classes sociales, entre loisir mondain et engouement populaire. Il suffit d'aller assister à une réunion sur l'hippodrome

de Chantilly lors du « prix de Diane », ou à un « rendez-vous » de chasse en forêt d'Orléans ou de Rambouillet, pour en être assuré. On voit ainsi, dans les forêts, des « boutons » d'équipage, suivre en vélo électrique la course du cerf, présentant un décalage comique entre cette activité passéiste et le confort apporté par la modernité. La cavalerie, quant à elle, est principalement composée d'aristocrates et de familles de la classe sociale supérieure. L'équitation est ainsi rattachée à une supériorité de classe, similaire à celle qui existe entre les différents rangs militaires. La fierté d'appartenir à la cavalerie vient, selon Claude Simon, de ce sentiment de « supériorité » éprouvé par le cavalier, et qu'on trouvait chez Paul Morand.

L'orgueil, l'intime conviction d'appartenir à une caste supérieure, non pas tellement du fait de quelque titre de noblesse (il était baron) ou de son grade, mais simplement en tant que cavalier, c'est à dire encore non pas tant supérieur aux hommes qu'il commandait [...] qu'à tout autre, fut-il général, de n'importe quelle arme (JP, 274-275).

Le cheval est la porte d'entrée d'une petite partie de la société à laquelle appartiennent d'office les cavaliers et les militaires (de la cavalerie, cela va sans dire).

C'est pour cette raison que la seule façon pour Céline Moreau d'avoir un cheval consiste à s'en inventer un. Sa mère refuse qu'elle prenne des cours d'équitation, confortant l'impossibilité de franchir une barrière sociale acquise à la naissance.

Maman refusait que j'apprenne à monter, à la ferme des Goursoles, sur la route de Villevaleix, parce que ça aurait fini de me faire tourner la tête, que c'était bien trop cher, et que nous n'avions pas à marcher plus haut que nos jambes le permettaient ; autant vouloir péter plus haut que son tiau (CS, 37).

Chez Millet, ce n'est pas juste le fait que l'équitation soit un sport onéreux, mais que sa pratique aurait conforté les aspirations de Céline de s'élever et de sortir de son cadre – géographique, social, normatif. Pour monter à cheval, il aurait en effet d'abord fallu qu'elle s'éloigne de Siom, au risque d'ouvrir pour elle la possibilité de s'en aller un jour. Ensuite, sa mère craint que l'équitation « tourne la tête » à Céline. Evidemment, nous sommes en présence d'un récit polyphonique, puisque le locuteur n'est plus ni le narrateur, ni Céline, mais la mère de la jeune fille, par le biais du discours indirect libre. Le procédé permet de rendre les arguments et la force du refus maternel. « Tourner la tête » a plusieurs définitions

dans le Littré²⁴², en particulier : « rendre fou, extravagant » ou « inspirer un orgueil extravagant ». L'expression illustre la peur hypothétique de la mère de Céline, renforcée par le conditionnel, et le groupe verbal familial (aller finir), d'une marginalisation encore plus grande de sa fille. Le comportement et les jeux solitaires de Céline sont déjà des sujets d'inquiétude maternelle, tout comme ils font naître la critique et la désapprobation des habitants de Siom. L'équitation reste aussi, dans l'imaginaire collectif, l'apanage de la classe sociale la plus haute. Vouloir la pratiquer signifie implicitement vouloir pénétrer cette classe sociale. La gêne est renforcée par l'usage de l'expression familière « péter plus haut que son tiau ». Cette insertion d'un niveau de langue oralisé accentue la conviction de la mère. Elle vient aussi marquer un décalage, par l'insertion d'une barrière linguistique entre le monde dont vient Céline, dans lequel ce registre de langue est banalisé, et le monde aristocratique auquel est associée la pratique de l'équitation. Comme si ces deux mondes ne pouvaient communiquer, pas même par le langage, et qu'il était impossible de passer de l'un à l'autre. Vouloir monter à cheval est encore considéré comme une manière de s'affranchir de sa classe sociale et des conventions morales en vigueur, de se jucher sur un piédestal et de s'élever face au commun des mortels. Ce mouvement ascendant est marqué les procédés d'amplification du propos maternel : répétition (« plus haut »), accumulation d'arguments, emphase (bien trop cher). La mère de Céline ne lui pardonne pas cette volonté de s'affranchir de son héritage familial, et des valeurs et conventions qui lui ont été transmises.

Appartenir au « monde du cheval » ne consiste pas seulement à posséder des chevaux ou à monter à cheval, mais aussi à participer aux rites et aux événements équestres, qui participent d'une société fermée et inclusive, dont le Jockey Club, au départ club réservé aux propriétaires de chevaux de courses, ou le Cadre Noir, constituent un stade ultime.

Pradelle venait au Jockey Club trois fois par semaine. Non que le lieu lui plût particulièrement – il trouvait le niveau assez décevant, comparé à ses attentes –, mais il constituait un symbole de son ascension sociale qu'il ne se lassait pas d'admirer (AL, 153).

Quand Lemaître met en scène Pradelle au Jockey Club, il évoque les désirs d'une classe sociale et les représentations d'élitisme et de luxe que le lecteur idéal prête au nom

²⁴² Edition consultable en ligne : www.littre.org.

« Jockey-Club ». Il illustre aussi les désirs et les ambitions du personnage (même si le jeune arriviste est déçu du lieu, par rapport à l'image qu'il s'en faisait – fiction à l'intérieur de la fiction). Le cheval reste la porte d'accès à un autre monde, social, exclusif, celui des initiés.

Il permet aussi la référence aux personnages historiques retenus par l'histoire, comme le sous-lieutenant de Fayolle, tombé le 22 août 1914, qui aurait inspiré le suicide de Gardefort et de Reixach comme nous l'avons évoqué plus haut²⁴³:

L'assaut est dur. Fayolle sent qu'un geste est devenu nécessaire. Il s'arrête, tire de sa musette son casoar qui ne l'avait pas quitté, la plante sur son képi. Tranquille, prenant son temps, il enfile ses gants blancs, les boutonne avec soin, se redresse grandi de toute la hauteur de son plumet rouge et blanc et s'écrie : en avant pour la France... Il tombe aussitôt, fauché par le feu d'une mitrailleuse ennemie. Geste dérisoire, presque insensé, acte de foi et d'héroïsme²⁴⁴.

Ce geste de folie est une façon de fixer son existence dans l'immortalité en tant que cavalier, homme et cheval unis dans l'immortalité, d'où l'importance de la figure de la statue équestre dans nos différents textes : la statue n'est-elle pas la meilleure représentation d'un mouvement immobilisé, figé à jamais dans le temps ? Le cheval sert à immortaliser les exploits, et s'en rendre maître provoque l'admiration. Il immortalise les faits marquants et les grands noms par le biais du portrait ou de la statue. Si l'histoire est écrite par les vainqueurs²⁴⁵, la statue équestre est un moyen de l'inscrire dans le temps et dans le souvenir, comme l'observe Grumbach lorsqu'il voit Gardefort se jeter dans le vide avec Milady : « je vois encore sa silhouette, se découpant tout en haut sur le ciel bleu. Statue équestre qui semblait avoir soudain quitté son socle. » (MIL, 118). La continuation de l'acte de Gardefort est illustrée par l'adverbe « encore », renforcée par l'utilisation du participe présent. Cette vision s'est inscrite pour toujours dans l'imaginaire de Grumbach.

Chez Giono, la même vision sous-tend la mort du hussard dans *Le Bonheur fou* : « Tout cet édifice au bout duquel il y avait un sabre s'écroula sur le trottoir »²⁴⁶. Le nom « édifice », s'il désigne ironiquement le hussard empesé dans son uniforme et couvert de

²⁴³ Voir I/2/2, « Du récit épique au roman d'aventures », p. 118.

²⁴⁴ B. Tardivel, *op. cit.*, p.92.

²⁴⁵ Selon la réflexion de R. Brasiliach en 1944.

²⁴⁶ J. Giono, « Le bonheur fou », in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1972, volume IV, p. 792.

différentes couches (cheval, homme, habits, casque) comme autant d'étages d'un immeuble, est aussi une métaphore du poids historique et social du hussard et qui va au-delà de l'uniforme, de la même manière que la « longue liste d'ancêtres » pèse sur Reixach, ou que Gardefort est une représentation symbolique d'une longue liste d'écuyers avant lui qui sont cités dans la nouvelle.

L'image de la statue équestre permet de dresser la passerelle entre les histoires individuelles, celles du Hussard, de Reixach et de Gardefort, et la grande Histoire, que la statue a le rôle de perpétuer. L'immobilité de la statue, mais aussi sa matière et sa permanence dans le temps, gravent le personnage historique dans les mémoires et le font accéder, en quelque sorte, à l'immortalité. Plus particulièrement, lorsqu'ils le fondent avec sa monture en statue, ils l'inscrivent dans la lignée des personnages illustres. Se superposent non seulement les différentes époques, ce qui crée une continuité temporelle, mais aussi les différentes couches de la réalité, le statut historique et le stade esthétique. La statue permet de faire le lien entre l'histoire et son récit : qu'est-ce qu'une statue équestre si ce n'est un récit ou une vision de l'événement historique ? Reixach meurt « dans un geste héréditaire de statue équestre » (RF, 13). Cette seule phrase permet de renvoyer Reixach à son héritage familial et militaire, autant qu'à son inscription symbolique dans la mémoire du narrateur. Choisir la mort est une façon de choisir l'immortalité et de refuser le changement d'époque. C'est aussi l'occasion de répéter l'histoire et de s'inscrire dans une tradition commencée bien en amont. Les chevaux « se succédant défilant sans fin dans le crépitement monotone des sabots [...] cette impalpable, nostalgique et tenace exhalaison du temps lui-même, des années mortes [...] » (RF, 46-47), permettent de dresser un lien entre les générations passées et celles qui vivent l'événement au temps de la narration : « Ce sont les mêmes plaines, les mêmes villages, les mêmes armées. La guerre est la même, comme les chevaux qui expriment aussi cette répétition de l'histoire »²⁴⁷.

La route de *La Route des Flandres* est aussi une route symbolique, chargée de représenter toutes les autres parcourues lors des guerres depuis le début de l'humanité. La métaphore de la route permet de faire le lien entre les événements de différentes périodes temporelles, comme si l'auteur cherchait une route qui puisse les lier ensemble : « Ce que

²⁴⁷ T. Samoyault, *op. cit.*, p. 2.

j'ai voulu, c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent²⁴⁸». Le leitmotiv du texte est cette route de la guerre qui n'en finit pas, et qui paradoxalement prive les personnages de tout mouvement : « les quatre cavaliers et les cinq chevaux somnambuliques et non pas avançant mais levant et reposant les pieds sur place pratiquement immobiles sur la route » (RF, 340). Il y a dans ce voyage à cheval paradoxalement immobile une inscription indélébile dans l'espace et le temps, comme dans la construction d'un monument équestre. Comme si cet arrêt sur image permettait au cavalier d'accéder à l'immortalité, d'être glorifié par une mort héroïque l'élevant à une hauteur dont, mort, il ne pourra plus jamais redescendre.

Or, Claude Simon ironise sur le fait que, même morte, l'élite cavalière posséderait un endroit à part au paradis : « une sorte de club réservé. Uniquement pour les colonels de cavalerie. Un cercle privé où ils ont le droit d'entrer tout bottés, avec leur cheval, leurs éperons et leur sacré cul vissé sur leur selle. » (AC, 296). Le narrateur de *L'Acacia* fait ici allusion à cette tradition des chefs d'état ou des rois, en Afrique²⁴⁹ ou en Asie, dont on tuait le cheval et parfois même l'esclave ou l'écuyer favori, pour qu'ils ne soient pas seuls lors de leur arrivée dans le royaume des morts. Cette référence, récurrente dans les textes de Simon, renforce l'idée d'une classe, déifiée, dont la supériorité est si forte que même la mort ne peut pas la détruire. L'utilisation du mot « sacré » range automatiquement les sujets dans une catégorie séparée, tout comme l'apposition du nom « cul », renforce le mépris éprouvé par le narrateur à l'égard de la différence de classe sociale. Même morts, la barrière sociale existe et sépare les protagonistes.

Seules les qualités équestres semblent permettre de passer d'un monde à l'autre. Mon Cadet, le personnage de Giono, provoque l'admiration de son aîné et des spectateurs de la bonne société : « On ne pouvait savoir s'il s'arrangeait pour meurtrir la bête avec le mors ou s'il avait un sort pour dominer mais, ayant monté la plus cabocharde des bêtes, il la fit papillonner et danser, et faire des grâces. » (DCO, 28). Personne n'aurait pensé qu'un

²⁴⁸ Claude Simon, interview de Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre, 1960. Cité par Lucien Dallenbach, *La Route des Flandres*, op.cité, p. 359.

²⁴⁹ Cet aspect de la culture africaine, particulièrement nigérienne, est l'objet de la pièce de théâtre de Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman* (1975). Wole Soyinka a reçu le prix nobel de littérature juste après Claude Simon, en 1986.

simple paysan – d’ailleurs toujours partant pour des courses folles dans la campagne avec son frère – puisse aussi maîtriser l’Art Équestre, faisant exécuter à sa bête des mouvements sur place.

Ceux qui vont réussir à exécuter le mieux et se rendront « maîtres » du mouvement, gagneront ensuite des échelons dans cette hiérarchie propre au monde du cheval, ce qui permet au jockey Iglésia de parler avec familiarité à son employeur, et d’en être le professeur, inversant les rôles : « Ça ira tout seul, Monsieur, Faites comme je vous ai dit, et ça ira tout seul. » (RF, 162), « Y a qu’à la laisser faire et elle ira toute seule, elle demande qu’à ... » (RF, 163). L’injonction « faites comme je vous ai dit » montre, par l’emploi de l’impératif, une illustration directe de cette application du théorique à la pratique.

Les échelons équestres ne fonctionnent pas comme les classes sociales : la maîtrise du cheval et de l’équitation permet de s’affranchir du statut acquis par la naissance, créant des catégories au sein des cavaliers. Lorsque le jockey Iglésia parle de son employeur en termes familiers, il exprime son admiration face à sa maîtrise de l’équitation, mais aussi un sentiment de fraternité qui les lie dans une vision et un comportement similaires face à l’animal. Ils font partie, dans son discours, d’une même communauté, surpassant les différences sociales.

C’con-là (et quoi qu’il désignât ainsi de Reixach il n’y avait là rien d’injurieux, au contraire : comme une promotion en quelque sorte, l’élevant, lui faisant l’honneur de l’élever au rang de jockey, c’est-à-dire lui reconnaissant les qualités d’un jockey et par conséquent pouvant alors oublier qu’il était son patron, employant à son égard un mot non péjoratif mais familier, à peine teinté d’une légère mais affectueuse nuance de blâme, qu’il eut employée pour l’un de ces semblables, c’est-à-dire pour l’un de ses égaux (RF, 160).

Le cheval, tout en séparant les cavaliers des non-cavaliers, rassemble différentes tranches de la population (ou d’âges) autour de codes, de façons de faire ou d’être toujours liées à l’animal. Il permet, comme dans la relation entre Reixach et Iglésia, de créer un lien entre des personnes de différents milieux, et de redessiner l’échelon social.

les rapports entre le capitaine et l’ancien jockey grevés en plus de cette hypothèque pratiquement impossible à lever que constitue entre deux êtres humains une énorme différence de disponibilités monétaires, puis de grades, aggravée par le fait que chacun d’eux usait d’un langage différent ceci élevant entre eux une barrière d’autant plus infranchissable que sauf en ce qui concernait le problème technique et passionnel qui les

avait réunis (c'est-à-dire les chevaux) ils employaient non pas des mots différents pour désigner les mêmes choses mais les mêmes mots pour désigner des choses différentes (RF, 343).

La compréhension des deux hommes vient du fait que pour parler des chevaux ils ont le même langage, marquant leur appartenance à la catégorie des cavaliers. Iglésia considère Reixach comme un égal, parce qu'il monte suffisamment bien.

Ainsi, l'équitation est à la fois un marqueur et un ascenseur social. Elle permet autant d'inscrire que d'élever les hommes hors de leur classe sociale. Elle contribue en outre à libérer une autre partie de la société : les femmes, leur permettant de s'élever à l'égal des hommes dans une société qui, à partir des années trente, reconnaît enfin progressivement leur égalité de droits.

II/1/3 La fin du machisme et la revanche des femmes ?

Le cheval et la femme semblent se rendre mutuellement service au vingtième siècle. L'équitation a permis un grand pas dans l'évolution du statut des femmes et dans leur accès à l'égalité avec les hommes entre la Première et la Seconde Guerre Mondiale. Socialement parlant, les femmes se sont approprié un sport de tradition masculine, composant actuellement 80% de l'effectif des licenciés de la fédération française d'équitation²⁵⁰.

Pourtant, les femmes présentes dans nos œuvres n'ont pas, de prime-abord, les beaux rôles²⁵¹. Chez Morand (1936), Simon (1960), ou Lemaître (2013), la femme de l'entre-deux guerres est mégère, intéressée, ou infantilisée.

Eliane, la femme de Gardefort, est d'une « insigne bêtise » (MIL, 39), futile et superficielle. Le ton de Gardefort à son encontre est celui d'un père pour sa fille ou d'un enfant pour sa poupée. En plus d'essayer de la mettre à cheval, il se charge de la vêtir, allant pour cela jusqu'à faire des folies : « Son premier costume d'amazone, une folie de chez O'Rossen, lui allait à ravir » (MIL, 39). L'insistance sur sa beauté, en particulier celle de ce

²⁵⁰ Source IFCE. <https://equipedia.ifce.fr/economie-et-filiere/economie/chiffres-cles-de-la-filiere/les-chiffres-sur-les-activites-equestres.html> (consulté le 15/07/2019).

²⁵¹ Manifestées tardivement dans l'histoire littéraire, quelques voix, peu nombreuses, de femmes cavalières, existent, sous les traits de Calamity Jane ou George Sand. C'est l'objet de l'anthologie rassemblée par S. Nauleau, *op. cit.* .

costume d'amazone, accentue le ridicule des tentatives équestres de la jeune fille. Gardefort montre aussi un certain mépris à l'égard de lui-même, en accordant foi au proverbe selon lequel l'habit ferait le moine. Pourtant, le seul fait de lui avoir choisi un costume d'amazone et non un costume de cheval à califourchon, implique la volonté de placer la jeune femme dans une position inférieure et de la mettre en difficulté dès le départ. La monte en amazone est techniquement bien moins naturelle et beaucoup plus difficile que la monte à califourchon. L'offense est ensuite accentuée par un processus d'animalisation de la jeune femme, dont Gardefort parle comme d'un pur-sang arabe récalcitrant : « La nuit, il la réveillait, il la prenait à la crinière, comme un arabe sur lequel on va sauter. [...] Ce fut le divorce. Il fit défaut en conciliation : "elle refuse d'engager les jarrets sous la masse" écrivit-il à l'avoué » (MIL, 40).

Pourtant, les informations données sur le parcours de la jeune femme contredisent les observations émises par Gardefort. Eliane est infirmière bénévole à la Croix Rouge et licenciée ès Lettres, ce qui, à l'époque, n'est pas très répandu. Dans les années trente, seulement trente pour cent des bacheliers sont des bachelières, et seulement vingt-huit pour cent des étudiants sont des femmes dans les universités parisiennes²⁵². Les étudiantes subissent de nombreux préjugés et l'université est un lieu difficile à conquérir pour les femmes. C'est, entre les lignes, le portrait d'une femme forte, indépendante et courageuse, loin du « beau chameau » décrit par Gardefort, d'autant qu'à en croire le narrateur, le divorce est la conséquence de l'obstination de Gardefort à vouloir traiter sa femme comme une élève, plutôt que comme la mère de ses enfants : « Par malheur, Gardefort, au lieu de lui faire un enfant, avait préféré la mettre à cheval » (MIL, 39). Le ton ironique du narrateur met en valeur l'incompréhension et l'erreur de Gardefort, insérant une figure d'amplification dramatisante (« par malheur »). Gardefort atteint le summum de la goujaterie en célébrant la naissance de ses poulains, alors même que sa femme ne connaît pas le bonheur maternel. Pourtant Eliane, tout en essayant de se conformer à la volonté de son mari, prend le parti du cheval alors qu'elle pourrait lui tenir rigueur du comportement de son mari : « les chevaux ne sont pas faits pour aller de côté, comme des crabes, gémissait-elle » (MIL, 40). Elle ne le trompera qu'en dernier recours, cherchant la fuite de ce mariage peu agréable dans les bras d'un autre homme.

²⁵² C. Christen-Lécuyer, « Les premières étudiantes de l'Université de Paris », in *Travail, Genre et Sociétés*, 2000/2, n°4, p. 35-50.

Corinne, la femme de Reixach, semble, elle aussi, au départ, faite pour jouer au modèle, défilant dans des « tenues qui [...] devaient sans doute valoir autant que la bête sur laquelle elle essayait de se tenir » (RF, 155). Cette femme-enfant subit tour à tour l'animalisation, étant souvent comparée à la pouliche ombrageuse achetée par son mari, ou l'objectivation, qui tient en réalité plus de la sacralisation que du dénigrement, puisqu'elle la fait entrer dans une catégorie hybride, à la fois objet de désir et sujet vivant,

employant donc pour parler d'elle à peu près les mêmes mots, les mêmes intonations que s'il s'était agi d'un de ces objets parmi lesquels il rangeait sans doute les vedettes de cinéma [...], les chevaux, ou encore ces choses [...] auxquelles l'homme [...] attribue des réactions [...] humaines : êtres (les chevaux, les déesses sur celluloïd, les autos) d'une nature hybride, ambigüe, pas tout à fait humains, pas tout à fait objets, inspirant à la fois le respect et l'irrespect [...] ce pourquoi sans doute il parlait d'elle à la façon des maquignons de leurs bêtes (RF, 157-158).

Corinne, malgré l'intérêt visible qu'elle éprouve pour les chevaux et les courses, abandonne l'équitation assez rapidement, après être tombée, se refusant à rentrer dans un rapport de forces et de domination avec l'animal. Cette attitude est aussitôt dénigrée par les observateurs, non en raison de sa chute mais à cause de la rivalité supposée qu'entreprendrait le personnage féminin avec la jument.

Sans doute, dit Iglésia, parce que ça n'a jamais plu à un animal de monter sur le dos d'un autre animal, ni non plus à un animal de sentir un autre animal sur son dos, sauf dans les cirques, parce qu'après qu'il l'eut vidée une ou deux fois elle n'insista pas (RF, 155).

Il n'est pas sûr que le jockey parle dans les mêmes termes d'un personnage masculin. D'ailleurs, quand c'est Reixach qui est en difficulté avec une pouliche, Iglésia lui trouve des excuses.

Le suicide de Reixach est une tentative, selon Georges, de laver l'affront fait par Corinne, qui le trompe avec Iglésia – son employé et homme de confiance. Car Corinne est avant tout une jeune femme indépendante, affranchie des classes sociales et des convenances, au point de posséder sa propre écurie de chevaux de course. Elle est maîtresse de son corps et de sa sexualité, trompant son mari avec un simple jockey, peut-être plus pour l'excitation de la transgression que par amour de son amant.

La Route des Flandres met alors en scène deux suicides parallèles : l'un, le « véritable », conduisant à la mort du capitaine durant la guerre, le second, social, lors de l'échec d'une course au cours de laquelle le capitaine décide de prendre la place de son employé, en montant la pouliche qui doit courir. La relation amoureuse entre Reixach et Corinne est associée à une conquête, une course à gagner et, par son échec, elle conduit forcément au drame.

Mais la relation entre Reixach et Corinne n'est pas le seul drame amoureux du récit. Un autre drame, bien près d'être fatal, est mis en scène dans *Le Cheval* et *La Route des Flandres*. Dans un village où les soldats font étape, ceux-ci assistent à une dispute entre deux hommes, dont l'un est armé d'un fusil. La scène, non explicitée, aurait été causée par une jeune fille, entraperçue par le narrateur. Elle fait l'objet de spéculations entre les soldats, leur permettant de s'évader mentalement de la guerre.

- Le champion du tir au fusil était cocu [...] Paraît qu'il a divorcé, dit Maurice. Il y a deux ans de ça.
- L'était pleine, dit l'homme.
- Pl...
- Ben oui, quoi, dit Maurice : comme une jument » (CH, 35).

Le rapport au corps de la femme est animalisé par cette comparaison avec l'animal, et l'usage de mots réservés normalement au vocabulaire vétérinaire. L'insertion de ce vocabulaire décalé cause l'incompréhension, et oblige le locuteur à répéter le mot et à préciser sa comparaison (« comme une jument »).

En effet, contrairement à ce cas qui renvoie aux adultères, l'animalisation de la femme n'est pas, chez Claude Simon, quelque chose d'a priori négatif. Lorsqu'il développe le cheminement de la construction de *La Route des Flandres*, il explique cette mise en parallèle répétitive dans le texte par un « charme » commun :

Je ne sais pourquoi – ou plutôt je sais : à cause de leur beauté, de quelque chose de voluptueux dans leurs formes, de la grâce et de l'élégance de leur mouvements – j'ai toujours associé les pur-sang – que j'ai assez bien connus – aux femmes – que j'ai aussi connues – quoique moins bien...²⁵³

²⁵³ C. Simon, « La fabrication de *La Route des Flandres* », Zurich, 1983, cité par M. Calle-Grüber, *op. citée*, p. 255.

Cette ressemblance esthétique supposée transparait aussi chez Lemaître, chez qui la femme est décrite par sa robe et sa bouche comme si elle était un cheval elle-même : « une fille très brune avec une jolie bouche », (AL, 159). L'adage populaire veut en effet que, lorsqu'on achète un cheval, on regarde sa bouche pour vérifier l'âge de l'animal, par l'usure des dents :

À la voir se déplacer dans le salon des Jardin-Beaulieu – Pradelle avait un regard infaillible pour cela, comme pour les chevaux disait-il –il aurait parié qu'en s'y prenant bien, elle n'attendrait même pas la cérémonie (AL, 159).

La femme est ici l'objet comme le cheval, d'une démarche de connaisseur : Pradelle la regarde marcher, d'un « regard infaillible », basant ses appréciations sur sa simple démarche, pariant avec lui-même. La scène est la retranscription parodique d'une scène de début de courses hippiques, lorsque les parieurs se rendent au rond de présentation pour jauger les chevaux qui courent dans la course suivante, avant d'enregistrer leurs paris.

En comparant les deux sujets, la femme et l'animal, les deux auteurs semblent convaincus que la connaissance de l'un implique obligatoirement la connaissance de l'autre, faisant de la femme et du cheval deux attributs de la figure masculine virile et fortement sexualisée.

Or, l'aspect forcément sexuel de la relation au corps, inhérent à l'équitation, explique que, longtemps, il n'était pas permis aux femmes de monter à califourchon. En plus de véhiculer une image obscène, la monte à califourchon permet aux femmes d'affronter les hommes sur un terrain d'égalité et remet en question leur virilité et leur supériorité sur la gente féminine. Elle leur fait peur sans même qu'ils en aient conscience.

Les textes de Giono, par exemple, regorgent de personnages féminins forts et indépendants. Pauline de Théus, le petit Verdet, Autane, la fille rousse des *Deux cavaliers de l'orage*, ou Aurore de *Que ma joie demeure*, sont en tout point les égales de l'homme. Si le statut de cavalière de Pauline est un attribut de sa naissance noble – nous sommes au XIXème siècle – les jeunes cavalières des *Deux cavaliers* ou de *Que ma joie demeure* se déplacent à cheval car il est le moyen de transport par excellence en milieu rural. À la campagne la cavalière est un personnage à part, qui se détache des rôles traditionnels de mère ou d'épouse. Dans ce sens, sans être le héros, elle reste un pendant du héros, une

sorte de figure double qui lui fait face et l'affronte. Martial est tenté par Autane, qui monte « à l'homme » dans *Deux cavaliers de l'orage*, tandis qu'Aurore vient confronter Bobi, le héros de *Que ma Joie Demeure*, qui l'aime mais dort avec une autre. Dans « Une histoire d'amour », l'un des *Récits de la demi-brigade*, c'est le petit Verdet qui est l'adversaire de Martial et rivalise d'adresse, au point de provoquer l'admiration de son poursuivant lors d'une course-poursuite qui se finira, là aussi, par la mort de la jeune fille. Mais la cavalière la plus éblouissante de Giono est certainement Pauline de Théus dans *Le Hussard sur le toit* – que l'on retrouve d'ailleurs aussi dans *Les Récits de la demi-brigade*. Caractérisée comme cavalière avant tout, sa pratique de l'équitation fait partie intégrante de la constitution de son personnage : elle « monte si bien à cheval » (RDB, 57). Pauline de Théus est l'héroïne idéale : jolie, courageuse, elle monte à califourchon (ce qui est assez mal vu au début du XIX^{ème} siècle, époque à laquelle se déroule l'histoire), n'hésitant pas à se servir de ses pistolets qu'elle charge elle-même, et dotée d'un sacré appétit, au point de troubler Angelo qui voit en elle son double féminin. Sa confession pleine de franchise et de naïveté à ce sujet montre le décalage entre cette attitude et les mœurs de l'époque.

Je ne vois pas pourquoi nous ne sommes pas camarades, du fait que vous êtes une femme et moi un homme. Je vous avoue qu'à diverses reprises aujourd'hui j'ai été gêné. Tenez, ce matin quand je vous ai trouvée, le pistolet à la main, j'étais tenté de vous taper sur l'épaule (HT, 335).

Lorsque Pauline apparaît dans *Les Récits*, c'est aussi pour narguer et vaincre Martial. Elle utilise pour cela un cheval particulièrement laid : « *Ce détail éveilla ma méfiance, mais trop tard : elle était déjà à côté de moi* » (RDB, 76). La phrase en italiques constitue un double avertissement, à la fois du narrateur à lui-même, et de l'auteur au lecteur. Cette laideur de la « rosse balourde » choisie par Pauline s'oppose à la « beauté éloquente » de la jument de Martial, choisie justement pour un moment équestre qui a tout de la scène d'amour. Clara, qui porte un nom de femme, est une « bête rouge », que Martial réserve « pour les jours où il [lui] fallait à toute force satisfaire cet enfer qu'un homme digne de ce nom porte en lui-même » (RDB, 75-76). Tout dans la scène évoque l'acte sexuel, en particulier l'emphase mise sur le genre masculin (digne de ce nom), allusion à la virilité masculine qui « fait » l'homme. Martial est occupé à « mélanger le cavalier à sa monture », « état qui donne des dimensions divines » (RDB, 76). Pourtant, c'est aussi une scène de mise à mort – l'amour et la mort se confondant souvent chez Giono. La bête est rouge comme le sang, Martial assouvit son

instinct à la manière d'un animal, évoquant l'enfer à l'intérieur de lui. Il sort son pistolet en voyant « une ombre » apparaître à côté de lui. Cette scène s'achève par la disparition littérale de la marquise, qui n'a plus « ni bruit ni forme », et réussit donc à dépasser sa condition humaine matérielle, laissant Martial comme mort en face d'un « vide parfait ». Celui-ci est un « invalide à la tête de bois », en référence au coup de pistolet l'ayant laissé manchot un peu plus tôt. Il semble aussi lesté du poids de sa propre matérialité, et d'une responsabilité plus grande que lui-même. En face de lui la marquise, qui a selon lui planifié son coup, utilise une rosse balourde pour lui communiquer le mépris qu'elle a de lui. Le jeu de séduction mis en place est ici double : les personnages communiquent l'un envers l'autre par le biais de leurs chevaux. Clara, en plus de son prénom féminin, est caractérisée par sa beauté, son intelligence, sa communion avec le cavalier, attributs qui pourraient tout autant être ceux de la marquise. La rosse balourde, par un effet de miroir, symbolise l'incompétence, la pauvreté, la vanité et la solitude de Martial. Le cheval s'identifie à l'être aimé, devenant alors l'objet de son plaisir ou de sa frustration.

Quand, dans *le Grand Troupeau*, les hommes, mobilisés pour la Première Guerre Mondiale, ont déserté les villages, c'est dans l'écurie que Julia cherche le réconfort : « Le Joseph avait toujours sur lui cette odeur vivante, comme l'odeur du cheval » (GT, 47), « Julia renifla sur sa main l'odeur du cheval, puis elle mit sa main entre ses cuisses et s'endormit » (GT, 49). La figure du cheval sert de support à l'expression du désir sexuel de nos héroïnes.

La petite Céline du *Cavalier Siomois* – d'ailleurs appelée « cavalier » et non cavalière, ce qui la maintient dans cette image générique, asexuée – est un vrai garçon manqué, au point d'être confondue avec un garçon : « rentre chez toi, petit, tu attraperas du mal ! » (CS, 63). Cette confusion est entretenue jusqu'à la fin du texte, et l'abandon de son cheval : « ce jeune cavalier siomois qui se découvrirait sans un mot, la natte se défaisant pour faire bondir sur l'épaule la chevelure rousse tandis qu'il descendrait de cheval » (CT, 89). Pour Céline Il aura fallu le voyage à cheval, même avec un cheval imaginaire – comme pour Sibylle dans *Continuer* – pour que la jeune fille naisse à sa sexualité.

En effet Sibylle est, à la fin de *Continuer*, l'image – promue par la société contemporaine – de la féminité assumée. Elle est « fragile comme un objet très précieux, du cristal, une œuvre ciselée dans la chair humaine, un souffle, oui » (CT, 235) mais les chevaux et ce voyage initiatique lui ont permis de se constituer en accordant sa faiblesse (« fragile,

souffle ») et sa force (« cristal ») pour accéder à un surplus d'humanité charnelle. Ce souffle rappelle le souffle divin créateur de l'homme et de la femme. Dans le récit biblique, la femme provient de la chair de l'homme, sauf que le narrateur lui donne un statut nouveau. Elle n'est plus une petite partie d'une œuvre plus grande, mais elle est, justement, l'œuvre d'art.

La présence et l'usage du cheval des romans ou récits interrogent, par leur vertu référentielle, le statut de la femme dans les sociétés du XIX^{ème} (Giono), XX^{ème} (Morand, Lemaître, Simon, Millet) et XXI^{ème} siècles (Mauvignier) et la construction genrée de son identité. Personnage haï ou craint par les personnages de Paul Morand ou Pierre Lemaître, dans l'entre-deux-guerres, elle fascine chez Claude Simon (après-guerre) et Jean Giono (XIX^{ème} siècle ou entre-deux-guerres). Chez Richard Millet et Laurent Mauvignier, elle fait figure de marginale, et essaie de trouver sa place dans une société contemporaine encore affaiblie par le poids des projections passées et marquée par les objectifs féministes érigés au XX^{ème} et au XXI^{ème} siècle. Les personnages féminins introduisent aussi un rapport différent aux animaux et à la nature.

Personnages à la fois fragiles et forts, leur ambivalence semble faire écho à celles des chevaux, dont la taille imposante et la force n'empêchent pas l'asservissement. Seule la femme questionne d'ailleurs ce rapport de domination dans nos récits, comme Eliane dans *Milady* ou Sibylle qui, à la fin du roman, s'interroge sur ses erreurs passées et remet en question la structure relationnelle des sociétés patriarcales: « Comme s'il fallait toujours penser une relation dans la domination ou la soumission » (CT, 198).

Gage de vraisemblable, produisant un « effet de réel », le cheval de papier permet de redessiner les échelons et les genres: aristocrate ou paysan, homme ou femme. Il (re)qualifie le cavalier et la cavalière qui s'illustre par son niveau de maîtrise de l'animal, et son aptitude à le comprendre. Mais, par la relation que les personnages tissent avec lui, il accède aussi à d'autres fonctions, diégétiques. Il participe ainsi à l'élaboration de l'intrigue. Tour à tour accessoire, adjuvant, mais aussi confident, double, substitut ou médiateur, il devient peu à peu un personnage comme les autres du récit.

CHAPITRE 2.

Fonctions du cheval dans l'intrigue

La présence et les fonctions des chevaux dans nos textes sont d'abord prédéterminées par leur appartenance à l'espèce équine. Ils se comportent, à peu d'exceptions près, selon ce que l'on attend d'un cheval réel.

Ainsi, le cheval est d'abord au service de l'humain. Comme accessoire, en plus de la fonction métonymique déjà étudiée, il appuie la vraisemblance du récit et livre des clefs herméneutiques à la compréhension du personnage. Dans l'intrigue, il possède un champ d'action qui lui permet d'aider son cavalier, mais aussi, parfois, de le mettre en difficulté. Il remplit alors tour à tour le rôle d'adjuvant ou d'opposant, selon les besoins de l'histoire.

II/2/1 L'animal en tant que tel : accessoire ou adjuvant

Milady s'inscrit dans une tradition réaliste, utilisant le cheval comme un accessoire de la mise en place du décor de l'histoire : quand l'écrivain de *Milady* pose la question d'un Saumur sans chevaux, c'est un questionnement qu'il souhaite partager avec un lecteur qui, idéalement, serait bouleversé de voir le décor équestre par excellence dépourvu de son principal élément. Imaginer Saumur sans chevaux revient, pour l'auteur de *Milady*, au néant : autant imaginer un bord de mer sans eau ou une banquise sans icebergs.

Le cheval permet ensuite de livrer les clefs psychologiques du personnage. Il caractérise la rigueur monastique de Gardefort et permet l'accès à sa psychologie. Dans *Milady*, l'équitation est un miroir du cavalier. Celle de Gardefort est aussi ordonnée et rigide que sa propre personne : c'est une "monte" qui illustre le maintien du passé, des traditions et de l'ordre établi. Toute la nouvelle repose d'ailleurs sur cette opposition entre les deux

personnages, Gardefort et Rumbach, tous les deux très différents dans leur façon de monter. Si l'un pense représenter un ordre quasi mystique et en voie d'extinction, l'autre se voit comme un compétiteur chevronné et un fin cavalier alors qu'il est, selon Gardefort, un saltimbanque tout juste bon à faire du cirque. Au-delà des personnages, deux époques et deux catégories sociales s'affrontent : celui de l'uniforme, de l'honneur, des ordres et des rituels aristocratiques et chevaleresques, appartenant au passé, et celui du banquier, de la bourgeoisie libérale, de la vitesse et de l'argent, tourné vers le futur. Il est d'ailleurs amusant de voir la fascination exercée par Gardefort sur Morand qui, en *Homme pressé*, ressemblerait plutôt à Grumbach lui-même.

La charge symbolique et affective du cheval permet de renforcer la profondeur et la vraisemblance du personnage. Le narrateur décrit les enfantillages de Gardefort par rapport à sa jument, comme le tour qu'il lui a appris : sonner le carillon tous les matins, ou encore le pyjama en pilou qu'il lui laisse dans sa mangeoire lorsqu'il s'absente. Ces détails, en plus de donner de la profondeur psychologique au personnage, montrent d'autres aspects de sa personnalité et illustrent, par leur trivialité, le sentimentalisme de sa relation à l'animal. Cet aspect méconnu de la personnalité de Gardefort le rend plus proche et attachant. Si les personnages sont dépeints sous un jour éventuellement désagréable, leur rapport au cheval leur donne, non seulement de la consistance et de la profondeur, mais aussi une certaine authenticité.

La description de ce rapport au cheval, chez Giono, fait aussi écho à la description du personnage. Chez lui, être cavalier c'est en quelque sorte être entier. Dans *Un roi sans divertissement*, les villageois, ignorant le nom du cheval de Martial, finissent par l'appeler « Langlois » du nom de son maître (« Il faisait avec nous tout ce que Langlois ne faisait pas » RD, 109). Dans la deuxième partie d'*Un roi*, Langlois, revenant au village après le drame et sa démission, a changé. Les villageois utilisent alors son cheval comme substitut, devenant familiers avec lui au point de lui demander des services, et de reporter sur lui l'affection qu'ils ont pour Langlois sans pouvoir la lui exprimer. Le cheval s'exprime pour son maître, roucoulant et saluant les villageois, alors que Langlois se contente de marmonner. Déjà, dans *Les récits*, Langlois prend toujours soin de choisir une monture qui corresponde à ses humeurs du moment ou à ses besoins. (« J'allai prendre à l'écurie, non pas un cheval, mais un bourrin : je n'avais besoin ni de vélocité, ni d'élégance, j'avais simplement besoin d'un

fauteuil ambulant » RDB, 14). La description du cheval, tant physique que morale, révèle alors des éléments sur le protagoniste. Jupiter par exemple, est un cheval « totalement dépourvu d'imagination », gentil, et pourtant capable d'actions dignes d'une bête de race, « prêt à obéir à la plus légère sollicitation » (RDB, 14), un peu comme Martial, qui, dans sa démarche d'inspecteur, essaie de se contenter des faits, tout en étant capable de réagir sur le vif en cas d'attaque. Le cheval César a, comme Martial là aussi, « des nerfs d'acier » et « connaît la musique » (RDB, 36-37). Martial fait en effet souvent référence à ses années d'expériences. Clara, dont on remarque le prénom féminin, est « une alezane de toute beauté, mais d'une beauté plus éloquente pour le cavalier que pour le spectateur » (RDB, 75), traits dans lesquels on pourrait trouver une ressemblance avec la Marquise de Théus, l'adversaire du moment de Martial. Elle illustre, de manière éloquente, les sentiments que Martial nourrit à l'égard de la Marquise. Biquet est un trotteur « mésestimé » par son cavalier, capable de réussir un « splendide tour de cartes » (RB, 84). Dans « La belle hôtesse » un cheval sans nom est donné à Martial. Il s'agit d' « une bête un peu andouille » qui, lorsque son cavalier tombe, « revient pépère, tout seul à l'écurie », ce qui donne des indications sur le tour que va préparer Martial par la suite à ses poursuivants. Ariane est, elle, « une jument noire » qui avait souvent donné de grandes satisfactions au narrateur : « elle me comprend », dit-il (RDB, 157). C'est en effet Ariane qui, comme le narrateur, permet de suivre le fil de l'intrigue.

D'ailleurs, tout en renseignant sur les personnages, la présence du cheval informe aussi sur l'intrigue. Lorsque, dans *Le Cheval*, Maurice regarde Georges avec le même regard que le cheval malade, le narrateur fournit une clef sur le destin du personnage : la mort du cheval implique que Maurice ne survivra pas non plus.

Céline, en inventant un cheval imaginaire qu'elle l'appelle « Pinto », nom dont elle a honte par la suite, manifeste son désir de fuite. Le nom « pinto », fait référence à ces chevaux colorés attribués aux indiens d'Amérique dans l'imaginaire collectif. Il évoque un désir d'ailleurs, de vie sauvage, de prise de distance et montre une certaine naïveté de la petite fille. C'est un détail qui prête à sourire et renforce la crédibilité de l'histoire. D'ailleurs, elle n'en parle pas à sa vieille voisine, alors que cela pourrait lui fournir une clef de compréhension. Céline n'a pas honte de passer pour folle, mais peur de ne pas être

comprise. Sa voisine « n'aurait pas compris qu'on s'invente un cheval, elle qui avait tant souffert de la proximité des animaux » (CS, 40). Le silence de Céline recouvre une histoire que ses interlocuteurs risquent de mettre en doute, la traitant encore une fois de « fadarde » ou de « menteuse ». Il la marginalise d'emblée. Pourtant ce cheval, bien qu'imaginaire, rend la solitude de la petite fille, et son isolement dans un paysage rural abandonné, déserté par les personnes et les animaux domestiques qui le peuplaient, encore plus palpable et sensible.

Dans l'incipit de *Continuer*, les chevaux ne sont pas plus importants dans la mise en place du décor que les fleurs, les glaciers ou les nuages. Ils ancrent les personnages dans un décor naturel au même titre que les autres éléments, mais ils permettent aussi dès le départ, de créer chez le lecteur une attente différente. Celui-ci comprend d'emblée que les chevaux vont être un élément récurrent de l'histoire. Même s'il s'attend à une « chevauchée fantastique » en raison de la présence des chevaux, au Kirghizstan, nous sommes mis face à une histoire crédible par la mention de « la fatigue dans tout le corps ». Au sein de l'histoire, au niveau intra-diégétique, les personnages banalisent le surnaturel et croient à ses manifestations. Lorsque Sybille tente de raconter les rêves qui la hantent à son fils, elle parle du cheval ailé « parce qu'il n'est pas étonnant de rêver d'un cheval, même aussi blanc et ailé, dans ce pays où l'on passe sa journée avec eux » (CT, 108). Alors même que le cheval onirique est la voie d'accès à l'imaginaire et au mythe, il est utilisé pour rassurer le personnage sur sa normalité et fournit aussi des clefs sur son état mental et psychologique – son angoisse de la vie et de la mort, son emprisonnement dans le passé – comme le font les chevaux réels. Lorsque le cheval de Sibylle « nage tranquillement, comme s'il le faisait très souvent, sans inquiétude » (CT, 135), c'est en réalité l'état d'esprit de Sibylle qui est décrit, son apaisement et sa sérénité. Plusieurs fois dans le roman, le comportement des chevaux épouse celui de leurs cavaliers, qu'il s'agisse de la peur due à l'apparition de voleurs de chevaux, ou de l'excitation partagée lors des courses dans lesquelles s'affrontent mère et fils.

Dans certains cas le cheval devient un accessoire au sens littéral, au même titre qu'un pistolet ou un masque. Le « cheval » d'Albert est un masque de papier mâché, qui, porté sur le visage, permet au personnage de regagner son identité/entièreté physique, et psychologique.

Mais les chevaux ne sont pas de simples objets, cantonnés à la fonction d'accessoires. Ils sont des êtres de chair et de sang – comme l'incroyable Voltigeur, dont la seule évocation fait pleurer Béguier de la Digue dans *Milady* (MIL, 69) – et ils interviennent aussi dans le récit pour aider le héros, parfois malgré lui, ou s'opposer à lui.

Le cheval, grâce à son action, peut perturber l'intrigue, et aider à la rediriger dans un sens ou dans un autre. Il agit alors en adjuvant du héros, comme c'est le cas dans *les Récits de demi-brigade*, lorsque Biquet sauve Martial. Biquet gagne un nom parce qu'il se comporte à l'opposé de ce que son cavalier attend de lui, sortant de la catégorie indifférenciée des « chevaux de poste » et entrant dans la « famille », par son acte de bravoure.

J'avais donc accepté sans piper une infâme bourrique, ou, plutôt, ce que tout le monde (moi compris) prenait pour une infâme bourrique. [...] Biquet me donna des preuves supplémentaires de son savoir-faire. [...] Les chevaux de l'intendance ont tous des noms d'empereurs ; celui-là, je venais de le baptiser Biquet. Il n'était pas de l'intendance, il était de la famille. Ça change tout. Et il y entrait, non pas parce qu'il m'avait sauvé la vie, mais parce qu'il avait été capable de le faire avec élégance (RDB, 86).

Martial baptise le cheval comme si l'animal avait gagné un galon. Il est le premier surpris de la réactivité de sa monture, comme le montre l'usage des parenthèses. En saluant, non seulement le sauvetage, mais la manière dont il a été fait – avec élégance – Martial reconnaît en Biquet un coéquipier de valeur, un frère d'armes. Il le fait aussitôt entrer dans le cercle familial. Cette réaction excessive s'explique par opposition avec l'image très négative que le narrateur avait du cheval au départ, pensant qu'il allait le mettre en difficulté et non l'aider.

Le cheval, en plus de faire naître un nœud de l'intrigue, devient l'objet du désir ou de la quête. C'est ainsi que le propriétaire de Bijou devine que le militaire Polonais parle de son cheval : « Dans son baragouin, tout d'un coup, je me dis : mais c'est de ton cheval qu'il parle » (FV, 43). Est-ce que le personnage a réellement compris son interlocuteur, ou est-ce parce que le cheval est l'objet du désir, qu'il saute à cette conclusion ? La présence du cheval crée un double discours : celui du propriétaire de Bijou à lui-même, et celui du polonais au propriétaire de Bijou. Ce dernier réinterprète en réalité ce qu'il croit comprendre du discours tenu par son interlocuteur.

Car, parfois le cheval peut se révéler de peu d'aide dans la résolution de la quête, par sa disparition (*Faust au village, Au Revoir Là-haut*) ou par sa mauvaise volonté (*Le Jardin des Plantes, Continuer*). Il joue alors le rôle d'opposant, comme la jument décrite par S. dans *Le Jardin des Plantes*. Celle-ci, refusant de sauter un fossé, met le narrateur en danger, l'exposant aux avions de l'ennemi et freinant sa fuite.

Ces situations sont, heureusement dans nos récits, assez rares. Et, même quand elles se produisent, par exemple, dans le cas du cheval onirique de *Continuer*, ce ne sont que des oppositions apparentes. Lorsque le cheval refuse d'avancer, recule, s'obstine et tient tête au personnage, avant de revenir le chercher par la suite (CT, 102-103), comme un cheval réel, il sent le danger et veut l'éviter à son cavalier.

Le cheval est en effet avant tout un auxiliaire. Lorsque Sybille, paniquée par la disparition de son fils, laisse l'initiative du mouvement et de la direction à son cheval : « elle ferme presque les yeux et se laisse guider par son cheval. Elle accepte de ne rien savoir, de ne rien comprendre. De n'avoir aucune idée » (CT, 187).

Dans *Au-revoir là-haut*, le cheval, qui est au départ réduit à une tête d'animal mort, devient l'objet d'une quête des personnages. Albert et d'Edouard souhaitent tous deux le retrouver – dans la mort pour le premier, dans l'art pour le second. Il gagne une existence psychologique – on cherche à savoir son nom – et physique, sous la forme du masque que va revêtir Edouard. Si le livre le voit comme un passeur de vie permettant à Albert de survivre (« [il] exhale un souffle putride qu'Albert respire à pleins poumons. Il gagne ainsi quelques secondes de survie... » AL, 36), dans le film, il devient sauveur : « Quand je ne suis plus arrivé à respirer, c'est lui qui m'a sauvé »²⁵⁴. D'où le trouble d'Albert, tant dans le livre que dans le film²⁵⁵, causé par le fait de ne pas savoir son nom (« Je ne saurais jamais comment il s'appelait » AL, 283). On ne peut pas non plus complètement écarter l'idée que c'est le cheval qui pousse Pradelle dans la tombe à la fin du film, recréant l'exact opposé de la situation initiale et ôtant la vie à Pradelle comme il a sauvé celle d'Albert.

²⁵⁴ *Au Revoir Là-Haut*, film d'Albert Dupontel, avec Albert Dupontel, 2017, 9.53.

²⁵⁵ *Ibid.*, 37.52.

L'incipit du livre présente Albert comme sujet, dès le départ. Après avoir vu le lieutenant Pradelle commettre une mauvaise action, il tombe dans un trou d'obus et lutte pour sa vie. Pendant ce court moment de panique, alors qu'il pense mourir, Albert fait appel à différents personnages au discours indirect libre (sa mère, Cécile). Il leur adresse la prière reprise en épigraphe « *Au revoir là-haut* ». Mais, alors que tout semble perdu, une tête de cheval mort lui permet de reprendre un nouveau souffle et de retrouver la vie. Le cheval est donc tout d'abord l'adjuvant qui aide le sujet (Albert) à atteindre son but. Mais, passé l'incipit, il glisse de la fonction d'adjuvant à celle d'objet des désirs et des quêtes des personnages. Il devient un objet ou un totem autour duquel évolue la quête.

Après son accident, Albert ressent « un sentiment de manque, qui, obscurément, l'inquiétait. ». Il demande alors à son compagnon, Edouard, de représenter le cheval mort, et Edouard sent que « cette demande masquait un autre enjeu trouble qui le concernait lui, Edouard, sur lequel il ne parvenait pas à mettre de mots ». C'est seulement en concrétisant cet objet, d'abord sous la forme d'un dessin, puis d'un masque de cheval en papier mâché, qu'ils résolvent leur quête et accèdent à la paix.

Une fois la quête achevée, le cheval redevient un adjuvant sous forme de masque. Il aide Edouard et Albert à identifier leur véritable quête, celle de la liberté : par le suicide pour Edouard, par la fuite pour Albert. C'est une quête dont ils sont à la fois les sujets, les destinataires et les destinataires, étant les seuls à pouvoir se donner les moyens de l'atteindre, en prenant le train pour l'un, en sautant par la fenêtre pour l'autre.

Ainsi, le cheval qui est un auxiliaire (accessoire ou adjuvant des actions des personnages) peut être un cheval véritable auquel les personnages prêtent des intentions quasi humaines, ou une figure de cheval, apparaissant dans un cadre méta-diégétique sous la forme de rêves ou de cauchemars.

C'est parce qu'il constitue une aide non négligeable que nos personnages accordent au cheval une place importante dans le récit : ils le ménagent, le baptisent et l'entourent d'affects au point d'en faire parfois un confident, et d'entretenir de meilleures relations avec l'animal qu'avec les autres personnages. Le cheval, ainsi anthropomorphisé, fait alors figure de double.

II/2/2 L'animal anthropomorphisé : confident, double ou substitut

Le cheval renvoie à des émotions et des projections, inspirant la sympathie. À pied, il impressionne par sa grande taille et ses réactions, tout en fournissant un autre regard animal, à hauteur humaine. Il est en effet un des rares animaux de notre quotidien à pouvoir regarder l'humain dans les yeux, ce qui place la communication sur un pied d'égalité. Monté, il est le partenaire du cavalier, l'obligeant à communiquer pour accéder à un objectif commun. Le cheval réagit avec son corps aux injonctions du cavalier. Pour que ces réactions soient interprétées, il est nécessaire que le cavalier soit attentif. Le cheval devient alors la seconde voix du dialogue socratique : celle qui n'exprime pas d'idées propres mais confirme celles du locuteur qui le met sur la voie et lui permet d'apprendre et de progresser.

Le narrateur de Morand part du postulat que la jument de Gardefort, Milady, « comprenait parfaitement » son maître (MIL, 25). Béguier de la Digue, l'ami de Gardefort, va jusqu'à raconter un épisode où, pour monter un cheval particulièrement récalcitrant, il lui a parlé, et celui-ci aurait compris ce qu'il attendait de lui.

« [...] Voyons, mon petit Voltigeur, je suis vieux, bien vieux... tu seras gentil pour moi... » Rien : je voyais que Voltigeur ne me comprenait pas. Je recommence mes caresses. Tout d'un coup, je lis dans ses yeux qu'il m'entend. « Il a compris, dis-je à haute voix ; il va me céder. » Nous sommes partis au galop, Voltigeur a marché comme j'ai voulu, sans que je le touche, et il s'est arrêté sur la ligne que j'avais tracée à l'entrée de l'écurie... et sans me déposer dans la mangeoire ! (MIL, 69)

Cette supposée compréhension du cheval sous-entend que l'équitation est un dialogue entre l'homme et l'animal. Gardefort parle à sa jument « un étrange idiome de jeunes mariés » (MIL, 25). L'expression est choisie à dessein pour inclure la jument dans la proposition, comme si elle se considérait, elle aussi, en répondant au commandant, comme une « jeune mariée ». Ce rapport entre Gardefort et sa jument permet de comprendre l'idée romantique qui sous-tend son suicide. Cette mort est le fruit d'une projection de Gardefort sur l'amour malheureux qu'il porte à sa jument ; elle lui permet de mettre en scène une mort héroïque fantasmée, en recyclant des drames amoureux tragiques tels celui de Roméo et Juliette. Gardefort part d'ailleurs du principe que sa jument l'approuvera, ou tout au moins obéira à son projet funeste : « Laissez-nous causer en tête à tête. A ma voix, elle saura bien vite ce que j'attends d'elle... » (MIL, 116). Pourtant, cette affirmation est mise en cause

par Grumbach, à la fin de la nouvelle, qui déclare au policier avoir vu la jument s'opposer à la volonté de son cavalier, et tenter de résister au saut dans le vide.

« J'ai nettement eu l'impression qu'il a jeté sa jument dans le vide. Il l'a forcée à appuyer sur la droite ; elle résistait.

- Comment le savez-vous ?

- Jusque-là, son encolure était arrondie. Brusquement, je l'ai vue tendre le cou.

- Alors ?

- Alors, il a serré les genoux. Il a donné des jambes à fond. Voyez ses éperons, ils sont tout rouges » (MIL, 119).

Le dialogue contredit l'entente parfaite supposée jusqu'alors, en s'appuyant sur des indices et des signes concrets. La jument n'exprime pas du tout, par son comportement, le dévouement ou la compréhension évoquée par Gardefort. C'est parce que les signes de la résistance de la jument (le fait de « tendre le cou », par exemple) sont des mouvements permettant une pluralité d'interprétations, qu'en dernier recours Grumbach se tourne vers un fait difficilement discutable : le sang sur les éperons prouve la résistance de la jument aux ordres du cavalier.

Ainsi, dans *Faust au village*, on assiste à une mythification de Bijou, héros du récit des deux villageois, à qui son propriétaire prête des pensées et des sentiments propres. Mais on ne sait plus si c'est vraiment du cheval que l'on parle ou de son propriétaire, qui s'enorgueillit des compliments comme si c'était à lui qu'on les adressait. « C'est moi qui l'étrille, puis je le brosse. Il aime beaucoup ça. Après je lui passe son huile pour les taons, et il est beau comme tout. Il le sait » (FV, 38). Le cheval sait-il vraiment qu'il est beau ? Peut-on dire qu'il aime qu'on le brosse ? Et sur quoi se base son maître pour en arriver à cette conclusion, à part sa propre projection humaine ?

Le propriétaire de Bijou n'est pas du tout sûr des raisons de l'entêtement de son cheval, qu'il interprète seulement à rebours. Il n'est pas non plus évident que Biquet ait réellement prévu et réagi pour intentionnellement sauver la vie de Martial. Un mouvement de fuite est à attendre de la part d'un animal de proie qui sent le danger, sans pour autant qu'il y ait une intention de sauver son cavalier. Cette raison est induite par Martial, tout comme est induite la personnalité prétendue qu'il prête aux chevaux qu'il monte. Dans « la belle hôtesse », c'est la première fois qu'il voit « un bidet de cet acabit. Il était sérieux comme un pape » (RDB, 119). Le fait même que le cheval soit décrit à travers le regard de

Martial, influe sur la réalité des événements. Le cheval est l'objet de la focalisation interne du personnage, de ses désirs et de ses projections.

Le cavalier, conforté par le silence du cheval, imagine un dialogue répondant à ses propres désirs et projections, par anthropomorphisme. Il présume que les pensées ou réactions du cheval sont forcément le reflet des siennes. C'est la raison pour laquelle le cavalier tente souvent de s'adresser par la voix à un animal qui n'en comprend, au mieux, que les intonations et les inflexions. C'est que le cheval, par un jeu réflexif, réagit aux stimulations, qu'elles soient orales ou physiques. Ces réactions instinctives (le cheval étant un animal de proie conditionné par des millénaires de fuite) sont alors perçues comme une volonté de participer au dialogue. Le dialogue du cavalier avec le cheval exprime alors bien plus souvent une inquiétude, un monologue du personnage avec lui-même, plus qu'il ne veut entendre la réponse du destinataire équin.

Dans *Deux cavaliers de l'orage*, Esther, la femme d'Ange, voyant que Marceau ne monte pas très bien à cheval, tente de communiquer avec lui, bien qu'il soit loin et ne puisse pas l'entendre, comme si elle traduisait la parole du cheval : « L'aîné fait des gestes comme s'il voulait tout massacrer ; le voilà maintenant qui secoue la bride, et le cheval n'y comprend plus rien et s'arrête, il le talonne, le voilà reparti au trot, toujours avec ces gestes à décorner les bœufs. Arrête-toi donc de gesticuler si tu veux que ton cheval y comprenne quelque chose » (DCO, 66). Esther se place du point de vue de l'animal. Elle devient le cheval, d'une certaine façon. Le discours indirect libre est une expression de la distance prise par Esther face à Marceau, tant géographique (elle le voit s'éloigner au loin), que psychologique (elle ne le comprend pas et le voit comme un rival dans l'amour qu'ils portent tous les deux à Ange). Ce monologue est le reflet de l'inquiétude d'Esther à voir Ange partir avec son frère à cheval. Elle semble chercher la raison de son inquiétude dans la façon de monter de Marceau, comme si la mauvaise communication de celui-ci envers son cheval était un signe du drame qui allait se nouer. Esther oralise un sentiment qu'elle ne maîtrise pas, prenant pour support l'équitation brutale de Marceau, pour faire disparaître son inquiétude et se rassurer, à la façon d'une prière ou d'une formule magique. La parole adressée à l'animal prend une valeur symbolique et mystique.

De la même façon, lorsque le jockey Iglésia parle à la pouliche pour la calmer, il essaye en réalité de se calmer lui-même, face au stress que représente l'échéance proche.

Les mots employés n'ont même pas réellement de sens. Il s'agit d'interjections ou de questions rhétoriques. On retrouve ce procédé lorsque S. essaie de convaincre sa jument de sauter un fossé, dans *Le Jardin des Plantes*, ou chez l'homme qui mène le cheval de main et le violente, dans *L'Acacia*. En s'en prenant à lui, c'est à la guerre entière qu'il s'en prend, et à sa peur : « Ho là ! Hoo ! ... Espèce de bougre de putain de carne ! Tu vas pas arrêter de me faire chier, non ? Tu vas pas arrêter, tu vas pas arrêter ? » (AC, 102). Le locuteur ne s'adresse pas véritablement au cheval, malheureux catalyseur cathartique de la peur. La parole naît de la nécessité du locuteur d'appivoiser sa peur en se parlant à soi-même, sous prétexte de s'adresser à l'animal. La voix exprime les sentiments du cavalier de manière rhétorique, puisqu'il n'attend aucune réponse de la part du cheval.

Chez Simon, seul le cheval mourant semble, par son « souffle saccadé », tenter de communiquer avec les hommes avant de mourir. Parce que le langage du cheval n'est pas audible – ne s'exprimant pas par des mots – il semble contenir une vérité mystérieuse, dont le déchiffrement permettrait à l'homme de trouver des réponses à ses questionnements. C'est dans son silence que réside le mystère du cheval.

Dans *Continuer*, le narrateur omniscient adopte le point de vue des personnages humains et induit ce que les chevaux semblent ressentir. Lorsqu'il décrit les humeurs des chevaux accompagnant les deux principaux protagonistes, en particulier leur bonheur en le comparant à l'état d'esprit des personnages (« Ils seront heureux, et sans doute que Sibylle et Samuel le seront aussi » CT, 130), il inverse l'ordre des choses. Il est en effet plus probable de connaître le bonheur des personnages humains que des chevaux, dont il n'est pas prouvable qu'ils aient accès à cette notion humaine de bonheur. Pourtant ce sont bien les chevaux qui « hennissent, manifestent qu'ils sont heureux » (CT, 90), selon le narrateur. N'est-ce pas là une interprétation anthropomorphique selon le point de vue des personnages, désireux de voir l'humeur des chevaux s'accorder à la leur ? D'ailleurs, Samuel réalise, dans un moment de recul, que « c'est peut-être lui qui projette son état mental, ou eux, alors, qui entrent en résonance avec ce qu'il dégage » (CT, 112).

Sibylle, en danger dans des sables mouvants, parle à son cheval comme s'il la comprenait : « Et elle lui parle comme s'il était humain, comme s'il avait besoin d'abord d'être réconforté et consolé d'un malheur trop grand pour lui » (CT, 117). La voix est dirigée

vers le cheval, alors que c'est évidemment Sibylle qui se reconforte et se console d'un malheur trop grand pour elle. Samuel aussi « commence sa journée en tentant de rassurer les chevaux, en leur parlant à l'oreille, en leur expliquant qu'il va devoir leur poser le tapis de bât sur le dos » (CT, 111), trouvant dans cette communication avec l'animal, le sens du voyage et sa fonction. En se projetant dans le rôle de celui qui protège, explique, prend soin de l'animal, le garçon se responsabilise et retrouve sa confiance en lui. Samuel voit naître, par exemple « un lien avec son cheval », comme « une sorte de compréhension intime » (CT, 90) fruit du contact quotidien avec eux, mais ne représentant que sa vision personnelle de leur relation.

Le cheval permet de satisfaire le besoin de parler, non pour communiquer avec lui mais pour oraliser un questionnement, une peur, et, ainsi, comprendre et apprivoiser les émotions. C'est un dialogue rhétorique où il n'est pas attendu de réponse ou de réactions de l'animal, dont la passivité conforte et confirme la parole humaine.

D'ailleurs, même quand le cheval n'existe pas ou plus vraiment, il reste le destinataire de la parole du personnage.

Dans *Le Cavalier Siomois*, Céline parle à son cheval imaginaire, Pinto, créant le quiproquo: « la mère Pintoux, sa locataire, en m'entendant exhorter Pinto à reprendre la route, croyait que je me moquais d'elle » (CS, 38-39). La confusion vient à la fois de la paronymie existante entre le nom de la locataire (Pintoux), et le nom du cheval imaginaire (Pinto) mais aussi de l'observation d'un dialogue de la jeune fille avec un récepteur invisible. Or, si l'anthropomorphisme peut être difficile à comprendre dans le cas d'un cheval de chair et d'os, il provoque davantage de confusion encore quand le cheval n'existe pas. C'est d'ailleurs ce qui empêche Céline de se justifier, persuadée que Me Pintoux ne comprendrait pas qu'on s'invente un cheval. Inventer des jeux et personnages imaginaires est pourtant un jeu d'enfant commun, mais le jugement de la mère Pintoux vis-à-vis de Céline vient d'un a priori : elle considère déjà la jeune fille comme « fadarde », d'autant que Céline, à la manière d'un cheval, reste silencieuse et subit les accusations sans se défendre, pour protéger son secret. Sans une opposition oralisée, la mère Pintoux reste confortée dans ses préjugés, interprétant les actions de Céline comme le cavalier interprète celles du cheval.

Dans *Au-revoir Là-haut*, Albert parle aussi au masque de cheval comme s'il était doté de vie, alors qu'il n'est pour les autres qu'un objet inanimé.

Donc l'attitude de l'homme face au cheval ne diffère pas, que le cheval existe en chair et os, ou non. Pourtant l'animal, récepteur de la parole et de l'attention du personnage, est en réalité un miroir de soi, un « autre soi-même », comme le disait le général Pierre Durand²⁵⁶. Suivant le dicton populaire « tel chien, tel maître », il existe l'assomption d'une ressemblance tant physique que morale entre le cavalier et son cheval. Dans l'imaginaire populaire, Rossinante est l'illustration grande et maigre d'un Don Quichotte grand et maigre, l'âne de Sancho Pança est, à l'égal de son maître, petit avec un ventre rebondi : les chevaux qui accompagnent nos personnages sont faits à leur image, comme des projections ou des doubles d'eux-mêmes.

En plus de renforcer la description des personnages, les chevaux prennent aussi la fonction de doubles ou d'alter ego, illustrant un rapport soit de complicité, soit de forces. Dans son article sur la contiguïté anthropologique entre le combattant et le cheval, Damien Baldwin cite *À L'Ouest, rien de nouveau*, où Erich Maria Remarque fait du cri des chevaux blessés le son de « toute la détresse du monde, une douleur sauvage et terrible ». Ce cri terrible est lié à l'incapacité de parole des animaux. Mais surtout il évoque l'excès de la détresse qui dépasse le pouvoir du langage et transgresse l'ordre du discours. Les chevaux, sacrifiés en grand nombre pendant la première guerre mondiale²⁵⁷ sont un double des soldats, partageant le même vécu de l'événement.

En plus d'être un miroir ou un double, le cheval favorise la communication des corps de l'humain et de l'animal, interrogeant le rapport à la matière. Le cheval est un être de chair et de sang : il a une odeur, un langage particulier, une densité matérielle. Sa pratique oblige deux corps d'espèces différentes à fusionner dans une intimité qui n'existe avec aucun autre animal, et limitée, entre humains, à l'acte sexuel. Ce corps à corps, difficile à décrire par les mots, est rendu par la sélection du lexique, donnant lieu à une écriture du sensible.

²⁵⁶ B. Tardivel, *op. cit.*, p. 21.

²⁵⁷ Plus d'un million de chevaux sont morts pendant la Grande Guerre, ce qui en fait un animal de choix. Sa grande présence au sein de l'armée mais aussi dans la vie quotidienne, conduit rapidement à une anthropomorphisation de l'animal dans la vie réelle, développée par D. Baldwin, « La contiguïté anthropologique entre le combattant et le cheval », *Revue historique des armées*, 2007, p. 249.

Quand Gardefort se sépare de sa jument, l'adieu se transmet obligatoirement par le corps : « Elle vint se frotter contre sa joue. Il flatta une dernière fois ces flancs, ce cœur qui avait battu si souvent entre ses jambes, il l'embrassa sur les naseaux et lui caressa les yeux » (MIL, 97). Les adieux de Gardefort à Milady donnent l'impression d'un déchirement pour le personnage de son propre corps, comme si Milady et lui ne faisaient qu'un, le cœur de l'un entre les jambes de l'autre²⁵⁸. Au-delà du double, il y a toujours une tentation de la part du cavalier de se fondre avec le cheval et de disparaître dans « les arcanes du centaure », comme si le personnage ne trouvait son bonheur et sa complétude que dans la fusion avec l'animal.

Dans *Que ma Joie Demeure*, les personnages ont, chacun, leur « double » cheval : Jourdain et Coquet, Carle et son étalon, Aurore et sa jument. Dans *Deux cavaliers de l'orage*, Jason et le cheval de Lachau deviennent tous les deux fous, tandis qu'Ange transforme ses mulets en doubles de lui-même, faisant danser avec grâce même la plus récalcitrante des bêtes pour s'attirer les faveurs de la société et provoquer la fierté de son grand frère. Dans *Les Récits de Demi-brigade*, des personnages comme la marquise de Théus, Martial ou le petit-verdet ont des montures qui leur correspondent et qui permettent de mettre en lumière des aspects de leur personnalité, du reste entourée de mystère et échappant à la caractérisation. Dans la nouvelle « Le bal », Martial monte une jument qui a toutes les caractéristiques et les qualités qu'il prête à la marquise, alors qu'elle apparaît sur un cheval laid qui le renvoie à son incompetence, à sa pauvreté, à sa vanité (RDB, 76). Chacune des montures semble la représentation du cavalier adverse, alors même que chaque cavalier essaie d'atteindre la communion équestre. « J'en étais à cet exercice qui consiste à mélanger le cavalier à sa monture, de telle sorte qu'ils n'existent plus séparément mais composent un monstre : le cavalier pensant cheval pendant que le cheval raisonne comme un homme (ou comme une femme) », nous dit Martial (RDB, 76). La comparaison met en valeur la transposition du cheval en homme, et même ici en femme, comme le précise la parenthèse. Le narrateur insiste par la comparaison sur le glissement progressif identifiant l'animal à l'humain et vice-versa.

²⁵⁸ À titre anecdotique, l'équitation a fait polémique lors des derniers jeux olympiques, concernant la question de savoir si ce sport pouvait ou non continuer à participer à cette échéance internationale. Une levée de boucliers s'est ressentie sur les réseaux sociaux, avec le slogan #twohearts (deux cœurs) traduisant bien la fusion physique que le cavalier ressent avec sa monture lors de la pratique de l'équitation.

C'est dans ces figures équines du double que se trouvent de nombreuses clefs d'interprétation du récit. Dans « Une histoire d'amour », quand Martial ordonne qu'on ne fasse pas pouliner la jument du Petit Verdet, celle-ci ne prend-elle pas la place de sa maîtresse, morte d'amour un peu plus tôt, comme s'il s'agissait de préserver, à travers sa mort, sa virginité ou sa pureté? Pourquoi Aurore répudie-t-elle sa jument dans *Que ma Joie demeure*, si ce n'est pour la punir de ses amours heureuses – la jument étant pleine de l'étalon de Carle – alors qu'elle-même ne sera jamais heureuse dans son amour pour Bobi, au point de se donner la mort peu après ? Enfin dans *Deux cavaliers de l'orage*, le cheval fou de Lachau incarne aussi un double animal d'Ange, « tellement blond et clair qu'il a marqué la nuit ». Il y a un parallèle entre le cheval, si beau, aimable et soigné comme la prunelle de ses yeux par son propriétaire, et Ange, le plus aimé, le plus choyé des cadets. Les deux êtres meurent d'avoir été trop aimés, à cause d'un pari stupide, provoquant la mort de leurs « maîtres ».

Dans *La Route des Flandres*, le cheval à l'agonie devient non seulement un double de Maurice mais aussi, plus universellement, de tous les soldats. Le cheval et l'homme sont mis sur le même plan, pour montrer la cruauté subie par l'humain et l'animal pendant la guerre. Pour l'accentuer, le cheval chez Simon profite d'un meilleur traitement que l'homme : on lui jette une couverture, on le veille, on l'enterre, alors que Maurice, en butte aux moqueries et à l'indifférence, n'a droit qu'à l'attention de son ami, le narrateur, et au confort d'une paille. Les attentions dont bénéficie le cheval mettent en lumière l'antisémitisme dont souffre Maurice, au point que le narrateur a l'impression que « le kilo de cheval vaut plus cher que le kilo de juif » (LC, 39).

Pendant la guerre, le cheval ressent aussi la douleur et la souffrance du corps. Le rapport au corps dans son ensemble est dédoublé, impliquant la mise en mouvement de deux corps, humain et animal, avec comme effet la multiplication des sensations et des souffrances. Le cavalier, en plus des siennes propres, doit aussi ressentir celles de son compagnon, d'une part parce que le corps du cheval est une continuité du sien, mais aussi pour des raisons pratiques : là où les blessures du cavalier n'ont d'impact que sur le cavalier lui-même, les blessures du cheval ont une répercussion directe sur le mouvement du couple cavalier/cheval.

L'anthropomorphisation de l'animal dans un contexte guerrier est d'autant plus compréhensible que, face à la mort, il s'agit d'une union des vivants, par le biais des corps.

Le cheval est d'ailleurs le seul animal à propos duquel les mots servant à désigner l'anatomie sont les mêmes que ceux utilisés à propos de l'homme. Cette ressemblance des corps devant la souffrance, renforcée par la proximité physique due à la pratique de l'équitation, humanise l'animal.

Et là-dedans, les cavaliers, ahuris, exténués, les chevaux, exténués aux flancs déchirés par les éperons, et avec, sous la selle, des plaies à vif larges comme la main, les attentes des ordres qui arrivaient trop tard, les replis grand galop sous les grêles de balles, la hantise des avions, l'escadron, le régiment qui fondaient comme ça, peu à peu, harcelés, encerclés (JP, 100).

La répétition de l'adjectif « exténués », pour qualifier tant le sujet « cavaliers » que le sujet « chevaux », renforce la description d'un vécu commun. Les blessures marquant le corps du cheval sont mesurées par référence au corps humain (« larges comme la main »), liant les matières, le sang de l'animal et la chair de l'humain. La souffrance des plaies à vif, des ordres tardifs, de la fatigue et de la peur, est évoquée indistinctement, sans sujet défini, qu'il soit humain ou animal, ce qui mêle les deux sujets en un pluriel double humain et animal (« harcelés, encerclés »). Cette fusion des deux corps en souffrance est aussi mise en valeur par le parallèle dressé entre le cheval mourant et Maurice.

Le cheval semblait me fixer de son œil globuleux et doux aux longs cils noirs. Comme un douloureux reproche, une douloureuse et passive protestation. [...] En haut, dans le foin, Maurice était toujours couché. « Alors dis-je, ça ne va pas mieux ? » Il me regarda. Un peu avec la même expression que le cheval malade. Plus un cafard d'homme (CH, 18).

C'est par la description du cheval que le narrateur accède à la souffrance de Maurice, dissimulée derrière l'humour et le dialogue. Le cheval est le double muet de Maurice, il permet d'exprimer une souffrance à l'état pur, par le regard en particulier, que le narrateur applique ensuite à l'humain.

La recherche d'un double pour pallier une absence, ou assurer une compagnie humaine, pousse Céline Moreau à inventer un cheval imaginaire, faute de disposer d'un vrai. Le cheval sert d'abord de substitut à la figure paternelle où Céline en figeant son père dans un rôle – celui du cavalier, du héros – entretient son souvenir. Cette présence imaginaire lui

permet aussi de s'exprimer, par la voix comme par le corps, et de libérer ses désirs et ses pulsions :

Nouant à ma main gauche un vieux bout de harnais donné par le fils Chadiéras, tenant dans la droite une baguette de coudrier dont je me fouettais les fesses si fort qu'on commençait à dire que j'étais aussi fadarde que les autres Moreau. Je me serais volontiers mis un mors à la bouche et des étriers autour des hanches si j'en avais trouvé ; mais il n'y avait plus de cheval depuis longtemps, à Siom (CS, 36-37)

Le besoin de sentir et de vivre cette expérience jusque dans son corps la pousse à s'infliger des sévices corporels mais aussi à courir, à faire à la fois le cheval et le cavalier, la poussant à dire qu'elle se « chevauche elle-même, pour ainsi dire » (CS, 38), rendant plus grande la confusion entre l'humain et le cheval.

Cette fusion des corps, humain et animal, apparaît aussi dans *Continuer*. Le narrateur, par le point de vue de Samuel, évoque une « sorte de compréhension intime » (CT, 90), exprimant l'anthropomorphisation : « chevaux et humains se comprennent et réagissent pareillement » (CT, 90). Le voyage a rapproché le jeune garçon de son compagnon de route, « comme si ce dernier était devenu plus qu'un cheval, ou qu'il était devenu enfin un cheval, c'est à dire un être vivant avec lequel on peut échanger, partager au-delà de son animalité » (CT, 91). Samuel se montre très ombrageux et protecteur vis-à-vis des chevaux, comme s'il s'était donné pour mission de les protéger, et se sentait responsable d'eux. Ce qu'ils ont vécu dans leur chair, le froid, la faim, rapproche les êtres au-delà de leur animalité. Comme si le fait que l'événement fasse appel au sensible et à la matière, faisait disparaître les différences d'ordre de conscience ou d'esprit, pour mettre tous les êtres vivants au même rang, humains et chevaux, sur un pied d'égalité. Les corps se confondent comme dans une mêlée, dans les courses sauvages que Sibylle et Samuel ont instaurées à la fin de leurs journées de voyage, alors même que leurs corps et ceux de leurs chevaux sont rompus par la fatigue. Ces compétitions, courtes et sans matériel, corps contre corps, renforcent le contact physique entre l'homme et l'animal.

Alors on se lance à corps perdu, le corps penché sur le cou du cheval, le nez et la bouche en prise avec la crinière et les mains refermées sur les touffes de crin, les jambes plaquées contre les flancs qui s'agitent et les muscles qui roulent (...) la sueur coulant dans le dos et glissant dans les cheveux, sur le front, aveuglant les yeux, ruisselant sur la poitrine, la sueur et la fatigue, l'humus de l'odeur humaine, salée, âcre, qui [se mêle] à celle des chevaux, la crinière et la poussière qui dégagent cette odeur et cette chaleur de

l'animal et les vibrations de son corps, sa vitesse, sa fougue et sa force qui [résonnent dans] les bruits de sabots et des fers (...) ça repart, un coup de talon, un geste électrisant tout le corps (CT, 93).

L'accumulation de verbes et de prépositions pousse à la confusion des sujets, mêlant l'action et les attributs des hommes et des chevaux pour fondre la scène en un mouvement commun. La matière et la sensation se disent par l'énumération et la confusion des parties corporelles (corps, nez, bouche, crinière, touffes de crin, jambes, flancs, yeux, ...), des différents éléments : l'eau, sous forme de sueur (coulant, glissant, ruisselant, ...), l'air (l'odeur, les vibrations, le bruit, ...), la terre (l'humus, le bruit des sabots, la poussière) et le feu (la chaleur, les fers, l'électricité). Le texte suit le mouvement de la course, d'avant en arrière ou de haut en bas, la description descendant de la tête des participants (cou, nez, bouche) jusqu'à leurs talons/sabots. Ils ne deviennent plus qu'un seul corps, et l'on ne sait plus à qui appartiennent les membres ou les parties du corps, à l'homme ou à l'animal.

Enfin, dans *Au-Revoir Là-Haut* le cheval est d'abord le double d'Edouard, gueule cassée sans visage, que le masque de cheval va rendre à sa plénitude : « Avec les deux grosses lèvres duveteuses et entrouvertes, la ressemblance est hallucinante. Lorsqu'Edouard ferme les yeux, c'est le cheval lui-même qui ferme les yeux, c'est lui. Albert n'avait jamais fait le rapprochement entre Edouard et le cheval » (AL, 282). Le lecteur ne comprend pas si la ressemblance « hallucinante » vue par Albert est celle du masque avec l'animal qui lui a servi de modèle, ou celle de l'animal avec Edouard, et le narrateur joue sur cette confusion d'Albert.

Le dessin est la seule façon de communiquer d'Edouard puisqu'il est, à la façon d'un animal, sans voix. D'ailleurs, les bruits qu'il produit sont comparés par Albert à des roulements, des « roucoulements » traduits dans le film par le port de nombreux masques d'oiseaux. Edouard, en arrêtant de dessiner, décide de ne plus communiquer, comme s'il reniait totalement sa part d'humanité. C'est en matérialisant le cheval en papier mâché qu'il recommence à communiquer, par le dessin. Le cheval est un miroir d'Edouard, incapable d'exprimer sa souffrance par des mots et réduit à s'exprimer de manière animale.

Mais le cheval sert aussi de double à Albert, comme s'ils avaient échangé les rôles après avoir été enfermés ensemble sous terre.

Quelque chose de lui [qui] était encore sous la terre, son corps était remonté à la surface, mais une partie de son cerveau, prisonnière et terrifiée, était demeurée en dessous, emmurée. Cette expérience était marquée dans sa chair, dans ses gestes, dans ses regards. (...) Il devrait maintenant vivre avec cette inquiétude animale... (AL, 64-65)

On assiste à un transfert entre la tête d'Albert et celle du cheval, comme si celle d'Albert était restée sous terre à la place de la tête de cheval. Ce sentiment d'incomplétude disparaît lorsqu'il retrouve son cheval sous la forme d'un masque de papier mâché fait par Edouard. Il est ému « comme s'il retrouvait un ami d'enfance, un frère » (AL, 282).

Lorsqu'Albert rencontre la tête de cheval mort, la scène donne lieu à une fusion des deux corps, Albert collant sa bouche à celle de la tête de cheval, à la recherche d'un souffle qui lui sauverait la vie : « Il agrippe la tête de cheval, (...) écarte la bouche qui exhale un souffle putride qu'Albert respire à pleins poumons. Il gagne ainsi quelques secondes de survie » (AL, 36). Le cheval continue ensuite à faire-corps avec le personnage dans la mémoire d'Albert, au point qu'il ne fait plus lui-même la différence entre lui et le cheval, comme l'illustre l'adaptation cinématographique dès les premières minutes, dans un récit-cadre dont Albert est le narrateur :

« Et là, je suis mort.

- Vous êtes mort ?

- Façon de parler. Je me suis retrouvé dans un trou avec un cheval, qui, lui, était mort ».

D'abord, le narrateur ne fait plus la limite entre les deux corps, comme s'il ne savait plus lequel des deux était vivant et lequel était mort. Le risque pour le personnage de trop s'identifier à son double, est de disparaître au cours du processus d'identification. Albert est obsédé par la tête du cheval, jusqu'à la retrouver, d'abord sous la forme d'un dessin de son ami Edouard, puis comme masque en papier mâché. C'est quand Edouard façonne la tête avec ses mains, en trois dimensions, que le cheval prend vie. Le résultat est tellement ressemblant qu'Albert est « ému aux larmes » (AL, 282). Il « se contente de l'approcher, de tendre l'index, de toucher ses lèvres » (AL, 282) comme s'il avait le vrai cheval de chair et d'os en face de lui. L'émotion est transmise par des larmes et des caresses, comme si Albert cherchait à communiquer avec le masque comme avec un cheval réel. Au-delà de retrouver une communication tactile propre à l'équitation, la scène induit le nouveau rapport au corps engendré par la guerre. Les deux corps, humain et animal, y sont mis à mal, souffrant la

fatigue, les privations, les maladies²⁵⁹. Cette situation les rend coéquipiers. La souffrance des corps, égaux devant la mort, brouille les frontières entre les hommes et les animaux. Ainsi dans la version cinématographique, Albert, pour affronter la pluie, revêt le masque de cheval, couvrant alors sa tête pour composer un être hybride issu de la juxtaposition des deux corps : le buste et les jambes humaines étant surplombés par cette énorme tête.

C'est parce que le cheval est à taille humaine qu'il permet de faire figure de double. Si le cheval fou des *Deux cavaliers de l'orage* avait été un éléphant, la force de Marceau aurait été irréaliste, et cela aurait nui au réalisme et à la vraisemblance du récit, qui n'aurait plus été tragique mais fantastique. C'est parce qu'il a une taille proportionnelle à l'homme que le rapport de forces est crédible, mais aussi nécessaire, l'homme n'ayant de cesse de vouloir prouver sa supériorité, comme l'exprime l'attitude de Marceau, mais aussi de Gardefort. Les chevaux deviennent alors facilement des doubles des héros masculins, présentant des caractéristiques propres au héros romanesque, comme la virilité, le charisme, mais aussi le raffinement. Ils se prêtent alors au rapport de force et de séduction. D'autant que c'est la beauté du cheval, autant que sa puissance, qui le place à part des autres animaux. Selon Laurent Mauvignier²⁶⁰:

La beauté compte beaucoup, parce que, que ce soit le loup ou le cheval, et, d'une certaine manière, le gorille aussi, ce sont des animaux qui ont un rapport à une notion de virilité racée. Un charisme à la fois extrêmement viril et très raffiné, comme une fusion des principes masculins et féminins.

Cette beauté fantasmée du cheval, doublée de sa force, en fait un objet de conquête. Parce qu'ils subissent cet anthropomorphisme, ils deviennent, par glissement, l'autre, cet être dont on est proche autant spirituellement que physiquement. L'usage du cheval repose sur la pseudo-perfection de la relation et de la communication avec lui. Le cheval en vient alors, par assimilation, à remplacer l'autre dans une hiérarchie « sentimentale »²⁶¹. Cette projection, biaisée, part du postulat que l'animal peut éprouver de l'amour vis-à-vis de son cavalier – ce qui n'est absolument pas démontrable. Cette croyance en un lien, non plus

²⁵⁹ Onze millions d'équidés auraient été enrôlés dans la grande guerre, dont près de deux millions dans la seule armée française, selon Eric Baratay, *Bêtes des tranchées, des vécus oubliés*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 256 p..

²⁶⁰ Voir l'entretien avec Laurent Mauvignier, en annexe, p. 411.

²⁶¹ On pense aux Houyhnhnms de J. Swift qui finissent par dégoûter Gulliver des autres êtres humains, y compris de sa propre famille.

seulement physique, mais aussi spirituel, est-elle un reflet du manque d'amour et de reconnaissance de l'humain concerné ?

Penser que l'animal nous comprend amène parfois à penser « à la place de l'animal », comme s'il était un petit enfant ou un partenaire amoureux. Cela nous permet d'expliquer en partie la nature de la relation, quasi amoureuse, qui unit Gardefort à sa jument :

À ton âge, au quartier, on parle souvent des femmes comme des chevaux ; on a des façons véritablement hippiques d'envisager l'amour. Moi, c'est le contraire : j'aime Milady. Je l'aime d'amour et elle est devenue mon épouse. Ce n'est pas une liaison, ce n'est pas un amusement, c'est ma raison de vivre (MIL, 92).

Gardefort considère tour à tour sa jument comme l'enfant qu'il n'a jamais eu :

Quand il s'absentait il lui laissait toujours dans sa mangeoire un vieux pyjama de pilou dans lequel il transpirait les jours d'attaque paludéenne, pour qu'elle ne se déshabituât pas de lui (MIL, 26).

Ou comme la seule femme qui ait voulu de lui. Il en fait alors un substitut d'épouse :

Un jour j'ai trouvé une jument qui avait les plus belles qualités d'un cheval et qui était en même temps une vraie femme, un jour j'ai rencontré Milady. Je l'ai formée, et ce n'est qu'après que je l'ai séduite. Pour la première fois, je suis aimé, aimé pour moi-même, sans trahison, justement aimé (MIL, 91).

La représentation de la frontière entre homme et animal se trouble, le cavalier développe des sentiments mal placés pour sa monture et remet en question le tabou sexuel qui sépare les espèces. Milady, par l'étymologie de son nom normalement utilisé pour désigner une femme – l'acronyme "My Lady" en anglais – se confond avec l'image de la femme idéalisée par Gardefort. Dans ses rêves, les deux images, celle de la jument et celle de la femme, fusionnent alors dans une même expression du désir.

Parfois aussi, il rêve que Milady a une figure de femme, qu'il essaye de la vaincre, de la violer, et ils roulent ensemble dans la sciure du manège. Elle a de la sciure plein sa bouche rouge, car elle se met du rouge pour parer ses lèvres grises... (MIL, 106)

Cet écueil dans le rapport au cheval vient d'abord, assez évidemment de sa pratique, puisqu'il faut monter sur le cheval et donc le serrer entre ses cuisses, geste qui motive la métaphore de l'acte sexuel. C'est d'ailleurs une chaise qui subit les violences de Gardefort après la vente de Milady, car ce rapport au corps et au désir n'existe pas chez les cavaliers

sans une certaine violence, lié au désir de dominer l'autre. Le fait que le cheval ait ce corps imposant, des réactions souvent imprévisibles et une volonté propre non verbalisable, oblige l'homme à essayer d'écouter sa voix. Milady, la jument du Commandant Gardefort, est dotée, dans la nouvelle, d'une personnalité propre qu'elle exprime à sa façon : « Milady se défendait. Elle faisait entendre cet ébrouement particulier des chevaux ardents qui désirent marcher et qu'on retient » (MIL, 29). C'est cet aspect sensible de la communication qui entraîne l'homme à se remettre en question et à ne plus se dissimuler derrière les mots. Gardefort, à cheval « fermait les yeux, en communion avec le génie hippique, pour mieux "sentir son cheval" » (MIL, 26). On passe progressivement d'une communication unilatérale à une communion, c'est-à-dire au dialogue des corps, fusionnant vers un objectif commun.

C'est parce que le cheval est l'objet d'un rapport au corps différent qu'il fait naître des questionnements d'ordre sexuel. Deux fantasmes se superposent : celui de l'animal sexualisé, et de la femme animalisée. Dans *La Route des Flandres*, Reixach tente de pallier l'échec de son union conjugale en réussissant à s'unir avec la pouliche, lors d'une course, en « ne faisant qu'un avec elle » (RF, 167). Il porte les couleurs très féminines choisies par Corinne : « casaque rose vif, tirant sur le mauve, qu'elle leur avait en quelque sorte imposée à tous deux (Iglésia et de Reixach) comme une sorte de voluptueux et lascif symbole » (RF, 172). Le cheval est à la fois le lien entre Iglésia, le jockey, Reixach, l'entraîneur et Corinne. La pouliche et Corinne se confondent d'ailleurs aussi bien dans le discours que dans l'imagination des protagonistes.

« Et alors ç'a été après cette histoire avec la pouliche, je parie, c'est ce qui l'a décidée, c'est après ça qu'elle... », et Iglésia : « Non, avant. Elle... C'est à dire nous... C'est à dire je crois que c'est pour ça qu'il a tellement tenu à la monter en course. Parce que je crois qu'il s'était douté de quelque chose. Nous ne l'avions fait qu'une fois et personne n'avait pu nous voir, mais je crois qu'il avait flairé du louche. [...] » Et sans transition il se mit à leur parler de la pouliche, l'alezane, avec les mêmes mots dont il s'était servi pour parler de la femme (RF, 159-160).

La pouliche et Corinne forment un même personnage mi-humain, mi-cheval, objet de désir et de conquête, et le lecteur est volontairement égaré, au point de douter du sujet cité.

Qu'est-ce qu'il espérait ? Qu'après ça elle ne coucherait plus qu'avec lui, qu'elle allait se priver de se faire enfileur par le premier venu, simplement parce qu'elle l'aurait vu sur son dos ? Mais si ça avait pas été moi, ça aurait été pareil. Parce qu'elle était en chaleur. Et

avec ce temps lourd qui n'arrangeait rien. Alors avant même de prendre le départ elle était déjà toute trempée ! (RF, 173)

Le sujet « elle » désigne à la fois Corinne et la pouliche, transformant les deux êtres en une créature hybride et mythifiée. Le cheval devient alors un animal imaginaire qui emprunte des traits mythiques, non en raison de ce qu'il est mais de ce qu'il évoque.

Pourtant, la communication avec le cheval peut être difficile et amener des conséquences tragiques, comme en temps de guerre.

Je crois que ce qui à la fois m'exaspérait et me déprimait le plus c'était le grotesque de la situation, le dérisoire : être tué dans une position aussi ridicule, dans l'eau jusqu'à mi-mollet et en train de me battre avec une jument qui ne voulait pas s... (JP, 96)

En s'opposant aux ordres de son cavalier, la jument met en échec l'union fantasmée. En refusant d'obéir, elle oblige l'homme à se remettre en question et à percevoir que sa monture, loin de refléter ses projections et ses fantasmes, est dotée d'une volonté propre. Silencieux, l'animal ne fournit pas la clef de l'attitude à adopter. Il oblige l'homme à établir les bases d'une communication véritable avec l'autre, basée sur l'écoute et l'observation, à se concentrer sur autre chose que lui-même, faisant naître le souci d'autrui. C'est pour cela que les chevaux sont d'excellents médiateurs, sociaux ou affectifs.

II/2/3 L'animal médiateur

Au-delà du rôle de « faire-valoir », le cheval fournit aux individus un lieu commun autour duquel ils peuvent se retrouver, formant ce que l'on appellerait aujourd'hui un « médiateur » social.

Le cheval, renvoyant à l'affectif et à la sensibilité, unit les hommes autour d'un amour commun pour l'animal. Il permet de redéfinir les situations sociales en rassemblant des acteurs normalement séparés par la société. En cela, il est d'abord fédérateur, ce qui constitue le premier pas vers la découverte de l'autre. Les différentes formes de la pratique de l'équitation rassemblent des personnes très différentes. Ainsi, dans *Milady*, assistent à la prestation du Cadre Noir de Saumur : « vieilles dames aux cheveux serrés dans un filet, généraux en retraite, châtelaines des environs, jeunes filles à marier, personnel de la sous-préfecture » (MIL, 75). Gardafort doit aussi au cheval ses seules amitiés, qu'il s'agisse de

Béguier de la Digue, ou du jeune Lieutenant de Léal : « ce qui lui avait plu, c'est que Léal ne prenait jamais de congé et passait les moments où il n'était pas en service, comme un élève des Beaux-Arts copiant des tableaux de maîtres, caché dans un coin du manège » (MIL, 28). Leur vision et leur pratique communes de l'équitation servent de base au développement de leur l'amitié.

Le pouvoir fédérateur de l'animal est aussi décrit dans *La Route des Flandres*, lors des manifestations équestres comme les courses sur l'hippodrome, auxquelles assiste un public divers :

les têtes ridées et parcheminées de vieux colonels sous leurs melons gris, celles de millionnaires aux allures de maquignons, [...] réussissaient le tour de force de coudoyer (respirant le même air, piétinant le même gravier poussiéreux, comme s'ils avaient été réunis dans un même salon) sans seulement paraître s'apercevoir de leur présence, ni même – peut-être – les voir : [...] les manœuvres nord-africains qui ont payé presque l'équivalent d'une demi-journée de leur travail pour le seul privilège amoureux de voir de près le cheval sur lequel ils avaient misé leur paye de la semaine, les souteneurs, les trafiquants, les marchands de tuyaux sur la pelouse, les apprentis, les chauffeurs de cars, les commissaires, les vieilles baronnes et ceux venus là seulement parce qu'il fait beau, et ceux qui y seraient quand même piétinant dans la boue et grelottant dans les courants d'air (RF,170-171).

C'est toute la société urbaine qui est rassemblée dans l'énumération de Claude Simon. Des gens de tous les milieux ou niveaux de vie se côtoient dans le même espace à l'occasion de la course. Comme si le cheval était un dieu qui rassemblait les êtres autour de lui de manière universelle²⁶².

Mais le cheval ne fait pas que fédérer, il lie les gens entre eux, permettant, même aux plus asociaux, d'exprimer leur humanité. Georges décrit ainsi avec étonnement l'attitude de Reixach pendant une étape, qui utilise les chevaux comme excuse pour offrir à boire aux

²⁶² En couverture d'un numéro intitulé « La Saint Cheval » de la revue satyrique *La Caricature*, daté du 7 juin 1884, week-end traditionnel du Grand Steeple de l'hippodrome d'Auteuil, l'un des rendez-vous hippiques parisiens les plus célèbres, on peut lire : « C'est aujourd'hui la Saint-Cheval, la grande fête nationale, le grand jour qui rassemble sur la pelouse auguste du temple du Dieu-Cheval tous les fidèles du dernier culte, toute la société, le gouvernement et le faubourg Saint-Germain, le conseil municipal et les grandes élégantes, les gommeux et les belles petites, ... Six-cent-mille adorateurs du Dieu Cheval vont se rouler, émus et palpitants à ses sabots trois fois sacrés [...] » A. Robida (dir.), « La Saint-Cheval », *La Caricature*, Paris, Librairie illustrée/ E. Kolb/ Fayard, 7 juin 1884, n° 232, 7 p.

hommes²⁶³. Cette pause est l'un des rares moments d'échanges humaines entre le narrateur et son capitaine.

Le cheval est donc celui vers lequel les personnages se tournent lorsqu'ils n'arrivent pas à exprimer leurs émotions, lorsqu'elles dépassent la possibilité de s'exprimer par des mots. L'animal est le recours à une part animale et instinctive de l'homme, sensible et affective. Ainsi, la figure du cheval mourant, centrale dans *Le Cheval*, ainsi que dans *La Route des Flandres*, est le substitut des morts abandonnés sans larmes et sans rituel.

Je les vis à l'autre bout de l'écurie, palabrant ou plutôt se taisant c'est-à-dire échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles c'est-à-dire une certaine espèce de silence qu'ils étaient les seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours, entourant le cheval couché sur le flanc (RF, 48-49).

Le cheval mort rassemble tout le régiment autour de lui, « tous assis en groupe autour du cheval agonisant » (CH, 35). En pleine période de guerre, les soldats se retrouvent autour de cette figure de cheval, métonymie du carnage et de cette mort omniprésente. Alors que d'autres personnages sont mal en point, c'est la souffrance animale qui les unit et ils veillent le cheval « comme à la campagne les vieilles femmes veillent les morts » (CH, 36). Ils l'enterrent même après sa mort (CH, 46). La figure du cheval offre alors ici aux soldats un retour aux rites funéraires qu'il ne leur est pas permis de pratiquer en temps de guerre, alors qu'ils constituent pourtant une étape importante d'acceptation du deuil et de la perte de l'autre. Le cheval les aide à retrouver une partie de leur humanité²⁶⁴, voire de leur généalogie. En effet, la notion d'héritage et de descendance – ou d'ascendance – est très importante pour Claude Simon qui tente de retracer, livre après livre, une sorte d'arbre généalogique. Orphelin de père et confié à la garde d'un tuteur officier de cavalerie, la pratique de l'équitation permet à Simon de s'inscrire dans la continuité de ses ancêtres militaires

²⁶³ Voir plus haut, p. 102.

²⁶⁴ Cette qualité du cheval en fait un auxiliaire de choix de la médiation ou de la réinsertion sociale. Les bienfaits du cheval chez les personnes en marge : prisonniers, blessés, déficients, n'est plus à prouver, comme le montrent les films ou l'actualité. Dans les pas du film pionnier *L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux* (1998), de et avec Robert Redford, est sorti sur les écrans cette année le très beau film *Nevada* (2019), retraçant un programme de réinsertion sociale en prison permettant d'œuvrer à la construction du lien social chez les détenus et de préserver les chevaux de race « mustangs », évoluant encore en semi-liberté aux Etats-Unis. Netflix a mis en avant un film similaire : *Concrete Cowboys* (2021), retraçant le rapprochement d'un père et de son fils en dérive grâce aux chevaux. L'actualité regorge d'exemples dans ce sens, comme celui du cheval Peyo, étalon qui visite les personnes âgées dans les cliniques et hôpitaux français, et à l'origine de la création de l'association « les sabots du cœur ».

À travers le cheval, l'écrivain accède au corps du cheval et de la cavalerie, jouant sur les deux sens du mot, et à ce statut qui l'intrigue et le fascine d'homme de cheval. Il est l'héritier d'une lignée d'ancêtres, dont le capitaine de Reixach est l'emblème fictionnel. Reixach est le summum du cavalier militaire, homme de cheval par sa maîtrise de l'équitation et son origine aristocratique qui l'ancre dans une longue tradition familiale : « Se dessinant ainsi, et sans même que Georges ait eu à les rencontrer, les de Reixach, la famille de Reixach, puis de Reixach lui-même, tout seul, avec, se pressant derrière lui, cette cohorte d'ancêtres, de fantômes » (RF, 65). La mort de cette figure à la fois paternelle et héroïque ne peut manquer d'évoquer la mort du père de l'auteur lors de la Première Guerre Mondiale. Les motifs du cheval et de l'homme de cheval ne sont-ils pas pour Simon un moyen de perpétuer le souvenir d'un père mort, selon lui, à cause d'une chute de cheval ? (« L'événement qui devait décider de la suite de sa vie, jusqu'à le placer quelques vingt ans plus tard par une journée d'août, à la lisière d'un bois, sur la trajectoire d'une balle qui viendrait lui fracasser le crâne », AC, 67).

Louis Simon aussi était passionné de chevaux, enseignant l'équitation à Saint-Maixent, l'école des sous-officiers, preuve de ses qualités de cavalier. Quelques années avant sa mort, il est nommé au service des écuries pendant deux ans. Les rapports militaires qui le concernent, de 1912 à 1914, honorent toujours ses qualités de cavalier et son amour du cheval : « Il aime les chevaux, il remplira sa tâche avec zèle »²⁶⁵ ; « très bon cavalier » ; « aime les sports, les manœuvres, le cheval. ». Lorsqu'il meurt, Claude Simon n'a pas un an. Recréer la mort de Reixach au combat, enterrer un cheval mort ne sont-elles pas pour l'auteur autant de façons de dire au revoir au père qu'il a vu s'en aller pour la dernière fois, à cheval, alors qu'il était enfant ?²⁶⁶ Le cheval est ici le médiateur du travail de deuil inaccompli faute de corps (son père n'ayant jamais été enterré).

Le cheval devient le lien entre les différentes époques, la mère, le père, les ancêtres de Georges, et les histoires qui leur sont attribuées. Ce temps qui « s'étire interminablement », ce père qui « n'avait jamais cessé de parler », ou l'adverbe « depuis toujours » sont autant de signes d'une temporalité qui se répète sous la forme d'un cercle. Ce cercle du temps apparaît sur le collage de *La Route des Flandres* fait par Claude Simon pour illustrer la couverture du roman en 1960, mais aussi sur de nombreux feuillets du

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

manuscrit²⁶⁷. C'est l'œil de la tempête, métaphore de la guerre, mais c'est aussi l'œil du cheval mourant, qui semble enfermer dans son regard la temporalité du monde entier.

Pour Céline aussi le cheval est le lien entre la figure paternelle idéalisée et elle-même, lui permettant de perpétuer le souvenir et d'empêcher les effets destructeurs du temps qui passe. Le livre se clôt sur la résolution de la quête, figeant dans le temps les retrouvailles de la fille et du père. Cette ultime scène, où le temps narratif s'arrête, est aussi une scène dont l'évocation mène à un « arrêt sur image » : « il descendrait de cheval et courrait se jeter contre le corps immense et chaud qui tournerait plusieurs fois sur lui-même avant de s'immobiliser dans le dernier soleil d'octobre » (CS, 89). Non seulement la scène finit par une « immobilisation » des deux personnages réunis dans un corps à corps, mais l'utilisation du pronom personnel « il » pour désigner le cavalier Siomois, et donc le personnage de Céline, féminin, renforce l'idée d'une fusion de Céline, de son père et du cavalier imaginaire en un seul être.

Il y a de grandes ressemblances entre le père de Céline et celui du narrateur simonien. Le cheval n'est plus seulement un médiateur social mais aussi un médiateur affectif.

Pour écrire *Continuer*, Laurent Mauvignier s'est aussi inspiré de la relation filiale difficile entre un père et un fils²⁶⁸, en la transposant en une relation mère-fils. Comme dans l'histoire qui l'a inspirée, la relation entre Sibylle et son fils évolue au fur et à mesure du roman, grâce à ce contact prolongé et quotidien avec les chevaux qui responsabilise Samuel. Quand Sibylle décide d'emmener son fils avec elle en voyage, loin de tout, c'est pour tenter de réparer le manque de communication entre eux : « elle n'avait pas su écouter son fils », « il fallait l'entendre, entendre sa détresse » (CT, 67). Pour apprendre à communiquer à nouveau, Sibylle décide de « couper avec tout » et de reprendre « à zéro », auprès des chevaux. Le cheval est ici un moyen de revenir à l'idéal du « bon sauvage » selon Rousseau, c'est-à-dire un homme d'avant la société, d'avant l'omniprésence d'une communication

²⁶⁷ Manuscrits (SMN Ms 5) consultés avec l'aimable autorisation de Mme Calle-Grüber et de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

²⁶⁸ R. et T. François, avec D. Labayle, *Dans les pas du fils*, L'Îsles-D'Espagnac, Kero, 2016.

verbale qui ne consiste plus à communiquer avec l'autre mais plutôt à écraser sa voix et à lui imposer ses désirs. Couper avec tout pour revenir à une communication basée sur la transmission de valeurs communes étonne d'ailleurs Samuel : « Les Kirghizes s'intéressent vraiment aux autres » (CT, 157). La civilisation Kirghize est idéalisée par Sibylle comme une civilisation primitive qui véhiculerait des valeurs oubliées de la civilisation occidentale. Faute de langue commune – seule Sibylle parle le russe – c'est d'ailleurs la façon dont les Kirghizes se comportent avec les chevaux qui permet à Samuel de créer un lien avec eux. La civilisation Kirghize est en effet bâtie sur d'autres valeurs, en particulier l'importance du cheval dans la vie quotidienne. Lorsque sa mère et lui sont reçus par des hôtes, ils leur servent de l'eau, « la même que pour les chevaux c'est dire si elle doit être bonne » (CT, 21). Dans l'histoire qui a inspiré le roman, *Dans les pas du fils*, une scène est représentative du pouvoir médiateur du cheval. Racontée par les deux voyageurs, elle exprime, à l'occasion de la ferrure des chevaux, le choc des cultures face aux techniques utilisées au Kirghizstan, et engendre un processus de dialogue et de communication entre le fils et les villageois. Cette scène n'existe pas dans le roman de Laurent Mauvignier, alors qu'elle est présente – et d'une grande importance – dans l'adaptation cinématographique du roman par Joachim Lafosse, transformée par la vision du cinéaste²⁶⁹. Cette scène exprime d'abord la douleur et la rage de Samuel, qui voit les chevaux en situation difficile et sans défense, durant le ferrage traditionnel « à la Kirghize » où ils sont immobilisés sur le sol. La frustration est bientôt suivie d'une tentative de dialogue par traductions simultanées interposées, autour de l'acte et des chevaux, et se conclut par une participation enthousiaste de Samuel qui prend activement part au ferrage des chevaux. L'acte de la ferrure a créé une passerelle entre le jeune garçon et les Kirghizes. Ils finissent par parler la même langue. Le cheval est à la fois le lien entre les différents personnages et leurs histoires respectives, entre les pays et les cultures. Le cheval permet à Samuel de communiquer avec des gens dont il ne comprend pas la langue, et dont il a même un peu peur, comme le montre son attitude au début du roman.

Il ne veut pas se fatiguer à faire semblant de faire le mec qui s'intéresse, il se fout complètement de ce qu'ils font, de ce qu'ils sont, de leur vie. Il trouve leur bienveillance et leur générosité insupportables, leur intérêt à son égard et à celui de sa mère, suspect (CT, 76).

²⁶⁹ *Continuer*, de J. Lafosse, avec V. Efir, France, 2018.

Au fur et à mesure l'animal permet à Samuel de communiquer avec les personnes qui l'entourent. *Continuer*, le récit de Laurent Mauvignier, est un récit d'initiation ; en tant que tel, le fils apprend de la mère car l'objectif principal du voyage est la transmission de valeurs. Cette transmission porte ses fruits, comme le montre le dénouement : « Est-ce qu'il avait compris des idées, des valeurs, ses valeurs à elle, le respect des autres, de soi, le rejet du superficiel, de la vanité, du mensonge ? Est-ce qu'elle avait pu réussir ça ? » (CT, 232). Samuel s'inscrit activement dans ce processus d'échange en décidant, à la fin du roman, de rester auprès de sa mère (« il sait qu'il sera là, avec elle, qu'il ne l'abandonnera pas » CT, 235), comme une façon de rendre à Sibylle ce qu'elle lui a donné. C'est cette même démarche qui le mène à envisager de débiter une formation pour travailler dans un centre équestre (« Il veut donner son temps aux chevaux, il le leur doit » CT, 235) où, peut-être, il deviendra à son tour un enseignant et pourra partager son savoir avec des élèves à son tour. Cet aspect didactique est mis en valeur dans la reproduction cinématographique mais en inversant les rôles, puisque c'est Samuel qui, visiblement meilleur cavalier que Sybille, lui transmet son savoir équestre à l'aide de conseils pendant le voyage. Le film se détache alors du récit dans lequel Sibylle est censée être une « très bonne cavalière » pour mettre en valeur le rôle de médiateur des chevaux par le biais de l'enseignement de l'équitation.

Petit à petit, Samuel change de vision sur sa mère, se rend compte de son caractère unique et de son humanité – c'est à dire de sa faculté à être faillible, imparfaite – et c'est cette humanité qui va les rapprocher. Les chevaux sont ceux vers qui les personnages se tournent quand ils sont en proie à des sentiments humains.

Lorsque Sibylle se retrouve seule avec Arnaud, un voyageur rencontré par hasard et vers lequel elle est attirée, ils « vont vers les chevaux sans même se demander pourquoi » (CT, 169). Les chevaux servent de support à l'expression difficile des sentiments. Ils permettent aux humains de se livrer, jouant le rôle de médiateurs passifs. C'est aussi vers les chevaux que Samuel tourne sa colère, quand il découvre que sa mère est en train de faire l'amour avec Arnaud et qu'il se sent trahi : « Samuel est fou et avec son cheval il s'élanche dans la nuit, personne n'entendra rien parce que tout le monde s'en fout » (CT, 176). Lors de son voyage Samuel a une révélation, « c'est comme si tout à coup il découvrait qu'un monde existe qui n'est pas lui, dont il n'est pas le centre » (CT, 111). Grâce au cheval, centre de la vie sociale au Kirghizstan, par le biais du nomadisme mais aussi des jeux comme le *kök bōrū*

ou les fêtes, il apprend à aller vers l'autre, et comprend que : « si on a peur des autres, on est foutu », et surtout qu'« aller vers les autres, c'est pas renoncer à soi » (CT, 231).

C'est parce que « tout tourne autour des chevaux » (CT, 89) que les personnages de *Continuer* se détachent de leurs problèmes personnels. Le cheval permet le transfert permettant à Samuel de retrouver le chemin de la communication : « il avait fini par retirer ses écouteurs parce qu'il avait commencé à prendre plaisir à parler aux chevaux, à rester avec eux, à les écouter aussi – leur souffle, leurs jeux, leurs humeurs » (CT, 89). De confident, le cheval devient médiateur, ouvrant le personnage à l'altérité, animale d'abord, humaine ensuite. L'absence du langage oblige l'homme à être davantage à l'écoute, et à utiliser d'autres émetteurs et récepteurs (son corps, son instinct), à passer du domaine de l'intellect et du raisonné, à celui du sensible et de l'instinctif. Cette autre forme de communication laisse ouvertes les interprétations.

il a senti chez les chevaux une forme d'excitation, d'agacement, d'inquiétude peut-être. Mais il finit par se dire que c'est peut-être seulement lui qui projette sur eux son état mental, ou eux, alors, qui entrent en résonance avec ce qu'il dégage, ce que sa mère ressent aussi au moment de partir, lorsqu'elle lui demande, ça va, tu es sûr ? (CT, 111-112)

Quand les personnages acceptent, grâce aux chevaux, d'oublier leur statut d'être humain, ou plutôt de laisser surgir la part animale qui n'est pas la raison, ils franchissent une étape de plus vers leur objectif. Dès que l'homme oublie son impermanence et son statut de mortel – tel Bellérophon enhardi par ses succès sur Pégase – il risque la chute. Ce n'est pas pour rien que le cheval se prête aux récits d'initiation. La chute de cheval est en elle-même évocatrice des épreuves dont l'homme doit se relever pour devenir meilleur. En ce sens, le cheval n'est plus uniquement médiateur entre les hommes, ou entre les hommes et la nature, mais il constitue aussi un lien entre la vie et la mort, l'ascension et la chute. Médiateur entre les deux mondes, il devient, métaphysiquement, le maître du temps.

D'ailleurs, chez Giono, le cheval contrôle l'usage du temps au sens littéral comme métaphorique. Dans la nouvelle « Le cheval », c'est lui qui rentre seul la récolte malgré

l'orage qui s'annonce, faisant fi de la volonté de son maître, comme s'il avait une conscience supérieure du temps :

On a rentré une cinquième charrette. Puis six, puis sept. Et il ne pleuvait toujours pas. Ça a fini par intéresser même mes deux domestiques. Chaque fois qu'on entrainait une charrette, le cheval voulait repartir. D'accord. On n'a même pas mangé à midi. Tous les gens étaient au café. Ils avaient commencé des belotes. Ils nous regardaient passer. Ils disaient : Cette fois, tu vas voir ce qu'ils vont prendre. [...] A six heures du soir c'était fini. [...] On n'avait pas encore léché la première cigarette, on a dit qu'est-ce que c'est ? Il en tombait à seaux (FV, 42).

A peine fini leur travail, il commence à pleuvoir « à seaux », figeant ce moment dans la mémoire. « Il a plu 9 jours de rang. J'ai été le seul à avoir du foin, ici. Il a valu seize francs le kilo. En quarante. Ça ne s'oublie pas » (FV, 42). Le rappel des dates et des détails est preuve de l'inscription de cet événement dans le temps. Le cheval rappelle les événements oubliés, lie les gens au fil des époques. C'est cette mémoire commune du cheval qui crée un lien entre les personnages, autour de l'existence de Bijou.

De la même manière, Sibylle revient à l'équitation, parce que c'est une activité que son fils et elle ont en commun et qu'ils ont partagée ensemble dans le passé. Elle pense que ce lien passé, lié à l'amour de quelque chose de commun, les chevaux, et à une pratique sportive commune, pourrait permettre de recréer un lien entre eux au présent. « Elle avait parlé de cet amour des chevaux qu'elle avait toujours eu et que Samuel avait eu si longtemps en partage avec elle, même si depuis un an ou deux c'était un peu passé, c'est vrai » (CT, 69).

Ce passé équestre, idéalisé, fait naître la possibilité d'un futur différent et plus agréable que le présent. Le cheval, choisi au départ comme un moyen de revenir à la relation mère-fils passée, celle d'avant le divorce, la rébellion, le drame, est aussi un rappel de son propre passé qui apparaît ensuite à Sibylle en rêve. Le cheval réel devient alors un transmetteur des souvenirs refoulés. La chevauchée fait ressurgir un présent incertain, un passé non résolu ; les deux temps, passé et présent, se chevauchent là aussi de manière à construire un futur. La transmission est complète lorsque Samuel, en conclusion de l'ouvrage, devient enfin acteur de sa vie et commence à prendre des décisions.

Il pense à Starman et se revoit quand ils étaient tombés, et qu'il était resté inerte, honteux, incapable de rien, sachant qu'il avait le pistolet de Djamilia, qu'il aurait dû tirer

et libérer son cheval de son agonie, mais il ne l'avait pas fait, il n'avait pas pu. [...] Il sait que dans sa vie il y aura cette zone d'une noirceur sans fond dont il ne pourra pas parler, mais qui agira en lui profondément et animera ses actions, ses gestes (CT, 235)

La boucle est bouclée et les événements vécus par le fils autour du cheval dans le passé dirigeront son futur comme la vision du Pégase ailé guide la mère durant le voyage. D'ailleurs, les derniers mots de Samuel à sa mère clôturent l'ouvrage en forme de réconciliation tout en rappelant le titre, *Continuer* :

On finira notre voyage, maman, on va continuer, on le fera, il faut qu'on continue, il faut, oui, tous les deux, toi et moi, je te promets qu'on reviendra et qu'on ira au bout, on reviendra bientôt, je te le promets, on le fera, tous les deux, on finira notre voyage (CT, 239).

Les chevaux participent à une dynamique temporelle qui constitue les personnages, leur permettant de lier le passé et le présent, tout en donnant une direction pour le futur. Les chevaux créent un lien entre la mère et le fils, qui s'inscrit dans le temps puisque le fils a l'intention de le perpétuer.

C'est le même processus qu'entretient Albert avec la reconstruction, sous forme de masque, de la tête de cheval avec laquelle il a été enfermé dans un trou d'obus. Ce masque l'aide à lutter contre le temps, en le libérant du passé et en lui fournissant quelque chose d'impérissable qui lui permet de continuer à avancer, et, lui aussi, de *continuer* le chemin de sa vie. L'objet-cheval est le lien qui relie les différents personnages, véhiculant leurs désirs et leurs représentations. Dans l'adaptation cinématographique, il est assez intéressant de noter en quoi il a servi de support aux changements que le réalisateur a apportés au scénario, par rapport au texte original. Par exemple, le fait que la tête de cheval retourne sous terre avec le lieutenant Pradelle, dans un parallèle avec la scène d'incipit où Albert trouve la tête de cheval alors qu'il est sous terre dans un trou d'obus, est fortement symbolique. Ce changement permet aussi d'apporter une fin définitive à l'histoire, alors que le texte ouvre sur la possibilité d'un nouveau récit, celui d'Albert et de Mathilde après leur voyage en train.

Après avoir pu constater les fonctions de double, de confident, de substitut ou de médiateur du cheval, nous l'avons considéré comme un personnage à part entière.

Quand le récit est subjectif, à variation de points de vue, il permet de pénétrer dans l'intériorité de l'animal et d'accéder à ses pensées et désirs comme s'il s'agissait d'un personnage humain, par glissement anthropomorphique assumé. Ce procédé caractérise la plupart des textes issus de la littérature jeunesse, ou de ceux contant le destin de chevaux hors du commun : *Mon amie Flicka*, de Mary O'hara, ou *l'Étalon Noir*, de Walter Farley. C'est ce processus perspectiviste que l'on retrouve chez Morand, qui traite Milady comme un personnage féminin à part entière, avec ses propres sentiments ou désirs, ou chez Giono, avec le cas de Bijou, héros équin de *Faust au Village*. C'est aussi parce que le cheval de fiction est un personnage comme les autres qu'il obéit à une caractérisation différentielle. Nous retrouvons ainsi dans les textes de notre corpus certains types définis de chevaux-personnages.

Milady, par exemple, dès la première rencontre, se détache immédiatement du lot aux yeux de Gardefort : « Tenez ! en voilà une qui a de la lame ! » (Mil, 21) « qu'elle soit susceptible, chatouilleuse, et même un peu ramingue lui plaît » (MIL, 23). Milady s'illustre dès le départ par des caractéristiques propres, la différenciant des autres chevaux, et par des attributs explicitement féminins. Milady est un être à part : « Enfin un jour j'ai trouvé une jument qui avait les plus belles qualités d'un cheval et qui était en même temps une vraie femme, un jour j'ai rencontré Milady » (MIL, 91). Milady est posée en être hybride, à la fois au-dessus de sa propre espèce, mais aussi des autres femmes, trouvant son opposé dans l'ex-femme de Gardefort, Eliane.

Lors de la rencontre de Gardefort et de Milady, la jument est jeune et manque d'expérience, comme ces paysannes des contes qu'une bonne fée ou qu'un pygmalion va transformer en princesses. Telle Cendrillon ou Eliza Doolittle, Milady est au départ une jument grossière, de petite naissance, sans « cadre », sans « taille », un « cheval manqué » comme on dirait d'une fille qu'elle est un garçon manqué (MIL, 22). La description du point de vue de Gardefort donne à voir, en parallèle « le bon état des membres et des aplombs », « les jarrets, les genoux puissants ». (MIL, 21,22). Seul, Gardefort – et son complice le lecteur – voit le potentiel de Milady. Il y a une évolution de la jument qui apparaît, quelques années plus tard, métamorphosée, à l'égal d'un papillon ou d'un cygne :

une fine et haute silhouette se découpe sur le ciel maintenant sans nuages. [...] elle est toujours la même et il la voit plus belle ; elle le regarde de ses yeux brillants et mobiles,

courbant son beau cou flexible, tournant vers lui son front vertical et pur, lui offrant son corps équilibré par la santé et le repos (MIL, 18).

Ces attributs uniques, qui pourraient sembler propres à la jument, sont en réalité attribuables à un certain modèle de cheval qui caractérise un type de personnage, faisant se rejoindre être et paraître.

En tant que personnage équin, Milady se rapproche de la jument Ariane, « l'alezane de toute beauté » montée par Martial dans « Le Bal » (RDB, 75) et avec laquelle il se sent en « communion ». On retrouve aussi ces qualités (beauté, finesse, élégance) dans la jument du petit Verdet (« une bête fine et racée » ; une merveille » RDB, 48-49).

La pouliche à l'origine de la défaite de Reixach dans *La Route des Flandres*, obéit aux mêmes injonctions. Elle est alezane²⁷⁰ comme Milady ou Ariane, belle, nerveuse, et possède des attributs féminins marqués : elle a une longue queue (RF, 167), elle danse (RF, 162). D'ailleurs, Iglesia parle de la pouliche « avec les mêmes mots dont il s'était servi pour parler de la femme » (RF, 160). La grande sensibilité de la pouliche rend difficile son maniement par une main inexpérimentée, comme pour Milady : « ce n'est pas la peine de la tenir aussi dur. Pour les autres ça n'a pas tellement d'importance, mais elle, elle ne peut pas le supporter. » (RF, 161) Enfin, elle est, elle aussi, l'objet d'une communion avec l'homme, « Reixach ne faisant qu'un avec elle » (RF, 167).

On pourrait penser que ces juments, à la fois objets de désir et de conquête pour le cavalier masculin, sont toutes basées sur le même modèle de jument nerveuse.

En plus de la « jument nerveuse », trois autres types équins émergent de nos récits : le cheval « roi », le cheval « fou » ou le cheval « complice ».

Le type même de cheval roi est représenté chez Giono par Bijou dans *Faust au village*, ou par l'étalon de Carle, dans *Que ma Joie demeure* : un « prince », un roi adulé par sa cour d'animaux, un maire de village. « On voyait tout de suite quelqu'un d'important, de très savant et de très honnête », déclare l'interlocuteur, en racontant la première fois qu'il a vu Bijou labourer un champ (FV, 36).

²⁷⁰ Robe marron clair, tirant sur le jaune ou l'orange, et comportant une teinte uniforme des crins et du pelage. La robe varie par des reflets soit dorés, soit cuivrés.

C'est d'ailleurs par Bijou qu'on reconnaît son maître : « Je n'ai jamais vu un cheval plus beau » ; « Il est le seul à avoir ce poil rose, et sa démarche » (FV, 35). Bijou est un souverain parmi les autres chevaux qui forment sa cour, comme l'étalon de Carle – seul étalon du village – qui va être lâché en liberté dans le village, pour pouvoir s'accoupler à loisir avec les juments. Bijou sait aussi, mieux que tous les hommes du village, quand ne pas s'arrêter lors d'une journée pluvieuse de 1940, et c'est cette préscience qui lui vaut sa célébrité. *Faust au Village*, permet de suivre, au fur et à mesure du déroulement du récit, l'évolution ascendante de Bijou jusqu'à son « couronnement » comme roi des animaux. Le cheval est présenté dès le début du récit comme un personnage important (« il est célèbre, en tout cas. Tout le monde vous l'envie » FV, 35). C'est ensuite que vient une description, la première écrite au présent de l'histoire (FV, 35), suivie d'une description du cheval dans le passé (FV, 36-37), depuis la scène de son achat (FV, 38) jusqu'au statut de commandant qu'il exerce au village, coordonnant le travail des autres chevaux (FV, 40). La progression narrative suit le même format que s'il s'agissait d'un personnage humain, alternant des scènes quotidiennes et des scènes exceptionnelles dans lesquelles le héros (Bijou) s'illustre, comme la famine de 1940 ou sa réquisition par les allemands. Le cheval, bien qu'il fasse l'objet d'un discours de personnages humains, est le principal protagoniste de l'action. Bijou est un cheval hors du commun, au point que son histoire est intrinsèquement liée à celle de son propriétaire : « j'étais remarié juste de la veille, et j'avais passé treize ans veuf » (FV, 38) ; « je l'ai acheté le lendemain de mon second mariage. Il est de la famille. » (FV, 35). L'importance de Bijou est telle qu'il n'est plus un cheval au service de l'homme mais un cheval que l'on sert, comme l'illustre son sauvetage par son propriétaire pendant la guerre.

La figure du cheval roi oblige à des sacrifices, comme celui de Céline dans *Le Cavalier siomois* : elle se jette sous les jambes du cheval gris-blanc du fils Thieix, objet de ses désirs et de son adoration, seul cheval des environs à Siom, ce qui renforce son statut unique.

On le retrouve aussi, dans une certaine mesure, dans *Continuer*, avec la figure de Starman, le beau cheval de Samuel, unique avec sa robe particulière et ses yeux bleus, et marqué par une tache peu commune sur le chanfrein. D'ailleurs, Samuel honorera ensuite sa mort, par le souvenir, considérant qu'il a une dette envers le cheval (CT, 235).

Le cheval-roi est un cheval unique, caractérisé par une robe ou une apparence singulière, beau et doté de talents particuliers, objet de tous les désirs et toutes les

attentions. Ainsi le cheval tué par Jason Marceau était un cheval-roi (« il gardait cette bête comme une relique » DCO, 151), avant de glisser dans la catégorie des chevaux « fous ».

Les chevaux fous sont le type le plus reconnaissable des chevaux de fiction. D'abord en raison de la peur qu'ils provoquent. Les chevaux fous sèment la terreur, tant par leur apparence que par leur comportement.

Le cheval de Lachau, par exemple, offre un tableau effrayant : « Il avait de grands yeux noirs de larmes et un peu de vapeur dans les narines. Entre ses deux sabots de devant dressés, une poitrine pointue comme un devant d'oiseau plumé. J'ai vu qu'il était fou. » (DCO, 149). Le cheval renverse femmes et enfants, sautant au-dessus de la foule comme un monstre. D'ailleurs, lorsque Marceau le frappe, il crie et jette sa tête sur le côté « comme s'il refusait » (DCO, 150). Le cheval fou se caractérise aussi par son tempérament dangereux et incontrôlable, imprévisible.

De nombreux chevaux fous apparaissent aussi dans *La Route des Flandres*, résultat de l'attaque de mitraillettes ennemies.

Des chevaux fous démontés la pupille agrandie les oreilles couchées en arrières les étriers vides et les rênes fouettant l'air se tordant comme des serpents et tintant, et deux ou trois couverts de sang et un avec encore son cavalier criant (RF, 175).

On retrouve les caractéristiques propres aux chevaux fous, comme la pupille agrandie ou l'aspect incontrôlable, au point de perdre leurs cavaliers – à part un, visiblement dépassé et apeuré, puisque « criant encore », comme s'il était exceptionnel qu'il soit « encore » sur le cheval. En plus de ces éléments, l'auteur introduit la présence du sang, et la comparaison des rênes à des serpents, participant encore à la vision infernale provoquée par le tableau.

Ce cheval fou pourrait paraître assez éloigné du cheval-complice, alors qu'il en constitue le pendant et le double. Quand il y a transformation du cheval, dans le récit, c'est souvent celle du cheval fou, illustration d'une nature sauvage et indomptable, en cheval complice, ou ami, modèle absolu de réussite de la relation cavalier-cheval.

Le cheval « complice » est d'abord celui que nous avons déjà un peu abordé en analysant les fonctions diégétiques du cheval, puisqu'il occupe la fonction d'adjuvant du personnage en l'aidant à résoudre sa quête. C'est un compagnon de voyage, un double, un confident voire un ami ou un membre de la famille. Même s'il est souvent beau, ce n'est pas forcément l'élément le plus important. La qualité principale du cheval-complice est contenue dans sa personnalité, qui doit être en accord ou complémentaire avec celle de son cavalier.

Dans *Les Récits*, par exemple, Martial cherche toujours dans ses compagnons équins un partenaire ou un coéquipier, ce qui explique le soin méticuleux avec lequel il choisit ses chevaux.

Ainsi, le cheval ou la jument suit une prédésignation. Les chevaux des textes de notre corpus se conduisent de façon prévisible, et, même quand ils surprennent nos personnages comme Biquet dans *Les Récits*, leurs actions restent limitées au cadre conventionnel attendu d'un cheval. Si Biquet change de catégorie aux yeux de Martial, passant du statut de cheval de poste (tel que l'entend le narrateur, à savoir un cheval lourdaud et peu réactif, endurant et propre à faire de longues distances nécessaires à la transmission de messages ou courriers) à celui de cheval de monte (ou d'officier, à savoir un cheval auquel on reconnaît une intelligence ou une finesse, non détériorée par le fait d'avoir eu de nombreux cavaliers différents), il continue néanmoins d'incarner le type du cheval-complice. Son être et son paraître sont en harmonie.

N'est-ce pas ce sentiment qui atteint Samuel lorsqu'il lui semble communiquer avec Starman, « comme si ce dernier était devenu plus qu'un cheval, ou qu'il était *enfin* devenu un cheval, c'est-à-dire un être vivant avec lequel on peut échanger, partager au-delà de son apparence » (CT, 90-91).

Parce que le cheval-complice est indissociable du cavalier, de son regard et de ses projections, il nous oblige à interroger la focalisation narrative. Le cheval est en effet complice du point de vue de son cavalier. Cela veut-il dire que cette complicité est perçue ou éprouvée par l'animal ? Qu'en est-il de son propre point de vue ?

Dans la nouvelle de Morand, par exemple, Gardefort prête des intentions à Milady, d'abord dans la narration de premier niveau, mais aussi dans le récit enchâssé d'un rêve. Dans le récit-cadre, le narrateur, double fictif de l'auteur, observe Gardefort qui se débat et

sombre dans la folie, tout en adoptant son angle de vue, en particulier sur la nature de la relation qui l'unit à Milady. Lorsque Gardefort monte Milady, la relation symbiotique quasi amoureuse avec la jument est décrite de son point de vue, la jument ne montrant, au lecteur, que peu de signes réels de cet attachement. Cette dissonance entre la projection et la réalité s'insinue, sous la forme d'une Milady dotée de paroles, dans les rêves de Gardefort. Celle-ci répond par la négative aux désirs de son maître, qui devient alors fou à la pensée que sa jument puisse lui préférer un autre. « J'étais sournoise et disgracieuse, disait-elle ; vous, mon nouveau maître, m'avez assouplie et cadencée. Vous m'avez décapée, fait oublier ce que le commandant m'avait appris, vous m'avez sauvée de ses mains inhabiles » (MIL, 105). Le récit met en opposition plusieurs voix narratives : le narrateur observe Gardefort qui se débat ; Gardefort raconte la relation qu'il a avec sa jument, et la jument parle en rêve. Gardefort est d'ailleurs le premier à essayer « de se persuader que les chevaux n'ont pas de sentiments, qu'ils n'ont que des habitudes [...] mais au fond il ne le croyait pas » (MIL, 107).

Ainsi, s'il est rare qu'un cheval soit présent dans un texte sans être assorti d'un cavalier, sa vie fonctionnelle ne dépend pas en soi de la présence du cavalier. Milady, par exemple, continue sa vie de fiction même détachée de Gardefort, alors que lui n'arrive pas à vivre sans sa jument, qui est sa raison d'être. C'est peut-être cette dépendance unilatérale qui fait de Milady la véritable héroïne du texte.

C'est encore plus marqué dans le cas de Bijou, qui reste le héros et le sujet du discours (du polonais, par exemple) même sans son maître, comme le montre son enlèvement par les allemands pendant la guerre. Il exprime aussi, comme Milady qui se « défend » au moment de sauter de l'aqueduc, une capacité à faire des choix. Dès le moment où Bijou refuse de s'arrêter de travailler et oblige tout le monde, humains et chevaux, à plier à sa volonté, il gagne en autonomie et devient le héros de l'histoire.

Si le personnage équin semble posséder une volonté propre, traduite par des actions ou des réactions aux événements, son manque d'autonomie (il est sans cesse associé à un cavalier) rend assez difficile d'interpréter, dans le récit, sa pensée.

Le cheval de papier, dans les textes de notre corpus, n'est présenté que par le biais d'une projection des désirs ou des pensées du personnage, à la merci de l'effet qu'il

provoque et des interprétations qu'il fait naître. C'est pour cette raison que nous insisterons, dans notre troisième partie, sur l'apparition du cheval dans le récit, et particulièrement la construction des scènes dans lesquelles il est présent, en nous intéressant à la mise en scène de cette présence. Quand le cheval apparaît-il, et par quels procédés ? Comment cette insertion joue avec la temporalité du récit, et quels effets elle produit sur le récepteur de la scène.

Le cheval n'a pas uniquement une fonction dans l'histoire, mais aussi dans le récit. Sa présence dans les textes de notre corpus nous permet d'analyser et d'étudier les différents passages mettant en scène les chevaux et leur effet dramatique. Quelle influence le cheval a-t-il sur le rythme et la construction de la narration ? Sa présence permet le retour en arrière (analepse) ou l'anticipation (prolepse), mais elle introduit aussi des pauses, suspendant la narration par la description. Sa disparition et sa réapparition sont également mises en valeur par des ellipses. Le cheval permet ainsi, dans l'écriture de la fiction tout comme dans la vie réelle, de rythmer/scander le mouvement de l'intrigue, par sa vitesse d'action. Combien de situations ont pu être réglées par une chute de cheval ! Le demi-tour de Biquet dans « La Mission » est le leitmotiv de la nouvelle, c'est le mouvement qui sauve la vie du personnage.

Mais la présence du cheval n'est pas toujours constitutive d'une scène au sens narratologique. Elle peut aussi faire l'objet de superpositions ou de chevauchements, brouillant les frontières temporelles de l'histoire.

Nous essayerons aussi de nous poser la question de l'existence, chez le personnage équin, d'un point de vue, voire, d'une voix. Parce que la figure du cheval est toujours, comme nous l'avons vue précédemment, indissociable de celle du cavalier, elle met en scène une interaction entre l'homme et le cheval, qui doit être questionnée dans une lecture contemporaine. Cette interaction renvoie en effet à la question plus générale de la relation entre l'homme et l'animal, au cœur des problématiques actuelles de notre société, et elle est le cœur de ce travail de thèse.

Analyser les scènes équestres de nos textes en essayant de définir leurs traits communs, mais aussi leurs fonctions propres dans le récit, conduit enfin à s'interroger sur la posture de réception du lecteur, dans une société contemporaine tournée vers l'image plus que le texte. C'est pour cela que notre dernière partie s'intéresse davantage, en

commençant par analyser la scène équestre et sa réception, à la réception du cheval de papier par le lecteur, et aux conditions de possibilité de la transmission littéraire.

PARTIE 3 :
Dramatisation et réception du récit

En quoi l'apparition du cheval dans le récit constitue-t-elle une « scène » propre ? Comment s'insère-t-elle dans le récit, et quel est l'effet de cette apparition ?

Le terme « scène » est d'abord défini par Gérard Genette²⁷¹ comme une concordance du temps diégétique (TH) et du temps du récit (TR), c'est-à-dire que la narration suit le déroulement du temps de l'histoire. Elle fait aussi l'objet d'un cadre temporel défini ou marqué (début, milieu, fin), lui donnant l'allure d'un récit dans le récit. Genette identifie l'aspect fortement dramatique de la scène, « dont le rôle dans l'action est décisif »²⁷². Si Genette se focalise sur l'aspect temporel, nous pouvons ajouter que la scène obéit souvent aussi à une concordance spatiale, dans le sens où elle se déroule souvent, dans la diégèse, en un seul endroit, ce qui contribue à sa dimension picturale ou cinématographique forte. La scène rejoint alors la définition théâtrale et cinématographique. Ce cadre spatio-temporel crée l'unité et l'effet d'ensemble de la scène, un « effet-scène »²⁷³, aboutissant à son autonomie.

Stéphane Lojkine appréhende la scène par sa « force synthétique »²⁷⁴ et son impact visuel. Il introduit l'importance du regard extérieur : une scène est mise en exergue par l'instance narrative qui organise les points de vue. En retraçant l'histoire de la scène et de son appréhension dans la fiction depuis le Moyen-Âge et en insistant sur sa dimension visuelle et transgressive, il met en lumière comment la scène reflète la mise en échec de la logique discursive et l'installation d'une logique iconique²⁷⁵.

Nous étudierons ainsi les scènes des romans équestres selon la double perspective de Genette et Lojkine, puis nous analyserons certaines de nos scènes équestres qui voyagent d'un récit à l'autre, comme si elles existaient en dehors de la narration qui les introduit, devenant des éléments autonomes du récit.

Laurent Mauvignier nous a confié, en entretien, que les scènes équestres – c'est-à-dire les passages d'interaction entre cavalier et cheval – sont celles qu'il a mis le plus de temps à écrire, en raison du travail particulier que demande l'effort de traduire la sensation,

²⁷¹ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, p. 175.

²⁷² *Ibid.*, p. 193.

²⁷³ V. Jouve, *op. cit.*, p. 103-111.

²⁷⁴ S. Lojkine, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 4.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 5.

l'effort, l'interaction physique et animale entre chevaux et humains. Selon lui : « le cheval est aussi une figure qui fait cohabiter l'extrême civilisation – parce que c'est quand même un animal de l'ordre, un animal militaire, d'agriculture, une façon d'exprimer le pouvoir – et, de l'autre côté, c'est un animal de liberté ».

La présence du cheval introduit ainsi deux niveaux de lectures. La dimension fortement visuelle de l'animal, les projections qu'il crée chez le regardeur de la scène, et enfin ce quelque chose d'indéfinissable qu'il véhicule, font de la scène équestre le point d'orgue de nos récits.

Parce qu'il fait référence à la fois au réel et à un imaginaire tant mythique qu'artistique, le cheval serait alors, pour le récepteur de la narration, « le détail choquant » évoqué par Lojkine, « le symptôme de ce basculement instable entre l'art et le réel »²⁷⁶. Dans une littérature contemporaine qui ne peut plus prendre le cheval comme référent d'une vérité sociale – il ne fait plus partie du décor quotidien – son introduction provoque un décalage. Parce qu'il renvoie à des façons d'être d'un autre temps, dans une lecture contemporaine, son apparition permet de transgresser ou de parodier une performance, introduisant l'inattendu dans le récit et surprenant la lecture. Il permet aussi, par son impact visuel et son pouvoir de projection, de superposer différents plans ou images, calquant sur l'écriture des processus issus des arts visuels.

Pour analyser l'impact de l'introduction du cheval dans le récit, nous avons considéré comme équestres des scènes d'interaction entre le cheval et l'homme, et non exclusivement des scènes d'équitation, où un cheval serait obligatoirement monté par un cavalier. Nous nous intéresserons ainsi d'abord à l'existence, dans nos textes, de scènes équestres au sens narratologique, et à l'effet dramatique né de la présence du cheval. Nous nous pencherons ensuite sur les procédés de ruptures ou d'emboîtements permettant au cheval d'être mis en scènes de façon fantasmatique (chevauchements, superpositions). Enfin, nous nous poserons la question des différentes instances focales et narratives.

²⁷⁶ S. Lojkine, *op. cit.*, p. 237.

CHAPITRE 1

Quand le cheval paraît : la dramatisation du récit

Le terme de « scène », avant d'être utilisé pour désigner un moment du récit, est une allusion au plateau physique du théâtre, sur laquelle adviennent des événements devant un public. La scène romanesque équestre perpétue cette référence, dès le moment où elle se situe dans un cadre spatio-temporel présent(ifié). La scène romanesque produit un effet d'actualité, *mettant en scène* un aspect de la relation entre cavalier et cheval.

La relation au cheval proposée dans nos textes est souvent tragique. A forte connotation sexuelle, elle s'achève par la mort de l'un des deux participants, qu'elle soit symbolique (soumission) ou réelle. C'est, pour reprendre la terminologie utilisée par S. Lojkine, le combat qui devient spectacle²⁷⁷. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les spectacles équestres aient toujours lieu dans un espace scénique défini, qu'il s'agisse de la piste d'un cirque, d'une arène ou d'un manège, et soient à la fois la représentation de l'Art Équestre et de la violence de la relation entre cheval et cavalier. On retrouve cette mise en scène dans la vénerie ou la chasse à courre, dont le déroulement suit l'ordre de différents tableaux correspondant à différentes scènes et répondant à des noms propres. Chaque acteur, veneur, chien, maître d'équipage, y joue son rôle, répétant un rituel mis en scène presque à l'identique depuis des siècles. Ils sont accompagnés d'une partition musicale spécifique : les fanfares de circonstances²⁷⁸. Le propre substantif « circonstance » fait référence à un cadre scénique.

²⁷⁷ S. Lojkine, *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁸ Les tableaux de vénerie les plus connus sont « l'hallali » ou « la curée », qui a donné son nom à un roman d'E. Zola. Voir P. Chambry, *Fanfares de circonstances et d'animaux*, Gerfaut éd., 2005, 119 p..

III/1/1 La scène équestre au sens narratologique

Milady présente de nombreux passages comportant l'apparition de chevaux – et pas uniquement de *Milady*. Comme se superposent au récit de Gardefort et de *Milady* les souvenirs équestres de Gardefort ou d'autres personnages, le cheval est omniprésent.

L'incipit (MIL, 9-18) est l'occasion de la première apparition de *Milady* dans le récit (TR), mais pas dans l'histoire (TH) : l'achat de *Milady* constitue la première apparition diégétique de la jument, lors de sa rencontre avec Gardefort (MIL, 20-23). Le récit de cette première rencontre est enchâssé dans un troisième passage équestre mettant en scène Gardefort et Léal lors d'une séance d'équitation au présent de l'histoire (MIL, 23-35). Cette insertion analeptique permet de mettre en perspective l'évolution de la jument depuis son achat par Gardefort. Le retour dans le passé est illustré par l'utilisation du passé antérieur et du plus-que-parfait : « Qui eût reconnu [...] l'animal terne dont le comité d'achat n'avait pas voulu ? ». Il s'agit évidemment d'une question rhétorique, amplifiant la métamorphose de la jument. L'utilisation du pronom relatif introduit un sujet extérieur hypothétique, dont le regard serait marqué par l'évolution de la jument, renforçant le poids de cette affirmation. En demandant « qui », la réponse est implicitement négative : personne n'aurait reconnu le même animal. La question, en insistant sur la métamorphose fatale de *Milady* (puisque c'est la transformation de *Milady* qui déclenchera l'envie de Grumbach), laisse percer l'ironie de la voix narrative. L'art de Gardefort sera en effet sa perte.

Un autre passage équestre, très court, est un récit enchâssé dit par l'ami de Gardefort, Béguier de la Digue, aux prises avec le cheval Voltigeur (MIL, 69). Cette scène est presque elliptique, puisqu'elle est synthétisée en peu de mots par le locuteur au cours d'un dialogue avec Gardefort pour illustrer un point de son argumentation.

La visite de Grumbach à Gardefort et la séance d'équitation qui suit (MIL, 80-87), constitue l'un des nœuds dramatiques de la nouvelle, puisque l'intérêt de Grumbach pour *Milady* est la principale raison du changement de direction de l'histoire. Elle est suivie d'un passage plus pathétique, la dernière séance de travail de Gardefort et de *Milady* avant le départ de celle-ci avec son nouveau propriétaire (MIL 93-97). C'est à partir de ce moment que l'esprit de Gardefort va se dégrader au point de sombrer dans la folie suicidaire. Le cheval est annonciateur de la tragédie et donne des indications au lecteur. *Milady*, soumise

lors de sa dernière séance d'exercice chez Gardefort, semble accepter son sort futur (« Milady avait compris » (MIL, 93).

Enfin, les deux dernières scènes équestres de l'histoire n'apparaissent pas directement dans le récit, puisque le lecteur en a connaissance par la voie détournée du discours rapporté. Ainsi, les retrouvailles entre Gardefort et sa jument, métamorphosée (MIL, 111-117), et leur mort dans les dernières pages de la nouvelle (MIL, 118-119) seront transmises par un double dialogue, entre Gardefort et Grumbach d'abord, entre Grumbach, le médecin, et le chef de la gendarmerie ensuite.

Ces passages sont au nombre de sept, comme le nombre de bottes d'équitation possédées par Gardefort, « chiffre imposé par la mystique locale, chiffre aussi rituel que les branches du candélabre du temple » (MIL, 11-12). C'est d'ailleurs aussi par ce chiffre « sept » que débute la nouvelle : « Sept heures du matin ».

Le personnage équestre prend alors davantage d'importance, étant à la fois l'enjeu et le noyau de la narration. Dans l'incipit, il aide à la mise en place du cadre narratif. Au climax, il constitue un dilemme à résoudre, car Gardefort, soumis à de lourdes dettes, doit faire le choix crucial de s'en séparer. Enfin, il contribue à la résolution du nœud narratif, à la fin de la nouvelle, pour une dernière chevauchée tragique. C'est particulièrement la présence de Milady au début et à la fin de la nouvelle qui nous permet de qualifier la tonalité de la nouvelle de Morand de profondément romantique.

L'incipit de *Milady* met en scène une habitude prise par la jument de se présenter tous les matins chez le commandant à sept heures. Cette scène d'introduction a une fonction itérative. Mais, fidèle à sa fonction traditionnelle, l'incipit met aussi en place, dès le départ, un cadre à la fois temporel (« Sept heures du matin ») et spatial. De longues pauses descriptives dans la narration dressent le décor dans lequel Gardefort attend Milady. Le narrateur met tout de suite en valeur la rigueur liée à la pratique de l'équitation : quand on veut monter à cheval, on se doit de monter tôt. Mais l'indication temporelle n'est amenée que pour pouvoir rebondir sur la métaphore amoureuse, introduite pour égarer le lecteur : « 7 heures c'est tôt pour un rendez-vous d'amour ». Il y a alors une superposition qui se met en place entre la performance attendue par le lecteur (celle d'un rendez-vous amoureux) et

son retournement parodique : il s'agit en réalité dans l'histoire d'un vieil homme attendant sa jument.

Le commandant présente tous les signes de l'amoureux, les va-et-vient dans l'espace, illustrés par l'enchaînement de verbes d'actions : « arrêter si souvent », « faire ouvrir », « fermer », « se pencher à la fenêtre », « remplie », « de long en large », « de haut en bas », « la ligne », « projetait », « en plein ciel ». Tout le vocabulaire utilisé est ici celui du mouvement, de l'espace, reflet de l'agitation intérieure d'un homme. La narration mime les mouvements du cheval, le texte « piaffe », c'est-à-dire qu'il fait du sur place, alternant les allées et venues de Gardefort et les pauses descriptives, suivant le rythme de cette allure sautée binaire (par diagonaux – le postérieur gauche suivant les mouvements de l'antérieur droit) : saccadée – par l'effort physique effectué par le cheval – elle est en même temps lente et le cheval reste presque sur place, comme s'il volait. C'est une allure paradoxalement active et immobile, puisque c'est une action qui se fait sur place, en l'air, le cheval revenant toujours au même point tout en cherchant à s'élever loin du sol à chaque pas. La métaphore amoureuse est appuyée par des questions rhétoriques (« Quoi d'autre aurait pu arrêter si souvent devant sa glace le commandant Gardefort ? ») qui enclenchent de multiples digressions : descriptions des actions du personnage, de la ville de Saumur, de sa maison, des objets qui l'entourent – avant de revenir à la même question, dans un entretien constant de la curiosité du lecteur. « Le commandant se regarde, mais sans complaisance ; pour lui la glace de la cheminée ... ». Les regards sur le personnage sont ici multiples. Il y a d'abord le regard du narrateur, mais il y a aussi le regard du personnage sur lui-même, renvoyé par la glace de la cheminée qui fournit une autre profondeur de champ. Le miroir devient la porte de l'introspection, poussant le personnage à projeter un regard rétrospectif, et peu complaisant, sur sa vie passée. Les descriptions recommencent, sa tenue, ses bottes, sa vie de sacrifices, sa carrière, ... avant de revenir à la figure de Gardefort, et au présent de narration, au rythme court, saccadé : « Le commandant est impatient. (...) mais l'agacement se devine à son immobilité. » La description de l'espace – et du personnage dans l'espace – permet d'étaler le temps d'inaction (l'attente), et de provoquer l'intérêt du lecteur, par la mise en place d'une atmosphère de mystère. Le lecteur se doute peu qu'un personnage si sérieux et si rigide en apparence puisse attendre un cheval joueur dont il est « amoureux ». L'arrivée, enfin, de la jument, est amenée par une pause symbolisée par trois points de

suspension, au moment où, n'en pouvant plus, le personnage exprime à haute voix son impatience (MIL, 17). Pour mettre en valeur ce ralentissement (TR>TH) la narration accumule les adverbes de temps : « a peine a-t-il parlé », « d'abord », « puis », « bientôt ». L'on comprend que le temps du récit épouse le temps ressenti par Gardefort – bien plus long que le temps de l'histoire, comme le personnage le reconnaît lui-même, au discours indirect libre : « chaque matin il l'attend comme si elle ne devait jamais revenir ; elle est toujours à l'heure et il la croit toujours en retard » (MIL, 18). La répétition du déterminant (chaque) et de l'adverbe (toujours) illustrent à la fois la routine et la régularité de la scène, selon les voisins, mais, aussi son unicité, en se plaçant du point de vue de Gardefort, pour qui chaque apparition de la jument est unique.

D'ailleurs, les dix premières pages de ce premier chapitre ont pour seul but d'exprimer l'attente de l'apparition de Milady – tout en mettant en place le cadre du décor dans lequel va se dérouler la nouvelle, fermant l'espace narratif sur la ville de Saumur et, à l'intérieur de cette ville, sur la propriété de Gardefort, pour aboutir, par des resserrements spatiaux successifs à la carrière dans laquelle Gardefort célèbre, tous les matins, l'amour qu'il a pour sa jument. L'apparition surprise de Milady vise à produire un effet de comique lorsque le lecteur se rend compte qu'il a été la dupe du narrateur, par la voix d'un chœur de voisins. Alors que Milady – dont le nom peut aussi désigner un personnage féminin – n'est mentionnée qu'à travers le pronom personnel « elle », c'est la dernière phrase du chapitre qui révèle son identité : « Voilà la jument Milady qui tire la sonnette du commandant. » (MIL, 18) La chute est amenée par une coupure dans la narration et l'insertion du discours, de la voix des voisins du commandant, en deux étapes. Le point entre les deux phrases permet une dernière pause, précédant la libération de la révélation finale à l'égard du lecteur, comme dans une bonne blague. La scène d'incipit de *Milady* est alors l'illustration d'une double mise en échec : celle de la logique discursive, tout d'abord, en raison de l'alternance des coupures de la narration, des pauses, et de la révélation finale. Le récit ne révèle la vérité de l'histoire qu'à la fin, en quelques mots, révélant la malice du narrateur qui a mis le lecteur sur une fausse piste. La seconde mise en échec est celle de la performance attendue par le lecteur : le rendez-vous amoureux qui, non seulement n'a pas lieu, mais est tourné en ridicule par l'introduction d'une relation que l'on pourrait qualifier de contre-naturelle, celle d'un homme et d'un animal. L'histoire reprend d'ailleurs dans la carrière, au

milieu de la séance de travail de Gardefort, comme pour remettre les protagonistes à leur place, d'homme et de cheval.

C'est à ce moment qu'est introduite la scène d'achat de Milady (MIL, 20-23), sous la forme d'un souvenir émergeant au milieu de la séance de travail (MIL, 19-35) au moyen d'une rupture dans la temporalité du récit, qui passe brusquement de l'imparfait au plus que parfait. Le récit, en remontant le cours de la diégèse, à l'imparfait d'abord, utilise de nombreux adjectifs et superlatifs, introduisant, par la surenchère métaphorique, un effet d'annonce propre au spectacle ou au cirque : « le roi des impresarii », « le prince des managers ». Le changement verbal associé au complément circonstanciel de temps (« un beau jour »), signifie le retour en arrière, dans les souvenirs du personnage (MIL, 20). Une fois le cadre de la réminiscence installé, la scène est de nouveau contée à l'imparfait, pas seulement parce qu'il s'agit du passé diégétique, mais aussi pour signifier l'aspect itératif des tournées de commissions d'achat des Haras) : « c'était toujours la même comédie ». La routine du décor est renforcée par l'usage d'adverbes de temps (toujours) et de manière (« machinalement », « connaissait par cœur »). Ces procédés appuyés permettent de mettre en lumière l'arrivée de Milady, dont c'est la première apparition dans la diégèse, signifiée par un passage au présent de narration (« une jument s'avance » MIL, 21). L'analepse se ferme sur la conclusion à l'effet dramatique du narrateur, de ce passage constitutif de la figure de Milady : « C'est à ce moment qu'apparut *Milady* » (MIL, 22). La narration fait écho, comme un souvenir ironique, à l'apparition de Mme Arnoux dans *L'Education sentimentale* (« Ce fut comme une apparition »)²⁷⁹. L'apparition de la jument est appuyée par l'introduction d'expressions stéréotypées du conte (« un beau jour » MIL, 20). La phrase d'introduction renvoie au vocabulaire théâtral, tout en appuyant l'autonomie de ce passage, qui existe hors du récit cadre : « C'était toujours la même comédie ». Ici, ce n'est pas le sens « comique » qui est mis en avant, mais plutôt la supercherie, l'impression de spectacle dont la fin est déjà connue. Le narrateur fait-il allusion à la fin de la nouvelle, dès lors prévisible, « écrite » ? Cette « comédie » semble intemporelle : ce n'est ni la première, ni la dernière fois que le personnage y assiste (« toujours », « même »). En même temps, la répétition explicite accentue le caractère unique du récit qui est fait. L'apparition de Milady permet à cette comédie-ci de se différencier et de s'illustrer dans la mémoire du personnage comme un événement unique.

²⁷⁹ G. Flaubert, *L'Education sentimentale* (1869), Paris, GF-Flammarion, p. 50.

Le retour au passé simple signe un retour au cadre narratif principal et une fermeture de la parenthèse analeptique. L'alternance entre le passé simple et le présent renforce les changements de focalisation interne, le récit suivant tour à tour le point de vue de l'un ou de l'autre des personnages (un fonctionnaire, le président du Comité d'achat) pour revenir à Gardefort, avec un rappel de son nom ou du pronom personnel (il, lui). L'alternance des temps renforce aussi l'aspect unique et dramatique, amplifié par la connotation mystique du verbe « apparaître » et la comparaison entre acquisition et fiançailles : « Et il achète, lui, ce cheval de quatre ans ; il l'achète par un coup de tête, comme on se fiance » (MIL, 23).

Dès l'incipit, dès la comédie jouée par la jument, au profit de son maître, mais aussi du public (les « habitants du voisinage » MIL, 18), et du lecteur, Milady et les autres personnages semblent jouer un rôle. L'apparition de la jument, dans le récit comme dans l'histoire, est différée, préservant le suspense. Chaque nœud dramatique essentiel à l'évolution de la nouvelle correspond à une apparition – réelle ou onirique – de Milady, et illustre la détérioration progressive de l'état mental de Gardefort, qui s'enfonce de plus en plus dans la folie : du cadre apaisant de Saumur et de sa Loire (MIL, 40-48), en passant par le dîner chez Béguier de la Digue dans une maison transformée en véritable musée équestre (MIL, 57-67) ou le spectacle du Cadre Noir, (MIL, 98-103) – les deux passages évoquant un combat (le premier, pour dire la vérité, le second, millénaire, entre l'homme et le cheval) – le récit établit une dramatisation progressive qui trouve son apothéose dans la dépression de Gardefort à la suite de la vente de Milady et dans les cauchemars dont la jument est l'objet (MIL, 104-110). Gardefort va-t-il devenir un meurtrier, assassinant son ami pour lui soutirer l'argent dont il a besoin ? Va-t-il le soumettre au chantage, ou se suicider ? Qu'est-il advenu de Milady ? Autant de questions qui naissent à l'esprit du lecteur, qui attend avec impatience le prochain nœud dramatique et l'apparition de la jument. Le suspense provoqué par l'apparition du cheval est un jeu interne pour satisfaire et relancer les attentes du lecteur, et amplifier le tragique de l'histoire.

Toute la nouvelle semble ainsi composée de scènes dramatiques à la fois indépendantes et reliées, illustrant le tragique de la vie. Le passage narrant le spectacle donné par le Cadre Noir (MIL, 71-75) souligne l'aspect théâtral de l'équitation et met en valeur sa charge symbolique rituelle et sacrée. (Saumur n'est-elle pas « la Comédie Française

des chevaux » ? MIL, 103). Le vocabulaire en exprime et le caractère scénique (« représentation » ; « impossible d'imaginer théâtre moins théâtral » ; « spectacle » ; « clair-obscur ») et le caractère sacré (« lieu sacré », « sanctuaire », « aboutissement », « couronnement »).

Le véritable spectacle autour duquel tourne la nouvelle est toujours celui de l'équitation, assimilée à un combat : « lutte millénaire », « bataille », « victoire de l'homme sur le cheval ». Le narrateur déplace alors la force visuelle de la scène du théâtre vers l'arène, définissant l'équitation comme « la seule méthode honorable pour asservir un animal de sang », « la patiente et difficile mise à néant des résistances par des moyens de contrainte si compliqués mais si parfaits qu'ils paraissent naturels » (MIL, 73). L'issue de ce combat est d'ailleurs, sans surprise, fatal pour le cheval « dompté, tordu, plié en arc », à qui il ne reste plus d'autre issue que l'obéissance (MIL, 75).

La scène équestre cesse d'être assimilée à une scène comique pour devenir une scène de violences, donnant une dimension tragique au récit. Cette dramatisation est fortement appuyée par les anachronies narratives, en particulier les ellipses qui, en coupant brusquement le récit, précipite le drame, ou la prolepse qui, par effet d'anticipation, prépare le lecteur/spectateur à la révélation de l'intrigue.

L'ellipse est utilisée un peu plus loin dans le texte à deux moments-clés de la nouvelle : avant la vente de la jument puis, à la fin du texte, avant la décision d'aller voir Milady chez son nouveau propriétaire. À chaque fois, cette coupure permet d'isoler la scène du reste de la narration, de la séparer du reste du récit. Les retrouvailles de Gardefort et de Milady sont aussi introduites par une ellipse : « cela dura ainsi jusqu'au jour où M. Grumbach reçut de Saumur un télégramme lui annonçant l'arrivée du commandant Gardefort » (MIL, 110). La narration ne reprend qu'une fois Gardefort et Grumbach face à face, accentuant le suspense. On ne sait rien du voyage de Gardefort ou de son déplacement ; l'histoire n'est relatée de nouveau qu'au moment où M. Grumbach descend de cheval (MIL, 111). Par un procédé de ralentissement parallèle à celui de l'incipit, et qu'on retrouvera dans les dernières pages de la nouvelle, le chapitre s'ouvre sur un dialogue direct entre Grumbach et Gardefort. Plutôt que de décrire tout de suite Milady et l'état dans lequel elle se trouve, l'attente du lecteur est prolongée par l'insertion du discours, où les deux

hommes parlent de Milady, presque comme si elle n'était pas là. Enfin, l'attente du lecteur est comblée par du discours indirect libre.

La commisération, la rage se peignaient sur ses traits. Il avait été dépouillé, trompé ! Et il n'avait même pas le droit de se plaindre puisqu'il avait touché un bon prix, puisqu'il avait salement accepté l'argent, vendu son seul amour. Et il avait fait six cents kilomètres pour voir ça ! Le ciel le punissait. Cette rosse méconnaissable, c'était Milady ! (MIL, 112)

En pénétrant dans sa pensée, le narrateur utilise la surprise horrifiée du personnage pour provoquer, par répercussion, celle du lecteur. La révélation est amenée par une description de l'état d'esprit du personnage : en se centrant sur le sujet (il), le regard s'écarte de l'objet de la rage de Gardefort (la jument), qui n'est amenée qu'au fur et à mesure, pour entretenir la surprise du lecteur, jusqu'alors maintenu dans le mystère. Au discours indirect libre est dit l'état d'humeur du personnage. Milady n'a plus le droit à un pronom genré, mais au neutre (« cette rosse », « ça »), qui la rabaisse à un objet, tout en illustrant l'horreur et le dégoût du personnage. Lorsque Milady est décrite lors de ces retrouvailles finales, c'est, à la fois, pour accentuer le contraste avec ce qu'elle était, et souligner l'échec de la résolution de la quête de Gardefort : sauver sa situation financière en vendant Milady.

S'il n'avait pas retrouvé son squelette sous le corps déformé, la couleur de sa robe, ses balzanes montant aux canons, le profil de son front, il ne l'aurait pas reconnue... [...] Si, en moins de trois mois, le banquier en avait fait cette haridelle à la bouche dure, aux jarrets indécis, aux mouvements saccadés, bref, s'il montait comme un cochon, ce n'était la faute de personne (MIL, 112).

Le désespoir du personnage, illustré par l'emploi répété de la conjonction (si), renforce l'aspect tragique de la situation et sa fatalité : ce n'est de la faute de personne. Gardefort et Milady deviennent des héros tragiques sans contrôle sur leur destinée, marquée par la volonté d'un être supérieur (« le ciel le punissait »). L'accumulation de détails a pour fonction de présenter un portrait de Milady différant en tout point de celui de l'incipit, dans un processus commun aux histoires tragiques des contes ou des récits d'initiation. La description finale de la jument, transformée, misérable, est autant un choc pour le lecteur – qui, tout au long de la nouvelle, voit toujours la jument par les yeux de Gardefort – que pour le personnage, grâce à l'association de la focalisation interne et du discours indirect libre. La scène, mise en perspective du point de vue de Gardefort, et de ses sentiments, acquiert une signification particulière : elle suppose ce qu'implique pour le

personnage la dégradation de la condition de la jument, en termes affectifs, moraux et éthiques. Ce procédé permet au lecteur d'accepter la mort de Milady et de Gardefort comme un mal nécessaire, et une certaine forme de libération de la déchéance dans laquelle les deux personnages sont tombés, à cause de leur séparation.

C'est d'ailleurs dans la dernière scène qu'apparaît la prolepse la plus évidente, sous la forme d'un « châtement immédiat et suprême », introduite par un aphorisme prophétique : « aucun homme ne peut entrer, ou du moins rester en fureur contre lui-même ; ou bien il s'inflige un châtement immédiat et suprême, ou bien, par instinct de conservation, il se retourne contre autrui » (MIL, 113). En utilisant la forme générale de l'aphorisme, le narrateur annonce – et justifie – l'acte de folie de Gardefort. L'aphorisme a ici un double effet : par le général il annonce en réalité le particulier, puisque Gardefort s'inflige aussitôt « un châtement immédiat et suprême » en se jetant avec sa jument du haut d'un aqueduc. La prolepse annonce au lecteur la tournure finale et fatale des événements.

Il s'agit aussi d'une justification implicite par le narrateur de l'acte à venir. Le personnage, en se suicidant, ne fait qu'obéir à cette loi émise par le narrateur comme si elle venait du ciel, de ne pouvoir rester en fureur contre soi-même. La sentence met alors en place une compréhension implicite, presque une validation des actions qui vont suivre. Elles apparaissent comme une conclusion logique du récit et non comme un acte de folie, dont la victime, aussitôt oubliée malgré son importance dans tout le récit, est Milady. Celle-ci est aussitôt reléguée au rang d'objet. Les personnages en parlent comme d'un « amortisseur » (MIL, 118) ou comme si elle était un objet que l'on peut casser (MIL, 120). Gardefort, en tuant l'être dont il clamait pourtant être amoureux comme d'une femme, caractérise son acte de « grossier » (MIL, 120), usant d'un euphémisme. On comprend alors que tout le récit n'a été construit, en réalité, que pour préparer cette chute – dans les deux sens du terme – et illustrer cet aphorisme.

Les scènes équestres des récits de Jean Giono mettent aussi en scène le tragique. La construction des récits gionien de notre corpus empruntent aux tragédies classiques en limitant l'espace de l'action à un endroit unique, qui prend parfois la dimension d'un village ou d'une région. Comme dans le conte ou la tragédie, ils sont figés dans un espace défini dont seul le cheval permet de sortir – par la mort, la fuite, le voyage. Ils obéissent à des

règles temporelles floues. Les histoires contées appartiennent à une temporalité fictive non définie : on ne sait pas si elles ont lieu en jours, en mois ou en années, ni à quelle époque elles appartiennent. Ses récits ont cette particularité de pouvoir se dérouler à un moment précis ou sur une vie entière, à la manière des fables ou des contes. Leur message n'est pas limité à un contexte ou une époque donnée, puisqu'ils ne renvoient pas à tel monde réel, malgré leur apparente vraisemblance. L'histoire est souvent constituée d'une intrigue unique et suit une progression dramatique ascendante, jusqu'à la révélation finale, qui prend les allures de tableau tragique. Ces tableaux sont souvent rapportés par le discours, comme si l'auteur obéissait à des règles de bienséance de son invention. Car la mort, chez Giono est une mise en scène théâtrale puisque, comme le dit Marceau, « Le sang est le plus beau théâtre » (DCO, 140).

Si les chevaux sont omniprésents dans les textes de notre corpus, nous laisserons de côté *Que ma joie demeure*, *Un roi sans divertissement*, *Le Hussard sur le toit* ou *Faust au village*, dans lesquels le cheval occupe une fonction métonymique et n'a pas de scène à proprement parler d'interaction avec l'homme. Dans les deux dernières œuvres, les actions équestres du *Hussard* ou de la nouvelle « Le cheval » (FV) sont rapportées à travers le discours, ne permettant pas de les considérer comme des scènes au sens narratologiques. Nous nous concentrerons donc sur le roman *Deux cavaliers de l'orage* dont les scènes équestres rythment et organisent le récit, ainsi que sur *Les Récits de la demi-brigade* qui nous offrent trois scènes équestres représentatives de l'utilisation du cheval par Giono.

L'œuvre *Deux cavaliers de l'orage* est construite comme une tragédie classique, et les cinq scènes équestres qui y figurent sont autant de nœuds dramatiques permettant de conduire le récit vers le drame final. Nous avons écarté de ce que nous appelons « scène équestre » les chevauchées régulières entre les deux frères ou en groupe, où ne figurent pas réellement d'interaction avec l'animal, qui y apparaît seulement comme moyen de transport. Ainsi, la première scène ou interaction entre l'homme et l'animal (DCO 23-30), figurant dans le deuxième chapitre, au début de l'histoire – le premier chapitre n'étant qu'un préambule racontant l'histoire des Jasons – permet d'installer le décor pictural de la tragédie. Marceau décide de vendre des mulets à un propriétaire de haras sur les bords du fleuve, secondé d'Ange. Le décor est verdoyant et pastoral, et permet d'installer une atmosphère de paix et de sérénité, à l'image de la relation entre les deux frères au début du

roman. Les mulets y font figure de doubles des protagonistes, paysans endimanchés peu à leur place dans ce cadre riche et aisé, alors que des chevaux en liberté (étalons, juments et poulains) s'ébattent et renvoient une image de vie et de luxure, figurant les habitants oisifs du château. C'est dans ce même esprit de calme et de sérénité qu'Ange laisse apparaître ses qualités de cavalier, à la surprise de tous. Alors que le baron du château veut voir « ce jeune garçon monter cette mule folle », Ange fait « exécuter à sa bête, le plus naturellement du monde, un petit pas espagnol dont il avait le secret » (DCO, 27), causant la surprise et l'admiration, non seulement du baron, mais de son propre frère.

Le message est ici double, puisque les mulets viennent d'abord figurer les Jason, c'est-à-dire des paysans, certes, mais qui réussissent à se fondre dans un monde qui n'est pas le leur, et à montrer des capacités inattendues. Ainsi, tel le mulet que monte Ange, Marceau, lutteur expérimenté, se révélera l'homme le plus fort du monde, et sera connu dans le pays tout entier. Ange lui-même a peu à voir, de prime abord, avec son frère, sa « beauté avait fait tout de suite merveille comme un feu », il est comparé par le narrateur au « dieu des mules ». C'est un duel de classes sociales dont les Jason sortent vainqueurs, selon Marceau, tant d'un point de vue commercial (« quelques heures après, ils avaient vendu tout le troupeau » DCO, 27) que d'un point de vue esthétique, par la beauté d'Ange (« son extrême jeunesse continuait à crever les yeux en même temps que sa beauté » DCO, 28). Car il y a aussi un autre duel pour l'affection d'Ange, dont Marceau a peur qu'il se laisse séduire par cette compagnie. Heureusement, Ange prête peu d'intérêt à la bonne société et les mots « honneur », « orgueil », répétés, viennent s'ajouter à la « tendresse » de Marceau pour son cadet et qui donne son titre au chapitre (« tendresses »).

Le deuxième message, moins explicite, concerne la personnalité double d'Ange. Celui-ci est encensé par son frère qui l'estime à l'égal d'un jeune dieu sans voir sa part d'ombre. Or Ange, malgré son nom, se confronte à son frère au fur et à mesure que le récit progresse et le provoque en duel jusqu'à le battre. Cette première scène équestre laisse entrevoir un personnage plus difficile à cerner qu'il n'y paraît :

Marceau lui-même en était estomaqué ! Où diable ce garçon avait-il pris tout ça ? On ne pouvait pas savoir s'il s'arrangeait pour meurtrir la bête avec le mors ou s'il avait un sort pour dominer mais, monté sur la plus cabocharde des bêtes, il la fit papillonner et danser, et faire des grâces.

Même l'opinion de Marceau, exprimée au discours indirect libre, révèle cet aspect duel de la personnalité du jeune garçon, d'abord comparé à un dieu, puis renvoyé à la figure du diable (« où diable »). Sa propre technique équestre est interrogée de façon paradoxale, soit renvoyée à de la torture (« meurtrir la bête avec le mors »), soit à la magie (« un sort »). Cette scène d'apparente oisiveté, de repos, prend alors, après l'analyse, une dimension plus prophétique : le sort des deux frères est à présent scellé, comme si le sort lancé par Ange avait aussi touché Marceau. A partir de ce moment, ils seront inséparables, jusque dans la mort.

La deuxième scène équestre du roman, très courte (DCO, 66-67), signe une rupture dans le récit qui racontait le quotidien des deux frères à l'imparfait. Brusquement, le chapitre « Les courses de Lachau » s'ouvre au présent. La narration s'éloigne de cet univers pastoral dans lequel évoluent les deux frères pour annoncer le drame.

La scène commence par le départ des deux frères aux courses de Lachau, à cheval, accompagnés de l'inquiétude soudaine et incompréhensible d'Esther qui les observe par la fenêtre. Pourquoi ce départ mérite-t-il la qualification de « scène » ? D'une part, parce que le passage au discours indirect libre d'Esther, dont on suit le point de vue, introduit une coupure dans le récit. Puis la scène est introduite par le présentatif « voilà », renvoyé à sa nature première de verbe défectif : « Et justement, voilà qu'on entend trotter des bêtes ». Le mot est en réalité, étymologiquement, une interjection verbale réduite à la forme unipersonnelle du présent de l'indicatif, interpellant l'interlocuteur²⁸⁰. En l'utilisant, Esther attire l'attention sur la scène audible, qu'on pourrait qualifier de premier acte de la tragédie. Elle oblige aussi le lecteur à adopter sa focalisation en réutilisant le présentatif un peu plus loin (« les voilà là devant ») et à saisir l'objet scénique qui fait de cette scène un passage unique de l'histoire, et annonciatrice du drame. Lorsqu'elle voit les deux cavaliers s'en aller, Esther développe un parallèle entre la violence de Marceau, qui transparaît dans sa façon de monter à cheval, et l'inquiétude qu'elle ressent. Derrière la scène émerge la vision

²⁸⁰ Dans l'incipit d'*Au-Revoir Là-Haut*, les deux protagonistes, Albert et le cheval mort, sont introduits comme deux acteurs d'une pièce qu'ils s'appêtent à jouer : « Les voici face à face, le jeune homme et le cheval mort » (AL, 34). Cette introduction s'assimile à une didascalie théâtrale implicite. L'usage de la préposition, formée à partir de l'impératif de "vois", et de "ci", introduit la dimension visuelle de la scène. On trouve le tableau scénique qui sera le fil de l'intrigue (le jeune homme et le cheval mort). La monstration signifiée par « voici » dans *Au Revoir Là-haut* peut se comparer à la dramatisation épique du présentatif « voilà » dans *Deux cavaliers de l'orage*.

prophétique, soulignée, à la fin de la scène, par une question au discours indirect libre à laquelle Marceau, qui ne l'entend pas, ne peut évidemment pas répondre : « qu'est-ce que tu veux donc faire avec tes bras ? » (DCO, 67). Ces bras sont les acteurs du drame, sans qu'elle le sache, puisque c'est grâce à eux que Marceau s'illustrera comme l'homme le plus fort du monde, à la lutte ; c'est aussi eux qui tueront le cheval, à Lachau, et son propre frère, à la fin du récit. La scène s'achève sur cette question d'Esther, qui résonne dans le texte de manière forte, mise en exergue par le passage brutal au discours direct. L'inquiétude se trouve reflétée dans les éléments qui l'entourent : « Le jour ne se lève pas ce matin. Le jour se refuse à se lever. Ce qui se lève de tous les côtés, c'est l'ombre ». Alors que les cavaliers disparaissent, un dernier présage funèbre est introduit avec l'apparition de l'ombre et la clôture de la scène, marquée par un retour progressif à la narration s'illustre par la répétition de l'adverbe « maintenant » et le passage final du présent au passé composé : « Maintenant, ils ne sont plus que deux cavaliers, là-bas, loin [...] maintenant ils ont disparu ». La scène se clôt, comme dans la nouvelle « Le bal », sur du vide : « L'allée forestière toute droite est vide ».

C'est donc une scénographie audio-visuelle que met en place Giono dans *Deux cavaliers de l'orage*, presque à la manière d'une prise de vue cinématographique qui prend fin brutalement au « coupez ! », provoquant une disparition de l'image. La construction de cette scène rejoint la définition d'écran-coupure évoquée par Stéphane Lojkine, c'est à-dire qu'elle présente un jeu de superposition scénique, ce que Lojkine appelle un « écran-scène » ou un « écran-coupure ». Dans ce dispositif emprunté à la métaphore théâtrale, on retrouve l'importance du regard et de la focalisation. Cette scène est le fruit d'un double encadrement. Le regard d'Esther, influencé par l'amour qu'elle porte pour Ange, donne au départ des deux frères la dimension d'une scène, en offrant des pistes d'interprétations conditionnées par son point de vue. C'est même un double cadrage. La jeune femme assiste au départ des cavaliers par le biais d'une fenêtre donnant sur la route, qui constitue le premier champ d'observation de la scène, son premier « cadre » scénique. C'est aussi un renvoi au titre du roman, *Deux cavaliers de l'orage*, qui prend ici tout son sens.

La dramatisation de la scène vient de cette double charge, pour Esther, à la fois du point de vue (elle entend et voit la scène), et de la voix : c'est elle qui parle à voix haute. Ce choix narratif fait de cette scène pourtant peu active – il ne s'y passe rien – celle où se noue le drame.

On retrouve cette tension dramatique lors du retour des deux frères, qui amène la nouvelle de l'événement équestre essentiel du roman : la mise à mort du cheval fou, à Lachau, par Marceau (CDO, 134-156). Cet événement est pourtant l'objet d'une ellipse. En effet, ni les courses, ni la mort du cheval, ne sont racontées dans ce long chapitre, intitulé « Les courses de Lachau ». C'est par le discours, rapporté par les voix des personnages, après l'événement, que les personnages, et donc le lecteur, en ont connaissance.

Néanmoins, on retrouve une superposition du cadre narratif et de la mise en scène théâtrale, puisque la figure du cheval sert à ouvrir le chapitre (avec le départ à cheval des cavaliers) et à le fermer (avec la livraison par Marceau du cheval mort).

S'il n'a pas de voix dans le récit – il ne raconte pas l'événement –, la présence du cheval, en apparaissant au début et à la fin des nœuds dramatiques, encadre le récit.

Ainsi, la troisième et la quatrième scène équestre du roman encadrent la rencontre de Marceau et de Clefs-des-cœurs (DCO, 158-160 ; 182-185) et se font écho. Dans la première scène, Marceau rejoint avec son cheval les fayards, mais le cheval ne coopère pas comme il le souhaite, et naît un conflit entre l'homme et l'animal : « La bête [...] regarde et quitte la piste ; Marceau l'y remet dedans en tirant sur le derrière de la charrette. Qui commande ici ? » (DCO, 159). Le cheval semble pressentir l'arrivée de Clefs-des-cœurs qui vient provoquer Marceau en duel. Marceau doit faire preuve d'autorité et s'imposer face à l'animal, comme s'il s'agissait d'un préambule au combat qui va suivre. Une fois le combat achevé, pourtant, la relation entre Marceau et le cheval est complètement inversée. C'est le cheval qui prend les devants et devient la figure de l'autorité, guidant Marceau vers le village. « Le cheval avait compris que la main ne tenait pas le mors, mais s'appuyait sur la bride [...]. Marceau obéissait à sa direction. [...] Il ne pouvait rien faire d'autre que d'obéir au cheval et s'appuyer sur la bride » (DCO, 183). Marceau, vidé de ses forces, obéit et suit l'animal, comme s'il n'avait pas le choix. Le cheval semble alors, dans les deux scènes, incarner le destin de Marceau. Il annonce d'abord le combat à venir, puis la victoire finale du destin sur Marceau qui a provoqué une réaction en chaîne sur laquelle il n'a pas de contrôle en tuant le cheval à Lachau. Cette mort équine est à l'origine des événements suivants, précipitant, chapitre après chapitre, la fin tragique des deux frères.

Ainsi le cheval joue dans l'œuvre un rôle primordial dans la dramatisation du récit et la mise en place de la tragédie finale.

Même quand il ne fait pas l'objet d'une scène à proprement parler, il accompagne les personnages et devient le témoin du drame en train de se nouer. Ainsi, c'est à cheval, en rentrant au village après une série de combats gagnés par Marceau, que Mon Cadet demande à son frère s'il n'a pas triché lors de son dernier combat, et commence à le provoquer : « Comment as-tu fait ? » ; « Il n'y a pas de malices ? » ; « Je voudrais que tu me fasses voir un peu de quelle façon ils essayaient de te tordre » (DCO, 234). Ange s'éloigne progressivement aux yeux du lecteur de l'image de pureté et d'innocence que Marceau lui prête.

Marceau, inspiré par le pas des chevaux, essaie de détourner Ange de son désir belliqueux, d'abord en lui exprimant son amour, de façon détournée : « j'aime cette forêt [...], j'aime ces arbres, j'aime cette odeur, j'aime marcher lentement comme ça lentement avec toi » (DCO, 233). Il essaie de communiquer sa paix intérieure à son frère, maintenant qu'il n'a plus personne à combattre, en prônant la paix et la liberté (« voilà les meilleurs moments de la vie. [...] On fait ce qu'on veut. Personne ne nous embête. Ça pourrait durer cent ans »). C'est une atmosphère de silence et de paix où l'on entend « seul, le pas des chevaux dans les feuilles mortes » (DCO, 237). Cet indice pourrait alerter le lecteur, car cette atmosphère ne concorde pas avec l'ensemble du roman, empli de chevauchées furieuses des deux frères. C'est une contradiction avec le titre, dont les personnages sont d'emblée caractérisés par leur appartenance à l'orage. Les paroles de Marceau, répétées comme une litanie, ressemblent à un chant, une prière ou à un mantra. (« La vie est belle, [...] Pourquoi chercher à quatorze heures ? Si tu es là, si je suis là, tout est là. [...] Je suis bien. On est bien. Tu es bien ! » DCO, 237) On ne sait qui Marceau essaie de convaincre, lui ou son frère. En dernier recours, il tente de soudoyer ce dernier en le couvrant de promesses et de cadeaux, comme ce « petit cheval roux » qu'Ange aime tant (DCO, 238). Mais si la scène se clôt en fin de dialogue sur les paroles de Marceau, le chapitre n'est pas fini, et Ange essaye de nouveau de se battre avec son frère.

Quelques pages plus loin, effrayant les chevaux – sept, pour revenir au nombre symbolique déjà évoqué dans *Milady* – Ange saute sur son frère à l'improviste, avec pour seul effet de faire rire Marceau (DCO, 240). Les chevaux sont ainsi toujours les témoins de l'action, même quand ils n'y participent pas.

Enfin, la tension dramatique augmente encore quand, en pleine tempête, Marceau disparaît. Sans nouvelle de son aîné, Mon Cadet part à cheval à sa recherche, dans ce qui compose la dernière scène équestre du roman (DCO, 245-247). A un moment donné le cheval refuse d'avancer et Mon Cadet, sans selle, chute et doit continuer à pied. Pour la première fois, Mon Cadet perd ses qualités de cavalier et se bat avec le cheval, devenant alors l'égal de son frère. C'est en effet Marceau qui est traditionnellement en conflit avec sa monture. Or, Ange, qui a monté les mules les plus récalcitrantes, n'arrive pas à maîtriser l'animal, et en arrive à la battre : « La bête refusa et fit un saut en arrière. [...] Il la frappa d'un coup de poing sur la tête. [...] Elle se cabra toute droite, et Mon Cadet, désarçonné, roula dans les pierres » (DCO, 247). C'est la première fois qu'Ange apparaît seul dans la narration, sans son frère. Lui qui est toujours l'objet de la tendresse et de la protection de son aîné devient le protagoniste de l'action. Il se confronte aux éléments : l'eau, la boue, les pierres, dans une scène où la matière prend une fonction symbolique rituelle de passage à l'âge adulte. Il doit traverser l'eau et se libérer de la boue comme s'il prenait enfin vie comme un adulte. Cette genèse du personnage est figurée par la présence de mots relatifs à la vie de la nature (terre, sève) mais aussi par ses mouvements, à quatre pattes, comme un enfant, par sa difficulté progressive à respirer, comme s'il venait au monde : « Il [...] tira de toutes ses forces sur ses bras, émergea dans les ténèbres. Il essaya de se redresser [...]. Chaque fois qu'il respirait, cette lumière orange éblouissait ses yeux. Il essaya d'appeler » (DCO, 248). Le lecteur assiste à une venue au monde, à une naissance, non seulement figurée d'Ange comme homme adulte, dans l'histoire, mais aussi comme protagoniste à part entière, dans la narration, indépendant du personnage de Marceau, avec son propre point de vue et sa propre voix dans le récit. Une voix qu'il a d'ailleurs du mal à faire entendre : « Il essaya d'appeler. A peine s'il réussit à faire passer un petit cri de lapin » (DCO, 248).

En atteignant l'endroit où il pense trouver son frère, Mon Cadet avance la main et touche « une queue de cheval », puis « une cuisse de cheval glacée » (DCO, 250). Marceau est encore vivant, bloqué sous un tronc d'arbre, alors que son cheval est mort écrasé devant lui. La tension du récit trouve son apogée dans cette mort d'un autre cheval, qui met Marceau en situation de faiblesse et inverse le rapport de forces entre les deux frères. Ange passe alors du statut de personnage secondaire à celui de héros en sauvant son frère. L'événement renvoie Marceau à son statut d'homme mortel confronté à sa finitude, et non de Dieu comme il avait pu le croire jusqu'à maintenant. C'est après cette scène que Mon

Cadet gagne le droit d'affronter Marceau en égal, et de le battre en duel, provoquant le coup de théâtre final (le fratricide). En effet, Mon Cadet « pouvait tout se permettre sauf d'être plus fort que » son frère (CDO, 264).

Si la scène équestre au sens de Genette sert l'intrigue des *Deux cavaliers de l'orage*, annonçant le combat et renforçant la tension dramatique, dans *Les Récits de la demi-brigade*, elle est au cœur de l'intrigue. La scène équestre devient un combat, soit de l'homme et de l'animal, soit de l'homme contre un autre adversaire cavalier, soit, enfin, de l'homme contre lui-même (« cet enfer qu'un homme digne de ce nom porte toujours en lui-même » RDB, 76). On retrouve cette dimension théâtrale induite par le duel dans les trois principales scènes équestres des Récits de la demi-brigade : une course-poursuite entre Martial et le petit Verdet dans « Une histoire d'amour », le duel qui oppose Martial à Pauline de Théus dans la nouvelle « Le bal » (RDB, 75), et le sauvetage de Martial par son cheval Biquet, lors d'un tir de pistolet, dans « La mission ». Parce que nous avons déjà analysé plus haut la dernière de ces scènes²⁸¹, nous nous concentrerons sur les deux premières.

« Une histoire d'amour » est le récit d'une course-poursuite tragique entre Martial et un voleur nommé « le petit Verdet », qui se révèle être une femme, même si la narration le laisse deviner, passant du masculin (« le petit Verdet », « il », « son cavalier ») au féminin (« nos deux proies », « la bête », « elles »). D'ailleurs, le cheval du petit Verdet, double de son cavalier, est dès le début présenté comme une jument, et Martial qualifie son empreinte de « charmante », ajoutant même « doublement charmante », comme s'il faisait allusion à une double découverte (RDB, 46). Les références féminines se multiplient : le verbe « habiller » le cheval au lieu de « seller », le mot « coquetterie », répété, ou « élégance », ainsi que l'adjectif « tendre », utilisé pour caractériser le cheval du petit Verdet, ou la réflexion de l'ordonnance au sujet des tirs de pistolet qui frappent le bonnet de Martial : « c'est quelqu'un qui n'aimait pas le point de croix » (RDB, 41). C'est que cette course-poursuite à cheval est bien une histoire d'amour, comme l'indique le titre. Le petit Verdet se déclare à Martial par des tirs de balle, des lettres anonymes décrites comme « bizarre », au point que Martial lui-même réalise que « quelque chose [le] concerne » (RDB, 38).

La scène en elle-même commence par un changement de temps, passant du passé simple au présent, signifiant le moment où Martial et son équipe se trouvent enfin en face

²⁸¹ Voir plus haut II/2/1 : « L'animal en tant que tel : accessoire ou adjuvant », p. 187

des verdet. Dès qu'il aperçoit le petit verdet, Martial sent battre son cœur : « Je n'avais jamais entendu battre mon cœur ; je l'entends » (RDB, 48). Il entend « pour la deuxième fois » battre son cœur (RDB, 50) à la fin d'une course poursuite qui le rend, selon ses dires, « très heureux » (RDB, 49). Enfin, la poursuite et la nouvelle s'achèvent par la mort du petit verdet, et Martial voit « le sang noircir la région de son cœur » à elle (RDB, 50), comme une déclaration d'amour. Celle-ci est ensuite confirmée par l'apparition de la jument, à la fenêtre où étaient glissées les lettres anonymes, comme une révélation par l'animal des sentiments de sa maîtresse. Car les chevaux servent de doubles aux personnages humains. César a, comme Martial « des nerfs d'acier », et Martial adopte la même attitude de respect et de dévotion face à son aimée, puis face à la jument. Il évite au petit verdet « les soubresauts indécents de l'agonie », et refuse qu'on « dévoile » son visage (RDB, 51). Plus tard, il demandera instamment au dépôt de remonte qu'on ne fasse pas pouliner la jument (RDB, 53), comme si, en préservant la pureté et la virginité de la jument, il préservait celle de sa maîtresse. Celle-ci tiens en effet de la figure virginale : ses mains nues l'éblouissent, il ne peut regarder « la courbe exquise de sa joue » et, lorsqu'on lui apprend que c'était une femme, il corrige instantanément : « D'ailleurs, c'était une jeune fille ». Cette mise au point permet de mettre en valeur l'aspect pur et virginal du petit verdet, qui se trouve renforcé par la caractérisation de la jument : « une bête exquise » (RDB, 53). La scène renvoie à la mort de Penthisélée, la reine des Amazones dont Achille tombe amoureux au moment où il la tue, pendant la guerre de Troie.

Mais c'est une habitude pour Martial, qui affronte une autre amazone, dans la deuxième scène que nous étudions : la marquise de Théus, dans « Le bal ».

Cette scène renverse les codes établis. Il y a d'abord un détournement de la mise en scène du duel, faisant du combat un spectacle : il s'agit plutôt d'une parodie de duel, si l'on considère que les deux personnages ne font en réaliser que se croiser, par hasard, à cheval.

Martial, le narrateur, est blessé, et c'est dans cette « situation d'invalidé à la tête de bois » qu'il rencontre la marquise. Alors qu'il veut prendre son pistolet, il réalise « qu'il n'a qu'un bras valide ». Le duel est double, puisqu'il est d'abord équestre, entre le cavalier et sa monture, Martial essayant de se mélanger à sa monture pour composer « un monstre » hybride. Lorsque la marquise apparaît, elle défie Martial, non par la force ou les armes, mais par le choix de son cheval, « une rosse balourde d'une telle laideur qu'elle avait dû être

cherchée avec un soin exquis » (RDB, 76). Tout le duel se joue en réalité dans le regard, la marquise répétant au mot près l'attitude de Martial un peu plus tôt lors de l'attaque d'une jeune femme à son égard.

Quand Martial est touché à l'épaule quelques lignes plus haut, il fait la comédie, qu'il qualifie d'ailleurs de « romantique » : « je passai devant elle, au pas, sans la voir, sans remuer la tête (ce que j'aurais fait si les balles avaient été des mouches). » (RDB, 75). Cette vraie scène de duel est expédiée en quelques lignes au passé simple : « C'est le moment que choisit Mlle de B. (prénommée Blandine) pour me tirer deux coups de pistolet à bout portant. » (RDB, 75) alors que l'affrontement de regards avec la marquise de Théus occupe plus d'une page. En effet, Mlle de B. attaque Martial à pied (et non à cheval, le narrateur insiste sur ce point) déséquilibrant le duel et annulant la valeur de son attaque, ce qui provoque la comédie de Martial. Il faut être à cheval pour pouvoir être l'égal du narrateur. Et le choix du cheval est crucial. C'est ce qu'a compris la marquise. La dimension symbolique du regard s'illustre dès la mise en place du décor par Martial, qui évoque la beauté de sa jument, « une beauté plus éloquente pour le cavalier que pour le spectateur » (RDB, 75). Le décor est peint comme découvert, et donc offert au regard, avec le jeu de mot « mince lisière d'yeuses », rappelant le substantif pluriel « yeux ». Enfin, le duel s'amorce par la vision d'une ombre à ses côtés. Martial reconnaît la marquise, qui se déplace plus vite que son regard « *ce détail éveilla ma méfiance, mais trop tard : elle était déjà à côté de moi* » (RDB, 76). La mise en forme de la phrase, en italiques, appuie encore la dimension visuelle de ce duel. La marquise, répétant l'attitude de Martial un peu plus haut, ne l'honorant ni d'un regard ni d'une parole, passe à côté de lui, gagne la lisière d'yeuses et disparaît. La scène laisse le narrateur, comme le spectateur, « devant le vide parfait » (RDB 77), conclusion de la nouvelle qui met en valeur l'illustration de la scène comme transport au sens de Lojkine. Il s'agit de glisser, comme la marquise, d'une scène à l'autre, du théâtre personnel de Martial à celui du monde qui l'entoure. Nous rejoignons ainsi l'analyse de Lojkine de la scène sublime comme d'une scène « en mouvement », dans laquelle le transport matériel, personnifié par le cheval, « se transmue en transport symbolique, c'est-à-dire en sentiment du sublime de la "situation" »²⁸². Le sublime apparaît par l'intermédiaire de Clara, bête qui répond à Martial « à merveille », le plongeant dans « un état qui donne des dimensions divines ! » (RDB, 76). Mais la beauté de Clara est comme annulée par la laideur exquise,

²⁸² S. Lojkine, *op. cit.*, p. 133.

encore renforcée par l'oxymore, de la monture de la marquise, qui détruit l'état de centaure qu'avait atteint Martial. C'est du cheval que vient le sublime, l'animal permettant d'accéder à une dimension divine, mais aussi à la chute, ici dans le vide.

Autant la première scène est une réussite sur les deux plans, celui du duel héroïque (avec la mort du petit verdet) et celui de l'histoire d'amour, autant cette seconde scène met en échec les codes traditionnels et les attentes du spectateur, en le surprenant et en le déstabilisant, comme Martial a pu être surpris et déstabilisé par la marquise de Théus. Il y a un jeu de miroir volontaire entre les deux plans, celui de l'histoire et celui du récit.

La construction des attentes du lecteur, par l'usage de l'anticipation, permet de dramatiser et de mettre en scène les rapports entre chevaux et cavaliers. *La Route des Flandres* contient de nombreuses scènes équestres, soit vécues par Georges durant la guerre, soit par Reixach, Corinne et Iglésia dans une histoire antérieure à l'intrigue principale. Nous laisserons de côté les scènes équestres extérieures au récit cadre, en cela qu'elles ne font pas partie de la narration mais sont rapportées par le discours, par la voix du jockey Iglésia. Nous écarterons aussi les scènes racontées à l'imparfait, comme les passages de revue ou le dessellage des chevaux menés à l'abreuvoir à la fin d'une journée de travail, et témoignant du quotidien du narrateur pendant la guerre.

Après avoir bu les chevaux repartaient en trottant, par deux, les hommes courant au milieu jurant après eux [...]. Par la suite je me contentai d'en faire encore moins que je n'en faisais déjà, [...] décrochant les deux étrivières en descendant de cheval, débouclant la sous-gorge dès que je lui avais coupé l'eau une ou deux fois (RF, 11).

Ces scènes, qui apparaissent une seule fois dans le récit, évoquent pourtant une certaine répétition des gestes et la monotonie liée à la condition de soldat, ainsi qu'à la pratique quotidienne de l'équitation. Cette répétition, cette inscription dans le temps d'actions monotones, est renforcée par l'usage des participes présents et des locutions (par la suite, toujours, longtemps).

Les scènes équestres au sens narratologique sont au nombre de quatre (la mort de Reixach, la scène avec le soldat à pied, la scène avec la jument qui refuse de traverser, la mort du cheval)

Le récit de la mort de Reixach est préparé par une dramatisation au participe présent et l'insertion de l'anticipation. Peu avant sa mort, il est présenté comme se fiant

entièrement à sa monture « se laissant conduire par son cheval, les rênes abandonnées, déjà parvenu ou entré dans un autre état, un autre degré, soit de connaissance, soit de sensibilité » (RF, 255). Le récit fait explicitement part de son changement d'état futur (sa mort). Il abandonne les rênes comme s'il avait déjà abandonné le combat et l'idée de rester en vie, illustrant la capacité mentale de l'être humain à anticiper sa fin. L'utilisation du participe passé et de « déjà » est une annonce de la suite des événements. L'idée est reprise dans *Le Cheval* :

S'il est le seul animal à savoir qu'il doit inévitablement mourir, l'homme est aussi le seul à geindre et maudire son sort, non qu'il puisse le supporter car en fait il, ou du moins son corps, supporte à peu près tout, et en fin de compte, aussi, son esprit, mais parce que ce qui est insupportable ce ne sont pas les choses, la souffrance en elle-même mais son idée (CH, 40-41).

C'est l'anticipation de la souffrance à venir ou de la mort, ou en tout cas son idée, qui constitue en soi une source de souffrance pour l'homme, selon le narrateur. Le cheval, lien entre les deux mondes par retour à sa fonction psychopompe, permet de sublimer cette souffrance. C'est peut-être pour cela que l'idée de mourir à cheval est moins incompréhensible, et presque tolérable pour le narrateur. Elle correspond à un modèle, à un idéal, elle est la conclusion.

La tension dramatique est parfois renforcée par un événement incongru lié à la présence du cheval, comme lorsqu'un soldat essaie de se greffer au groupe de cavaliers survivants dans *La Route des Flandres*, et se voit refuser le droit de monter le seul cheval sans cavalier, sous prétexte de ne pas appartenir à la cavalerie (RF, 255-257).

Cette scène, reprise dans *Le Jardin des Plantes*, raconte comment, alors que Georges, Iglésia, Reixach et un autre cavalier, seuls survivants du peloton, avancent sur la route avec leurs chevaux, un soldat surgit à pied et implore qu'on le laisse monter un des chevaux sans cavalier qu'Iglésia tient en main. Reixach refuse et ils abandonnent le soldat sur la route, vraisemblablement peu de temps avant que Reixach soit tué. La scène est rapportée deux fois par Georges dans un dialogue avec Blum au milieu du roman. La première allusion à la scène vient entre deux tirets, amenée par « et à un moment donné » (RF, 255). Parce que Georges est coupé dans son récit par l'intervention de Blum, il insiste, réintroduisant la

scène de façon marquée, par l'usage de l'impératif : « Non, écoute : alors [...] » (ouverture des guillemets, pauses, deux points). Cette scène rappelle l'incongruité triviale des expériences vécues par le narrateur Georges durant la guerre, et la marque particulièrement, parce que c'est la dernière scène dans laquelle Reixach joue un rôle avant sa mort. En la racontant, il cherche donc à tenter d'en saisir le sens dans une guerre qui n'en a pas. Cette scène, vue et racontée par Georges, renforce la tension dramatique par son absurdité, en évoquant un événement qui pourrait paraître insignifiant en regard de la mort de Reixach, véritable traumatisme du récit. Elle crée l'attente et l'interrogation, qui sont libérées par la première phrase du paragraphe suivant, clôturant la scène (et l'attente) : « Et c'est alors que cette rafale de mitraillette est partie » (RF, 258). La précision du déterminant démonstratif indique que cette rafale de mitraillette est attendue dans le récit, puisqu'elle est l'élément déclenchant la mort de Reixach. Elle est aussi la raison de la rencontre, plusieurs années plus tard, de Georges et de Corinne, autour du récit de la mort du Capitaine.

Nous retrouvons une dramatisation similaire dans le récit d'une attaque contre le peloton et la mort de Wack, alors que le narrateur est aux prises avec une jument paniquée, dont la selle se met à tourner. La scène est dramatique, non seulement en raison des faits relatés et de la concordance de temporalité entre la diégèse et le récit, mais aussi par son insertion brutale dans la narration (ce qui donne une impression de vie à l'ensemble). Placée au milieu du livre (RF, 174-179), le récit alterne indicatif et participe présent, sans démarcation ou ponctuation, avant d'introduire brusquement le passé simple : « Il y eut un moment (peut-être une fraction de seconde mais apparemment plus) pendant lequel dans le silence total il y eut seulement ceci : » (RF, 174). Le récit marque une pause, en introduisant la parenthèse et les deux points, et en suspendant la narration par des marqueurs temporels (« un moment » ; « une fraction de seconde ») et une focalisation centrée sur ce qui va suivre (« seulement ceci »). Le narrateur prépare l'événement qui va suivre, faisant naître le suspens.

La scène en elle-même est aussi unique : c'est une des seules scènes équestres où le cheval n'est pas l'accessoire du cavalier mais dispose d'une volonté propre, s'opposant au protagoniste-narrateur. Cette expression du libre-arbitre de l'animal et le décalage de son

utilisation dans une guerre mécanisée, provoque une situation douloureuse d'inconfort pour l'observateur. Pourquoi est-ce différent de faire la guerre à cheval en 1940 ? Le cheval impose sa taille physique et fait voir le cavalier du ciel – comme une cible – bien plus facile que le fantassin. L'animal refuse de se cacher dans un ravin, ou n'en comprend pas l'intérêt, même s'il s'agit de sauver sa vie, parce que justement il n'est qu'un cheval ; l'inadéquation de l'animal face à un char accentue l'effet dramatique et inhumain de la scène.

Le Cavalier Siomois ne contient, lui, qu'une seule scène équestre, au sens où une seule scène permet à Céline d'interagir avec un cheval de chair et d'os, qui ne soit pas le fruit de son imagination.

Après avoir été réprimandée pour son attitude, Céline se lasse de son cheval imaginaire et « guigne » autre chose. Elle décide d'échanger son cheval imaginaire contre un vrai cheval, celui du fils Thiex. Céline attend le passage du jeune garçon à cheval et simule une chute entre les jambes de l'animal, espérant que le cavalier la prenne en pitié. Elle peut alors chevaucher l'animal elle aussi, en croupe. La scène comporte deux niveaux. Au premier niveau, Céline est tiraillée par l'envie de monter à cheval, le verbe « guigner » apparaît plusieurs fois, ainsi que l'expression de la volonté de la jeune fille : « j'en rougissais d'envie » CS, 41 ; « au moins savais-je ce que je voulais », CS, 42. A ce niveau, la scène est un succès pour Céline, qui réussit à obtenir de rentrer à Siom en croupe derrière le jeune garçon. La fierté de la jeune fille transparait par l'usage du champ lexical de la gloire (« fierté », « vainqueurs », « triomphes », « gloire »). Céline devient alors, d'une certaine façon, l'héroïne réelle de sa fantaisie. Pourtant, l'usage des prétéritives et des oxymores révèle l'insatisfaction de Céline quant à la véritable quête qui sous-tendait cette volonté de posséder le cheval : la quête amoureuse.

En effet, au deuxième niveau, la quête de la jeune fille est romantique. Céline ne veut pas véritablement monter à cheval, mais reproduire les codes du récit courtois, et vivre un conte de fées ou un roman de chevalerie. Cette poursuite de l'imaginaire amoureux dont le cheval est le vecteur la fait rougir d'envie. Elle affirme ne pas vouloir plaire, ce qui constitue une autre prétérite, puisqu'elle devient, à ses yeux, l'archétype de la jeune fille en

détresse : « Je ne bougeais pas, les yeux mi-clos, le cœur battant plus fort » (CS, 42-43) ; « je ne m'oubliais pas au point de ne plus savoir que j'étais la fille du capitaine Soudeils » (CS, 43) ; « il a haussé les épaules, penché sur moi comme une bête écrasée et non, comme je l'avais imaginé, le genou en terre, écartant de la main les cheveux qui me recouvraient la figure. » (CS, 43). Céline, malgré ses affirmations, cherche la relation amoureuse, même si elle ne trouve pas le garçon « bien beau », elle se plaint qu'il ne la regarde pas (« il ne m'avait pas regardée une seule fois »), se voyant aussitôt comme « répugnante ». Elle concède d'ailleurs s'être imaginée elle-même dans ce rôle d'amoureuse « pendant quelques heures » (CS, 44).

En mettant en scène l'accident, Céline joue le rôle de la jeune fille en détresse, et elle s'attend alors à ce que le fils Thieix joue celui du chevalier, du héros qui vient la sauver, or le fils Thiers, lui, a failli ne pas obéir au désir de la jeune fille, hésitant et rebroussant chemin. Il y a un glissement entre la réalité des événements et les projections mentales, les fantasmes, que la jeune fille utilise pour appréhender la réalité. En cela, la scène met en exergue l'échec des projections de la jeune fille à l'épreuve de la réalité, la poussant un peu plus vers l'âge adulte et l'acceptation du renoncement. *Le Cavalier siomois* joue sur la notion de « cavalier », perçu par la petite fille comme une version moderne du « chevalier » de ses fantasmes, et l'adverbe « cavalièrement »²⁸³. En effet le garçon traite Céline « cavalièrement », c'est-à-dire sans aucune gêne, de façon insolente et grossière. Il la traite de « pauvre conne », il la regarde « comme une bête écrasée », « l'air extrêmement dur et ennuyé », et il manque d'ailleurs au départ de la laisser par terre sur la route, avant de se raviser en haussant les épaules, signe de son désintéret, la tirant par le bras pour la hisser sur le cheval. Le garçon détruit, par ses actions, l'image chevaleresque née de son statut de cavalier.

Or, ce chevalier qui naît de l'imagination de Céline, ce héros qu'elle voudrait retrouver à travers la figure du fils Thieix, c'est, en réalité, son père. Comme la narratrice l'exprime elle-même, toutes ses actions sont une tentative de rapprochement de son père. C'est parce que cette scène se conclut, en ce sens, par un échec, que Céline décide alors de quitter les refuges de l'imagination et de fuguer à pied toute seule. La confrontation de

²⁸³ J. Drengubiak, « Richard Millet, du personnel vers l'universel », in *Acta facultatis philosophicae universitatis prešoviensis*, Monographia 153 (AFPh UP 387/468), Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku 2012. p. 158.

Céline avec un cheval et un cavalier réels l'ont amenée aux limites de son imagination, précipitant son action et son départ de Siom pour retrouver son père autrement que par le rêve. Ainsi, la scène – et l'apparition du cheval de chair et d'os – marque clairement la séparation entre deux parties de la narration : le passage de l'enfance et du règne de l'imagination à l'âge adulte permettant les prises de décisions.

Continuer contient huit passages présentant des interactions entre hommes et cheval. Certains d'entre eux sont des scènes d'action (le vol des chevaux, la scène de la boue, la scène du bain, la recherche de Samuel par Sibylle), d'autres sont des scènes qui tiennent plus de l'apparition ou de la vision (le fils de Taberbek, venu leur apporter un pistolet, ou la confrontation onirique de Sibylle et du cheval ailé). Enfin, d'autres passages mettent en scène le quotidien des protagonistes, induisant une répétition de ces événements et illustrant l'évolution des relations entre les personnages (rencontre avec le jeune Kirghisze, courses poursuite entre la mère et le fils, jeu à cheval du Bouzkachi).

Nous nous intéresserons ici aux deux premières scènes équestres, celle du vol des chevaux et de la boue, que nous avons encore peu traité et dans lesquelles le cheval, protagoniste actif, devient une force perturbatrice de l'intrigue dont il amène le « coup de théâtre ».

La première apparaît en incipit, et met en scène la tentative de vol des chevaux des protagonistes par des Kirghizes (CT, 13-14). Si le roman s'ouvre sur une atmosphère apaisée de personnages endormis rêvant de chevaux qui galopent, l'action est annoncée par le biais des chevaux qui sentent le danger : « Les chevaux hennissent, ils n'aiment pas ce roulis de caillasses ni les voix rauques qui érucent » (CT, 13). Les chevaux sentent les changements de l'intrigue et diffusent un certain suspense : que va-t-il se passer ? Le cheval fait naître l'attente chez le lecteur. Lorsque les chevaux s'agitent, stressés, ils préparent le lecteur à un retournement de l'intrigue : « les chevaux hennissent, ils n'aiment pas ce roulis de caillasse ni les voix rauques qui érucent » (CT, 13). Ils semblent pressentir ce qui va arriver et préparent le narrateur de la scène et le récepteur du texte à l'imminence d'un événement. Cette scène a pour rôle de définir le roman dès le départ comme un roman d'action et d'aventure – équestre. Elle met en place les codes habituels (introduction des personnages,

du cadre, et de l'histoire) et donne lieu à des conséquences directes sur l'intrigue. Sans cette scène de vol de chevaux, Sibylle et Samuel n'auraient jamais reçu en cadeau un pistolet les ramenant à l'univers idéalisé du western, permettant à une construction fictive d'influer sur leur vision du monde réel. La scène insère, dès le départ, un décalage constant entre les chevaux de rêves, dont les images peuplent l'imagination des personnages, et les chevaux réels qui les accompagnent : êtres vivants, moyens de locomotion, victimes potentielles de vols ou d'accidents, parfois mortels, comme à la fin du roman.

Ainsi, au fur et à mesure de son apparition dans le roman, le cheval va prendre, au sein des scènes équestres, une symbolique différente. D'abord symbole de retour à la nature et de liberté, au début du roman, puis mythique, l'animal personnifié davantage, au fur et à mesure, le lien de l'homme au sensible, en particulier à l'autre.

On retrouve cette symbolique dans deux scènes équestres qui se font écho : celle de l'enlèvement dans la boue (CT, 113-119) et celle du bain (134-136). A la suite de la tentative de vol des chevaux, Samuel et Sibylle ont fait des rencontres, et c'est plutôt dans une ambiance conflictuelle qu'ils s'avancent sur un terrain bourbeux qui menace de les enliser. La scène signe, littéralement comme métaphoriquement, l'enlèvement des deux personnages dans leur conflit. D'ailleurs, la scène est introduite par une phrase lourde de sens, en conclusion du chapitre précédent : « ils tombent dans le piège facilement, sans se rendre compte qu'il se referme sur eux et qu'ils ne pourront pas faire marche arrière » (CT, 113). Ironiquement, cette conclusion s'applique autant à la scène équestre qui vient, auquel le narrateur prépare le lecteur par une prolepse, annonçant « le piège », qu'au récit tout entier, en proposant une définition du mot « continuer » qui sert de titre au roman. En effet le verbe « continuer » pourrait correspondre à l'impossibilité de faire marche arrière. Il sera d'ailleurs utilisé explicitement un peu plus loin dans le texte : « Sibylle comprend que faire du surplace c'est s'embourber [...] il faut continuer » (CT, 115). La scène devient une représentation symbolique de la situation et de la relation de la mère et du fils.

Par ces indices, le narrateur prépare le lecteur à un nœud dramatique essentiel à l'intrigue. La scène comporte ainsi différents niveaux de lecture. En affrontant les éléments (la boue), les personnages résolvent en réalité un conflit intérieur. Ce qui explique que leurs réactions face à l'événement soient similaires à leur comportement dans la vie : Sybille, active comme elle l'a été depuis le début du voyage, essaie de conduire son cheval à changer

de direction, examinant toutes les possibilités, alors que Samuel, passif, réalise ce qu'il se passe trop tard pour réagir : « en levant les yeux elle voit le visage blême de Samuel qui s'est arrêté à son tour et l'interroge [...] comme s'il avait besoin de sa confirmation ou qu'elle lui dise, mais tu ne le vois pas, ce qui se passe ? Tu ne vois jamais rien, Samuel ? » (CT, 114). Sibylle est le protagoniste central de cette scène, c'est elle qui la voit et la raconte, par le biais du discours indirect libre qui s'introduit dans la narration. La scène commence par un aperçu général du décor et des éléments en présence qui prennent vie tour à tour (les glaciers, les cailloux, la rivière, le sol), puis des cavaliers qui s'avancent (« Sibylle et Samuel », « eux », « ils »). C'est au moment où l'eau atteint les chevaux (« au moment où l'eau arrive aux genoux des chevaux » CT, 114) que les personnages humains se sentent en danger et que la narration se centre sur le point de vue de Sibylle, car c'est elle qui sent le danger avant Samuel. C'est seulement lorsque Samuel réagit, enfin, que la narration reprend le pluriel, englobant alors à la fois les cavaliers et les chevaux dans une même matière de corps entrelacés luttant pour leur vie : « Et tous les deux se mettent à crier et à claquer leurs talons dans les flancs des chevaux, [...] et ensemble on s'agite, on gueule, les chevaux aux yeux exorbités par la peur » (CT, 115). Le regard et la voix des humains et des chevaux se fondent aussi, unis par la peur dans un seul corps ; ils s'expriment de concert : « on gueule », « les chevaux hennissent » disparaissant dans un « on » commun (« on va tenir », « il faut tenir », « chevaux et humains » CT, 116). Le combat contre la boue dure autant de temps dans l'histoire (deux heures) que dans le récit (deux chapitres de plusieurs pages chacun), le temps s'allongeant pour faire ressentir l'urgence autant que l'importance de l'événement, à la fois pour les personnages, et pour le récit. C'est durant cet événement que s'instaure un premier dialogue entre l'humain et le cheval, avec le refus de Sidious, soudain, d'avancer. Sibylle, en tentant de rassurer le cheval, évidemment, parle aussi pour elle-même et pour Samuel. Elle transpose son attitude de mère du garçon au cheval, lui parlant « comme s'il avait besoin d'abord d'être réconforté et consolé d'un malheur trop grand pour lui » (CT, 117). Le cheval, par effet de miroir, prend la place de Samuel, réagissant « comme [s'il] ne l'entendait pas », glissant « sans s'en rendre compte ». La passivité du cheval permet au garçon de prendre les choses en main et de devenir acteur de la situation, prenant une des sacoches pour libérer sa mère, passant devant elle pour tirer l'animal. La détresse du cheval permet à Samuel de changer de rôle et de devenir le héros, le sauveur, inversant la courbe de l'évolution du personnage. La scène annonce le passage définitif de Samuel, grâce aux

chevaux, à l'âge adulte, à la fin du roman, lorsque sa mère, là encore, sera en situation de faiblesse à l'hôpital.

Nous retrouvons autre cas de ré-élaboration poétique du temps et d'étirement de la narration qui donne l'impression au récit de ne pas avancer dans la scène d'incipit d'*Au-revoir Là-haut*, où Albert persuadé qu'il va mourir étouffé, épouse au présent sa probable agonie. Cette scène est l'unique scène du roman où Albert se trouve face à face avec le cheval – ou plutôt le cadavre de cheval – qui lui sauve la vie. Le récit de ses sentiments et de la conscience de sa position occupe plusieurs pages. Il est d'abord au présent, dans une présumée concordance du temps avec le temps de l'histoire, avant d'introduire le futur proche et le conditionnel, anticipant sur le destin hypothétique – et non avéré – du héros : « Les voici face à face, le jeune homme et le cheval mort » ; « Il reprend doucement une respiration saccadée, ses poumons n'en peuvent déjà plus. Des larmes commencent à monter qu'il parvient à réprimer. Il se dit que pleurer, c'est accepter de mourir. Il ferait mieux de se laisser aller, parce que ça ne va plus être long maintenant. » (AL, 34). Le passage, alternant récit et discours (indirect et indirect libre) décrit les sentiments du personnage tout en rendant avec justesse son état d'esprit, grâce aux aposiopèses et aux ruptures de construction. Les tournures exclamatives (« mourir enterré, dans la position d'un homme déjà mort ! » AL, 35) ou interrogatives, particulièrement avec l'introduction de questions rhétoriques, participent à peindre la terreur du personnage, tout en allongeant le temps de la narration. Les émotions affluent en forme désorganisée. Le décalage entre le terrible de la situation et les réflexions ironiques que le personnage s'adresse à lui-même renforce la perception du désespoir d'Albert en mettant en scène une mort qui n'en finit pas, au présent. Le vocabulaire utilisé est celui de la souffrance et de la mort, avec huit occurrences du mot « mort » ou du verbe « mourir » en une seule page (AL, 35). « Albert manque d'air » ; « ses poumons lui font mal » ; « ses tempes battent » ; « les veines vont éclater » ; « il s'enfonce » ; « n'a plus de corps » ; « supplier » ; « il va mourir » ou des noms et attributs utilisés : « mouvements convulsifs » ; « désarroi » ; « terrible frayeur » ; « mort » ; « entrailles » ; « larmes » ; « bleu » ; « ses tempes » ; « veines » ; « épouvantablement peur ». Les énumérations de souffrances physiques puis de douleurs morales donnent le tableau d'une mort en marche. L'emploi du présent et du futur proche montre une amplification de l'angoisse et de l'état du personnage.

Les scènes équestres d'*Au-Revoir Là-haut* est centrée, comme celle de *La Route des Flandres*, ou de *Continuer* sur la figure du cheval, et en particulier sur son regard. Le récit se constitue autour des apparitions de l'animal, réel, onirique, ou analogique (en forme de masque). Le schéma narratif dessine différentes boucles, se rejoignant en leur centre autour de la tête du cheval, avant de clore le récit en faisant littéralement disparaître celle-ci : dans une boîte à chapeau dans le roman de Pierre Lemaître ; sous terre avec le lieutenant Pradelle dans le film. Le récit compose alors un cercle parfait, revenant au point de départ par effet de miroir.

Si les scènes existantes sont donc des épisodes où la durée du récit épouse la durée de l'histoire (le lecteur lit la scène se dérouler en temps réel, devant ses yeux, ce qui en renforce l'aspect visuel et la vraisemblance), la tension sensible née du point de vue et de la voix, parfois d'un même personnage (Esther, Georges, Sibylle, Albert), renforce la dramatisation du récit et fait naître l'attente, la tension narrative chez le lecteur.

La présence du regard, aussi bien de l'humain (qui peut être autant le témoin que le narrateur de la scène) que du cheval (lui, témoin muet), met en perspective l'action, dessinant un cadre d'observation ou de distanciation, tel un écran scénique. Ces scènes équestres, par la force de leur impact visuel, « scopique », acquièrent une autonomie qui leur permet de se dissocier du récit principal au point de se déplacer d'une œuvre à l'autre.

La scène équestre rivalise ainsi avec la scène théâtrale, empruntant tour à tour à la comédie ou à la tragédie pour mettre en scène le cheval et son cavalier. Mais, si nos scènes équestres sont toutes construites autour d'une action et une interaction avec le cheval, il existe aussi des scènes équestres fantasmatisques : mettant en place divers jeux avec la temporalité, elles détachent le temps de l'histoire de celui du récit. Ces jeux sont constitués par des chevauchements et des anachronies narratives (analepses, prolepses) autour de la figure équine qui participent à l'apparente complexité du discours, ou à la difficulté de sa transmission. La scène fantasmatisque s'oppose alors à la scène dramatique en reposant, non sur la perception chronologique (succession) mais sur la vision analogique (superposition). Le cheval y suscite l'évocation de visions (images passées, futures, ou oniriques) ayant pour effet de brouiller l'ordre chronologique et de participer à un effet fantasmatisque.

III/1/2 La scène fantasmatique

Parce que la narration des scènes équestres est centrée sur la figure du cheval et que celle-là renvoie à tout un imaginaire, le récit favorise le chevauchement. Les scènes équestres sont donc parfois interrompues par des réminiscences ou l'apparition d'images, créant un effet de surimpression ou d'emboîtement dans le tissu narratif.

Milady revient par exemple sur le passé de Gardefort par des insertions du souvenir. Ces digressions donnent une profondeur psychologique au personnage. La narration respecte l'ordre chronologique tout en permettant aux analepses de donner des clefs explicatives au lecteur. C'est le rôle, par exemple, de l'évocation des achats de chevaux pour l'armée, des séances de travail de Gardefort ou de ses souvenirs. Quand Gardefort se remémore les chants de caserne et l'ambiance du mess de Saumur, c'est comme si cet esprit cavalier résistait au passage du temps et hantait le texte (« Plus loin, le Saumur militaire commençait et Gardefort se retrouvait soudain rajeuni de trente ans » MIL, 41 ; « il leur suffit de fermer les yeux pour bondir de trente ou quarante ans en arrière » MIL, 59). Le fait pour le personnage de se replonger dans ses souvenirs équestres comme s'ils n'étaient pas réellement relégués dans le passé superpose le temps passé sur le temps présent instantanément. Ces superpositions s'ajoutent à une certaine répétition et monotonie, évoquant la pratique de l'équitation qui n'est que répétition des mêmes mouvements, jour après jour.

Chez Giono, l'histoire du cheval de la foire de Lachau n'est pas propre au récit des *Deux cavaliers de l'orage*, puisque l'épisode faisait déjà l'objet d'un autre récit, oral cette fois, lors d'un entretien de Jean Giono avec Taos Amrouche, enregistré entre 1952 et 1954.²⁸⁴ La scène est racontée de façon similaire avec la même succession d'événements et les mêmes personnages, à l'exception des noms propres. Les deux frères s'appellent alors Hubert et Mon Cadet, et la foire n'est plus à Lachau mais à Carpentras. Giono lui-même devient narrateur intra-diégétique et homo diégétique. Il prétend connaître les protagonistes, particulièrement la mère alors prénommée la Bijoute, et non Delphine

²⁸⁴ J. Giono, « Le cheval de Carpentras », in *Entretiens avec Taos Amroche*, CD 1, Editeur : Patrick Frémeaux / Editorialisation : Lola Caul-Futy Frémeaux, Frémeaux & Associés, 2017.

Marceau, et aurait recueilli l'histoire grâce au témoignage des villageois, spectateurs du drame. Giono mêle des détails véridiques de sa vie personnelle à l'histoire, comme le numéro de la rue de la maison qu'il habitait à ce moment-là, brouillant la limite entre la réalité et la fiction et rendant le récit encore plus vraisemblable. Cette fois, Hubert/Marceau ne tue pas un cheval de course mais le cheval blanc d'un paysan qui, après s'être échappé, apparaît dans la ville tel un « dragon ailé ».

L'on assiste à un retour « au galop » de cette image de cheval en fuite. Est-ce cette vision de « cheval fou » qui inspirera par la suite celle de la course effrénée du *Chant du monde*, ou celles des *Deux cavaliers de l'orage*, ou encore celles que mène, seule, dans la campagne, Aurore dans *Que ma joie demeure* ? Les motifs comme les figures équinnes semblent se répéter et se reproduire. D'ailleurs, la mort de ce cheval fou, en fuite, qui constitue l'événement principal de l'intrigue mais n'apparaît pas dans le récit, est contée à plusieurs voix, faisant l'objet de plusieurs discours différents. Ce procédé permet, en évoquant cette apparition ou vision fantasmatique, de faire transparaître la scène qui a eu lieu à travers le discours.

Pour Marceau, le cheval semble une apparition infernale, surgie de nulle part « Il avait de grands yeux noirs de larmes et un peu de vapeur dans les narines. Entre ses deux sabots de devant dressés, une poitrine pointue comme un devant d'oiseau plumé. J'ai vu qu'il était fou. J'ai vu qu'il était nu, sans bride ni mors » (DCO, 149). C'est parce que Marceau le frappe et le tue, que ce cheval redevient un cheval de chair et de sang, récupéré aussitôt par le boucher. Ce cheval, pourtant, avait une histoire propre, comme cheval de courses victorieux (« et bien gagnées, loin devant » DCO, 153). Il est choyé par son propriétaire dont il est la « relique ». Son histoire semble écrite d'avance, et il devient l'enjeu d'un pari bête qui causera plusieurs morts, dont la sienne. En le tuant, le bras de Marceau a été tout seul, « comme s'il racontait une histoire ». Les bras de Marceau, qui semblaient déjà échapper à sa volonté lors de son départ à Lachau, continuent à décider de son sort, appuyant la fatalité qui pèse sur le personnage.

Pour Ange, cette mort a quelque chose de surnaturel ou de merveilleux dont l'animal est la victime. La révélation de la force de son frère lui paraît incompréhensible, alors même qu'il en est le témoin. Son discours, haché, répétitif, atteste de l'impossibilité pour lui de témoigner de ce qui s'est passé.

Tu n'as même pas fait un gros geste, tu as frappé juste à côté de l'oreille ; entre l'oreille et le front. J'ai entendu crier. Je me suis dit : il a écrasé un enfant. C'est le cheval qui a crié. Il a jeté sa tête de côté comme s'il refusait. À ce moment il arrivait par terre. Parce que quand tu l'as frappé il était encore en l'air. Je ne sais pas comment tu as fait, si tu as sauté. Moi je ne t'ai pas vu bouger, mais quand tu l'as frappé le cheval était encore en l'air, ses sabots ne touchaient pas terre. [...] Il est mort en l'air. Il est mort quand tu l'as frappé (DCO, 150-151).

Mon Cadet raconte la mort du cheval comme si elle se déroulait encore devant ses yeux. Cette superposition de la focalisation (il a été témoin de la scène) et de la voix renforce la tension dramatique dans ce passage qui constitue le principal nœud de l'intrigue. Cette focalisation sur le point de vue d'Ange illustre le changement de regard du cadet sur son frère aîné. A partir de cet instant, il n'aura de cesse d'essayer de comprendre la force de Marceau et de vouloir l'affronter. C'est le moment où tout se joue et où le destin tragique de Marceau s'enclenche. Les paroles des autres personnages constituent aussi des pistes concernant la fin du roman : « Mon fils, tu as peut-être alors commencé quelque chose qui nous mènera loin » (DCO, 148), dit Ariane.

On retrouve l'usage du présentatif « voilà », dans la bouche de la vieille Delphine, qui fait écho au monologue d'Esther, comme pour conclure le chapitre et mettre en avant son manque d'action. « Et voilà, cette journée prouve bien qu'on a parfois de grandes craintes et que rien n'arrive. /D'autres fois on ne craint rien du tout et tout arrive » (DCO, 156). L'échange chiasmique entre Delphine et Ariane, en s'achevant sur une ouverture des possibles (tout arrive), crée l'attente et renvoie à l'inquiétude d'Esther au début du chapitre. En effet, Esther, qui craignait le pire, retrouve finalement son fiancé, Ange, sain et sauf, puisque c'est le cheval qui est mort (à sa place ?). Mais, alors que le drame semble passé, un plus grand se prépare, sans qu'aucun personnage ne s'y attende : le fratricide final.

La scène s'achève, comme celle opposant Martial Langlois à la Marquise de Théus dans un duel équestre dans *Les Récits*, par la mention du vide, et de la nuit, comme un rappel de la finitude de l'homme. « De quel côté aimes-tu mieux coucher, du côté du mur ? / Non, du côté du vide. /Allons, montons, les vieilles vont se coucher et dormir » (DCO, 156). Le chapitre se clôt comme une scène de théâtre, par la disparition des personnages de la scène.

Les similarités entre le récit de Giono et le théâtre apparaissent aussi avec l'usage répété de la notion de tableau, dans sa dimension théâtrale, c'est-à-dire tel que défini dès Diderot comme une scène ou un spectacle évoquant l'œuvre picturale. Ainsi, la scène,

l'action se figent dans une position statique, constituant une image qui s'ancre dans l'imaginaire des personnages qui ont assisté à la scène, mais aussi dans l'inconscient du lecteur. La mort du cheval fou, absente du récit narré, s'imprime pourtant dans l'esprit du lecteur et hante le texte, dans lequel elle réapparaît sous la forme d'allusion ou de référence. De même, dans *Les Récits*, la mort du petit verdet est comparée à un « tableau de chasse » (RDB, 52), et elle est l'image que Martial voudra perpétuer, résumant la scène qui s'est déroulée auparavant. Martial fera d'ailleurs tout pour que cette image, ce tableau persiste, refusant qu'on touche ou déplace le petit verdet, qu'on lui tire son voile. Le tableau permet de figer la scène et de lui garantir une existence prolongée dans le temps.

Chez Claude Simon, le chevauchement des motifs équestres brouille la limite entre présent et passé, réel et imaginaire. Par un renvoi à d'autres images, d'autres scènes ou visions qui se superposent, le narrateur se perd dans le récit et emmêle les différents niveaux de perception, et d'imagination. Par exemple lors de la première évocation de la mort de Reixach, cette image est remplacée un moment par un tableau de la mort du Christ (RF, 13-14) : « un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal... ». La superposition insérée par une pause du temps (« un instant »), est une réaction à l'éblouissement du soleil. Aveuglant la vision, elle fait apparaître d'autres images engendrées par des lieux communs : la lumière, la gloire, la figure virginale. Le chevauchement est ensuite « filé », à la manière d'une métaphore, par l'addition de références explicites (« cette Passion » ; « l'autel » ; « crucifié, agonisant » ; « n'y avait-il pas aussi une putain là-bas »). Car l'autre lieu commun entre le Christ et Reixach est la dualité de la figure féminine à ses côtés, à la fois vierge et putain, incarnée pour le Christ par la Vierge Marie et Marie-Madeleine, et pour Reixach par le personnage de Corinne. Le cheval réel disparaît pour être remplacé par un lieu commun culturel, un tableau connu de tous, brouillant les frontières entre expérience empirique et connaissance esthétique.

On retrouve aussi, dans les autres chevauchements récurrents de motifs, « le crépitement monotone des sabots » se superposant au bruit de la pluie sur le toit de la grange, provoquant d'autres visions (RF, 46-47), ou l'image des courses de chevaux apparaissant au sein des scènes de guerre. Lors de l'attaque allemande qui cause la mort de

Wack, le narrateur superpose à la vision des cavaliers et des chevaux, fuyant pour sauver leurs vies, « les petits chevaux-jupons et leurs cavaliers rejetés en désordre les uns sur les autres exactement comme des pièces d'échecs s'abattant en chaîne » (RF, 174). Pour dépeindre l'événement, le narrateur renvoie aux jeux d'échec ou de domino. Les « chevaux-jupons » ou « à bascule » sont une référence aux jeux d'enfants dont parle Dumézil²⁸⁵ dans son analyse du mythe du centaure, consistant à se déguiser en cheval, le corps de l'animal étant représenté par une jupe autour de la taille, parfois avec un autre camarade en dessous de la jupe pour figurer la longueur de l'animal et les membres postérieurs. C'est sur l'hippodrome que cette comparaison apparaît d'abord au narrateur (RF, 173), créant le lien entre les deux scènes, celle de la course hippique et celle de la course devant le feu allemand. La superposition des deux scènes met en exergue l'aspect tragi-comique de la guerre, « jeu » des hommes, et le peu de valeur de la vie des soldats, comparés à des pions d'échec ou des pièces de domino.

Le chevauchement de motifs a un fort pouvoir évocateur chez Simon, fonctionnant par la juxtaposition d'images qui sembleraient, de prime abord, éloignées mais permettent, par leur superposition, de saisir le sens de la scène à différents niveaux de lecture.

L'histoire de la nouvelle *Le Cheval*, racontant la mort d'un cheval dans l'étable d'une auberge où les cavaliers font étape, réapparaît dans *La Route des Flandres* mais aussi dans *L'Acacia*. Il en est de même pour la scène représentant le brigadier aux prises avec la jument qui refuse de sauter, présente dans *La Route des Flandres*, *L'Acacia* et *le Jardin des Plantes*. Le malmenage du cheval de main par le cavalier terrorisé est aussi un motif récurrent de *La Route des Flandres*, du *Cheval* ou du *Jardin des Plantes*, malgré des changements de noms propres ou de personnages (Iglésia devient, dans *La Route des Flandres*, le conducteur de chevaux anonyme). C'est comme si ces scènes équestres devaient être réutilisées et réécrites selon différents angles, pour pouvoir délivrer le narrateur de leur poids.

Les scènes équestres sont, chez Claude Simon, l'objet de superpositions du réel et de l'onirique, comme dans le cas de la mort de Reixach, introduite dès le début de *La Route des Flandres* et leitmotiv récurrent au récit. Celle-ci n'apparaît, dès le départ, que comme le récit d'une action déjà passée, puisque la mort de Reixach est présentée tout de suite comme un fait établi. L'incipit de *La Route des Flandres* débute par la première rencontre entre le

²⁸⁵ Voir G. Dumézil, *op. cit.*, p. 42. Voir plus haut I/1/1 « Les chevaux magiques », p. 30.

narrateur et Reixach, son capitaine. La scène de sa mort est annoncée : « par la suite » indique une succession dans le temps, ou l’alternance du présent, passé composé et plus-que-parfait. La scène est introduite par deux points, renforcée par le groupe nominal « un moment », qui provoque une pause de la durée. En obligeant la narration à s’interrompre, et en adoptant la narration à la première personne du singulier, le romancier attire l’attention du lecteur sur ce moment précis de l’histoire qui est la scène de la mort de Reixach. Là encore, la mort du capitaine semble le seul référent véritable dans un monde qui se désagrège, comme un fait auquel le narrateur se rattache pour se convaincre qu’il n’a pas rêvé. Au fur et mesure que le récit avance, la précision de la narration s’estompe et des digressions apparaissent dans une phrase qui n’en finit pas. Le narrateur s’interroge sur la réalité du cadre diégétique, « le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s’en faire l’esprit » (RF, 18), blâmant le manque de sommeil et le fait de ne pas avoir dormi depuis dix jours, sauf à cheval. Cette référence au manque de sommeil et ces sauts temporels mettent en doute la réalité de l’expérience vécue, dans laquelle la mort de Reixach semble la seule certitude parmi les souvenirs de l’événement, un point fixe autour duquel s’articule la mémoire. Tous les souvenirs de la guerre semblent se ramener à cette scène absurde, mais factuelle, de suicide équestre. L’analepse, par le biais du souvenir et de la remémoration, de faits réels ou de visions, donne à la scène équestre la forme d’une superposition de différentes époques, passé et présent, engendrant parfois la confusion au sein de la diégèse.

La mort du cheval de l’un des soldats est un autre élément permettant au réel d’émerger dans la réminiscence de l’événement. De même que la mort de Reixach, celle-ci n’est racontée qu’*a posteriori*, d’abord par Georges, lors d’un monologue à la première personne introduit par des guillemets (RF, 47). Elle est ensuite relatée par un dialogue entre les différents soldats dans la grange autour du cheval agonisant, qui permet de revenir à la troisième personne du singulier et de changer d’angle d’observation (RF, 75-77). Ce changement de focalisation permet d’aborder deux perspectives différentes. Dans le premier récit, bien qu’il s’agisse d’un discours rapporté, le narrateur reste un observateur extérieur, et le cheval est l’objet qui met en perspective, par son animalité et l’impossibilité biologique de s’exprimer, les rapports entre êtres humains et les difficultés de communication entre eux. Le second passage permet à plusieurs voix de s’exprimer grâce au

dialogue. Le cheval est le centre de l'attention, mais plus en raison du sens qu'il donne à la guerre que par son agonie en tant que telle. Il renvoie à l'injustice de la situation, et à la fatalité frappant les personnages, soumis par une force supérieure à une destinée qui les conduit à une mort prochaine. Cette scène est suffisamment chargée de sens, et autonome dans la narration, pour avoir justifié l'écriture d'un texte à part entière : *Le Cheval*.

Chez Claude Simon, le jeu sur la temporalité peut permettre un décalage entre le temps de l'histoire et le temps du récit, objet de ruptures chronologiques et de chevauchements narratifs successifs dans *La Route des Flandres* ou *Le Jardin des Plantes*, comme si le rythme du récit épousait le rythme des chevaux et leur allure sur l'asphalte. Le récit simonien se prête, grâce au cheval, à un double chevauchement narratif appuyé par des processus d'écriture particuliers, ce que Lucien Dällenbach appelle une « thématization inlassable de la surimpression (pas des chevaux se détachant sur fond sonore de la pluie qui tombe, par exemple) »²⁸⁶. Ce doublage permet de faire appel à l'imaginaire sensible du lecteur et de renforcer le message visuel par sa projection sonore. De la même façon que le doublage sonore au cinéma, des phrases comme celle de Claude Simon à l'incipit du *Cheval* (CH, 7) jouent sur les sonorités, avec des allitérations en [k] : quelquefois, croupe, comme, commencement, statique, comme, que, insectes, antique, massacres, qui, cuirassée, plaques, métalliques, crustacés, corselets, ... en [v] : voir, noir, rien, voir, voir, croupe, entendre, martèlement, route, ... en [t] et en [s], permettant au texte de produire un effet tant sonore que visuel, qui participe à la transmission sensible, et pas seulement cognitive, de l'expérience vécue.

La disparition progressive de la vision, en incipit (« tout était noir/on ne pouvait pas voir la tête [...] /on ne pouvait rien voir du tout ») évoque le traumatisme : une image invisible, indescriptible, jamais assimilée, qui donne place à une superposition de motifs nés de la présence du cheval et de ses différentes représentations symboliques. En allongeant progressivement la longueur de la phrase tout en réutilisant les mêmes prédicats, l'auteur provoque un effet de répétition dans la durée, similaire à cette colonne qui n'en finit pas.

Par la répétition des mots et des sonorités, par effets de rimes, renforcées par l'allitération en « t » rythmant la séquence, mais aussi par les assonances « oir »

²⁸⁶ L. Dällenbach, « Le tissu de mémoire », in *Claude Simon, La Route des Flandres* (1960), Paris, éditions de Minuit, 1982.

(noir/voir/voir) et les répétitions (comme « tout » qui marque un changement de rythme, renvoyant au début du paragraphe) le récit résonne. Les coupures, provoquées par les parenthèses contenant de nouvelles évocations, font rebondir la phrase simonienne qui s'amplifie au fur et à mesure jusqu'à rejoindre l'écho de la colonne elle-même. L'on reconnaît le procédé analysé par Tiphaine Samoyault avec le motif de l'allongement du cou du cheval mourant : « au moment où il meurt et de façon significative, la phrase de Simon rebondit, change de cap et fait de la mort du cheval l'occasion d'une nouvelle évocation, dont les chevauchements risquent bien d'être interminables »²⁸⁷. Des phrases interminables rendent l'aspect également interminable de la guerre, représentée par cette colonne de cavaliers qui n'en finit pas. Le rythme épousant le pas du cheval marque le mouvement cyclique avec la succession infinie des membres antérieurs et postérieurs.

L'auteur double les effets sonores, en utilisant un vocabulaire propre aux chevaux, qu'il s'agisse d'attributs physiques (sabots, lourde tête, flancs) ou de verbes d'action (marchant, branlant, trébuchant, mouvoir mécaniquement). C'est la somme de ces éléments qui permet au lecteur de s'imprégner de la vision. En même temps, ce processus d'écriture permet à la narration de superposer l'image de l'humain et du cheval en une seule figure hybride, personnifiant la guerre et la mort. Il y a une confusion des corps entraînant une confusion des sujets, amenée par la superposition et le chevauchement des phrases sans début ni fin, mais aussi des références. On retrouve par exemple dans la figure du cheval simonien, en particulier lors de sa mort, une référence picturale explicite à Picasso²⁸⁸, par la focalisation sur la tête, les positions allongées et les lignes déformées de l'animal. Le cheval simonien est un rappel de la figure équine à l'agonie qui constitue l'élément central des tableaux de Picasso, et qui a en commun une déformation et une dislocation du corps. La position du corps du cheval met en valeur la transition entre l'état de l'animal vivant et celui du cadavre. Le cheval, toujours allongé sur le sol, tant chez Claude Simon que chez Pablo Picasso, se fond avec le décor. Car, dans *La Route des Flandres*, Georges n'est pas seulement marqué par la mort de son supérieur – à cheval – ou par la mort d'un cheval, qui

²⁸⁷ T. Samoyault, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁸ Explicite puisque la mention « cheval mort de Picasso » apparaît en marge d'un manuscrit de *La Route des Flandres*, accompagnée d'un dessin de cheval allongé. Manuscrit de *La Route des Flandres*, SMN MS 5 (2) 372/373, consulté et reproduit en annexe p. 370, avec l'aimable autorisation de Mme M. Calle-Grüber et de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Les croquis de Simon concernant le cheval mort ressemblent de très près aux têtes de cheval peintes par Picasso dans *Mort d'un Torero* (1933) ou *Guernica* (1937).

le renvoie à d'autres morts par chevauchements successifs, mais aussi par l'« interchangeabilité » des animaux, due à la guerre et illustrée par ses changements de monture successifs. Il doit, plusieurs fois, changer de cheval, mais aussi monter les chevaux de soldats morts, comme si le cheval établissait une continuité entre ces morts et lui. Le cheval, porteur du soldat, est celui par lequel la mort arrive. Les chevaux de Claude Simon sont « noirs et lugubres », de « vieilles carnes macabres » (RF, 34-35) parce qu'avec eux, c'est la guerre, et donc la mort et la destruction qui font rage. Ils n'en sont que l'outil de propagation depuis des siècles. Les chevaux, « les vieux chevaux d'armes, les antiques et immémoriales rosses qui vont sous la pluie nocturne le long des chemins, branlant leur lourde tête cuirassée de méplats [...] évoquant l'image de quelque animal héraldique fait non pas de chair et de muscles (RF, 34) mais plutôt semblable [...] à ces vieilles guimbardes aux tôles et aux pièces rouillées », sont les outils d'une mise en scène qui se répète depuis la nuit des temps. Ils donnent alors lieu au chevauchement de plusieurs figures équines interchangeables qui réapparaissent au fur et à mesure du temps, à chaque nouveau conflit.

Le cheval est un messager de la mort qui conduit l'homme d'un royaume à l'autre. Il est à la fois la victime sacrificielle – de la guerre, et donc des hommes – et le cheval vengeur, venu punir « les vivants et les morts » par la guerre. La figure centrale de la nouvelle de Simon, ce cheval mourant qu'on retrouve aussi dans *La Route des Flandres*, est à la fois le responsable des malheurs de l'homme et une victime innocente, « emblème de la souffrance humaine » (LC, 85).

C'est en tant que figure symbolique psychopompe que la mort du cheval donne lieu au rituel, par la mise en scène de la corrida, chez Picasso, ou de l'enterrement, chez Simon. Le cheval fait naître l'image mythique qui s'oppose à la singularité de la scène par sa permanence. L'image, parce qu'elle renvoie à un invariant, n'a pas de début ou de fin. Ainsi, alors que la scène, au sens narratologique, encadre le déroulement temporel d'une action, la scène fantasmatique résulte en une projection d'images équines superposées qui excèdent la temporalité. Ainsi, la figure du cheval permet de figer la scène dans un tableau dont l'image resurgit au fil du récit, par le biais de visions. Nous retrouvons ce procédé autant chez Claude Simon que Richard Millet ou Laurent Mauvignier.

Au milieu de la confusion du récit, le cheval est l'élément récurrent et familier provoquant le souvenir, la réminiscence ou l'apparition d'images symboliques ou fictives. La

mort de Reixach, la découverte d'un cheval mort sur la route, la course dans laquelle Reixach monte la pouliche, la mort d'un cheval, le combat de S. pour faire sauter un fossé à sa jument pendant une attaque aérienne, sont autant de scènes équestres présentes dans la narration et convoquant des images-fantômes, même si toutes ne sont pas dotées de la même importance.

La description du cheval mort découvert sur la route, écho du cheval à l'agonie duquel assistent les personnages, revêt, elle, une importance particulière au niveau psychique et narratif, structurant le récit (RF, 29-32). Elle apparaît plusieurs fois, comme la mention « première fois » : « ce dut être là que je le vis pour la première fois » (RF, 29). Le tableau change ensuite de narrateur, passant du « je » au « nous » collectif, puis au « on » impersonnel. La vision du cheval s'éloigne ainsi, l'observateur est relayé par le personnage de Georges, ensuite désigné par le sujet « il ». Les changements d'instances narratives visent à affiner la scène par le contrepoint visuel, comme le signifie l'utilisation de verbes liés à la vision (« découvrir », « fixer », « voir », « paraître », « reconnaître ») et le vocabulaire du dessin ou du cinéma : « perspective », « angle de vue », « dessinée », « saillie », « relief ».

La scène de première vision est encadrée par des références au rêve ou au sommeil. Le narrateur découvre le cheval mort « à travers cette sorte de demi-sommeil, cette vase marron » dans laquelle il est « englué ». Après avoir dépassé le cadavre qui renvoie à la matérialité, en particulier à la terre, solide, palpable, « verdoyante », Georges « cessa de se demander quoi que ce fût » (RF, 32), il s'efforce de « garder les yeux ouverts » et se retrouve happé par la « vase sombre » du début de la scène, qui s'épaissit au point de l'immerger dans le noir profond.

Ensuite, comme un rappel du réel, le cheval mort réapparaît au début du deuxième chapitre, comme si le narrateur revenait, dans son errance, sur ses pas (« Et au bout d'un moment, il le reconnut » RF, 117-119), puis à la fin du récit, alors que le narrateur se cache dans un fossé, d'où il aperçoit le cadavre entre les roues des camions qui passent, « à la même place que ce matin » (RF, 272-277). Le cheval mort donne lieu à des indications spatio-temporelles précises, rares dans le reste du récit : « de l'autre côté de la route », « ce matin » (RF, 271), « un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire » (RF, 29). Il est le point fixe autour duquel s'articule le texte, puisque « l'errance

ramène les cavaliers, et donc le texte, au point fixe qui est le cheval mort »²⁸⁹. Ce point fixe étant celui du traumatisme.

À la dernière page du récit, il réapparaît enfin, pour devenir le symbole des autres chevaux. Alors que le cheval mort est unique, son image est projetée en permanence dans le récit, englobant toutes les autres images équines « se superposant, se confondant par moments comme s'il n'y avait plus qu'un seul cheval » qui se dissocie et se désagrège, interrogeant le narrateur sur la réalité de l'histoire contée (RF, 353).

Dans *L'Acacia* aussi, Tiphaine Samoyaut remarque que la mort des humains est systématiquement associée à une mort équine. Qu'il s'agisse de la figure centrale du capitaine de Reixach, mort à cheval, ou des chevaux montés successivement par S. et qui sont les chevaux d'un mort, tous finiront par mourir. Les chevaux ont autant de pertes à regretter du côté de leurs cavaliers que les cavaliers du côté de leurs montures, comme si l'une n'allait pas sans l'autre et que les deux morts, humaine et équine, étaient indissociablement liées. Qu'il s'agisse du *Cheval*, de *La Route des Flandres*, de *L'Acacia* ou du *Jardin des Plantes*, les récits simoniens tournent autour de la mort du cheval, autant que de la mort humaine, les confondant l'une et l'autre, ce qui donne aux scènes équestres et aux tableaux polarisés sur les chevaux cet aspect fantasmatique.

Par un processus analogue, le lecteur du *Cavalier siomois*, voit émerger lors de la rencontre de Céline et du fils Thieix le tableau qui préfigure le tableau final de retrouvailles avec le père. Cette scène de confrontation, où la durée du récit épouse la durée de l'histoire, met d'abord en avant la transfiguration courtoise de l'événement, en insistant sur la quête romantique de la jeune fille, puis fait apparaître des motifs et visions d'inspirations mystiques et religieuses.

Je suis entrée ainsi dans Siom, non pas avec la fierté des vainqueurs (papa m'avait appris à mépriser les triomphes, à me contenter de ma conscience en guise de gloire), mais dans l'humilité lumineuse des pauvres, comme une figure regagnant le vitrail qui orne le chœur de notre église, [...] j'étais cette pauvre en croupe sur le petit cheval gris-blanc (CS, 44)

Céline s'inspire de l'univers religieux, et des images présentes dans l'église de Siom pour se projeter tour à tour comme une figure christique ou virginale. D'ailleurs, sa monture,

²⁸⁹ C. Simon, « La fabrication de *La Route des Flandres* », Zurich, 1983, cité par M. Calle-Grüber, *op. cit.*, p. 259.

ce petit cheval gris-blanc, n'est pas sans rappeler l'âne de l'imaginaire chrétien, servant de monture à Jésus lors de son entrée à Jérusalem. Céline joue un rôle, s'appropriant le répertoire religieux qu'elle voit représenté dans l'église du village. En se comparant à un vitrail d'église, elle est, à ses yeux, humblement mise en lumière, selon l'oxymore utilisée de « l'humilité lumineuse ». L'aspect oxymorique de cette scène (humilité lumineuse) donne à la scène un aspect clair-obscur très pictural, renforçant la dimension de tableau théâtral. Céline s'inspire ici de scènes de la vie religieuse, inscrites dans un espace délimité : tableau, vitrail, ... qui immobilise son action dans le temps. La dimension visuelle est là aussi très forte, qu'il s'agisse de l'imaginaire religieux incarné par le vitrail ou de la figure de Saint Martin. Les visions imaginaires équines de la jeune fille (héros à cheval, saint cavalier) se confrontent à la réalité. Or, c'est le père qu'elle compare implicitement à la figure de Saint Martin, ayant peu d'autres modèles ou exemples de comparaison pour une petite fille vivant dans un village reculé comme Siom. Par glissement, elle devient elle une figure de jeune fille en détresse que son père, figuré par le saint, ou ici le fils Thieix, viendrait secourir, l'affranchissant de sa situation malheureuse, la libérant de sa mère et du poids que représente la vie à Siom.

Le récit de *Continuer* est aussi matière à différentes superpositions d'images équines. Dans la diégèse, la perception du réel est parasitée par l'onirique (les rêves), le fictif (l'imaginaire western), et dans le temps se chevauchent des événements présents et des événements passés.

Continuer introduit trois moments antérieurs à l'intrigue principale au moyen d'un récit en focalisation interne au passé : la jeunesse de Sibylle, le passé de Samuel, limité à un événement principal (le quasi viol de Viosna) et constituant la raison pour laquelle mère et fils se sont lancés dans ce voyage, et des flash-backs sous formes de visions oniriques chargées de donner à Sibylle (et au lecteur) les clefs nécessaires pour réconcilier son passé et son présent.

Le récit, en alternant les passages au présent et au passé, permet d'identifier deux histoires distinctes : celle, au présent, du voyage à cheval de Sibylle et de Samuel au Kirghizstan et celle, au passé, de la vie de Sibylle durant les années 1995 à 2000, retraçant

l'arrêt brusque de sa vie personnelle et professionnelle à la mort de son compagnon. Cette deuxième histoire, tragique, commence à la rencontre de Sibylle et de Gaël et s'interrompt à la mort de ce dernier. L'apparition du fils de Sibylle pousse la jeune femme à essayer de reprendre goût à la vie pour *Continuer*. Les deux histoires sont intimement liées et sont délivrées au fur et à mesure, comme si le récit au présent permettait d'accepter le passé en le racontant. Un processus intra-diégétique est mis en place par le biais des cahiers que Sibylle remplit au fur et à mesure du voyage – pour elle-même – et dont Samuel fait la lecture à la fin de l'histoire, ce qui lui permet de comprendre le passé de sa mère et de retracer le fil de l'histoire précédant sa naissance. La résolution du lien avec le passé est déterminante pour que les personnages puissent écrire leur avenir, d'où le titre du roman, symbolisant l'expression d'un lien entre passé et futur, incarné par la figure du cheval. Celui-ci est le lien unissant Sibylle au souvenir de Gaël dans le passé (par la figure de Pégase, et son renvoi à la station-service où elle a rencontré Gaël, point de départ de l'histoire), mais il est aussi le lien unissant Samuel à sa mère, à travers les scènes équestres générées par la pratique commune de l'équitation.

Les anachronies narratives permettent aux réminiscences et aux rêves de s'insérer dans le récit pour livrer des clefs de la psychologie des personnages. Constantes, elles participent au chevauchement des différents plans, passés et présents, de l'intrigue.

D'abord, Sibylle a des réminiscences de sa vie et de ses amours passées, sous la forme de souvenirs ou de rêves qu'elle tente ensuite d'interpréter elle-même et introduites dans le récit par des analepses. Sibylle revit l'histoire qui occupe ses cauchemars : cette chevauchée toute seule sur une route, à la recherche de Gaël, aboutissant à l'acceptation de sa mort dans un accident, est transposée en une chevauchée à la recherche de son fils. L'issue de cette recherche est l'objet d'une anticipation à plusieurs niveaux : la peur qu'il soit arrivé quelque chose à Samuel se superpose au souvenir de la perte de Gaël, ainsi qu'au souvenir de son propre accident, provoquant l'inquiétude de Sibylle par anticipation. Cette recherche se solde par la découverte de l'accident qui aura frappé, non Samuel, mais son cheval, Starman. Le rêve de Sibylle acquiert alors à la fois une dimension tragique proleptique, tout en étant contredit par la vérité finale, celle du cheval dévoré par les loups.

La réalité met en échec la projection, comme dans la scène équestre la plus tragique du roman, la mort de Starman, qui donne son titre à la deuxième partie du roman :

« peindre un cheval mort » (CT, 191-196). La mort de Starman est une longue scène de six pages dépeignant l'agonie du cheval, sa découverte par Sibylle dans un ravin et son abandon à une meute de loup. Cette scène ne dure, dans la diégèse, qu'un court moment, elle est d'ailleurs encadrée dans le récit par la mention temporelle « une seconde » (CT, 190 ; 196) mais elle est narrée avec détail, suspendant le récit à ce tableau macabre (TH < TR). La scène est explicitement introduite par une coupure dans le récit :

Et c'est au moment où elle va remonter en selle qu'elle l'entend.

Une seconde, un arrêt.

Puis oui, elle est certaine. (CT, 190)

Le récit s'arrête de manière brutale, à la fois par le vocabulaire employé, induisant le surgissement d'un événement (« au moment où », « une seconde », « un arrêt ») que par la forme typographique, chaque phrase étant insérée par un renvoi à la ligne. Cette dramatisation est renforcée par l'accumulation de détails qui suspend la chute et fait naître l'hypotypose, donnant vie au tableau. Comme un spectateur, le lecteur assiste à la mise en place progressive de la scène : « un gémissement. Un souffle puissant, un râle [...] le cheval, c'est un cheval qui est en train de geindre » (CT, 190). La temporalité est suspendue par cette action « en train » de se dérouler, figée dans l'attente de la découverte du cheval. La scène d'action laisse alors la place au tableau, inscrivant l'attitude des personnages dans une immobilité figée et permanente, permettant d'accroître la tension dramatique de la scène. Celle-ci fait d'abord appel à l'ouïe, puisque Sibylle entend le cheval mourant bien avant de le voir. L'objet de son attention est d'abord indéfini, « un gémissement », puis « un souffle puissant », « un râle ». L'utilisation de figures d'accumulation, en particulier l'épitrôchisme, permet d'alterner rapidement les points de vue, pour peindre le tableau : Sidious, le cheval de Sibylle (qui « se redresse, il tend l'oreille, il a entendu » CT, 190), Starman, encore invisible aux yeux des personnages (« comme s'il pleurait, il gémit, il essaie de crier, d'appeler » CT, 190) ; et Sibylle. On accède aux pensées du personnage soit par du discours indirect (« elle se demande d'où ça peut provenir » CT, 191), soit par du discours *immédiat*, effaçant les marques du narrateur (« il faut rester calme, reste calme, calme » CT, 191). Cette alternance de modes discursifs permet de plonger dans l'intériorité des personnages, d'installer une tension dramatique dirigée vers la chute, ce que l'on va finalement voir : « Et puis soudain, enfin, c'est là : un trou énorme, une coulée de pierres, de la caillasse grise et au fond de la brèche, le corps allongé du cheval » (CT, 191). La phrase de la révélation

s'étend elle aussi pour maintenir le suspense jusqu'au bout, le substantif « cheval » n'étant délivré qu'à la fin de la phrase, après une succession de groupes nominaux qui sont autant d'images permettant à l'œil de Sybille de passer progressivement d'un plan large à un plan rapproché sur l'animal. La scène est explicitement inspirée par regard pictural ou cinématographique.

La scène s'achève d'ailleurs sur l'image, fortement traumatisante pour la jeune femme, de loups déchiquetant un cheval à l'agonie. L'action reprend finalement lorsque Sybille, enfin s'éloigne et « part au loin, abandonnant Starman à son sort, les loups à leur festin, et la montagne à sa vérité » (CT, 196). C'est de cette volonté de conserver la mort de Starman dans sa mémoire, de pouvoir la transmettre, que vient le tableau du « cheval mort » évoqué en titre et la volonté de rendre, par la peinture, ce dont elle vient d'être témoin. C'est une ekphrasis par laquelle l'art inspire la vision, et donc le récit : c'est parce que l'on a évoqué plus tôt la représentation de la nature, en particulier de nature « morte », jouant ainsi sur les deux sens du mot, que la vision du cheval mort renvoie Sibylle à la peinture. Le tableau est double puisqu'il y a celui, hypothétique, que pourrait peindre Arnaud, et celui, réel, que la jeune femme a devant les yeux. A l'inverse, la réalité inspire aussi l'art, puisqu'il y a une volonté de rendre par la peinture et, à défaut, par l'écriture, ce qui s'est passé. Les scènes équestres qui renvoient au monde du théâtre s'ajoutent à celles qui s'inspirent de la peinture (le chapitre « peindre un cheval mort », est une évocation explicite du tableau pictural) ou du cinéma, en particulier par la constante référence à l'imaginaire du western qui fausse parfois la vision qu'ont les personnages de la réalité

D'ailleurs, le mot « vérité » ne clôt pas la scène par hasard, puisqu'elle renvoie Sibylle à son incapacité d'agir dans la vie réelle, elle qui se demande « comment on ferait dans un film ? » (CT, 194) La scène met en exergue le décalage entre les projections dont la jeune femme se sert pour affronter la réalité, et la « vérité » de la nature. Analogiquement, l'échec du retour à une nature fantasmée, déjà annoncée par la mort de Starman (dotée d'un effet proleptique et rejoignant ainsi la figure du cheval onirique), se conclut par la chute de Sibylle dans un ravin, rappelant l'accident déjà subi par le personnage dans le passé. Le sentiment du tragique que ressent Sibylle est renforcé par le rappel des prévisions faites par son ex-mari à son départ : Benoît avait raison. Le souvenir de la randonnée en Corse de Sibylle rythme le récit, comme si la répétition de l'accident était inévitable.

L'emploi du futur antérieur permet de lier la fin de l'histoire et celle du récit : « dans un instant le monde autour d'elle aura complètement disparu » (CT, 209). La fatalité est d'autant plus tragique qu'elle renvoie à un univers mythologique dans lequel les personnages tentent de surpasser leur condition de mortel et de s'affranchir des prévisions faites à leur égard. La scène se finit par un vide, tant diégétique – fin du monde autour d'elle – que narratif – fin du chapitre, dans un processus encore une fois très visuel. L'instance narrative a disparu au profit de Sibylle, puisque le récit se clôt lorsque qu'elle perd connaissance.

Mais la principale différence des scènes équestres, par rapport à des scènes sans cheval ne consiste pas seulement à dramatiser le récit ou à jouer avec sa chronologie par des effets d'images et de superpositions. Il s'agit avant tout de rendre la relation entre l'homme et le cheval, peu restituable par un simple compte-rendu de l'action, et de questionner les effets de la présence de l'animal sur la réception du récit.

C'est en s'interrogeant sur les relations entre l'homme et le cheval dans la scène équestre que nous pouvons analyser l'effet de sens produit par le choix des focalisations et le réglage de la distance entre narrateur et personnage.

III/1/3 La scène comme interaction entre le cheval et le personnage

Pour achever cette analyse des scènes équestres, il nous faut revenir à la distinction entre le point de vue (qui voit ?), et la voix (qui parle ?)²⁹⁰. S'il n'est pas sûr que le cheval ait en effet une voix, même dans la fiction, il y a, dans nos textes, une recherche de la transcription du point de vue équin qui s'exprime par l'importance du regard et du motif de l'œil du cheval. A travers l'utilisation de ce motif, récurrent dans les textes de Giono, Simon, Mauvignier ou Lemaître, est posée cette question qui nous interpelle : que peut voir l'œil du cheval ?

En effet, l'interaction entre le cheval et le personnage n'est pas forcément limitée à la pratique équestre. Au contraire, il semblerait que la plupart des interactions entre

²⁹⁰ Ce que G. Genette distingue comme les notions de « mode » et « voix », *Figures III*, p. 279.

l'homme et le cheval, dans nos textes, adviennent à pied, lorsque l'homme et le cheval sont au même niveau et qu'ils peuvent ainsi se regarder dans les yeux. C'est en effet davantage par le regard que l'homme essaie de communiquer avec le cheval que par le corps, comme on peut le voir avec le récit des souvenirs de Bréguier de la Digue, dans *Milady* :

Tout d'un coup, je lis dans ses yeux qu'il m'entend. Il a compris, dis-je à haute voix ; il va me céder. » Nous sommes partis au galop, Voltigeur a marché comme j'ai voulu, sans que je le touche, et il s'est arrêté sur la ligne que j'avais tracée à l'entrée de l'écurie... et sans me déposer dans la mangeoire ! (MIL, 69)

Le regard est, dans cette scène, la partie du corps où tout se joue. Il permet au cavalier, en lisant dans les yeux du cheval, de percevoir un accord de sa part, qui touche au surnaturel puisque le cheval exécute ensuite la volonté du vieil homme sans qu'il le touche ! Alors même que l'équitation consiste justement à toucher le corps du cheval pour lui faire comprendre ce qu'on attend de lui, le regard permet un niveau supérieur de communication entre l'homme et le cheval. De plus, le cheval s'arrête ensuite, non par l'effet des rênes dans sa bouche ou de la voix de son cavalier (formes traditionnelles de l'équitation), mais parce qu'il a vu la ligne que son cavalier avait précédemment tracé sur le sol. Le regard est donc aussi important de part et d'autre, permettant aux deux personnages, humain et équin, de lire les signes leur permettant d'agir en parfaite intelligence l'un avec l'autre.

Chez Giono comme chez d'autres auteurs du corpus (Simon, Mauvignier), la volonté du cheval s'exprime par son regard : Bijou, le cheval de *Faust au Village*, impose par son regard sa volonté à son maître. La jument du petit Verdet vient voir Martial après la mort de sa maîtresse, comme pour lui demander des comptes (RDB, 53). L'œil du cheval fou de Lachaux (CDO, 155) hante Jason Marceau. C'est un œil « tout mouillé de larmes », comme pleurant déjà la mort des deux frères. Le regard du cheval hante le texte, et semble essayer de transmettre un message au protagoniste. L'œil des chevaux de Jean Giono devient le foyer de l'oracle ou de la prophétie, annonciateur de la fatalité ou du jugement.

L'œil, chez Claude Simon, est le point central qui permet au récit de s'ouvrir, et de revenir, par boucles successives, jusqu'à sa fermeture sur le néant. C'est un « point zéro » (RF, 353).

Le regard du cheval est l'image centrale du *Cheval*, de *La Route des Flandres*, mais aussi de *L'Acacia*. Il semble posséder un savoir que les personnages n'ont pas. Aux seuils des récits, ceux-ci se dissolvent avec sa vision comme s'ils n'existaient, finalement, qu'à travers le prisme de l'œil du cheval. Le cheval de Claude Simon « regardait à travers nous quelque chose que nous ne pouvions pas voir, nous dont les images réduites [...] comme s'il avait déjà abandonné le spectacle de cet univers pour retourner son regard, se concentrer sur une vision intérieure, une réalité plus réelle que le réel, plus paisible que l'harassante agitation des humains » (CH, 36).

En devenant le représentant de son espèce, le cheval simonien porte un regard sur la condition mortelle, un regard d'une connaissance infinie, dépassant les notions de temps et d'espace. Il semble aussi porter un jugement sur le narrateur comme s'il condamnait toute l'humanité à travers lui. Selon Tiphaine Samoyaut, ce cheval incarnerait, en réalité, la souffrance universelle, radicalisant, par son interchangeabilité et son anonymat, l'idée de massacre²⁹¹. Il serait la figure symbolique représentant tous les chevaux massacrés pendant la guerre (la Seconde Guerre Mondiale) et les milliers d'autres conflits qui ont eu lieu dans le passé. Ce n'est d'ailleurs pas « un » cheval, mais « le » cheval, le titre de la nouvelle appuyant l'aspect générique et universel de ce cheval particulier.

La nouvelle pose aussi la question de savoir si « le cheval a lu quelque part qu'il allait mourir ? » (CH, 38). En interrogeant la possibilité pour le cheval de lire et, implicitement, de comprendre sa propre finitude, Maurice pose la question de la conscience du cheval par rapport à la mort, mais aussi de l'existence d'un point de vue, et donc d'une conscience de sa propre histoire (il meurt). Maurice met aussi en évidence la différence de modes entre l'œil équin – allant de l'extérieur vers l'intérieur, comme s'il comprenait la signification profonde de ce qu'il voyait – et l'œil humain, qui ne perçoit que la surface des événements sans en comprendre le sens. Il paraît aussi absurde de considérer un cheval lisant des livres que de le considérer racontant une histoire. En émettant l'hypothèse d'un cheval lecteur, le récit émet pourtant aussi l'hypothèse d'un cheval narrateur... Le récit simonien ouvre à « la possibilité d'une expérience spécifique du cheval lui-même lorsque la narration indique qu'elle se place "du point de vue des montures" (AC, 278) »²⁹². D'ailleurs, dans un récit qui brouille les pistes de la logique, et où les hommes vivent l'événement en le subissant,

²⁹¹ T. Samoyaut, *op. cit.*, p. 1.

²⁹² *Ibid.*.

comme des pions soumis à une volonté supérieure à la leur (l'état-major, la hiérarchie, leurs proches : père, mère, mari, frère ou maîtresse, la fatalité), le cheval semble guider les personnages vers la connaissance et hors de ce cauchemar.

Laurent Mauvignier revient en entretien sur cette image de l'œil du cheval qui se serait imprimée dans son inconscient (« la figure de l'œil, la figure du cheval en train de mourir, le reflet dans l'œil »²⁹³). Dans *Continuer*, c'est l'œil du cheval de Samuel, Starman, qui marque le récit. Le narrateur s'attarde dès le début sur le caractère unique de ces yeux :

Starman est un beau cheval de taille moyenne. Il est robuste, son encolure n'est pas fine, mais pourtant il est gracieux – peut-être parce que cette énorme tache blanche qui dépasse le chanfrein lui a donné des yeux bleus, ce qui n'est pas si rare avec cette forme de tache, mais tout de même, Samuel est fier de chevaucher un cheval aux yeux bleus (CT, 91).

L'œil du cheval, dans *Continuer*, a aussi cette fonction double : il sert de reflet ou de miroir de l'homme, et il constitue aussi un moyen pour le cheval de s'exprimer. L'œil bleu de Starman est « exorbité » (CT, 196), comme s'il tentait de transmettre un message. « Exorbité » signifie littéralement « sortir de son orbite », comme si l'œil était extérieur au cheval. « Dans l'œil bleu de Starman [Sibylle] voit son reflet déformé » (CT, 192). C'est ce regard qui l'empêche d'imaginer achever l'animal, lui renvoyant sa propre culpabilité : « il faut avoir le courage de charger l'arme, de regarder en face l'animal, dans les yeux, puis de détourner le regard » (CT, 194). L'œil culpabilise l'homme parce qu'il est porteur d'un message que celui-ci ne prend pas en compte : « elle se voit dans l'œil et ce qu'elle voit aussi derrière son image à elle, c'est ce cheval qui lui demande pourquoi il va mourir ici, pourquoi il souffre et ne sent plus ses membres » (CT, 192). Le regard du cheval renvoie l'homme à ses failles et à son incompetence, en un mot, à sa culpabilité, ce qui explique pourquoi il est reçu avec douleur. Il est l'antithèse du sentiment provoqué par le contact avec le cheval vivant, donnant à l'homme l'impression de dépasser sa condition. Par sa mort, le cheval renvoie l'homme à ce qu'il est. En cela, Starman s'érige en représentant de tous les chevaux dont la mort n'est habituellement pas considérée. Sa mort interroge sur la mort de tous les chevaux à travers lui.

²⁹³ L. Mauvignier, entretien privé, Paris, 23/11/19, voir annexe p. 411.

Les scènes équestres, en constituant une interaction entre le cheval et l'homme, accordent une place importante au motif de l'œil et au regard, tant de l'homme que de l'équidé. Elles ouvrent à la perspective de l'animal, obligent premièrement le récepteur (personnage, lecteur) à rendre ce regard, c'est-à-dire à regarder le cheval pour interpréter ce qu'il signifie. En même temps, paradoxalement, le regard a un effet limitatif, dans le sens où il est impossible de s'exprimer par les yeux... Peut-être suffirait-il, pour connaître le point de vue du cheval, de fermer les yeux, et, en suivant les conseils de Céline Moreau, « d'écouter autre chose que la voix humaine... » (CS, 12).

Ainsi, si l'œil du cheval renvoie l'homme à son statut de mortel et à son appartenance au règne animal, d'un point de vue biologique – il permet, en se concentrant sur la vision des souffrances du cheval, de mettre en perspective les souffrances de l'homme. Celles-ci ne sont peut-être ni plus ni moins importantes que celles d'autres animaux qui « souffrent aussi », mais qui ne l'expriment pas par des mots.

La question du point de vue du cheval met en lumière le fait que, même si le cheval s'exprime davantage par la communication visuelle²⁹⁴, c'est-à-dire un « langage corporel », comprenant postures et actions, et souvent assimilé à la notion, plus romanesque, de « regard », il peut néanmoins aussi faire entendre une voix dans le récit. Et les chevaux de fictions sont certainement plus bavards que les vrais...²⁹⁵

Dans *Le Cheval*, on trouve l'idée que l'homme, « s'il est le seul animal à savoir qu'il doit inévitablement mourir, [...] est aussi le seul à geindre et maudire son sort » (CH, 40-41). Or, il maudit non seulement son propre sort mais aussi celui de ses compagnons équins. C'est aussi la conclusion de Tiphaine Samoyaut à propos de *L'Acacia*, qui, « comme les autres textes de Simon, témoigne aussi pour les chevaux »²⁹⁶. Les chevaux, privés de voix, ont

²⁹⁴ Cette dénomination et les suivantes sont celles établies par L. Lansade, M. Vidament, H. Roche et C. Neveux dans « La communication chez le cheval », Equipedia, Institut Français du Cheval et de l'Équitation, 2018.

²⁹⁵ H. Roche, éthologue connue du monde du cheval, a diffusé en ligne une liste des « idées reçues » à propos du cheval. En deuxième position figure l'idée qu'il serait « bavard » et hennirait beaucoup, alors qu'il a été prouvé que sa communication est beaucoup plus visuelle (langage corporel) que sonore. H. Roche, « idées reçues sur les chevaux sauvages », IFCE, 10 octobre 2019.

²⁹⁶ T. Samoyaut, *op. cit.*, p. 8.

besoin d'un médiateur humain qui leur prête la leur. C'est vrai que, dans la majorité des cas, lorsque le cheval s'exprime, c'est le plus souvent par le biais d'une traduction humaine. Pourtant, on ne peut pas dire que le cheval n'ait pas de voix. Si l'on se réfère à l'Institut Français du cheval et de l'équitation²⁹⁷, bien que le cheval utilise davantage la communication visuelle que sonore, le cheval s'exprime par le biais de sept types d'émissions sonores différentes : le hennissement, l'appel de contact, le couinement, le ronflement, l'ébrouement, le souffle, et le gémissement. Le cheval réel s'exprime donc, même si, ne racontant pas à posteriori, il ne peut pas témoigner.

Écrire sur le cheval permet à l'homme de lui donner la possibilité de témoigner pour lui et son espèce, tout en personnifiant, symboliquement, la nature. En cela, le procédé semble louable puisqu'il permet : « de *traduire* les processus naturels, de les reproduire ou les *re-présenter*, leur prêter une langue humaine »²⁹⁸. Ne serait-ce pas la continuité d'un processus graduel de prise en compte du vivant que de donner une « voix » aux animaux, perçus au XXIème siècle comme victimes d'une vision strictement anthropomorphique ? Selon Philippe Descola, le découpage radical entre Nature (cheval) et Culture (Homme), n'est-il pas propre à l'occident ?²⁹⁹

Or, on entend la voix du cheval dans tous nos textes...Tous hennissent, bien évidemment, car c'est le signe le plus caractéristique du cheval. Milady hennit après une séance de travail avec Gardafort, « toute contente d'avoir fini sa journée » (MIL, 96). Elle est d'ailleurs, paradoxalement pour une nouvelle centrée sur l'équitation (scènes équestres, richesse du vocabulaire, ...) et qui porte son nom, celle de nos chevaux qui s'exprime le moins. Est-ce par volonté de réalisme, puisque, dans la réalité, les chevaux en effet hennissent peu ? Ou est-ce propre au récit et au personnage de Milady, tellement conditionnée à la volonté de son maître qu'elle en perd la capacité de s'exprimer ?

Chez Giono, au contraire, les chevaux sont bavards – et à l'écoute des commérages, comme on le voit avec le personnage de Bijou, qui reste à l'abreuvoir pour entendre les hommes faire son éloge (« si nous n'avions pas dit du bien, il y a longtemps qu'il serait parti

²⁹⁷ L. Lansade, M. Vidament, H. Roche et C. Neveux, art. *cit.*

²⁹⁸ T. Pughe, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », in *Études anglaises*, 2005/1 (Tome 58), p. 68-81.

²⁹⁹ P. Descola : « L'idée de nature est un dispositif métaphysique de première importance », entretien avec Jérôme Skalski pour *L'Humanité*, 22 novembre 2019. Voir aussi P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

» FV, 40). Ils ont une gamme vocale étendue. Il y a d'abord ce cheval entier du *Chant du monde*, l'Adrien, dont le dialogue avec une jument dont il est amoureux n'a rien à envier à ceux d'Angelo et de Pauline : « Le cheval se plaignait d'une voix étrange et noire, au-delà des hommes. La courroie lui meurtrissait le tendre de l'entrecuisse. La jument pleura. Les mulets immobiles tendirent le museau vers le cheval et ils se mirent à gémir doucement » (CM, 86). La voix du cheval existe, mais elle est qualifiée d'étrange, parce qu'elle diffère de la voix des hommes et que sa signification les dépasse, même si elle est comprise des autres animaux. Ainsi, Bijou, par exemple, crie l'ordre de se reposer aux autres chevaux du village, « et tous les autres chevaux lui répondent et s'arrêtent. Vous pouvez frapper, si vous êtes de ceux-là, ils se reposent : ils ont l'ordre » (FV, 40). La voix du cheval sert autant à communiquer avec ses congénères qu'avec l'homme, comme la jument du petit Verdet, qui vient voir Martial après la mort de sa maîtresse, comme pour lui demander des comptes : « quand elle me vit, elle gémit et s'approcha » (RDB, 53). Un peu plus tôt, lorsque Martial voit la jument du petit verdet s'éloigner de son maître, il interprète la situation comme le fruit d'une communication particulière reliant le cavalier à son cheval : « il a dû lui parler d'une certaine façon. Ces bêtes sont fidèles et tendres ; il a dû la convaincre ; trop rapidement, peut-être sur un sujet déjà entendu » (RDB, 50). Le cheval, dans ce rapport dialogique, devient un égal du personnage, un véritable coéquipier avec lequel planifier des actions et avoir des arguments – puisqu'il faut la « convaincre ». Le cheval du petit verdet fait partie du plan au même titre que son maître.

Il y a aussi le cheval de Langlois, dans *Un roi sans divertissement*, qui sait rire, et communique par des « hennissements très mesurés, semblables à des roucoulements de colombe » (1RD, 106). Le cheval offre aux villageois une voix qui fait défaut à son maître, puisque Langlois, à son retour dans le village, ne parle plus. C'est en raison du comportement affable du cheval que les villageois finissent, par glissement métonymique, par l'appeler « Langlois », comme son maître dont il devient le médiateur ou l'interprète. Mais, si le cheval de Langlois n'a aucun mal à s'exprimer, il n'en est pas de même de celui de Lachaux, qui, lorsqu'il meurt du bras de Marceau, laisse échapper un cri dont la signification est floue. Ange croit d'ailleurs que c'est le cri d'un enfant, avant de réaliser que « c'est le cheval qui a crié. Il a jeté sa tête de côté comme s'il refusait » (DCO, 150). Ange ne réussit pas à saisir complètement la signification de ce cri, son discours est rempli de signes de

doutes (« je me suis dit », « comme si », « je ne sais pas comment »). La voix du cheval est alors diluée dans les détails de l'événement, et son message demeure une interrogation pour les personnages, avec son « air de dire ces choses tellement cheval, que moi-même je n'ai jamais pu les comprendre » (DCO, 155). Les deux frères, pourtant habitués à communiquer avec les animaux, se retrouvent dans une situation d'échec pour interpréter le message que le cheval veut leur transmettre.

Dès lors, ce cri d'un cheval dont la mort est ritualisée nous fournit d'importants éléments de lecture herméneutique : il acquiert une dimension mystique, rejoignant l'hippomancie, cette pratique de divination basée sur le son produit et l'attitude du cheval. L'hippomancie, généralisée selon Georges Dumézil dès l'Antiquité, tend souvent à sacraliser un cheval particulier, exceptionnel par sa taille, sa robe ou ses attributs. Elle est encore, de nos jours, utilisée dans l'interprétation des rêves et la divination. On retrouve dans le cheval de Lachaux (ou dans celui de Samuel, dans *Continuer*) cette dimension sacrée du cheval, dont la mort prend une signification particulière, tant par son rôle dans la diégèse que par son traitement narratif et sa dramatisation.

Il n'est fait mention du cri qu'une seule fois, comme, si, après avoir été frappé, le cheval avait pour toujours perdu sa voix. Il devient aussitôt un élément passif « poussé de côté », « noué » ou « dénoué » comme une corde ou un lasso. Le changement d'auxiliaire accompagne ce statut du cheval, d'abord actif (« il a mis ») puis passif (« il est mort »). La répétition des mêmes groupes verbaux, en particulier « il est mort » est une marque de l'incrédulité des personnages face à la réalité de l'événement, perçu comme surnaturel. Le cri du cheval reste suspendu dans le temps, à la manière d'un écho, dans l'oreille de Jason Marceau : « C'est une sorte de silence et comme le bruit d'un morceau de bois vert qui siffle dans le feu. Quand vous parlez, c'est derrière ce sifflet » (DCO, 154).

Le cheval semble donc avoir une voix, et celle-ci peut résonner dans le temps, mais encore faut-il vouloir ou pouvoir la comprendre. Car, malgré l'existence d'une communication particulière ou de sentiments entre l'homme et le cheval, ce dernier n'est pas toujours coopératif.

Lorsque sa jument panique et devient incontrôlable, le narrateur de *La Route des Flandres* essaye de communiquer avec elle en alternant aussi des gestes, parfois violents, et des expressions verbales oralisées :

lui flanquant un coup de sonnette à lui arracher la mâchoire répétant Allons Allons comme si seulement elle pouvait m'entendre dans cette pagaille raccourcissant peu à peu les rênes jusqu'à ce que je puisse atteindre d'une main l'encolure la tapotant répétant Allons Allons làààà... (RF, 176)

On note que le discours du cavalier à son cheval est principalement composé de répétitions et de propositions courtes, dont le sens importe peu. Le narrateur remarque lui-même que la jument ne peut pas l'entendre avec ce bruit, ce qui explique sa tentative de communiquer par des gestes, d'autant plus violents qu'ils sont les seuls moyens à sa portée de se faire comprendre par l'animal, dans ce contexte de survie. Ces interactions physiques violentes sont dictées par la peur, mais il s'agit autant de la peur pour sa propre survie que de la peur pour l'animal, que le narrateur essaye de protéger, malgré la terreur dans laquelle le plonge l'événement. C'est d'ailleurs l'apparente volonté de sauver son cheval à tout prix qui permet au lecteur de comprendre et d'accepter la violence et la panique soudaine du cavalier/narrateur.

Les personnages de *Continuer* sont, eux, toujours attentifs aux humeurs de leurs chevaux. Dans ce sens, la voix des chevaux de *Continuer* rejoint aussi la dimension sacrée de l'hippomancie³⁰⁰, puisque son interprétation guide les personnages dans leurs actions.

Comme compagnons de jeu ou de voyage, les chevaux prolongent le corps du personnage jusqu'à l'organe vocal. Ainsi, les cris poussés par Sibylle et Samuel dans les courses auxquelles se livrent la mère et le fils à cheval (CT, 91-94), peuvent être perçus, tout comme les paroles de réconfort que Sybille adresse à son cheval lorsqu'ils sont en danger, dans la boue (« ça va aller, ça va aller, il faut qu'on avance, il faut que tu y arrives, d'accord ? » CT, 117) ou face à des loups (« oui, mon beau, on y va, qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce que tu as ? » CT, 195), comme la traduction des sentiments de l'animal. Le cheval, en plus de jouer un rôle dans l'action, aide aussi à former une perspective sur celle-ci. Alors

³⁰⁰ Voir la définition donnée par M.-A. Wagner, *Dictionnaire mythologique et historique du cheval*, op. cit., p. 95.

même qu'il n'est qu'un témoin complice et muet, sa présence est prise en compte par la voix narrative, et les événements sont relatés en incluant son point de vue *supposé*.

Les chevaux deviennent, au fur et à mesure du voyage, des miroirs de leurs cavaliers. Lors de sa rencontre avec le jeune Kirghize (CT, 146), Samuel s'interroge sur les réactions des chevaux. La forme interrogative, questionnant l'attitude des chevaux, est aussi un moyen de leur donner la voix qu'ils n'ont pas et de leur créer une place dans le discours.

Dans *Continuer*, les chevaux hennissent par peur ou pour prévenir du danger (CT, 13 ; 115 ; 175 ; 189 ; 193 ; 195), ou, à l'inverse, pour manifester « qu'ils sont heureux » (CT, 90 ; 224). Mais ils ne se contentent pas de hennir et leur voix se fait entendre par des procédés discursifs normalement réservés aux personnages humains, comme le discours indirect libre. Lorsque Sidious, pris dans la vase avec Sibylle, hennit pour signifier à sa cavalière l'impossibilité de suivre ses ordres (CT, 114), le personnage focal change et la voix du cheval émerge, introduite par le point-virgule, comme s'il s'agissait d'une parenthèse dans le récit : « non, il ne peut pas se retourner, soulever un sabot, une jambe, l'autre, tout son corps, son poids et celui de Sibylle et les sacoches pleines, le sac roulé derrière, c'est impossible ». Il s'agit alors d'un vrai dialogue, transmis à la manière d'un discours transposé indirect, où l'alternance de voix est seulement signifiée par le changement de sujet (elle/il). Le caractère absolu du refus (« c'est impossible ») marque la fin de la parenthèse focale et le retour à Sibylle, qui calme son cheval en lui caressant l'encolure. Ce n'est pas la seule fois dans le récit que le hennissement du cheval donne lieu à un dialogue avec l'humain. Lorsque Sibylle est perdue dans la montagne avec son cheval, c'est lui qui la prévient de l'arrivée des loups, par son hennissement (CT, 195). Sibylle répond au hennissement de son cheval par une question adressée à l'animal : « qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce que tu as ? » avant de comprendre d'où vient sa peur en voyant les loups.

Lors de la mort de Starman, la parole est de nouveau donnée au cheval. Durant cette scène, l'animal manifeste toute une gamme sonore : gémissement, souffle, râle ... Le cheval geint : « comme s'il pleurait, il gémit, il essaie de crier, d'appeler, et sa plainte frappe contre les roches grises et se perd dans les gouffres, se dilue dans le ciel » (CT, 190). Dans la douleur, dans la mort, la voix du cheval, enfin, se fait entendre. D'ailleurs, lorsque les loups apparaissent, la mort est d'abord narrée par le cheval lui-même, au discours indirect libre,

de manière proleptique : « il aura le temps de sentir l'odeur des loups, de comprendre qu'il ne pourra rien faire, peut-être qu'il pourra lancer un dernier cri et qu'un coup de sabot pourra racler l'air ou les cailloux, soulever la poussière avant qu'ils attaquent, qu'ils mordent, il ne pourra rien faire quand ils le déchireront » (CT, 196). Mais, si le cheval raconte sa propre mort, par anticipation, à qui s'adresse-t-il ? A Sibylle, qui le regarde, et « imagine une seconde ce que ce peut être » et décide de l'abandonner ? Au ciel, pour coller à sa symbolique christique, reprenant les derniers mots du Christ : « Deus meus, ut quid me dereliquisti ? »³⁰¹ et donnant sens aux mots de « sort » et de « vérité » utilisés par le narrateur au départ de Sibylle et renvoyant à l'idée de destin ? (« Elle part, abandonnant Starman à son sort, les loups à leur festin, et la montagne à la vérité » CT, 196). Au lecteur qui, par empathie, peut ressentir sa souffrance ?

Cette empathie transmise au lecteur vient d'une relation au cheval particulière de chaque écrivain. Nous nous interrogerons donc sur le passif de nos auteurs, cavalier ou non, et en quoi il peut exercer une influence sur leur utilisation du cheval dans le récit. Nous analyserons ensuite les conditions de participation affective du personnage ou du lecteur. Finalement nous nous demanderons en quoi la présence du cheval dans le roman contemporain illustre la naissance d'un questionnement plus général sur la place de l'homme dans la société.

³⁰¹ « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mt 27, 45 ; Jn 19, 30, Lc 26, 46)

CHAPITRE 2.

Du personnage au lecteur

On ne peut pas s'interroger sur la réception du cheval dans le récit sans s'attarder sur la question de l'expérience du lecteur. Les réflexions sur la réception et la lecture sont récentes. Dans les années 70, Gérard Genette, en France, ou Wolfgang Iser, en Allemagne, mettent en lumière la présence d'un lecteur « implicite »³⁰², inscrit dans la construction du récit ; Georges Prince l'appelle « narrataire extra-diégétique »³⁰³ parce qu'il n'apparaît pas dans l'histoire. En cela il est implicite. Ce lecteur fictif n'est pas le lecteur réel, qui tient le livre, mais un destinataire imaginé par l'auteur du texte lors de l'écriture du récit. Maupassant, par exemple, en contant d'une plume acerbe les travers des paysans normands, s'adresse à un lecteur fictif type : le parisien mondain de la bonne société. Le lecteur implicite est pré-supposé et pris en compte par l'auteur dans l'écriture du récit : l'auteur cherche à prévoir ses réactions, à le plonger dans certaines conditions (de tension, de surprise, de joie) et l'inclut donc dans le processus de construction narratif. C'est à ce lecteur implicite que l'auteur s'adresse.

Il nous faut d'ailleurs, pour équilibrer l'équation, distinguer deux types d'auteurs. L'auteur *réel* est à différencier du narrateur, c'est-à-dire de sa voix et des points de vue qu'il utilise. La *voix* de l'auteur littéraire constitue un trait distinctif qui ne se limite pas à un seul récit et permet au lecteur de le reconnaître et de projeter sa présence d'une œuvre à l'autre.

Dans les années 80, dans *Lector in Fabula* (1985), Umberto Eco pousse l'analyse vers le lecteur, dans une vision partagée par Italo Calvino et illustrée dans *Si par une nuit d'hiver ...*. Au sens d'Eco, en effet, le lecteur n'est pas seulement un public supposé par l'auteur, implicitement, mais une construction prédéterminée : un lecteur « modèle ». Celui-ci est

³⁰² G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; W. Iser, *The Implied reader*, Baltimore, The John Hopkins University, 1974.

³⁰³ G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, avril 1973.

créé, à la manière d'un personnage extra-diégétique, par la mise en place d'un code de lecture dont lui seul aurait les clefs : vocabulaire, contexte, références culturelles. Umberto Eco avance, par exemple, que certainement le lecteur modèle de Nerval (l'auteur *littéraire* de Sylvie, et non Gérard Labrunie) n'est pas anglais, parce qu'il faut être sensible à l'alternance de l'imparfait et du passé simple pour saisir la beauté du récit. L'anglais est en effet limité pour rendre les nuances amenées par la variété de temps et de conjugaison existant en français³⁰⁴.

Le lecteur modèle n'est donc pas un simple récepteur du récit mais un collaborateur, jouant le jeu de la narration, comblant ses non-dits. Eco fait d'ailleurs la distinction entre récits « fermés » et récits « ouverts ». Les derniers accordent une place plus importante à l'interprétation par le lecteur, la réception devenant alors un élément primordial de la pleine compréhension du texte. Le lecteur modèle accepte aussi, à la lecture d'un récit commençant par « il était une fois », la mise en place des procédés du conte et la dimension merveilleuse que la narration peut comporter. Cette vision sous-entend une relation d'ordre dialogique entre l'auteur « littéraire » et le lecteur « modèle », « implicite » ou « idéalisé ».

Eco considère que le lecteur exerce une influence sur le texte, par son existence fantasmée chez l'auteur durant l'écriture, d'une part, mais aussi par la pluralité des réceptions du lecteur empirique qui permet de créer différentes lectures, et donc différents récits. C'est parce que le lecteur se projette dans le récit, par rapport à son vécu, à ce qu'il reconnaît de lui ou de son époque, que l'intelligence qu'il en a est ouverte. Dans ce sens, « le texte publié appartient plus au lecteur qu'à l'auteur »³⁰⁵.

Pour considérer les possibilités de la réception de nos textes, nous allons suivre cette proposition. La présence du cheval dans le récit appelle-t-elle un lecteur initié, sensible à la culture équestre ? Un lecteur cavalier, pouvant plaquer sur la lecture son propre rapport au cheval, et à l'équitation ? un lecteur empathique, mettant en valeur la relation à l'animal et à sa voix ? Ce cheminement nous conduira à interroger la réception contemporaine des œuvres, au XXI^{ème} siècle, d'un point de vue sociétal et culturel.

³⁰⁴ U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (1994), Paris, Grasset & Fasquelle, 1996, p. 18-19.

³⁰⁵ R. Millet, lors d'un échange de mail avec l'auteur de ce travail de thèse, déclarait : « Chère Madame, le texte publié appartient plus au lecteur qu'à l'auteur ». Mail du 31 juillet 2018.

III/2/1 Un lecteur initié à la culture équestre

Les références équestres se situent, dans nos romans, à trois niveaux. Au niveau culturel, elles sont reliées à une « culture équestre » propre non pas uniquement au cavalier, mais à un public d'initiés ou de connaisseurs du monde du cheval. Au niveau linguistique, ces références font aussi l'objet d'un vocabulaire spécialisé propre au monde du cheval. Enfin, l'animal fait appel aux différents sens : la vue (la beauté de l'animal, seul ou en représentation avec un cavalier dans l'Art Équestre), l'ouïe (hennissements, langage de l'animal, voix de l'instructeur ou du cavalier pour s'adresser à l'animal, bruit des fers), l'odorat (l'odeur particulière de l'animal, mais aussi de son environnement, paille, foin, fumier), le toucher (qui constitue la première approche avec l'animal). En ce sens, son contact relève de l'expérience sensible.

Lorsque Paul Morand décide de centrer une nouvelle sur l'amour d'un homme pour son cheval, il ne situe pas cette histoire à Saumur en raison du sujet, mais du public auquel il la destine. Dans la France encore rurale des années 30, l'histoire aurait pu avoir pour cadre de nombreuses autres terres où les chevaux sont rois, comme la Normandie, ou la Camargue. Placer la nouvelle à Saumur, c'est faire appel à une culture équestre. Il utilise un système de références explicitement équestres pour dresser le portrait d'un lecteur modèle initié au monde du cheval et pouvant saisir ce système de références. Le lecteur fantasmé par Morand est d'abord passionné par le cheval et fasciné par le dressage et l'Art Équestre. La nouvelle est d'ailleurs devenue une référence dans le monde du cheval³⁰⁶ alors qu'elle est peu connue du grand public. Elle attire les cavaliers passionnés, cultivés, et désireux d'atteindre la perfection équestre, ou tout au moins qui se retrouvent dans la désignation d'« homme de cheval », mais aussi les connaisseurs, nostalgiques d'une époque où la présence du cheval était plus courante.

Car *Milady* peint, en plus de la relation homme-cheval, tout « le milieu du cheval », c'est-à-dire le monde dans lequel évoluent les pratiquants d'équitation, des individus-types

³⁰⁶ Encore il y a peu, *l'Eperon*, magazine équestre spécialisé, titrait un article « *Milady*, reine des nouvelles équestres » et commençait par ces mots : « *Milady*, la nouvelle de Paul Morand, évoque sans nul doute aux cavaliers la jument si chère au cœur du commandant Gardefort plutôt que l'héroïne sournoise de Dumas. » in *l'Eperon*, rubrique « livres », par M. Paillé, Juin, Juillet, Août 2019, p. 159-161.

(l'enseignant-officier sévère, l'élève assidu et passionné, l'amateur prétentieux...) aux scènes équestres : les séances d'équitation, les concours hippiques, les ambiances festives et alcoolisées des stages d'équitation... Il est facile pour un lecteur initié à cette atmosphère de s'identifier au personnage, parce qu'il retrouve des éléments du quotidien équestre, comme la relation maître-élève³⁰⁷. L'ami de Gardefort, le lieutenant de Léal, incarne une figure filiale d'élève éperdu d'admiration : « Il aimait, lorsqu'il était libre, venir consulter celui qu'il appelait son maître » (MIL, 29). Cette exclusivité des relations, partie intégrante du monde du cheval (qu'il s'agisse d'une relation entre les hommes ou entre l'homme et le cheval) fait d'ailleurs dire à Gardefort que l'Art Équestre est « une science où il y a beaucoup de prétendants et très peu de savants » (MIL, 87). La phrase contient tout un aristocratismes et un élitisme propres à l'équitation à destination du lecteur initié qui, même sans être cavalier, se reconnaît comme appartenant à un monde à part, fermé et difficile d'accès. Le récit est entièrement construit sur un tissu de références créant chez le lecteur connaisseur un sentiment d'appartenance, et chez le lecteur étranger au monde du cheval un sentiment d'exclusion d'un monde dont il ne maîtrise ni les codes ni les allusions.

La référence aux grands maîtres inscrit aussi la relation Gardefort/Léal dans la tradition équestre, en traçant une continuité entre ses enseignements fictifs et ceux, réels, qui ont précédé. L'enseignement équestre est une continuité transmise autant par la voix que par la lecture. Dans ce sens, la nouvelle s'inscrit dans un héritage, mais s'offre aussi comme une voie d'accès, puisqu'elle relie le lecteur à une culture équestre ancestrale. Paul Morand emprunte ainsi, en utilisant le discours transposé³⁰⁸, de nombreuses formules à des écuyers plus ou moins connus, de Baucher à son professeur Armand Charpentier, en passant par La Guérinière, le Comte d'Aure et L'Hotte. Les écrits figent l'enseignement de l'équitation dans le temps, permettent à l'Art Équestre de perdurer malgré la disparition successive des maîtres. Jusqu'à sa mort, Gardefort garde ce rôle de « passeur de savoir » en continuant à enseigner à M. Grumbach, le nouveau propriétaire de Milady, même sur son lit de mort. La transmission du savoir ne s'achève qu'avec la fin de la parole elle-même, hachée

³⁰⁷ En plus de *Milady*, on retrouve cette relation dans le roman de F. Nourrissier, *En avant, calme et droit* (1987), dans l'anthologie de J.-P. Digard et J.-L. Gouraud, *op. cit.*, mais aussi dans les romans de J. Garcin. Dans les films récents, elle est l'intrigue des films : *Danse avec lui* (2007), de V. Guignabodet, avec M. Seigner et S. Frey, *Cavaliers seuls* (2010) de D. Gleize et J. Rochefort, avec M. Bertran de Balanda et E. Joncquères d'Oriola dans leurs propres rôles, ou *Sport de filles* (2012) de P. Mazuy, avec B. Ganz et M. Hands.

³⁰⁸ B. Tardivel, *op. cit.*, p. 182-196.

de points de suspension, la dernière phrase illustrant cette configuration cyclique : « Et à son tour, chevauché par la mort, le cavalier abandonna sa dernière résistance, ses yeux se fermèrent, sa mâchoire tomba » (MIL, 121). Le maître a accédé au but, il est devenu le cheval, le chevauché, il a donc poussé le processus didactique et dialectique de l'équitation jusqu'au bout.

Mais la culture équestre, même dans *Milady*, ne se transmet pas uniquement par la mention d'un savoir respecté, mais aussi par l'insertion d'éléments plus triviaux. Les nombreuses chansons paillardes, par exemple, comme « La P... de Nancy » (MIL, 17), ont pour rôle à la fois de peindre l'univers équestre et de permettre au lecteur de se remémorer des références culturelles communes.

Les textes de Jean Giono ou de Claude Simon sont aussi pleins de ces références équestres. Les scènes de la selle qui tourne sous la jument, ou du cheval qui a l'habitude, une fois son cavalier tombé, de rentrer tout seul à l'écurie (RDB, 107) ont un fort pouvoir évocateur pour des connaisseurs, qu'ils l'aient vécu en tant que cavalier ou que spectateur, illustrant des situations quotidiennes de l'écurie ou du centre équestre³⁰⁹.

Jean Giono nous montre, par le biais de Martial et de son vocabulaire, quels soins apporter à un cheval. On apprend, dans les *Récits de demi-brigade*, à ménager sa monture, en la bouchonnant par exemple, pour qu'elle n'attrape pas froid, avec un sac, et en la recouvrant d'une couverture (RDB, 87) ou en trempant le son dans de l'eau tiède (RDB, 167). Un cheval peut en effet attraper froid et l'usage voulait, avant l'invention de brosses de toutes sortes, qu'on frictionne le poil mouillé et les jambes, pour activer la circulation sanguine, avec de la paille, ou des sacs faits en toile de jute, absorbant alors l'humidité. De même, le son est, comme l'avoine ou l'orge, une céréale qu'on ne donne pas entière au cheval, pour éviter qu'elle soit mal assimilée par le système digestif. L'usage veut qu'on l'aplatisse, qu'on la mouille ou même, mieux, qu'on la laisse tremper, et, servi chaud, c'est un plat particulièrement apprécié des chevaux, surtout en hiver. Giono sait aussi que la meilleure façon de récompenser un cheval est de le « mettre au pré » (RDB, 101).

³⁰⁹ Il serait vain de nier l'influence que la connaissance du monde du cheval de l'auteur a eue sur la lecture des textes, mais cela revient aussi à appuyer notre propos.

Chez Claude Simon, le nom du protagoniste principal de *La Route des Flandres*, Georges, est celui du saint patron des cavaliers, ce qui ne peut pas être un hasard dans un texte qui a failli s'appeler « *Les Cavaliers* ». L'auteur montre une véritable culture équestre, citant autant les écuyers que les grands noms de la mythologie équestre (« des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales » RF, 272). De nombreuses références ne sont pas accessibles au plus grand monde, contrairement à Pégase ou Rossinante, qui sont des chevaux mythologiques et littéraires connus. Quand il cite le général L'Hotte, dans *Le Jardin des Plantes* (JP, 71), l'auteur sous-entend qu'il s'agit d'une évidence pour le lecteur. En mettant en avant cette connaissance équestre, il projette un lecteur capable de saisir l'allusion : le lecteur modèle n'est pas forcément cavalier, mais il est possesseur, comme l'auteur, d'une culture équestre riche.

En plus de la constante référence à l'École de cavalerie de Saumur, le « Cadre Noir », parfois familièrement désigné par l'abréviation « Le Cadre », on retrouve dans le récit des lieux évocateurs dans le monde équestre, comme Deauville* ou Vichy* (RF, 24) célèbres pour leurs hippodromes et leurs concours hippiques. Il est aussi fait mention du Derby d'Epsom ou de Géricault (JP, 36), renommé pour ses peintures équestres.

La culture équestre de nos œuvres se manifeste autant par l'insertion de références théoriques et littéraires que par l'utilisation d'un champ lexical propre. Celui-ci inclut un vocabulaire technique spécifique, propre à l'équitation, mais aussi un registre oral à part, composé de jeux de mots et d'expressions composant ce que l'on pourrait appeler l'argot équestre.

Milady contient ainsi plus de deux cents termes issus du vocabulaire équestre, et ne dispose pas de lexique qui permettrait au lecteur lambda de comprendre les mots et termes utilisés. Basile Tardivel, dans son analyse, décrit la nouvelle comme « une nouvelle ténue et exclusive, puisque délivrant l'entièreté de son sens aux initiés, détenteurs des clés de lecture, ayant donc accès à une entièreté herméneutique »³¹⁰. L'auteur use, selon lui, d'« un discours de spécialiste ». En effet, sans connaissance équestre préalable, il semble aussi ardu de comprendre *Milady* que *La Route des Flandres*. La nouvelle de Paul Morand contient deux

³¹⁰ B. Tardivel, *op. cit.*, p. 12.

cent sept termes spécifiques au vocabulaire équestre, pour cent vingt-et-une pages ; *La Route des Flandres*, texte de trois cent cinquante-et-une pages, en contient deux cent quarante, et le court texte *Le Cheval* en compte quarante-neuf, sur cinquante-cinq pages. Giono, n'est pas en reste, utilisant plus d'une soixantaine de mots différents dans le *Hussard sur le toit* ou les *Cavaliers de l'orage*, et soixante-six dans les *Récits*, ce qui peut paraître beaucoup, proportionnellement aux cent vingt-huit pages de l'œuvre.

Dans les termes équestres³¹¹ utilisés par Morand, nous découvrons des mots peu en usage dans la langue française commune : « éparvins* », « gourme* », « caveçon* », « chambrières* », « bouchon* » (sans rapport avec celui en liège de la bouteille de vin), « assiette » (sans rapport avec l'objet dans lequel on mange) ou encore « aides* » (dont un cavalier sait qu'il existe deux sortes : les « naturelles » et les « artificielles »). Tous ces termes obscurs sont autant de mots qui créent un espace langagier propre aux connaisseurs et excluent ceux qui ne le sont pas. Si l'équitation souffre d'une image de société fermée et élitiste, la langue serait-elle un moyen de plus de créer une barrière autour du « monde du cheval » et de tenir les néophytes à l'écart en créant une discrimination linguistique, une « glottophobie »?³¹²

Gardefort et Léal deviennent amis parce que, « la première fois qu'il l'avait rencontré, Léal avait parlé des hanches de Milady et non de sa croupe, expression moderne qui exaspérait le commandant » (MIL, 28). Ce ne sont pas les qualités propres à Léal comme cavalier qui séduisent Gardefort mais sa non-appartenance à la masse des non-connaisseurs (du point de vue de Gardefort). Leur amitié se construit alors sur deux facteurs, pourrait-on dire, linguistiques et culturels : une double négation (il ne fait pas partie d'un groupe de personnages que Gardefort n'aime pas), et une question de vocabulaire (l'utilisation du mot « hanches »).

L'usage d'un vocabulaire commun fait naître chez les personnages le respect ou, au contraire, le mépris envers ceux qui n'en maîtrisent pas l'usage, comme le montre l'attitude

³¹¹ Pour un lexique détaillé du vocabulaire par auteur, voir infra p. 375.

³¹² Le terme de glottophobie, mis au point par P. Blanchet, professeur de sociolinguistique et didactique des langues à l'université de Rennes 2, désigne la discrimination linguistique dont peuvent faire l'objet ceux qui n'ont pas les mêmes codes langagiers. Il s'agit, selon lui, d'un processus de discrimination ou de stigmatisation de l'autre pour des raisons linguistiques, in *Discrimination par le langage, une violence méconnue*, France culture, 2015.

des militaires face aux jeunes femmes qui viennent assister à la représentation du Cadre Noir « par l'express de Paris » :

- C'est admirable, disait une jeune dame au lieutenant-colonel de service, de voir ce qu'on peut arriver à faire avec des bêtes.
- Ici nous n'appelons pas les chevaux des bêtes, Madame, répondait l'officier avec politesse.
- Comme j'aime leurs jolies petites pattes fines...
- On dit plutôt des pieds.
- ... leurs gueules, toutes mousseuses d'écume...
- Les chevaux n'ont pas de gueule, Madame. Ce ne sont pas des lions (MIL, 75-76).

L'officier répond par politesse, mais cette correction automatique du langage utilisé est une façon de remettre à sa place la jeune femme, de lui montrer qu'elle n'appartient pas à ce monde. Le dialogue comprend aussi une ironie implicite à destination du lecteur modèle, complice, qui doit visualiser la scène et en rire sous cape avec l'auteur. Ce processus ironique, revenant à utiliser le vocabulaire équestre de manière distanciée ou défamiliarisée – ici en l'insérant dans un dialogue opposant le néophyte au connaisseur – apparaît de manière récurrente dans *Milady*. Il renforce le comique de situation, et permet de créer une barrière entre les initiés et ceux qui ne le sont pas. Si la comparaison des chevaux avec les autres animaux est, au premier degré, une vérité biologique (le cheval est le seul animal dont les membres et les parties du corps ont la même désignation que ceux et celles de l'anatomie humaine), elle permet surtout de signifier la supériorité du cheval sur le reste des animaux. Les personnages de Saumur, en particulier les officiers du cadre, considèrent, comme tous ceux qui ont une bonne connaissance de la symbolique mythique du cheval, les chevaux comme une voie d'accès pour atteindre le divin³¹³. Le fait de les comparer à des lions, précisément, et pas à des loups ou à des chiens, fait émerger l'image d'un autre spectacle utilisant des animaux qui est le cirque, pour l'opposer brutalement au spectacle que constitue la reprise des écuyers. Alors que le cirque est, dans l'imaginaire populaire, un divertissement, la reprise des écuyers est au contraire un travail sérieux, difficile, implacable, « l'aboutissement d'un travail occidental de deux mille ans » (MIL, 73), qui tient plus du sacerdoce et de l'obsession que du simple divertissement. C'est parce qu'elle se destine à un

³¹³ L'un des proverbes équestres les plus connus n'est-il pas ce proverbe arabe, affirmant que « l'air du paradis souffle entre les oreilles du cheval » ? J.-L. Gouraud, *Mille et un proverbes sur le cheval*, Monaco, Éditions du Rocher, 2016.

public cavalier, connaisseur, masculin (nous sommes dans les années 30, la femme vient seulement d'être autorisée à monter à califourchon en France) que le comique de situation dans *Milady* repose principalement sur l'opposition entre les initiés et les ignorants, dont fait partie par exemple Eliane, l'ex-femme de Gardefort.

De même, dans les *Récits de la demi-brigade*, Martial s'adresse ostensiblement à un public connaisseur du jargon équestre, et partage avec lui ses appréciations relatives aux différents chevaux d'intendance ou de poste, ou relatives à leur allure, par l'usage d'un vocabulaire familier : trot « tape-cul » (RDB, 107), grand trot, triple galop, petit pas ; les robes (alezane), « bidet » (RDB, 119), « canasson » (RDB, 83 ; 87 ; 119).

Sur les presque soixante-dix termes équestres utilisés dans *Le Hussard sur le toit* et les *Récits de la demi-brigade*, presque une vingtaine sont des verbes d'action : « galoper » (HT, 49), « s'emballer » (HT, 324) ou « prendre le mors aux dents » (HT, 74). Certains reviennent de manière récurrente, comme le verbe « désarçonner », « galoper », monter ou mettre pied à terre, comme le montre le tableau ci-dessous. Ces verbes traduisent des actions vives de la part des personnages et de leurs chevaux.

	<i>Le Hussard sur le toit</i>	<i>Récits de la demi-brigade</i>
Verbes	Bouchonner (x2), désarçonner, s'emballer, raccourcir les étriers, galoper (x3), monter (x2), mettre pied à terre (x4), perdre l'assiette, piler du poivre, prendre le mors aux dents, renâcler, rendre la main, seller (x2), tourner bride, trotter, vider les étriers.	Désarçonner (x2), déquiller (x2), flatter (x2), galoper (x5), monter (x7), mettre en selle (x2), mettre pied à terre (x9), trotter (x6), volter.
Noms	Allure, cadence, cravache, coups de talons, ...	« Claquements de langues » ; « Cavalcades »
Expressions	« à bride abattue » ; « les quatre fers en l'air »	« A cheval ! » ; « fouette cocher »,

L'action menée est évoquée par les noms communs utilisés, qu'il s'agisse de noms ou de métaphores lexicalisées comme *à bride abattue* – désignant une allure à très grande vitesse dans laquelle le cavalier, pour ne pas ralentir le cheval, n'utilise pas la bride comme s'il l'abattait sur l'encolure, se penchant pour aider son cheval à aller plus vite en transférant à

l'avant le poids de son corps – ou *les quatre fers en l'air*, expression désignant un cadavre, humain ou animal, se retrouvant, comme un cheval mort, allongé sur le dos, les quatre pieds, et donc les fers, en l'air. Les noms communs les plus utilisés (exception faite des mots « cheval » et « cavalier »), sont ceux qui concernent les allures prises par le cheval : le pas, le trot et le galop.

Allures	<i>Le Hussard sur le toit</i>	<i>Récits de la demi-brigade</i>
Pas	3 occurrences	8 occurrences
Trot	8 occurrences	2 occurrences
Galop	7 occurrences	5 occurrences

On notera le fait que les deux textes utilisent les allures équestres différemment. Dans *Hussard sur le toit*, on se déplace facilement au trot ou au galop, allure qui s'accorde avec le tempérament impétueux des personnages et le combat héroïque. Dans les *Récits*, l'allure de préférence – même si le galop est présent, du fait des courses poursuites, certainement – est le pas. C'est l'allure idéale pour illustrer l'attitude de Martial, dont le propre nom, théophore, d'origine latine, est à relier au Dieu de la guerre Mars. Celui-ci enquête « à pas comptés », avançant avec précaution pour éviter les différentes fausses pistes que ses ennemis ne manquent pas d'inventer. Le pas est aussi la meilleure allure pour se perdre ou perdre le fil de l'intrigue, et dresser une atmosphère de mystère. Les allures des chevaux sont en accord avec les péripéties et les aventures vécues par les personnages.

Le vocabulaire équestre donne à la fois des indices sur le rythme et le registre de l'action ; il s'accorde à la temporalité du récit et permet une mise à distance ironique. La maîtrise du vocabulaire technique permet de faire le lien entre le narrateur – ou le personnage – et ses « semblables », les initiés.

Le cheval occupe chez Giono une place de choix, car il « a toujours beaucoup aimé les chevaux³¹⁴ ». D'ailleurs, l'auteur se fait passer pour plus connaisseur qu'il n'est en inventant des termes. Dans « La mission », par exemple, il évoque une volte espagnole qu'on appellerait « la ressource » et dont aucun texte équestre ne peut justifier l'existence (RDB,

³¹⁴ S. Giono, au sujet de son père, in N. Lombard, *op. cit.*, p. 22.

83). Cette « ressource » ou volte désigne aussi le retournement de situation provoqué par le demi-tour de Biquet.

Un jeu langagier est mis en place entre le narrateur et le lecteur fictif. Les *Récits de demi-brigade* de Giono sont emplis de bons mots équestres et de significations doubles. Dans « Une histoire d'Amour », Martial avoue tenter parfois de « désarçonner » son colonel, utilisant le mot dans son sens figuré. « Désarçonner » signifie littéralement : faire tomber de la selle, celle-ci se composant, entre les jambes du cavalier, d'un « arçon » qui lui donne sa forme. Les deux interlocuteurs comparent le travail à l'équitation : « tu as très bien fait à l'instant la différence entre celui qui galope dans l'atmosphère et celui qui reste assis, les jambes croisées » (RDB, 33). Quand Martial fait un peu plus loin « cavalier seul » (RDB, 36), c'est autant au sens littéral qu'au sens figuré, menant ses enquêtes tout seul au long des récits, mais aussi à cheval. D'ailleurs, Martial déclare, dans la nouvelle qui clôt *Les Récits* et ironiquement titrée « L'écossais ou la fin des héros » : « Je crois à la vertu de l'homme à cheval, mais il faut qu'il reste muet. S'il prononce un mot, c'est comme s'il mettait pied à terre » (RDB, 147). L'italique met en évidence un jeu de mots entre homme à cheval et homme de cheval. Martial, est, avant tout, littéralement un homme à cheval, dans les *Récits*, ou dans sa vie de personnage : avant d'être un capitaine de gendarmerie, il était capitaine des dragons, militaires combattant à pied mais se déplaçant à cheval (RDB, 19). L'expression s'oppose à celle d'« homme de cheval » utilisée à la page suivante (« je parle à l'homme de cheval » RDB, 149), et qui, telle que l'a définie Jean-Pierre Digard ou Jérôme Garcin³¹⁵, s'applique totalement à Martial Langlois. Le personnage de Martial illustre les deux figures, celle, littérale, d'homme à cheval, et celle, figurale, d'homme de cheval. L'homme à cheval permet d'évoquer aussi tout un imaginaire de « héros » cavaliers propres aux romans de cape et d'épée ou au genre du western, renforcé par l'expression contenue en titre de la nouvelle (« la fin des héros »). Dans un récit où l'on parle de « postillons », de « cocher », de « voitures à cheval », le lecteur est projeté dans une ambiance de diligences et de far-west, où les conflits se règlent au duel, face à face, sans un mot. Le choix du terme « vertu » renvoie aussi à l'expression « à cheval sur ses principes », s'appliquant à Martial. Celui-ci, très « à cheval » sur ses principes, s'impose de nombreuses règles. L'usage de jeux de mots équestres continue un peu plus loin lorsque Martial, confrontant une jeune fille, évite de

³¹⁵ Se référer aux définitions déjà citées de l'homme de cheval selon J.-P. Digard, voir plus haut, p. 162.

« monter sur ses grands chevaux » (RDB, 169) et d'être ridicule. Dans « Le bal », c'est l'ordonnance de Martial qui lui flatte « le revers de la veste comme on flatte l'encolure » (RDB, 66). Cette comparaison a d'abord un effet comique, puisqu'elle renverse les rôles : Martial est renvoyé à la figure du cheval, et son ordonnance devient l'homme chargé de le rassurer et de l'encourager, puisque ce sont les intentions qui accompagnent souvent ce geste. Au niveau de l'intrigue, cette rupture mène à la fameuse scène du bal, en fournissant des détails qui font durer le temps de la narration, et donc le suspense.

Le langage équestre permet le chevauchement du sens premier et du sens figuré, pour un lecteur qui possède les mêmes codes langagiers. Celui-ci comprend que lorsque Jason Marceau est surnommé « l'Entier », le surnom renvoie à un étalon, dont les attributs de reproduction sont intacts (par opposition au *hongre*, qui est un cheval castré).

Ce langage propre peut être hermétique car le signifiant est inconnu à certains groupes sociaux qui n'en ont pas l'usage. Il ne s'agit pas que d'un usage lexical, mais aussi d'une traduction, par la description, d'une connaissance des usages relatifs au statut de cavalier ou, tout au moins, de connaisseur du monde équestre. L'emploi du vocabulaire technique peut, par son hermétisme, bloquer l'accès à l'enseignement des non-initiés. Citons par exemple la page 339 de *La Route des Flandres* :

les cinq chevaux avançant d'un pas* pour ainsi dire somnambulique quatre demi-sang* tarbais* produits de croisement connu sous l'appellation d'anglo-arabe* deux d'entre eux entiers* celui du capitaine hongre* le quatrième (monté par le simple cavalier) était en fait une jument*, âges s'échelonnant entre six et onze ans, robes* : celui du capitaine bai brun* c'est-à-dire presque noir avec une pelote en tête*, celui du sous-lieutenant alezan doré*, la jument montée par le simple cavalier baie* avec liste en tête* et deux balzanes* (antérieur* et postérieur* droit), celui de l'ordonnance bai clair* (acajou) une balzane* à l'antérieur* gauche, et le cheval de main* (un sous-verge d'un attelage de mitrailleuse, les bricoles* coupées (à coups de sabre ?) traînant par terre) percheron* de réquisition*, alezan* ou plutôt rouquin ou plutôt rose lie-de-vin*, moucheté* de gris la queue d'un gris jaunâtre légèrement ondulée, liste en tête*, descendant jusqu'aux naseaux* et la lèvre supérieure d'un blanc rosé, le cheval étant alors dit « buvant dans son blanc »*, les crinières* des cinq chevaux régulièrement tondues présentant (sauf celle des alezans*) l'aspect de chenilles noires velues et annelées lorsque le cheval porte la tête haute de sorte que la peau sur l'arête supérieure de l'encolure* se gonfle en replis superposés, les queues longues jusqu'au jarret*, l'une des cinq bêtes – celle du sous-lieutenant –

forgeant* c'est-à-dire entrechoquant la pince* de son postérieur* gauche contre le talon* de son antérieur* droit à l'allure* du trot*, la monture de l'ordonnance boitant légèrement du postérieur* gauche du fait d'une blessure à la sole* causée probablement par une des pierres du ballast de la voie de chemin de fer sur laquelle elle a été contrainte de galoper* l'avant-veille lorsque le peloton s'est dégagé d'une précédente embuscade les bêtes n'ayant pu être dessellées* ni désharnachées* depuis six jours et présentant de ce fait de larges blessures à la selle* provoquées par le frottement et le manque d'aération (RF 339-340).

Cette longue description de la fin du texte présente deux difficultés de réception. Sa forme, d'abord, rend la lecture malaisée en raison de l'absence de ponctuation et de l'accumulation d'adjectifs. Enfin, la grande technicité des termes équestres utilisés empêche le déchiffrement par un large public. Si des termes comme « jument » ou « crinières » sont accessibles au premier venu, les mots « anglo-arabe », « bricoles », « liste en tête » ou « pince » sont d'un accès beaucoup plus limité. Claude Simon semble répéter – de manière consciente ou inconsciente – un certain « élitisme » langagier pourtant suffisamment reproché aux membres de la cavalerie un peu plus haut. Le vocabulaire choisi par l'auteur est très technique et exclut d'office ceux qui ne sont pas familiers avec le monde du cheval. Parler de chevaux n'est pas choquant en soi pour évoquer la guerre – même à la seconde. Néanmoins, à la date de rédaction du texte (1960), le public est déjà de moins en moins connaisseur, la voiture ayant progressivement remplacé le cheval dans la vie quotidienne. Si de nombreuses expressions équestres comme « mettre le pied à l'étrier » ou « ruer dans les brancards » sont passées dans le vocabulaire commun, de nombreuses autres restent obscures. Simon use donc d'un « sociolecte » obsolète.

Le sociolecte définit le « vocabulaire et les habitudes de langage propres à un milieu fermé, dont certains mots passent dans la langue commune » ou, selon le Larousse, un « ensemble des mots particuliers qu'adopte un groupe social vivant replié sur lui-même et qui veut se distinguer et/ou se protéger du reste de la société (certains corps de métiers, grandes écoles, prisons, monde de la pègre, etc.) ».

Ainsi, lorsqu'il évoque son colonel qui aurait « doublement perdu les pédales » (JP, 275), le narrateur joue sur l'expression familière « perdre les pédales », désignant quelqu'un qui a perdu sa santé mentale, et sur l'emploi du terme « pédales » pour désigner les étriers. Le jeu de mots est efficace parce que le colonel en question est monté sur un cheval d'attelage, donc sans selle ni étriers. Mais la plaisanterie présuppose la connaissance de

l'argot équestre. On retrouve le même type de jeu de mots que dans la description du comportement de Reixach et de « ces réflexes et traditions ancestralement conservées comme qui dirait dans la Saumur » (RF, 12). Le jeu de mots conjugue le nom propre du lieu où se tient l'école de cavalerie de Saumur*, connue pour être la gardienne des traditions, et le nom commun « la saumure » qui conserve les aliments repose sur la requalification du nom propre en nom commun, déterminé par l'article défini. Le parallèle est mis entre Saumur, la ville, d'où la présence de la capitale et le nom commun « saumure » qui traduit, lui, cette préparation pour conserver les aliments, faite d'eau, de sel et d'épices. Saumur est alors vue comme la ville où Reixach a acquis ces traditions, mais aussi celle qui conserve les traditions équestres depuis la nuit des temps, dépassant alors la période temporelle relative à Reixach tout court pour s'appliquer à quelque chose d'ancestral. Enfin le « comme qui dirait » est une inclusion du narrataire au sein du récit : le parler oral montre une certaine complicité avec lui, que l'on retrouve dans la narration de blagues ou de jeux de mots.

Le langage équestre est aussi détourné et utilisé par métaphore pour ses connotations axiologiques. Lorsque Maurice et Georges essaient de comprendre l'histoire de la jeune femme du village où ils sont arrêtés, ils apprennent qu'elle « était pleine », ce qui sème le doute dans l'esprit de l'interlocuteur, jusqu'à ce que Maurice précise « ben oui, quoi, [...] comme une jument [...] faut-te faire un dessin ? » Le langage utilisé traduit l'opinion qu'ont les hommes sur cette femme, et leur rapport au désir sexuel : dans un village, pendant la guerre, il est rapporté à quelque chose d'animal, de brutal presque, comme leurs mots.

Ces jeux sur les mots, dont Maurice et Georges sont friands, on les retrouve aussi à propos de Reixach. Blum et Georges ne peuvent s'empêcher de montrer une certaine dérision de ses origines, par l'insertion d'un parallèle entre sa famille et une lignée de pur-sang :

collection d'ancêtres, ou plutôt de géniteurs, « ou plutôt d'étalons, dit Blum parce que dans une famille pareille, je suppose que c'est comme ça qu'il faut les appeler, non ? Est-ce que l'armée n'a pas par là-bas un centre d'élevage réputé, un haras ? Est-ce que ce n'est pas ce qu'on appelle les Tarbais, avec les diverses variétés... - Bon, bon, dit Georges, va pour les étalons, il... - pur-sang, demi-sang, entiers, hongres... - Bon, dit Georges, mais lui c'est pur-sang, il... », et Blum : « Ça se voit. Tu n'avais pas besoin de me le dire. Croisement tarbo-arabe sans doute. Ou tarno-arabe (RF, 60).

La plaisanterie offre plusieurs niveaux de lecture. Au premier niveau, elle compare Reixach avec un cheval de course élevé dans un haras, avec une généalogie connue et répertoriée, un peu comme ces familles d'ancienne noblesse affichant les galeries de portraits de leurs ancêtres. Le jeu de mots assimile Reixach à un pur-sang, race principale des chevaux de course et considérée comme supérieure aux autres races équines, par ses attributs (beauté, finesse, rapidité) mais aussi, comme son nom l'indique, par son statut de « pureté ». Cette notion de sang pur renvoie à l'aristocratie et à l'idée que leur sang serait « bleu » ou pur, par rapport à celui des autres classes sociales. Enfin, le jeu de mots joue sur la race anglo-arabe, aussi utilisée en course et issue d'un croisement entre le pur-sang anglais et le pur-sang arabe. La plaisanterie s'étend aussi à la commune de Tarbes, connue pour avoir abrité un autre héros, le maréchal Foch, héros de la première guerre mondiale : sa statue équestre y a été érigée en mémoire. Enfin, l'expression « un gentleman-farmer du Tarn » (RF, 95) fait référence au département du Tarn, duquel est issue la famille de Reixach.

On retrouve cette sélection fondée sur l'usage d'un langage commun dans la diégèse, à la base de l'amitié entre Reixach et Iglesia.

chacun d'eux usait d'un langage différent ceci élevant entre eux une barrière d'autant plus infranchissable que sauf en ce qui concernait le problème technique et passionnel qui les avait réunis (c'est-à-dire les chevaux) ils employaient non pas des mots différents pour désigner les mêmes choses mais les mêmes mots pour désigner des choses différentes (RF, 343).

Georges, le narrateur, semble penser que Reixach aurait souhaité que son ordonnance meure lui aussi « pour discuter jusqu'à la fin des temps sur les enflures de paturons* ou les meilleures ferrures* » (RF, 139).

La Route des Flandres comprend deux cent quarante-sept termes propres au vocabulaire équestre et, chose rare montrant bien la connaissance profonde des pratiques cavalières de l'auteur, autant de termes relatifs à l'équitation en général qu'au monde des courses, encore plus restrictif. L'auteur utilise de nombreuses expressions équestres familières comme « en avoir plein les bras* » (RF, 195), « coups de sonnette », « pédales » (JP, 275) et croit d'ailleurs bon de préciser, dans ce dernier cas, l'usage d'un argot « cavalier », inscrivant alors, par cet usage conscient, dans le texte cette volonté de distinction. Ainsi, même si Claude Simon n'expose pas, *a priori*, l'objectif explicite de limiter

son public aux cavaliers, il maîtrise les expressions linguistiques équestres des connaisseurs du monde du cheval et en joue, de façon restrictive

Cette précision nous amène à repenser le lecteur modèle de Claude Simon comme un cavalier, et pas un simple connaisseur du monde équestre : un lecteur qui, non seulement monterait à cheval, un pratiquant d'équitation, qui entretiendrait un rapport à l'enseignement de l'équitation et à l'animal comme outil ou moyen d'atteindre un objectif, mais aussi au corps et au sensible. Ce lecteur peut aussi être considéré comme « cavalier » au sens figuré, que ce soit dans son rapport aux femmes, ou aux chevaux, par l'emploi d'un vocabulaire grossier.

III/2/2 Un lecteur cavalier

Dans *Milady*, l'enseignement équestre de Gardefort à Léal respecte, comme dans la vie réelle, un processus d'apprentissage didactique et de rigueur scientifique, le professeur interrogeant l'élève, alors même qu'il est à cheval, tout en s'inscrivant dans une relation élève-maître équestre traditionnelle.

« Qu'est-ce que dit Baucher ? Qu'est-ce que doit trouver le cheval ?

- Le cheval doit trouver aisance et agrément dans la domination du cavalier.

- Bien. Qu'est-ce que dit d'Aure ? Ce n'était pas un écuyer sublime, surtout si on le compare à l'autre mais il a écrit quelque chose qui mérite de rester : « On mène le cheval... » (et joignant le geste à la parole, Gardefort poussa d'une main à droite et de l'autre à gauche) ... Tu as déjà oublié ! Il a écrit : « On mène le cheval par les deux bouts, comme un bateau » (MIL, 34).

La démarche du cavalier est proche de celle du scientifique qui cherche et se cultive d'abord, avant de mettre en pratique par le biais de l'expérimentation, puis de faire une synthèse applicable à son propre cas. Ce processus d'apprentissage est familier à un cavalier qui en fait l'expérience.

On retrouve des allusions à cette nécessité de l'expérimentation, à ce rapport au corps – du cheval – propre au cavalier, chez Jean Giono, dans *Les Récits*.

Le lecteur cavalier est explicitement évoqué par Martial, le narrateur, soit dans le corps de la narration (« une beauté plus éloquente pour le cavalier que le spectateur, faite d'intelligence et de communion » RDB, 75), soit lors d'apartés équestres adressés à un narrataire qu'il imagine sensible à ses anecdotes (« les cavaliers me comprendront », RDB, 57).

Ainsi, l'usage du langage équestre, mais aussi l'insertion de passages ou de scènes issus de l'expérience équestre des auteurs ont une double fonction inclusive/exclusive, dont on peut noter la conséquence sur la lecture, ce qu'exemplifie la lettre de lecteur insérée dans *Le Jardin des Plantes* :

Vous sourirez peut-être en lisant ces remembrances d'un vieux cavalier. S'il en est ainsi, je ne regrette pas ma lettre. Elle me donne l'occasion de vous faire mon compliment et de remarquer que les chevaux n'ont pas des pattes, comme les bêtes vulgaires, mais des jambes (JP, 354).

L'insertion de ces références a pour conséquence directe l'identification d'un lecteur empirique au cavalier et la reconnaissance de la scène vécue en 40. La lettre apparaît accompagnée des réactions du théoricien du nouveau roman, Jean Ricardou, accusant l'auteur de « retomber dans les erreurs (l'ornière) d'un naturalisme vulgaire » (JP, 355).

Mais l'illusion référentielle illustre la prise en compte, par l'auteur, d'un lecteur modèle inséré dans la construction du texte, et de la communication littéraire qui dépasse une perspective strictement formaliste. Le cheval est en effet le seul animal dont les parties du corps sont désignées par le lexique utilisé pour l'homme : les jambes, les pieds, le nez plutôt que les pattes ou la gueule. Ceci explique la confusion entretenue lors de la description du corps du cheval et du cavalier, les noms utilisés pour désigner les membres étant les mêmes. Ce rappel ne dénie pas à Claude Simon sa compétence comme cavalier, mais pointe, au contraire, la familiarité d'une expression dont l'auteur connaît certainement le mauvais usage. Elle montre la complicité créée avec le lecteur, en raison de leur statut commun de cavaliers. L'utilisation de la seconde personne, le sujet « vous », ici utilisé par

politesse, est une autre façon de créer un lien entre l’auteur « modèle », tel que le lecteur se le projette, et l’auteur de la lettre, qui est le lecteur empirique du roman.

En parallèle avec cette identification, le lecteur projette en effet à son tour un auteur « modèle », qu’il imagine à son image, c’est-à-dire cavalier lui aussi. L’objectif de vraisemblance poursuivi par les auteurs est donc atteint, mais il engendre, en contrepartie, un « horizon d’attente » chez le lecteur qui se représente un auteur modèle. Ainsi, si l’auteur réel ne correspond pas à ce modèle, le lecteur s’estimera lésé, frustré.

C’est le problème poétique que pose le roman *Continuer*. Celui-ci ne compte que quarante-cinq termes appartenant au vocabulaire équestre sur deux cent trente-neuf pages. Ce vocabulaire a d’abord un fort pouvoir évocateur.

	<i>Continuer</i>
Verbes	Abreuver, cabrer, débourrer, désangler, désarçonner, descendre (de sa monture), éperonner (x3), galoper (x3), hennir (x10), monter, panser, remonter, renâcler, ruer (x2), seller (x3),
Noms	Coups de talons, cravache, crinière (x3), encolure (x7), galop (x4), naseaux, ruades, sabots (x9), trot.

Plus d’un tiers du vocabulaire équestre utilisé (15 mots sur 49 au total) est constitué de verbes d’action. Les chevaux hennissent beaucoup, ils sont héritiers d’un imaginaire populaire, en grande partie tiré des films de cape et d’épée ou des westerns, qui voudrait que les chevaux s’expriment et galopent beaucoup selon une image d’Epinal très répandue concernant les chevaux sauvages³¹⁶. On remarquera sept récurrences de l’allure du galop, utilisée soit comme verbe, soit comme nom commun, alors que le trot n’apparaît qu’une fois, et que l’allure du pas n’est pas utilisée une seule fois dans le roman – ce qui peut paraître assez étrange quand on sait qu’elle constitue la principale allure d’une randonnée. Le voyage à cheval de *Continuer* tient plus de la chevauchée fantastique que de la randonnée

³¹⁶ Voir H. Roche, « Idées reçues sur les chevaux sauvages », webconférence, IFCE, 10 octobre 2019. Comme le constate H. Roche, l’imaginaire populaire voudrait aussi que le cheval passe beaucoup de temps à galoper, alors que, à l’état naturel, il passe soixante pour cent de son temps à s’alimenter, et vingt à trente pour cent de son temps à se reposer, n’étant en mouvement que le reste du temps, qui comprend : activités de reproductions, marche au pas ou au trot – qui est l’allure principalement utilisée pour couvrir de longues distances – le jeu...

traditionnelle. La description des chevaux, principalement sous l'angle du portrait, s'attarde surtout à leur tête (naseaux, crinière, encolure, yeux). Les chevaux s'expriment activement, qu'il s'agisse de hennir, renâcler, ou secouer l'encolure. Ils sont bruyants, autant par les hennissements que les sabots, terme qui apparaît neuf fois. Rebelle, l'animal se cabre, désarçonne, rue, et le cavalier n'a alors d'autre choix que d'utiliser ses éperons, des « coups de talons » voire sa cravache. Les chevaux de *Continuer* font partie de ces chevaux craints et fantasmés dont l'imaginaire peuple les publicités et les westerns, leur longue crinière flottant au vent comme un symbole de force indomptable et de liberté.

Néanmoins, un tiers des termes du roman sont utilisés de façon erronée, ce qui pose un problème poétique. Si l'auteur n'est pas censé a priori être un connaisseur du monde équestre et de son vocabulaire, les personnages, comme cavaliers, devraient être à même de l'utiliser, ce qui n'est pas le cas. En décrivant son cheval, Samuel semble confondre l'étymologie des termes « alezan » et « balzane », paronymes :

Il aime la teinte fauve de sa robe, le balzane – ces poils blancs qui remontent des sabots presque jusqu'aux genoux (CT, 91).

Dans la phrase ci-dessus, l'usage de la virgule et de l'article défini « le », générique, prête à confusion : on ne sait si l'auteur désigne par le nom « balzane » - qui est, d'ailleurs, d'un genre féminin, et non masculin – le complément d'objet direct « la teinte fauve de sa robe » ou la proposition nominale « ces poils blancs qui remontent des sabots presque jusqu'aux genoux ». Il s'agit de deux choses différentes ; les robes des chevaux ont en effet des terminologies précises, et une robe fauve est communément appelée « alezan »³¹⁷. Or, le complément d'objet direct « la teinte fauve de sa robe » ne précise pas de quelle robe est le cheval. Ce manque de précision semble provenir d'une confusion apparente de l'auteur concernant l'étymologie du mot « robe », lorsqu'il évoque l'action de « brosser une robe » (CT, 91). Le nom « robe » ne désigne pas le pelage du corps des chevaux mais sa couleur (et même, pour être précis, l'ensemble et la répartition des couleurs sur le pelage des chevaux et les différentes parties du corps)³¹⁸. Ainsi, une autre maladresse apparaît à la page 91, lors

³¹⁷ Terme qui vient en réalité de l'espagnol *alazán*, de l'arabe *al-az'ar*, désignant un brun rougeâtre (Larousse).

³¹⁸ Un dictionnaire étymologique du cheval n'existant malheureusement pas encore, il faut se référer, pour ces définitions, aux textes de la Fédération Française d'Équitation, la notion de « robe » apparaissant au programme du Galop 2. Les programmes officiels de préparation aux Galops d'équitation sont publiés par la maison d'édition Lavauzelle et revus tous les ans.

de la description du cheval de Sibylle : « c'est un cheval bai qui a [...] des bas de jambes noires et une crinière très touffue et longue, elle aussi presque noire ». Un cheval bai est, par définition, marron, avec le bas des jambes noires et la crinière noire, ce sont ces caractéristiques qui définissent sa robe ; l'auteur ne doit pas le savoir puisqu'il précise ces détails, sans savoir qu'il s'agit alors d'une répétition.

Une balzane, au contraire, désigne bien des poils blancs qui couvrent la partie inférieure d'un ou de plusieurs membres de certains chevaux. Néanmoins, l'usage de l'article masculin générique « le » prête à penser que « le balzane » serait, comme « le blanc », une caractéristique générale et non applicable à un objet clairement défini. Or chaque membre peut, ou non, porter une balzane – d'où l'usage soit du singulier (féminin), soit du pluriel. C'est en réalité une marque de dépigmentation indiquant généralement une faiblesse de la corne constituant le sabot du même pied. Ainsi, un adage populaire, d'ailleurs repris dans *Milady* (MIL, 78) voudrait qu'un trop grand nombre de balzanes soit signe de mauvais pieds :

Balzane un, cheval de rien
Balzane deux, cheval de peu
Balzane trois, cheval de roi
Balzane quatre, cheval à abattre³¹⁹

La phrase de Mauvignier est construite de manière à entretenir cette confusion entre les deux termes « alezan » et « balzane ». L'on retrouve une confusion similaire dans un autre proverbe cité par le narrateur en tout début du roman, sous la mention : « comme dit le proverbe, celui qui n'a pas de cheval n'a pas de pieds ». (CT, 20). Le narrateur dresse ici une comparaison entre le voyage à cheval et les autres voyages, sous-entendant que si le voyageur n'a pas de cheval, il ne peut alors pas se déplacer, le cheval faisant office de « pieds » dans le voyage à cheval. Néanmoins, si le proverbe existe bien, c'est sous une forme inverse : « pas de pieds, pas de cheval ». La confusion est aisée pour un néophyte, car il faudrait savoir, comme on l'a vu précédemment, que les pieds dont on parle ne sont pas ceux de l'homme, mais bien du cheval, les membres équins et humains étant désignés par

³¹⁹ Ce proverbe est maintenant tombé dans le domaine public, même si les versions diffèrent, substituant parfois « cheval de peu » par « cheval de gueux ». La version présente dans *Milady*, p. 77, remplace le « cheval de rien » par un « cheval commun », dans lequel l'idée est la même.

les mêmes mots³²⁰. Les pieds du cheval sont son « talon d'Achille », puisqu'ils constituent une partie très fragile et sensible, essentielle au cheval, en particulier pour pouvoir porter le cavalier. Une blessure au pied est handicapante et permet d'affirmer que sans pied, le cheval n'ira nulle part. De même, l'on ne parle pas de « mâchoire » (CT, 80) mais de « bouche ». Le terme « mâchoire » renvoie en effet à un carnivore, de la même façon que le terme « gueule », d'où l'usage des termes « bouche », « ganaches », « auge », « joues », « naseaux », « menton », « barbe » lorsqu'on parle de la tête d'un cheval. *Continuer* est donc truffé d'usages erronés du vocabulaire équestre : on n'« abreuve » pas des chevaux (CT, 89) – ce qui impliquerait un rôle actif de la part de l'humain – mais on les fait boire, on les mène s'abreuver ou, comme de nombreuses fois dans *La Route des Flandres*, on « les mène à l'abreuvoir » (RF, 12, 24, 49, 137, 261). De même, on ne « défait » pas la selle d'un cheval (CT, 91) – ce qui consisterait, au sens premier, à défaire la selle en détachant tous les éléments qui la composent : quartiers, étriers, étrivières, troussequin, armatures... – d'où l'existence du verbe « desseller » pour désigner le fait de retirer la selle d'un cheval.

D'autres mots sont détournés de leur signification, comme le terme « débourrer », que l'auteur utilise pour signifier que Samuel « cure » les sabots (CT, 132). Le verbe n'est pas utilisé de manière véritablement erronée, au regard de son étymologie première qui signifie bien « débarrasser de sa bourre » ou « ôter la bourre », selon le Littré³²¹. Mais, dans le vocabulaire équestre, le verbe a une signification différente : il s'agit de la phase préalable au dressage d'un cheval, consistant à lui faire accepter la selle, le filet ou la bride, le poids et les actions d'un cavalier³²². Le verbe à employer pour le nettoyage des sabots est le verbe « curer », dont l'action se pratique au moyen d'un « cure-pieds », ustensile de petite taille dont l'extrémité, en métal, est en forme de S, et plus adapté qu'un couteau dont la lame risquerait de casser. Il est d'ailleurs peu envisageable que cet outil ne fasse pas partie du matériel porté par des cavaliers au même titre que les brosses. Non seulement il y a une

³²⁰ En français et en anglais en tout cas. Il faut savoir que dans les langues latines, comme le portugais, les antérieurs sont appelés, dans le vocabulaire courant « mãos », c'est-à-dire « mains », et les postérieurs « pés », signifiant pieds. Pour ce proverbe, voir J.-L. Gouraud, *Mille et un proverbes sur le cheval*, op. cit., p. 67.

³²¹ « Débarrasser de sa bourre », selon CNRTL, 2012, consulté en ligne le 28/02/2020 au lien suivant : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9bourrer> ; « ôter sa bourre. Débourrer une pipe, ôter le tabac qu'elle contient. Débourrer un fusil, ôter la bourre qui retient la charge. », selon le Littré, 1873-1874, disponible à la Bibliothèque nationale de France, département Collections numérisées, 2008-49511, consulté en ligne sur le site Gallica le 28/02/2020. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f34>

³²² Le débouillage est la suite logique d'une première phase, nommée « manipulation », qui enseigne au cheval, comme son nom l'indique, à accepter de se faire manipuler par une personne à pied. Il consiste à enseigner au cheval à accepter le matériel et le cavalier, précédant la phase du « dressage ».

confusion entre les sens communs et équins, mais aussi un manque de vocabulaire, une lacune lexicale. Par exemple, la « sorte de tache » (CT, 91) portée par Starman porte en réalité un nom, puisque, en se basant sur la description, on reconnaît un cheval « buvant dans son blanc », liste assez commune au point d'apparaître chez Claude Simon dans *La Route des Flandres* (RF, 339).

Laurent Mauvignier tente d'utiliser un vocabulaire relatif au sujet qu'il traite, mais son manque de maîtrise de ce même vocabulaire l'identifie aussitôt comme un non-cavalier, au contraire des autres auteurs de notre corpus, et risque de provoquer l'insuccès de sa narration. L'auteur ne court-il pas en effet le risque que le lecteur qui est cavalier se sente floué, allant jusqu'à rejeter le texte ?

Le rapport au cheval n'est pas seulement l'objet de l'utilisation d'un lexique technique. Il s'exprime aussi par un parler familier ou vulgaire, voire grossier, et qui semble propre au monde équestre : rural et masculin.

Ainsi, le langage utilisé dans nos textes par les cavaliers semble peu en adéquation avec l'amour ou la passion supposés pour les chevaux, qu'il s'agisse de l'argot équestre ou des insultes.

Lorsque Gardafort parle de la jument qu'il « aime d'amour » comme d'une « charogne » (MIL, 29), « saloparde » (MIL, 30) ou d'une « rosse » (MIL, 112), ce vocabulaire péjoratif peut prêter à confusion. Les séances d'équitation entre le cavalier et sa jument semblent loin de la partie de plaisir et de l'idylle amoureuse dépeinte en incipit : « c'était d'abord un combat » (MIL, 19) ; « une lutte qui [...] continuait dans la rage » (MIL, 19) ; « Milady se défendait. » (MIL, 29) ; « Gardafort éprouvait du plaisir à lui arracher son secret » ; « La lutte [...] continuait sourdement ; c'était comme deux arcs contraires qui se tendaient, se pliaient à rompre et dont aucun n'acceptait de céder ; les flancs de Milady se teintaient de violet » (MIL, 30). « Gardafort parlait de la résistance qu'offrait la jument comme un officier des affaires indigènes parle d'une tache de dissidence qui, par sa coloration brune, enlaidit sur les cartes le rose uni et pacifique des pays soumis » (MIL, 30). Avec ces comparaisons empruntées à la lutte et au combat, allant jusqu'à dresser un parallèle entre la jument insoumise et un pays se rebellant contre le colonisateur – image

plutôt déplacée de nos jours, mais sans équivoque, la nouvelle nous montre un aspect équestre que nous n'avons pas beaucoup traité jusqu'alors concernant la domination du cheval par l'homme. L'équitation, telle que nous la décrit Morand, est un combat opposant l'homme, symbole de savoir et de culture, à la force brute, animale et barbare que représente le cheval. L'équitation est le support des valeurs de conquête et de domination et met en lumière la violence qui sous-tend les rapports humains/animaux. Gardefort ne s'exprime pas du tout de la même façon dans les discours à sa jument, dans les scènes équestres et dans les dialogues avec ses amis cavaliers. Il est familier, voire grossier avec la jument avec qui il passe du vouvoiement amoureux au tutoiement vulgaire (« A nous deux, ma belle » MIL, 19 ; « Allons ma fille, c'est'y moi l'patron » MIL, 28), mettant en scène le rapport de force et de domination s'exprimant entre la jument et lui. Le ton est renforcé par l'expression de jurons : « la saloparde » (MIL, 30) ; « Nom de Dieu ! » (MIL, 30) ainsi que par la présence de nombreuses marques exclamatives, qu'il s'agisse des points d'exclamation ou des interjections « Ah ! » (MIL, 31). Et le vocabulaire est du même ordre envers Léal, l'élève de Gardefort, auquel ce dernier s'adresse aussi de manière familière, alternant vouvoiement « par mépris » et tutoiement soudain. « Ah ! ça, mon garçon, à toi de deviner. Je te paie une chopine de pineau rosé si tu me l'annonces » (MIL, 31). Le phrasé populaire est doublement renforcé par la mention de la « chopine », et du pineau « rosé », autant de signes renvoyant à l'imaginaire d'une certaine classe sociale populaire. La présence du cheval entre les deux protagonistes semble modifier leurs rapports, et le langage n'en est que la démonstration : « Y es-tu maintenant ? » demande Gardefort à Léal. « Eh bien monte là-dessus. » (MIL, 31). Le discours du personnage permet d'inclure son élève tout en excluant ceux qui n'ont pas les codes lexicaux permettant de comprendre, fonctionnant, en plus de l'alternance de sujets et de registres, par non-dits. « Y es-tu », « là-dessus », sont des formules elliptiques, qui ne font sens que pour Gardefort. Cette communication limitée est autant la marque d'une volonté inconsciente de distinction sociale que la conséquence du manque de relations sociales de Gardefort, qui passe plus de temps en compagnie de sa jument que d'êtres humains. Il utilise d'ailleurs les mêmes termes pour désigner la jument et son ex-femme Eliane.

L'apparition d'Eliane dans le récit commence par une boutade misogyne : « Gardefort, au lieu de lui faire un enfant, avait préféré la mettre à cheval » (MIL, 39). La blague est d'abord destinée au lecteur cavalier, masculin, qui considère implicitement que « mettre quelqu'un à cheval » n'est pas aussi facile que « faire un enfant ». Dans la phrase,

Eliane est assimilée à un objet ou à un être passif au pouvoir de Gardefort. On lui « fait » un enfant, comme si l'acte de concevoir était unilatéral. En commençant de la sorte, l'auteur fait naître une tension et une curiosité chez le lecteur (Qu'est-il donc arrivé ?), tout en l'incluant ou en l'excluant selon ses propres représentations ou valeurs.

Eliane désire un enfant et Gardefort, au-delà de ne pas prendre en compte ce désir, le tourne en ridicule « en adressant à tout Saumur, lors de la naissance d'un poulain, une lettre de faire-part rédigée au nom de sa jument préférée » (MIL, 40). De l'autre côté, Eliane ne comprend pas l'importance de l'équitation pour son mari, dont les chevaux sont les « bébés ». Ce manque de compréhension s'illustre par un manque d'intérêt pour l'équitation, dont elle ne comprend pas le but (« les chevaux ne sont pas faits pour aller de côté, comme des crabes, gémissait-elle » MIL, 40) ni les codes. Elle voit par exemple un signe de soumission comme un « mal de dents » (MIL, 39), ou la haute école comme une pratique contre-nature. Ces anecdotes sont évidemment rédigées pour faire rire le lecteur, car le lecteur modèle de Morand, contemporain de l'auteur, est à son image et se moque avec l'auteur de la naïveté et de l'ignorance de la jeune femme. La femme selon Gardefort est aussi présentée comme « superficielle », « d'une insignifiante bêtise » et sans grande personnalité, préférant « faire comme tout le monde » (MIL, 39). Elle est d'ailleurs qualifiée de « modèle très ordinaire » par le narrateur qui, en la mettant au même plan que l'animal, renforce la supériorité que Gardefort attribue aux chevaux aux dépens des femmes. D'ailleurs, plus le récit avance et plus la comparaison devient négative pour Eliane, « sale bourrique » qui « rue et mord à l'homme » (MIL, 50). C'est en jouant sur les mots et en détournant le vocabulaire animalier que le narrateur donne une image satirique de sa femme. Le véritable pêché d'Eliane, son infidélité, devient ironiquement presque insignifiant au regard de son incompétence en matière équestre. La trahison conjugale est à peine évoquée : « Elle pleura, puis le trompa. Ce fut le divorce » (MIL, 40), Gardefort semble prêter plus d'importance au fait qu'elle « refuse d'engager les jarrets sous la masse » (terme technique consistant pour le cavalier à modifier l'équilibre du cheval³²³) qu'au fait qu'elle ait été la femme d'un autre. Derrière cette plaisanterie, un parallèle se dresse entre la relation que Gardefort entretient avec sa femme, et celle qu'il noue avec sa jument. Elle aussi, si l'on

³²³ Celui-ci, en engageant ses postérieurs, « jarrets », va reporter d'avantage de poids sur son arrière-main, ce qui permet de libérer l'avant-main et d'atteindre la légèreté, nécessaire à certains airs d'école et à une majorité du travail de dressage et d'obstacles.

considère l'ambiguïté de leur lien, le « trompe » avec un nouveau maître : Milady lui est infidèle dans ses visions nocturnes, puis dans les faits, puisqu'elle ne reste pas fidèle à l'image qu'il en a.

La comparaison du cheval avec la femme est un lieu commun du monde du cheval, que l'on retrouve, explicitement évoquée par Gardefort, disant à Léal : « à ton âge, au quartier, on parle souvent des femmes comme des chevaux, on a des façons véritablement hippiques d'envisager l'amour » (MIL, 91). C'est une référence aux nombreux termes « cavaliers » qui remplissent le vocabulaire des cavaliers, comme l'adage grossier « A nos femmes, à nos chevaux, et à ceux qui les montent » qui compare explicitement l'acte de monter à cheval et l'acte sexuel. Le parallèle entre Milady (« My Lady », « ma dame » en anglais) et Eliane devient explicite : « Quand on lui avait volé sa femme, on ne la lui avait pas changée, c'était bien la même femme qui avait servi à un autre, ou à plusieurs autres ; pour la détester il avait su comment s'y prendre, sur quoi s'appuyer [...] mais ici, Gardefort se trouvait dans le vide » (MIL, 113). C'est dans ce vide, à la fin du récit, que Gardefort se jettera avec la jument, traumatisé par l'idée qu'elle appartienne à un autre. Qui d'autre qu'un lecteur cavalier pourrait comprendre cela ?

Au niveau extra-diégétique, le discours de Gardefort appuie la vraisemblance des scènes équestres, dans la mesure où, paradoxalement, ce monde perçu comme élitiste et chic par les néophytes dispose pourtant auprès des connaisseurs d'une image plus grossière, machiste et vulgaire. Ce vocabulaire familier confirme auprès d'un public connaisseur, au-delà d'un savoir équestre, l'appartenance des auteurs au monde du cheval, mais surtout à celui des cavaliers, au sens second et familier du terme.

Même Martial, malgré le soin qu'il prend de ses montures, utilise des mots familiers pour les désigner dans *Les Récits* : « un bidet » (RDB, 110 ; 114 ; 119 ; 130) ; une « bourrique » (RDB, 78), un « bourrin » (RDB, 14), un « canasson » (RD, 83 ; 87 ; 119 ; 132), une « carne » (RDB, 78 ; 83) ou une « rosse » (RDB, 76). Le langage utilisé vide l'animal de sa qualité de « vivant », le renvoyant à une chose. Il n'hésite pas à parler d'un trot « tape-cul », qui est un trot à petite allure assez inconfortable pour le débutant, où le cavalier, assis dans

sa selle³²⁴, tend à battre le troussequin avec ses fesses. Giono introduit aussi des proverbes populaires, comme « en faire tout un foin » (RDB, 72) ou « c'est toujours lorsque l'âne s'est enfui qu'on ferme la porte de l'écurie » (RDB, 74) et des comparaisons à la fois triviales et poétiques : « ils regardaient l'individu comme s'il tombait d'une charrette de fumier » (RDB, 72). L'écrivain réutilise « les images autour de lui »³²⁵ pour les transformer et faire émerger la poésie des éléments du quotidien, procédé caractéristique de l'esthétique du roman rural gionien, qui « pratique cette perpétuelle contamination de l'écrit et du parlé »³²⁶.

Claude Simon use d'un procédé similaire : il regroupe, autour d'un cheval mourant, les membres de différentes classes sociales, qui communiquent autour du cheval. L'état du cheval donne lieu à des bribes de discours dont l'oralité est rendue par les ellipses et les apocopes : « Peut pas s'élever » ; « Tient seulement pas d'bout. » ; « Faut le signaler tout de suite [...] Sans ça on va encore se faire engueuler » (CH, 18). L'apocope de la lettre « e » vient montrer, par le langage, la correspondance entre la description des hommes, « à têtes de paysans, de ces types de l'Yonne ou de l'Aube » et leur parler. On retrouve, pour parler du cheval, les mots « carne » (CH, 24) « pauvre bête » (CH, 25). Les échanges entre les hommes sont ponctués par l'apocope « e » et la réduction de la négation (« J'sais c'quelle a » ; « j'suis pas un mouchard »). Le langage populaire est rendu par l'usage de jurons et d'expressions familières et grossières : « Ferme ta gueule » répète le narrateur plusieurs fois à son interlocuteur, Wack, qui saurait pourquoi le cheval est dans cet état (« Il y fout des coups de casque » CH, 25).

Selon Georges, le narrateur de *La Route des Flandres*, cette oralité langagière semble propre à la présence du cheval, c'est à-dire au contact avec les animaux, plus qu'à l'appartenance au monde rural ou au manque d'éducation : « c'est moins la campagne que les bêtes la compagnie le contact des bêtes, car il était à peu près aussi renfermé aussi taciturne aussi peu communicatif que n'importe lequel d'entre eux » (RF, 49-50). C'est d'ailleurs en interrogeant Iglésia sur les chevaux, « une de ses innombrables histoires de

³²⁴ L'allure du trot étant une allure sautée, elle est communément pratiquée « enlevée » pour accompagner l'allure jusqu'à un certain niveau de maîtrise équestre, pour éviter les douleurs pour les fesses du cavalier comme le dos du cheval. Arrivé à un certain niveau de maîtrise, le cavalier ne subit plus le trot assis comme un « tape-cul », mais accompagne le mouvement du cheval de façon naturelle avec son bassin.

³²⁵ R. Ricatte, préface à J. Giono, *Œuvres Complètes, I*, Éditions de La Pléiade, p. XXIX.

³²⁶ *Ibid.*, p. LIII.

chevaux » (RF, 55) que Georges et Blum vont réussir « à l'appivoiser un peu » (RF, 55) et à le faire parler.

Cette oralité des personnages, cette vulgarité du vocabulaire utilisé pour parler des chevaux semble se déplacer du discours au corps du cheval. L'attitude ambiguë, parfois violente des cavaliers envers l'animal, et qui transparait par le langage semble aussi se manifester par le geste. Parce que le discours vide l'animal de sa substance, le renvoyant à une chose, il semble acceptable, ou commun, pour un cavalier de le traiter aussi comme tel.

Ainsi, si l'écriture de nos auteurs est issue de leur expérience équestre personnelle, Claude Simon est le seul qui ait mené une véritable enquête équestre dans le monde de la course, pendant l'année de publication de *La Route des Flandres*, comme nous le montrent ses archives³²⁷. A la manière d'un Zola, il assiste à plusieurs réunions de l'hippodrome d'Auteuil en 1960, relève les comportements, les discours et les anecdotes, et va jusqu'à dresser un plan détaillé du grand steeple, obstacle après obstacle³²⁸. Pourtant, la vraisemblance des scènes qu'il décrit est remise en question. La scène de *La Route des Flandres* où Iglésia maltraite le cheval de main, reprise dans *L'Acacia* : « Ho là ! Hoo ! ... Espèce de bougre de putain de carne ! Tu vas pas arrêter de me faire chier, non ? Tu vas pas arrêter, tu vas pas arrêter ?... » (AC, 102), suscite l'incrédulité du journaliste du *Jardin des Plantes*. Il émet l'avis que « S. a mis tout ça est-ce qu'on peut dire à une sauce romanesque si le journaliste peut se permettre, que par exemple S. a fait du conducteur du cheval de main un jockey et que jamais un jockey ne brutaliserait comme ça son cheval, même à bout de nerfs » (JP, 272). Or, cette observation traduit, au contraire, la méconnaissance du journaliste du milieu équestre. Il est aisé de concevoir qu'un observateur extérieur ne puisse comprendre la maltraitance envers l'animal, volontaire ou non, malheureusement intrinsèque au milieu du cheval. Cette scène n'a en effet rien d'invraisemblable pour un lecteur cavalier. C'est de là que naît l'incompréhension entre S., qui se demande « s'il a bien

³²⁷ Archives consultables à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Fds SMN) qui comprennent un dossier composé de coupures de presse diverses relatives aux anecdotes du monde des courses, tel un article de journal découpé et intitulé : « Il tombe mais gagne la course quand même », une photo d'un peloton de pur-sang en pleine action, et six programmes de réunions de l'hippodrome d'Auteuil, attestant de la présence récurrente de l'écrivain sur la période qui s'écoule du 24 juin au 06 décembre 1960, voir en annexe p. 372-374

³²⁸ Extrait du manuscrit de *La Route des Flandres* : SMN MS 5 (1), 406/473, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Chancellerie des universités de Paris, voir en annexe p. 369-371

raconté tout ça », et le journaliste, qui ne comprend pas que la vérité qu'il cherche réside justement dans ces scènes équestres. Ce décalage entre l'intention et la réception vient ici de la différence entre le lecteur modèle de Claude Simon, cavalier, et le lecteur empirique non cavalier, le journaliste. Cette tentative de rendre la réalité du vécu provoque une scission entre les récepteurs potentiels, selon qu'ils sont cavaliers ou non. Les scènes équestres permettent en effet d'évoquer des scènes similaires dans la mémoire sensible du lecteur, dès lors qu'il est cavalier.³²⁹

Le rapport au corps chez le cavalier est en effet très particulier, puisqu'il ressent les sensations physiques de deux corps, celui du cheval et le sien. Il connaît les sensations physiques liées à la pratique de l'équitation, et peut donc les imaginer de manière plus aisée, car elles font appel au souvenir. Le lecteur cavalier ressent le récit par l'assimilation à des expériences sensibles similaires.

C'est parce que le journaliste du *Jardin des Plantes* ne partage pas avec lui cette expérience équestre et guerrière commune que S. se demande ce qu'il peut bien comprendre: « il ne pouvait se faire une idée de ce que c'était que de passer dix heures sur une selle d'armes, puis de se laisser tomber tout équipé sur le carreau d'une cuisine puis de remonter avant l'aube à cheval d'y passer encore toute une journée » (JP, 96). Il est en effet plus facile à des cavaliers de s'imaginer l'inconfort, la fatigue musculaire et l'effort fourni par le narrateur. Ce désespoir éprouvé par une sangle, trop longue, qui fait tourner la selle sous le ventre de l'animal (« de sorte que lorsqu'il avait mis le pied à l'étrier au milieu des explosions, des cris, du désordre, des hennissements, des galopades, des jurons, tout le paquetage, selle, sabre, couverture roulée et sacoches, avait tourné sens dessus dessous » AC, 278) est un sentiment bien connu et partagé par tous les cavaliers à qui cela est déjà arrivé.

On retrouve une fascination du corps cavalier chez le narrateur du *Jardin des Plantes* dont les yeux ne quittent pas les officiers à cheval devant lui: « Les hanches des deux

³²⁹ C'est le même principe qui permet au Comte de Comminges d'écrire de Stendhal qu'il est un « homme de cheval » : « Un jour, en relisant *La Chartreuse de Parme*, je m'arrêtai à cette page où Fabrice, fuyant, rencontre un domestique monté sur un cheval gras (c'est encore aujourd'hui ceux-là que préfèrent les hommes d'écurie) et tenant en main un cheval maigre. Fabrice n'hésite pas un instant : il s'empare du cheval aux côtes saillantes. « Mais alors, me dis-je, Stendhal est donc un homme de cheval ! » Car il faut l'être à un assez haut degré pour savoir qu'un cheval pléthorique n'est jamais bon galopeur. », Comte de Comminges, *Stendhal, Homme de cheval*, Paris, Le divan, 1928, p. 7-8.

officiers absorbent si parfaitement le mouvement de leurs montures » (JP, 71). Le vocabulaire de la sensation permet à ceux qui l'ont déjà expérimentée : des « cavaliers » du régiment de cavalerie, de ressentir comme s'ils y étaient des sensations étrangères à « tout autre, fût-il général, de n'importe quelle arme [...] n'ayant jamais appris à se tenir convenablement sur une selle ou simplement à écarter les cuisses dans les règles [...] » (JP, 274-275). C'est un processus d'exclusion/d'inclusion par l'écriture, qui transparait dans les mots du colonel Cluny, lecteur de *La Route des Flandres* qui, lui, au contraire du journaliste, s'identifie totalement à la diégèse en raison d'un vécu commun : « ce qui me frappe plus personnellement sont les scènes si semblables à celles que j'ai vécues en 40 [...] » (JP, 354). Le témoignage exprime l'aspect sensible de l'écriture de Claude Simon qui permet de faire revivre au lecteur des scènes dont le souvenir date de plus de vingt ans à l'époque de la rédaction de la lettre, supposée avoir été écrite dans les années soixante. C'est parce que la mémoire sensorielle de l'événement est forte, inscrite dans le corps des témoins, que l'écriture de Simon a cette portée.

Et les souvenirs sensitifs du narrateur sont précis : « air glacé qui parcourait les écuries » ; « formes » qui se « devinent » dans la pénombre ; « odeur ammoniacale elle aussi pinçant le nez » ; « le bruit incessant des chaînes attachées au licol » ; « reflets sur les croupes » ; « claquement des sabots » ; chevaux hennissant » (JP, 108). Le cheval joue le rôle de la madeleine chez Proust. Il fait naître le souvenir dans le corps en faisant appel à plusieurs sens : le toucher (air glacé), la vue (reflets), l'odorat (odeur ammoniacale), l'ouïe (bruit, claquement, hennissements) sont tous sollicités par le contact avec l'animal. Les chevaux font appel aux sens, parce que l'équitation se pratique au contact du corps de l'animal, que l'on enfourche, et en raison de leur masse importante, animée. Ils n'existent pas seulement « allongés endormis parallèles » (JP, 110) mais aussi mouvants, vivants, dégageant une odeur, une chaleur, et ressentant comme nous – les animaux n'ont-ils pas été reconnus, récemment, comme des « êtres doués de sensibilités » ?³³⁰ La guerre, telle que l'a vécue Simon, est traumatisante, parce qu'elle s'imprime dans les corps, particulièrement dans le corps du cavalier.

Là où la culotte frottait contre la selle, entre le genou et les sacoches à avoine, le patient filet d'eau qui s'infiltrait avait complètement détrempe le drap et il pouvait sentir contre

³³⁰ Article 55-14 du code civil, ajout datant du 16 février 2015.

sa peau le froid de l'étoffe mouillée [...] les deux jambes passées par-dessus les sacoches pour soulager les genoux, se laissant balloter comme un paquet (RF, 36).

Dans un événement qui s'étire au point d'en perdre la notion du temps et du réel, la fatigue devient plus importante, comme le dit S. au journaliste du *Jardin des Plantes*, que la peur de mourir : « Est-ce que vous pouvez essayer d'imaginer ce que tout ça représente rien qu'en fait de dépense physique sans compter l'ébranlement nerveux ? » JP, 97 ; « La colonne suit mal, les cavaliers et les chevaux sont très fatigués » JP, 205. L'ébranlement est fulgurant, immédiat dès le premier assaut de l'aviation.

et alors, sans que vous ayez seulement entendu venir les trois avions qui volent haut, tout à coup, [...] et le souffle de la bombe qui vous frappe sur le côté comme des coups de poing, [...] en même temps que vous éprouvez comme une sorte d'indignation scandalisée : Mais sapristi on essaie de me tuer ! Sapristi on cherche pour de bon à me tuer ! (JP, 82)

Ce rapport au corps, humain, mais aussi au corps du cheval, dont le cavalier se sent responsable, pas uniquement parce qu'il est un moyen de sa survie, permettant la fuite, mais en raison de sa nature animale et de la conscience déformée qu'à le cheval de l'événement, réapparaît dans d'autres récits relatant l'événement.

il était bien difficile, avec nos chevaux, de nous protéger, au contraire du fantassin qui n'a simplement qu'à se jeter dans le premier fossé tandis que, même couchés, il nous fallait toujours tenir par la bride nos chevaux épouvantés qui se cabraient, cherchant à fuir, et restaient bien visibles pour les aviateurs³³¹.

La peur du cheval ajoute à la peur du cavalier. Le pronom personnel « nous » est employé par le narrateur pour désigner les cavaliers, par opposition au sujet « fantassin », seul avec son propre corps. C'est cet élément de confrontation avec un autre corps vivant, avec qui il faut faire équipe devant le danger, qui constitue un point fondamental de l'expérience de la guerre telle que l'a vécue Claude Simon. Ainsi, l'auteur a le moyen, grâce à ce contact avec l'animal, de décrire ce que Mireille Calle-Grüber nomme une « physique de la peur »³³² puisqu'elle est liée à ce rapport des deux corps, l'humain et l'animal. L'expérience s'inscrit dans le corps et dans la mémoire, chez l'homme comme chez l'animal. Le facteur « cheval » permet à l'homme d'exprimer la part « animale » et instinctive liée à la peur et à

³³¹ Notes du 26 septembre 1990, citées par M. Calle-Grüber, *op. cit.*, p. 127.

³³² M. Calle-Grüber, *op. cit.*, p. 127.

l'événement, tout comme elle ajoute à sa peur en le responsabilisant pour un autre être vivant.

Plusieurs fois dans *Le Jardin des Plantes*, le journaliste montre son étonnement par rapport à la durée très courte de l'expérience qu'a faite S. de la guerre : huit jours. Il ne prend pas complètement au sérieux le témoignage qu'il vient pourtant recueillir (« Il a dit d'un ton un peu indulgent Mais ce n'était qu'un épisode » JP, 96). Le journaliste, par l'emploi du substantif péjoratif « épisode », minimise l'importance de l'expérience vécue par S., comme si le ressenti d'un traumatisme devait être proportionnel à sa durée. Il réduit l'entier récit de *La Route des Flandres*, et donc une narration de plusieurs centaines de pages, à cette seule conclusion catégorique. C'est pourtant ce rapport au corps qu'essaie d'expliquer et de transmettre S. sans succès.

il ne pouvait se faire une idée de ce que c'est de passer dix heures sur une selle d'armes puis de se laisser tomber tout équipé sur le carreau d'une cuisine puis de remonter avant l'aube à cheval d'y passer encore toute une journée d'être attaqué le soir par des avions de dormir de nouveau tout équipé sur le sol d'une grange si on peut appeler ça dormir puis de remonter à cheval puis d'être encerclé de détalé au galop sous les balles de dégringoler tout au fond d'une tranchée de chemin de fer de se trouver démonté d'essayer de courir sur la voie puis se résigner à marcher de voler une bicyclette de pédaler ensuite à perdre haleine de retrouver son cheval de se battre avec lui pour lui faire franchir un ruisseau de lui sauter de nouveau sur le dos puis de couvrir encore dix ou quinze kilomètres au galop tout ça avec sur soi entre les souliers cloutés et le casque un équipement mousqueton cartouchières masque à gaz bidon musette dont les courroies vous étouffent à moitié sans compter un lourd et long manteau de cavalerie qui vous bat les mollets l'ensemble au bas mot dans les douze kilos (JP, 96-97).

Une incompréhension, ou plutôt une impossibilité de transmission, naît entre le journaliste et S. malgré l'accumulation de détails et de propositions dont l'unique but est l'essai d'une restitution de l'expérience. Parce que le journaliste n'a pas expérimenté de manière physique les impressions sensibles que l'événement a laissées sur le corps de S. (au point d'être « le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi », JP, 223), il ne peut pas comprendre le récit. Même si *La Route des Flandres* ne se destine pas à un seul lecteur modèle prédéfini, une lecture « cavalière » semble contribuer à la compréhension de l'expérience narrée en raison de ce vécu commun partagé par les corps des cavaliers.

Selon l'adage de Soljenitsyne, selon lequel seuls peuvent comprendre l'événement *ceux qui ont mangé à la même écuelle*³³³, le cheval permet de livrer, par le rapport au corps qu'il présuppose, une clef d'entrée dans le récit guerrier, dont l'expérience s'imprime dans le corps des personnages. Comme S., Albert, dans *Au Revoir Là-Haut*, ressent toujours la guerre « enkystée » en lui, même des mois après l'événement : « son corps était remonté à la surface, mais une partie de son cerveau, prisonnière et terrifiée, était demeurée en dessous, emmurée. Cette expérience était marquée dans sa chair, dans ses gestes, dans ses regards. » (AL, 64-65)

C'est aussi parce que ce rapport au corps fait défaut à l'auteur de *Continuer* que se pose la question de la vraisemblance du récit d'un point de vue équestre. En effet, en plus de l'usage détourné du vocabulaire équestre, le récit ne fait pas non plus de mention de la fatigue corporelle ou de l'effort physique que représente la randonnée équestre, ou seulement de manière très vague et générale (CT, 154) : « Le corps n'est plus aussi douloureux que lors des premiers jours, des premières semaines, où il fallait s'arrêter plus longtemps, plonger la nuit dans un sommeil profond – c'était le moment où l'on tombait littéralement de fatigue, mais en se réveillant avec l'impression d'un corps coulé dans une seule masse, un bloc de courbatures, de torticolis, et seule la faim pouvait les tirer du sac de couchage. Mais même la faim se dompte. Elle se fait maintenant moins agressive, on se contente plus facilement de ce qu'on a, et les torticolis, les courbatures, on sait aussi les apprivoiser en faisant de bons gestes » (CT, 154). Le corps, chez Mauvignier, est un bloc ; aucune partie ne s'en détache particulièrement pour exprimer sa douleur, là où des cavaliers comme Morand « pilent du poivre » avec les fesses, pour dire qu'ils trottent assis dans sa selle.

Cette globalisation du corps, trop absent des descriptions de *Continuer*, empêche le lecteur de reconnaître la douleur ou l'effort physique de la randonnée à cheval, comme si l'auteur, ne l'ayant pas vécue lui-même dans sa chair, n'était pas à même de la transmettre. Cette carence est mise en évidence par la comparaison de la randonnée équestre avec la

³³³ La phrase exacte : « seuls peuvent nous comprendre ceux qui ont mangé à notre écuelle », reprise en épigraphe de la III^{ème} partie de *L'Archipel du Goulag* (Paris, Seuil, 1973) serait en réalité tirée d'une phrase de déporté.

randonnée pédestre, lorsque Sybille et Samuel rencontrent Stéphane et Arnaud qui voyagent à pied, et comparent leurs expériences. La description des conséquences physiques de la randonnée pédestre est là tout à fait différente : « Ils évoquent les trajets qu'ils ont parcourus, ce qui leur reste à accomplir, les chaussures explosées, le mal aux pieds, la souffrance que c'est de s'envoyer autant de kilomètres par jour » (CT, 97). Le corps n'est plus ici un bloc, mais il est composé de parties indépendantes, comme les pieds. L'auteur ajoute aussi un détail trivial, celui des chaussures « explosées », qui permet d'éprouver, dans les détails, la vraisemblance de la souffrance du corps. En opposition, Samuel et Sybille « n'ont pas l'impression que l'effort est aussi dur que pour les deux hommes » (CT, 97), ce qui fait aussitôt douter le lecteur cavalier de la « véracité du récit », ou de l'existence d'un rapport entre l'auteur et l'équitation. En effet, même des cavaliers chevronnés et pratiquant l'équitation quotidiennement éprouvent des difficultés à passer de longues heures en selle, comme l'exige la randonnée. Outre les fesses, les abducteurs et les abdominaux, tout le bas du corps est en général soumis à des courbatures atroces, sans compter les ampoules ou les blessures dues aux frottements de la selle ou à une tenue mal adaptée. Pourtant l'auteur, inspiré par une histoire vraie, incluant des termes empruntés au vocabulaire spécifique équestre, tend vers la recherche de la vraisemblance. Il participe ici malgré lui à la diffusion d'un cliché qui voudrait que l'équitation ne soit un effort que pour le cheval.

Le roman de Laurent Mauvignier présente d'autres incohérences équestres : la division très arbitraire des tâches entre les deux personnages laisse à penser que les actions décrites ne font pas sens dans l'esprit de celui qui les décrit. Ainsi l'un s'occuperait du corps des deux chevaux (les panser) et l'autre des pieds (vérifier les fers), alors que, d'un point de vue logistique, il est bien plus simple que chacun s'occupe de son propre cheval, puisque chaque cavalier a son propre matériel et ses propres réglages. « Trouver du foin » (CT, 89) semble aussi une action assez impossible quand on est à des kilomètres de toute habitation, sans outil agricole, et dans une région désertique. S'il est envisageable de trouver de l'herbe, il est difficile d'imaginer l'absence de compléments alimentaires, sous forme de granulés ou flocons, en général bien plus simples à transporter et plus riches en énergie. Enfin, la scène dont il est difficile d'accepter la vraisemblance reste celle des courses sauvages dans lesquelles s'affronteraient la mère et le fils (et les chevaux), tous les soirs, à

cru (sans selle), avant de monter le campement. La probabilité de la part de deux personnes rompues de fatigue de participer à ce genre de folie qui, en plus de les fatiguer, ou de risquer de les mettre par terre (rester sur un cheval à cru au galop est loin d'être à la portée de nombres de cavaliers, même très bons) risque de blesser le cheval (sol caillouteux, nuit qui tombe, excès de fatigue...) semble assez faible. Néanmoins, elle possède, il est vrai, une forte valeur symbolique et poétique. Mais le lecteur cavalier ne peut que noter chez Mauvignier un manque de connaissance de la réalité physique ou biomécanique de ce qu'il évoque, atténuant la vraisemblance du roman jusqu'à provoquer la critique³³⁴.

Lorsque le narrateur de *Continuer* précise les mots qu'il utilise, jugés par lui trop spécifiques, il semble destiner son récit à un lecteur néophyte : « Balzane – ces poils blancs qui remontent des sabots presque jusqu'au genou » ; « Cette énorme tache blanche qui dépasse le chanfrein lui a donné des yeux bleus, ce qui n'est pas si rare avec cette forme de tache, mais tout de même » (CT, 91). Le narrateur s'adresse à un lecteur qui, visiblement, ne sait pas que cette tache frontale a un nom – comme toutes les listes ou marques en tête. Celle-ci correspond vraisemblablement à une « belle-face » assez commune aux mustangs³³⁵.

Le lecteur modèle de Mauvignier ne prête pas d'importance à ces détails. Il s'intéresse davantage à l'aspect esthétique et aux représentations du cheval qu'à la technique équestre, au contraire des lecteurs de Morand, Giono, ou Simon. C'est un lecteur du XXI^{ème} siècle, urbain, coupé de la nature, mais néanmoins sensible à ses beautés et aux animaux, symbolisés dans *Continuer* par le rapport au cheval. S'il n'est pas cavalier, il aime néanmoins les chevaux et fait preuve d'empathie.

³³⁴ Ceci, et le fait que L. Mauvignier a réutilisé une histoire « vraie » comme base de son œuvre, a par exemple donné naissance à un article critique de J.-L. Gouraud, « De quelques prix littéraires », *La Revue* n°69, janvier-février 2017, p. 102.

³³⁵ Les marques en-tête et les spécificités des robes sont au programme du galop 2 de la Fédération Française d'équitation, ce qui correspond à un niveau de grand débutant.

III/2/3 Un lecteur empathique

L'empathie naît d'abord, à la lecture des textes de nos corpus, du contact avec l'animal et de l'amour commun du cheval ou de l'équitation que les auteurs partagent avec les lecteurs par le biais de leurs personnages.

Gardefort aime sa jument « d'amour », elle est sa « raison de vivre » (MIL, 92). Cette passion compte plus que le talent équestre. A la fin de la nouvelle, sur son lit de mort, Gardefort demande pardon à Grumbach en qui il reconnaît une passion égale à la sienne : « Je vous demande pardon... J'ai été grossier... Vous êtes mordu par l'équitation et c'est très bien... très sympathique, après tout... » (MIL, 120) concède-t-il, avant de lui donner d'ultimes conseils équestres. Paradoxalement, le fait que Milady soit non une femme, mais une jument, change complètement la réception du texte. En effet, pour le lecteur des années trente, il y a du ridicule dans cette parodie de scène de retrouvailles amoureuses, dont les principaux protagonistes sont une jument passive et un vieil officier aigri, rendu malade de s'être défait de ce qu'il considérait comme l'œuvre de sa vie. Or ce ridicule exclut l'empathie pour l'animal. Pourtant, pour le lecteur du XXI^{ème} siècle, cette tendresse même du commandant à l'égard de la jument est l'unique aspect de sa personnalité qui le rende humain. L'ensemble de sa personnalité (rigide, misogynne, butée) ne permet pas, sinon, de s'identifier à lui dans l'ère contemporaine ou d'éprouver de la sympathie pour le personnage, ou seulement cette pointe d'affection que l'on éprouve pour les personnes d'un certain âge, parce qu'elles représentent un tissu de valeurs appartenant au passé.

L'amour de Gardefort pour sa jument se manifeste par une sorte de méta-langage composé de néologismes ou d'onomatopées, et qui permet au lecteur contemporain de se projeter dans le personnage.

Ce méta-langage alterne flatteries d'encolure et mots prononcés à voix basse, donnant ce que le narrateur qualifie d'« étrange idiome de jeunes mariés, un argot inventé, un patois de nourrice » ou encore « un tendre baragouin hippo-humain qui répondait mieux à ses besoins que le français et dont l'exclusivité semblait la flatter » (MIL, 25). Ce méta-langage d'onomatopées, d'interjections, de verbes à l'impératif est une suite de mots sans réel signifiant, tenant plus de la mélodie que du dialogue : « croc...croque..croquignons » (MIL, 25), « Attention : caramouchez ! cloc ! » (MIL, 26) « Ah ! tu rappelles ! » (MIL, 29). On

aboutit à un langage « composite », utilisé, pas vraiment pour communiquer avec le cheval, mais pour appuyer ou renforcer les actions du cavalier, ce qui exclut finalement, l'empathie. En effet, ce langage est davantage une projection anthropomorphique née de la relation idéalisée par le cavalier entre le cheval et lui qu'une tentative de communication avec l'animal. Ainsi, lorsque Gardefort monte Milady pour la dernière fois, elle sait, selon lui et selon le narrateur, qui délègue le point de vue, ce qui va suivre, cédant sans difficulté à son cavalier (« Milady avait compris » MIL, 93). De même, lorsque Gardefort, frappé de folie, décide de la chevaucher sur un pont, il a cette phrase pour Grumbach : « Laissez-nous causer en tête à tête, à ma voix, elle saura bien vite ce que j'attends d'elle » (MIL, 117). Gardefort dote la jument de prescience, comme si elle pouvait deviner ses intentions. On trouve une scène similaire, dans le récit intra-diégétique de Béguier de la Digue, l'ami de Gardefort, au cheval Voltigeur. Grâce à des déclarations et des caresses, le cheval aurait compris son vieux cavalier, en acceptant de ne pas le faire tomber (Voyons, mon petit Voltigeur, je suis vieux, bien vieux... tu seras gentil pour moi... », MIL, 69). Le discours du vieil homme au cheval est, là aussi, proche de la litanie, présentant des propositions courtes et simples emplies de répétitions et d'atténuations (mon petit, bien vieux). La façon de prononcer les mots (avec des caresses et un ton apaisant), semble plus importante que leur sens profond. D'autant que les propositions sont entrecoupées de silences chargés eux aussi de sens, comme l'expriment les points de suspension. Au contraire d'une aposiopèse classique, où la rupture du discours montre un inconfort du locuteur, ces pauses du discours sont en réalité des messages à l'adresse du cheval au même titre que les mots ou les caresses³³⁶.

Or, l'insertion de l'animal en lieu et place de l'humain produit un recul face à la scène pour le lecteur de la génération de Morand, renforcé par l'ambiguïté du vocabulaire humain et équestre : les mots sont les mêmes mais pour désigner des choses différentes (squelette, corps, robe, profil, front). Pourtant, il est impensable, à l'époque, de penser aux rapports entre humains et animaux comme à des rapports égaux. La superposition de l'être mi-femme mi-jument fantasmé par Gardefort et de l'animal réel (« une haridelle à la bouche

³³⁶ Nous pourrions dresser un parallèle entre ces litanies proches du chant, et les chants accompagnant dans certaines cultures le dressage des animaux, comme le dressage des éléphants sauvages par la population Khamti au nord de l'Inde, voir Lainé Nicolas, *Living and working with giants: a multispecies ethnography of the Khamti and elephants in Northeast India*. Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 2020, 272 p. ou les spectacles et démonstrations équestres. Lors de la fête du Nadaam à Oulan-Bator en Mongolie, par exemple, les enfants entonnent des chants pour encourager les chevaux avant la course, voir « Le cheval autour du monde », supplément du n°412 de Cheval magazine, mai 2006, Kifaru films, 47:48-48:00)

« dure »), appuyée par des expressions d'ordre trivial (« monter comme un cochon ») ou des expressions de sagesse populaire (« ce n'était la faute de personne »), accentue la dramatisation de la scène, racontée comme une conséquence du destin et non des actions humaines. L'animal est alors la victime tragique de forces supérieures. En effet, le lecteur de Morand étant contemporain de l'auteur, il est supposément sensible à l'existence de forces supérieures. Pour un lecteur des années trente, la véritable victime n'est pas la jument mais Gardefort, victime des changements de la société qu'il n'a pas su accompagner, et qui suscite son empathie et sa compassion.

Dans une lecture contemporaine, il paraît évident que l'amour des chevaux qu'éprouvent les personnages ne sert pas véritablement... les chevaux. Et même, il les dessert, au contraire, puisqu'il est la cause d'une prise de risque des personnages aux dépens de l'animal : la chute fatale de Milady est, par exemple, le fruit de la jalousie et de l'extrême possessivité de Gardefort à l'égard de sa jument. Milady meurt parce que Gardefort souffre de savoir sa jument montée par une autre (« un cheval n'appartient pas à deux hommes » MIL, 112). L'amour déclaré des personnages est vite remplacé par des sentiments d'égoïsme dans une relation homme/cheval qui n'a rien d'égalitaire. Si elle n'est pas anormale dans les années 30, époque de l'écriture de la nouvelle, elle écarte de Gardefort le lecteur contemporain : lui peut difficilement comprendre que l'amour des chevaux ne soit pas gage de respect de leur bien-être ou de leur vie.

Nous ne pouvons ainsi pas dissocier la réception de la figure animale de son contexte historique. En effet, l'amour et l'empathie qu'éprouvent les personnages et dans lesquels peut se projeter un lecteur contemporain de l'auteur peuvent être moins facilement compris par un lecteur du XXI^{ème} siècle, qui a connu une évolution des rapports entre les hommes et les animaux.

Ainsi, l'amour affiché par les personnages chez Giono, dans *Les Récits*, par exemple, où Martial déclare ne pas aimer « qu'on tue des chevaux » (RDB, 11), ou bien dans *Le Hussard sur le toit*, dans lequel Angelo et Pauline déclarent aimer leur cheval plus que leur propre vie (« J'aime bien la vie mais je n'abandonnerai certainement pas mon cheval pour la sauver » ; « Je me ferais tuer pour mon cheval » HT, 302) provoque d'abord l'émotion chez le lecteur, quelle que soit l'époque à laquelle il appartient. Le cheval est d'emblée présentée comme une victime potentielle à qui on voudrait du mal. A qui ce « on » fait-il référence ?

Dans *Le Hussard*, La commune passion du cheval et de l'équitation pousse les deux personnages l'un vers l'autre, donnant naissance à l'amour. Cet amour passionné pour l'animal rend les personnages sympathiques au lecteur, tant de Giono que du XXI^{ème} siècle.

Jamais Angelo n'avait été si heureux. Ce sentiment qu'il connaissait fort bien, exprimé par une voix qui avait des inflexions si jolies et par des yeux qui paraissaient si sincères, lui paraissait être le plus beau du monde. [...] Il mit assez de passion à dire : « Je me ferais tuer pour mon cheval. Et il n'est à moi que depuis hier soir » (HT, 302).

On remarque l'emploi du double hypallage (inflexions jolies/yeux sincères) qui vient appuyer le glissement du sentiment d'amour qu'Angelo éprouve pour son cheval au sentiment d'amour naissant pour Pauline. Le coup de force exprimé par Angelo en réponse au discours de Pauline, est par exemple rendu comique par l'addition d'un détail paradoxal (il n'a le cheval que depuis une journée) à sa déclamation hyperbolique passionnée (« je me ferais tuer pour mon cheval »). Angelo, dans sa volonté d'impressionner Pauline en manifestant l'amour qu'il a pour un cheval qu'il n'a pourtant que depuis un jour, touche le lecteur, mais de façon différente en fonction de l'époque à laquelle il appartient. Le lecteur de Giono reçoit cette déclaration d'Angelo comme l'expression d'une naïveté propre à l'enfance, tout en voyant dans cette flamme un retour aux valeurs héroïques constitutives du genre épique. Le lecteur contemporain serait, lui, plus poussé à l'identification au personnage, et se projette dans la sympathie d'Angelo envers l'animal. Un lecteur du XXI^{ème} siècle est en effet plus sensible à la responsabilité, tant morale que juridique, provenant de la possession d'un animal.

Autre cas d'amour des chevaux déclaré par les personnages, S., le double fictif de Claude Simon dans *Le Jardin des Plantes*, provoque en réalité davantage l'empathie du lecteur avec le personnage qu'avec l'animal, qui finit par disparaître dans l'amour qu'on lui porte.

comment se fait-il que vous ayez été dans la cavalerie Vous étiez volontaire ? J'ai dit Oui J'ai été élevé par un ancien officier de cavalerie On m'a mis sur un cheval a douze ans. Il a dit Mais vous n'imaginiez pas... J'ai dit Non je n'imaginai pas Simplement j'aimais les chevaux... (JP, 108).

C'est que le narrateur simonien attribue aussi paradoxalement à l'amour des chevaux la mort de son père, dans *L'Acacia* (« l'événement qui devait décider de la suite de sa vie, jusqu'à le

placer quelque vingt ans plus tard par une journée d'août, à la lisière d'un bois, sur la trajectoire d'une balle qui viendrait lui fracasser le crâne » AC 67), ou de son supérieur, dans *La Route des Flandres* (RF, 350-351). Mais cette mort humaine s'accompagne aussi de la mort de l'animal. En effet, pour l'économiser après l'effort fourni, Reixach se maintient au pas, « parce qu'il avait ancestralement appris qu'on doit laisser souffler une bête à laquelle on vient de demander un effort violent » (RF, 351). Or à cette allure, il est une cible facile !

C'est aussi l'amour des chevaux qui conduit Sibylle à emmener son fils au Kirghizstan, voyage qui s'achève par la mort de l'un des deux chevaux : « elle avait parlé des chevaux, des montagnes, d'une autre vie ; elle avait parlé de cet amour des chevaux qu'elle avait toujours eu et que Samuel avait eu si longtemps en partage avec elle » (CT, 69). Par l'amour commun des chevaux, Sibylle espère renouer le lien avec son fils, mais ce lien se paiera du sacrifice de l'animal.

Le changement d'attitude du lecteur contemporain face à l'animal en général et au cheval en particulier transparait dans la littérature actuelle. L'animal y trouve sa place parce qu'il catalyse les préoccupations de l'époque. Certes, depuis les premiers textes écrits selon le point de vue du cheval³³⁷ au XIX^{ème} siècle, la fiction fait entendre une voix dont l'animal ne dispose pas dans la réalité. Il devient un personnage de roman comme un autre, vivant et doué de sensibilité, acteur de sa propre vie. Mais les textes de notre corpus font état d'un nouveau rapport au corps et à la souffrance de l'animal, souvent imputable à une mauvaise utilisation de l'animal, par orgueil, ou à une exploitation à outrance³³⁸. Car si le cheval est souvent « malade », et jusqu'à en mourir, c'est à la malveillance et à l'ignorance de l'homme qu'il le doit, ou bien à son implication dans des conflits armés dont les enjeux le dépassent.

³³⁷ *Black Beauty* d'Anne Sewell (1877) et *Kholstomier* de Léon Tolstoï (1886).

³³⁸ La romancière a écrit *Black Beauty* à la fin de sa vie, cloîtrée chez elle et terrassée par la maladie. Elle mourut cinq mois après la publication du livre. Ces circonstances suggèrent une relation entre les souffrances physiques endurées par Anna Sewell pendant qu'elle rédigeait son roman, et les mauvais traitements subis par son héros équin.

Il semble important, pour un lecteur éprouvant de l'empathie pour les animaux et leur reconnaissant leur capacité à souffrir³³⁹, de différencier les maux qui touchent les personnages équins de notre corpus (*Milady, Deux Cavaliers, Le Cheval, La Route des Flandres, Au-revoir Là-haut, Continuer*). La maltraitance et les mauvais traitements dont ils font l'objet questionnent les mœurs et la société dont ils sont les contemporains.

Ainsi, lorsque Gardefort retrouve Milady, lors de sa visite à Grumbach, il pointe aussitôt le mal-être physique de la jument : « vous m'exhibez une pauvre créature bouffie, pansue, malade... / Comment malade ? Quatorze litres d'avoine par jour ! / Suralimentée, c'est la même chose » (MIL, 114). L'avoine est une céréale extrêmement énergétique et peu naturelle à l'alimentation du cheval principalement composée de fourrage permettant une digestion lente nécessaire aux herbivores. On peut imaginer les dégâts que ce type d'alimentation cause à la santé de la jument. Gardefort juge à raison l'excès de ration comme une maltraitance qui brise les capacités physiques de l'animal. Inconsciente, la cruauté de Grumbach, le nouveau propriétaire, ne tient qu'à son incompetence et à sa prétention. Le narrateur extradiégétique exerce son ironie sur le personnage : en avançant le chiffre volontairement élevé de quatorze litres, il souligne le ridicule et l'ignorance du personnage de Grumbach, amateur qui se pense meilleur qu'il n'est. Gardefort juge à raison l'excès de ration comme une maltraitance qui brise les capacités physiques de l'animal. Inconsciente, la cruauté de Grumbach, le nouveau propriétaire, ne tient qu'à son incompetence et à sa prétention. Se plaçant en situation extradiégétique – extérieur à la narration –, l'auteur partage avec un lecteur de son époque, connaisseur, les souffrances de la jument. Mais alors que les malheurs et les mauvais traitements qui touchent Milady, la transformant physiquement au point de la rendre « méconnaissable », permettent à un lecteur des années trente d'excuser la décision de Gardefort, l'empathie du lecteur contemporain redouble devant l'accumulation de malheurs qui touche la jument : les mauvais traitements et une fin tragique.

³³⁹ C'est ainsi que Jeremy Bentham, pionnier de la réflexion sur la question animale posait la question, dès le XVIIIème siècle : « La question n'est pas : "peuvent-ils raisonner ?", ni "peuvent-ils parler ?", mais "peuvent-ils souffrir ?" », J. Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, XVII, §I, IV, note 1, Oxford, Clarendon Press, 1907, p. 311. C'est aussi la sensibilité des animaux qui a été reconnue récemment en droit français, signant l'avènement d'une nouvelle ère juridique pour les animaux. Le Code Civil spécifie ainsi depuis le 28 janvier 2015 que : « Les animaux sont des êtres vivants doués de sensibilité », art. 515-14.

Le redoublement d'empathie va donc de pair, chez le lecteur contemporain, avec un détachement de l'identification au personnage, au profit d'une identification à l'animal-victime.

Ce détachement du lecteur du XXI^{ème} siècle du personnage, là où le lecteur contemporain de l'auteur prend le personnage en sympathie, peut également toucher les récits simoniens, qui montrent différents cas de maltraitance quotidiens dont souffrent les chevaux de soldats. La mort du cheval, dans *Le Cheval*, est par exemple imputée par les soldats aux mauvais traitements donnés par son cavalier.

- C'est Leclerc, dit Wack. Il y fout des coups de casque sur la tête pendant toutes les étapes. Lui a au moins cassé quelque chose.
- C'est le seul moyen de l'empêcher de trotter, dis-je.
- On traite pas une bête comme ça, dit Wack.
- On ne traite pas non plus un homme comme ça, dis-je (CH, 25)

Même si *Le Cheval* n'oblige pas le lecteur à un effort de défamiliarisation trop grand, dans la mesure où la Seconde Guerre mondiale n'est éloignée que de soixante dix ans, et que le texte n'a été écrit qu'en 1958, il n'en reste pas moins que les mentalités et le contexte culturel ont énormément évolué à sa publication en 2015. La violence du cavalier à l'égard de sa monture est difficile à comprendre pour un lecteur qui n'a pas partagé l'expérience de la guerre ou vécu la fatigue éprouvée par les personnages.

Bien sûr le traitement subi par le cheval est minimisé par le narrateur. Il sert davantage à mettre en lumière la souffrance des hommes qu'à symboliser la souffrance animale. Néanmoins, Claude Simon traite largement la souffrance équine, comme s'il était important de prendre en compte la souffrance animale tout autant que la souffrance humaine. Ainsi, les chevaux des récits simoniens sont à de nombreuses reprises « fourbus », terme qui revient autant dans *Le Cheval* (1958) que dans *La Route des Flandres* (1960) ou *Le Jardin des Plantes* (1997). Le contexte de guerre, avec ses longues étapes et le poids excessif de l'équipement, multiplie, outre les affections du sabot, les lésions des membres et les blessures de harnachement. Dans *La Route des Flandres*, les montures souffrent ainsi du « crapaud de la sole » (pododermite chronique végétante et exsudative), expression de maréchalerie assurant le réalisme du récit tout en affirmant l'expertise de l'auteur. Claude

Simon, qui exploite largement le champ lexical équestre, dépeint aussi avec précision dans *Le Jardin des Plantes* les blessures dont souffre le dos des chevaux :

Sous les tapis de selle des gonfles s'étaient formées et avaient crevé, de sorte que lorsqu'ils défirent les sangles apparurent, au milieu des poils collés par la sueur, des plaques de chair à vif, d'un rouge sombre bordé de noir (JP, 172).

En plus d'utiliser un vocabulaire technique, il envisage les blessures du corps équin dans son ensemble : blessures d'usage, boiteries et même défaut d'aplombs, comme ce cheval qui « forge légèrement » dans *La Route des Flandres* (RF, 339). La narration provoque l'empathie du lecteur en dressant un parallèle entre les souffrances équines et les souffrances humaines. Le regard du cheval oblige l'homme à adopter le point de vue de l'animal, et à tenter de ressentir ses émotions. En s'attardant sur les détails des blessures des chevaux, en attirant le regard sur les plaies dont ils souffrent, l'auteur permet au lecteur d'intérioriser la souffrance muette de l'animal. L'homme peut faire sienne la douleur muette du cheval, donnant à son mal-être une sorte d'universalité. La maladie ou la mort du cheval obligent le lecteur à s'interroger sur le rapport qu'il entretient avec l'animal.

Dans *Le Cheval*, l'animal incarne, par sa douleur muette, la souffrance universelle. En mourant, il emmène avec lui l'humanité au sens littéral – peu des acteurs ont survécu aux combats – autant que métaphorique – car il s'agit bien de « qualité humaine », synonyme de « capacité à faire preuve d'humanité ». Ainsi, la présence métonymique de l'animal délivre – souvent par son seul regard – un message symbolique. Erigé en victime christique, il s'oppose à l'humain, source du mal et de la souffrance, trouvant la mort dans des combats qui ne le concernent pas.

On retrouve ce cas chez Giono, dans *Deux cavaliers de l'orage* : le cheval de Lachau trouve la mort parce que son maître ne supporte pas d'être accusé de triche. Jusque-là soigné comme une relique, il est lâché en plein centre-ville, aussi terrifié que dangereux, et meurt pour être aussitôt découpé par le boucher, ce qui semble manquer d'humanité, même pour Jason, alors que la consommation de la viande de cheval n'est pas, à l'époque de l'événement narré (1965), une pratique aussi rare qu'aujourd'hui (“Qu'est-ce que vous en avez fait ?” Il me répond : “J'ai dit à Charlot de l'emporter. – Quel Charlot ? – Le boucher. – Ah ! bon, vous ne perdez pas le nord, vous !” DCO, 155). Un lecteur contemporain ne peut

s'empêcher d'être choqué par la scène, et c'est le tabou lié à la consommation de la viande de cheval au XXI^{ème} siècle, qui donne à la scène, par la suite, la valeur d'un rituel sacré.

Sibylle, comme son fils Samuel, Georges (*La Route des Flandres*) ou S. (*Le Jardin des Plantes*), est l'un des rares personnages de nos œuvres à essayer de se mettre à la place du cheval. Nous avons, cette fois affaire à une empathie thématifiée, puisqu'elle apparaît par le biais du personnage. Lorsque Sibylle retrouve Starman blessé dans un ravin, à l'agonie (CT, 196), elle cède la place, en tant que personnage focal, au cheval, dont elle épouse la vision pendant un moment. C'est d'ailleurs ce changement de point de vue qui cause la fuite du personnage, par un excès paradoxal d'empathie.

Il aura le temps de sentir l'odeur des loups, de comprendre qu'il ne pourra rien faire, peut-être que les gueules se refléteront dans l'œil exorbité de Starman, [...] il ne pourra rien faire quand ils le déchireront, et Sibylle imagine une seconde ce que ce peut-être de se voir mourir et déchieter et de ne rien pouvoir faire et d'attendre la mort et de supporter la douleur, alors elle frappe ses talons de toutes ses forces [...] abandonnant Starman à son sort (CT, 196).

Le personnage se projette dans l'animal et n'arrive pas à supporter ce changement de perspective. Se met en place, par confrontation mimétique, un anthropomorphisme *méthodologique* : la représentation des émotions de l'animal, comme si elles étaient celles des humains, permet d'accéder aux pensées et sentiments des autres animaux³⁴⁰. C'est parce qu'il y a anthropomorphisme qu'il y a empathie de la part de l'homme. En cela Sibylle constitue un double du lecteur contemporain. Pourtant, cela ne l'empêche pas de partir rapidement en abandonnant le cheval à son sort. Son empathie est limitée par l'opposition implicite qu'elle établit entre elle et la nature. Elle se désolidarise du sort de Starman qu'elle considère, comme cheval, appartenant à la nature qui l'entoure, et donc soumis à ses lois, au contraire d'elle. Confrontée à la mort de l'animal, la jeune femme fait finalement le choix de l'humain et de la civilisation, acceptant la « vérité » d'une nature jusqu'alors idéalisée. Contrairement à Georges ou à S., qui tentent de sauver leur monture au péril de leur vie, elle finit par se défaire de la responsabilité qui est la sienne vis-à-vis de l'animal. Or c'est cet

³⁴⁰ Voir, pour les nuances autour de l'anthropomorphisme et de leur réception scientifique, à l'ouvrage de M. Békoff, *Les Émotions des animaux*, Paris, Payot et Rivages, « rivages poche », 2013, p.187, et, pour la citation : J.-M. Brohm, *Anthropologie du chien, l'homme et son double*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, p. 29.

abandon qui déplace l'empathie du lecteur du côté du cheval, par une continuation de l'anthropomorphisme appliqué à l'animal : Elle l'abandonne brutalement alors qu'ils étaient devenus « plus que des chevaux ». Le lecteur est alors poussé à s'identifier davantage à l'animal qu'au personnage humain.

Le texte confronte le lecteur de *Continuer* à une certaine idée de la nature et de la condition animale. En entretien³⁴¹, l'auteur avoue avoir commencé à envisager le roman à la suite des attentats parisiens de 2015. Il a donc la volonté de s'adresser à un lecteur français, urbain et contemporain. Lorsque Sibylle exprime l'hypothèse que les chevaux puissent aider Samuel à « reprendre goût à la vie, à comprendre des choses qui semblaient ne plus le toucher ou le concerner » (CT, 69), on peut se demander dans quelle mesure, à travers le personnage, l'auteur ne s'adresse pas indirectement à son lecteur implicite. Les scènes équestres semblent en effet appeler l'empathie du lecteur, partager avec les personnages cette communion avec les animaux, même si cette empathie renvoie aussi à des questions relatives au bien-être animal et à une prise de conscience de notre finitude.

Dans ce sens, la mort de Starman ne constitue pas uniquement un dénouement dramatique, elle provoque aussi l'émotion, et donc l'empathie, en obligeant le lecteur à endosser une perspective différente. Voir la mort du cheval par le point de vue présumé de l'animal est plus marquant pour le lecteur que s'il partageait la vision de Sibylle. En effet la vision de la mort de l'animal s'imprime dans l'esprit du lecteur comme un tableau, ce cheval mort qui donne son titre au deuxième chapitre hantera la fin du texte à travers la conscience coupable de Samuel.

Ainsi, dans les textes de notre corpus, la présence du cheval a autant d'influence sur la scène et sa réception que sur la tension dramatique du récit. Acteur de véritables « scènes équestres », tant du point de vue narratologique que fantasmatique, il permet surtout de mettre en scène une interaction entre l'humain et l'animal. Pourtant, si le cheval est communément assimilé à un miroir des émotions humaines, il faut attendre le XXI^{ème} siècle pour se poser la question de ses émotions à lui.

³⁴¹ L. Mauvignier, entretien privé, Paris, 23/11/19, voir p. 411.

Ainsi quand, à la fin du *Hussard sur le toit*, Angelo achète un nouveau cheval, son choix se porte sur « une bête très fière » (HT, 499). Pour des lecteurs contemporains de Giono, le cheval est utilisé pour appuyer l'heureux dénouement de l'histoire (« Ce cheval lui donna une joie sans égale pendant trois jours. Il y pensait. Il se voyait au galop », « le matin du départ, Angelo rendit tout de suite la main au cheval qu'il avait lui-même, chaque jour, nourri d'avoine. Il pouvait être fier de cette allure [...] Il était au comble du bonheur » HT, 499). Le cheval reflète le bonheur du personnage d'être en vie et en bonne santé malgré l'épidémie. Par son départ au galop vers de nouvelles aventures, le cavalier signifie que son histoire n'est pas finie, et ouvre la narration à la possibilité d'une suite. D'autant que la suite du *Hussard sur le toit* s'intitule *Le Bonheur fou*. Mais la caractérisation de l'animal par sa fierté interroge un lecteur du XXI^{ème} siècle. Si Angelo peut éprouver le bonheur, qu'en est-il de son cheval ?

Pourquoi semble-t-il que les animaux n'existent, dans le récit, que pour témoigner d'une souffrance et pas d'une joie ? Les souffrances du cheval questionnent l'homme et ses actions. Le cheval n'est-il pas, en effet, le mieux placé pour représenter la domination qu'exerce l'être humain sur la nature et le règne animal ? Les auteurs de notre corpus ne se servent-ils pas de lui comme d'un miroir des comportements et des émotions, pour rappeler à l'homme son humanité ? Les épreuves douloureuses auxquelles est soumis l'animal semblent nous renvoyer à nos propres actions et nous incitent à les interroger.

Dans une société où les hommes sont « condamnés à ne jamais se comprendre, à ne jamais communiquer, se forçant alors, s'élevant jusqu'au cri, s'efforçant l'un l'autre de dominer » (CH, 19), le cheval manifeste une voix particulière : un souffle, un cri, un bruit de sabots. Cette voix – souvent plus proche du gémissement que de la parole articulée – est plus facilement assimilable à l'expression de la souffrance, par analogie sonore, qu'à la manifestation de la joie, alors même que cette assimilation ne se base que sur des critères sonores. Cette analogie est d'ailleurs plus souvent le fruit d'une méconnaissance que d'une incompréhension puisque la voix du cheval ne présuppose pas la maîtrise du langage mais plutôt une certaine connaissance ou sensibilité de la part du lecteur. Pour reprendre les termes d'un de nos personnages, Céline Moreau, en incipit du *Cavalier Siomois*, il faut, pour percevoir la voix du cheval, faire l'effort « d'écouter autre chose que la voix humaine... » (CS, 12).

Le problème de la réception de la voix équine devient alors un problème d'écoute ou d'interprétation : il ne s'agit plus de savoir si (ou comment, ou pourquoi) le cheval parle, mais si le lecteur est prêt à l'entendre avec empathie. Question d'autant plus difficile qu'écouter le cheval signifie interroger la domination que l'homme lui a fait subir et questionner, plus largement, la place de l'homme au sein de la nature, et sa légitimité. C'est d'ailleurs le constat que fait Georges dans *La Route des Flandres* en essayant de trouver un sens aux scènes qu'il a vécues et dont il se souvient : pour pouvoir relater l'événement au plus juste, il aurait fallu prendre en compte le point de vue de l'animal (« voilà ce qu'il aurait fallu savoir, ce qu'il aurait fallu pouvoir demander au cheval, » RF, 276). En ce sens, il rejoint le questionnement posé par Vincianne Despret dans un texte intitulé : « Que diraient les animaux, si on leur posait les bonnes questions ? »³⁴². En déplaçant la question de la voix du cheval à celle de sa réception, nous réorientons le débat vers deux axes de réflexions contemporains : sociétal et anthropologique.

³⁴² V. Despret, *Que diraient les animaux, si on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, la Découverte, 2014.

Conclusion générale

Il n'est pas aisé de conclure ce travail de thèse, qui a connu de nombreux changements de perspective face au sujet qui l'occupait. Lorsque, en fin de licence, puis de master, a émergé l'idée de s'atteler à cette thématique, celle-ci n'a pas tout de suite rencontré un franc engouement de la part du corps professoral ou universitaire. Pourquoi, au XXI^{ème} siècle, dans une France maintenant bien davantage urbaine que rurale, se concentrer sur une figure animale disparue de notre quotidien et qui renvoie à certains préjugés sociaux ou aristocratiques, ainsi qu'à un cadre rural peu en accord avec la scène littéraire contemporaine ?

Les textes de notre corpus s'inscrivent à la suite de nombreux auteurs français de romans, nouvelles, poèmes ou pièces de théâtre ayant utilisé des chevaux de papiers depuis le XIX^{ème} siècle : Stendhal (*Lucien Leuwen*, *La Chartreuse de Parme*), Alexandre Dumas (*Les trois mousquetaires*), Victor Hugo (« Le cheval », « Au cheval », « Mazzepa »), Eugène Sue (« Godolphin Arabian »), George Sand, Guy de Maupassant (« Coco », « À cheval »), Émile Zola (*Nana*), Joseph Kessel (*Les Cavaliers*), Paul Vialar (*La Grande Meute*, *La Cravache d'Or*), Marcel Aymé (*La Jument verte*), Jean Anouilh (*L'Alouette*), Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*), Raymond Queneau (*Le Cheval troyen*).

Pour pouvoir développer ce travail avec efficacité, il a néanmoins fallu le limiter à une période. Nous avons choisi celle du tournant du XX^{ème} siècle, qui marque la disparition du cheval de la société urbaine, alors même qu'il continue à être utilisé dans un contexte guerrier. Cette période signe aussi le retour de l'animal dans notre imaginaire, particulièrement en raison de l'émergence de l'industrie des loisirs (équitation) et du tourisme (voyages à cheval, peuples cavaliers). Comme le chien, le cheval devient très populaire dans la fiction, en particulier dédiée à la jeunesse, et est très présent à l'écran (télévision ou cinéma).

Nous avons donc cherché à composer un corpus équilibré de différents auteurs, s'inscrivant dans des genres ou des contextes particuliers : le milieu urbain militaire chez Paul Morand, avec la ville de Saumur, le milieu rural paysan chez Jean Giono ou Richard Millet (à deux époques d'écriture différentes), la guerre et les loisirs hippiques décrits par Claude Simon, ou Pierre Lemaître, là aussi, avec deux visions différentes, l'une du témoin de l'événement, l'autre présentant le recul d'un écrivain du XXI^{ème} siècle, enfin, le voyage et

l'aventure chez Laurent Mauvignier – qu'on trouvait déjà aussi dans l'écriture de Jean Giono, datée de cinquante ans plus tôt. Cette remarquable diversité de visions et de genres permettait de montrer la multiplicité des figures équines présentes. Le seul élément continu et commun à tous ces textes est, finalement, la constante interaction qui existe entre le cheval et l'homme, la constante présence du cheval à nos côtés, soit sous sa forme physique, soit sous sa forme onirique ou fantasmatique.

Notre thèse s'intéresse aux représentations littéraires et culturelles particulières dont l'animal fait l'objet aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Ayant d'abord pour but d'héroïser l'homme qui le monte, le cheval de papier prend pour modèle les figures équines mythiques. Il était donc essentiel, pour comprendre pourquoi la figure du cheval fascine encore tellement les auteurs des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, de revenir aux mythes équins originels : Pégase, les chevaux du Ferghana, les licornes, les Centaures ou les Amazones. Il fallait aussi questionner ces récits mythiques selon qu'ils présentaient le cheval seul, ou dans son rapport au cavalier ou à la cavalière.

Ces mythes et légendes qui peuplent, encore aujourd'hui, notre imaginaire, sont réutilisés et transformés, et l'imaginaire du mythe se fond avec celui de la matière, ouvrant de nouvelles perspectives d'interprétation au décor qui entoure les personnages.

Comme dans le récit mythique, la littérature contemporaine entretient une dimension violente et sacrificielle dans le rapport à cet animal particulier. Par le contact charnel qu'il suppose avec son cavalier, il est le support de l'amour fatal dont le personnage (Gardefort chez Morand, Iglésia ou Reixach chez Simon, et, dans une moindre mesure, Albert chez Lemaître) est la victime consentante. Il est aussi le véhicule de sa mort. Parce que l'équitation renvoie à la mort – symbolique – du cheval, et qu'elle peut engendrer la mort – réelle – du cavalier, elle permet à l'homme de prendre conscience du sens et de la valeur de la vie.

En passant de l'étude de la figure mythique à celle de ses fonctions diégétiques, nous avons proposé de définir une catégorie singulière, celle du roman équestre. Ce roman, héritier du récit épique et du roman d'aventures, se traduit avant tout par la présence d'interactions entre l'homme et le cheval, sous la forme de ce que nous avons appelé des « scènes équestres ».

Dans le cas du roman équestre, le cheval fictif est un élément à part entière de la diégèse, sujet et vecteur de fonctions déterminées. Gage de vraisemblance, il est l'élément reconnaissable d'une société réelle dont il est la représentation métonymique. Il renvoie aux évolutions et aux problématiques sociales et sociétales des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles : la motorisation des transports, les droits des femmes.

Si, actuellement, la présence des animaux au sein de la guerre choque³⁴³, le cheval a joué le rôle de compagnon d'armes depuis sa domestication. Dans une dimension plus pacifique, à travers le voyage ou la quête, le cheval prend le rôle d'accessoire ou de confident, voire de médiateur, de double ou d'adjuvant du cavalier. Il a donc une influence directe sur l'histoire et l'intrigue, de sorte que nous pouvons parler de « scène » quand il apparaît et que l'action équestre se déroule. L'interaction avec le cavalier questionne les relations entre humains et équins, dont le corpus présente divers exemples.

Qui sont les personnages ? Un vieil officier misogyne et asocial de la vieille école (Gardefort), un juif au milieu d'antisémites (Maurice/Blum chez Simon), une jeune fille naïve et romantique à l'excès (Céline Soudeils), une jeune femme perdue et son fils, rebelle aux allures racistes ridicules (Sibylle et Samuel), une gueule cassée, enfin, obsédé par un animal mort (Albert). Entre eux, le cheval est le seul lien. C'est par rapport à lui, au désir qu'ils ont de lui, ou à leur volonté de communiquer avec lui, que les personnages sont mis en scène. Cette interaction des personnages humains et équins repose sur l'empathie suscitée par analogie ou anthropomorphique. Cette empathie interpelle différemment le lecteur, selon qu'il appartient au public immédiat, premier, ou au lectorat d'autres générations ou époques.

Les personnages de nos œuvres se sentent particulièrement concernés par le fait de savoir si l'animal sait qu'il va mourir, ou comment il ressent la mort... La mort rapproche l'homme du cheval, parce qu'elle met en exergue leur appartenance commune au régime biologique des êtres vivants. L'homme est pourtant, jusqu'à preuve du contraire, le seul des deux à avoir la conscience de sa mortalité... La sensibilité pour l'animal, propre à notre époque et à notre société occidentale, semble pourtant se faire au détriment de l'humain,

³⁴³ Il est pourtant encore utilisé dans certains conflits, particulièrement au Moyen-Orient, dans des territoires difficiles d'accès, comme le relate le film récent *12 strong* de Nicolai Fulsgig (USA, 2018), adaptation cinématographique du livre de D. Stanton, *Horse Soldiers: The Extraordinary Story of a Band of US Soldiers Who Rode to Victory in Afghanistan*, New York: Scribner, 2009, 354 pages.

de l'autre. On ne rit pas de la souffrance animale, mais on rit de celle de l'homme, comme si, quelque part, il était responsable de ses malheurs. Ce processus a aussi pour conséquence de victimiser l'animal, duquel on ne peut alors se moquer, puisqu'il est sans possibilité de se défendre, le classant au même niveau que les autres « innocents » de la société humaine : enfants ou personnes handicapées. Par cette mise à distance, l'animal atteint alors un statut sacré et provoque l'empathie.

Car le cheval est, comme herbivore, au même titre qu'une vache ou qu'une biche, un animal de proie qui fuit pour se protéger des prédateurs, plutôt que de les affronter. Le voir faire la guerre paraît donc, à l'heure actuelle, « contre-nature » et entraîne des considérations d'ordre éthique. Dans son article « De la contiguïté anthropologique entre le combattant et le cheval », Damien Baldin cite *À l'ouest, rien de nouveau*, où Erich Maria Remarque fait du cri des chevaux blessés le son de « toute la détresse du monde, une douleur sauvage et terrible » (« Je vous le dis, que des animaux fassent la guerre, c'est la plus grande abomination qui soit ! »³⁴⁴). Ce cri terrible renvoie à l'incapacité pour les animaux de s'exprimer par la parole, tout en évoquant l'excès d'une détresse qui dépasse le pouvoir du langage. La mort du cheval présente ce paradoxe d'être à la fois une figure de l'altérité pour laquelle on ressent d'autant plus d'empathie qu'il nous renvoie notre propre reflet, mais aussi la figure d'une victime innocente – car sans possibilité de s'exprimer par la voix – de l'être humain.

Peut-être les personnages des textes de notre corpus ne sont-ils, après tout, que des projections de nous-mêmes (lecteurs contemporains ambigus, cavaliers ou simplement empathiques, perdus, comme Gardefort, Georges ou Albert, entre l'héritage héroïque du passé et un monde actuel aux problématiques complexes, dans lequel il est difficile de s'orienter) que leur regard éclaire d'une autre perspective. Si Buffon remarquait déjà que « par la raison de la proximité avec les humains, par l'utilité et par la manière dont ils renvoient aux hommes leur propre image, les chevaux sont pleinement anthropomorphisés » (p.19), n'est-il pas logique que le cheval finisse par échanger sa place avec l'homme au point de figurer sur le piédestal en lieu et place de l'humain aujourd'hui, à l'heure où la nature, dans un retour à un certain animisme, est assimilée à une divinité ?

³⁴⁴ D. Baldin, « De la contiguïté anthropologique entre le combattant et le cheval » *Revue historique des armées*, 2007, p. 249 ; E. M. Remarque, *A l'Ouest rien de nouveau* (1929), Paris, Le Livre de poche, 2001.

Peut-être n'est-ce pas le lecteur, mais le cheval qui rit finalement le dernier, dans le roman équestre, comme sur cette affiche du vespetro, dans *Le Chant du monde*, « où un cheval de papier riait à plein mors entre les bouteilles » (CM, 123) en observant la vaine agitation des hommes.

Le cheval se fait la voix d'autres espèces et pose le problème de la réception de la figure animale en littérature, transcrivant le malaise contemporain de l'homme par rapport à sa relation, passée et présente, aux autres animaux et à la planète. L'animal de papier interroge notre attitude face à une nature qu'il personnifie. Il a des yeux pour nous juger et une voix pour nous contredire. En effet, quelle meilleure représentation métonymique de la nature que le cheval ? Quel meilleur exemple de la domination de l'homme que celui donné par l'équitation, et qui reste, malgré les nuances entourant sa pratique, l'asservissement physique d'une nature sauvage et indomptée ?

Car autant le XX^{ème} a vu comme un progrès l'industrialisation et la mondialisation, autant le XXI^{ème} siècle est marqué par la prise de conscience des conséquences parfois néfastes des actions humaines sur la planète qu'il occupe. Or, « *Peut-on écrire la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ?*³⁴⁵ ».

Si la place du cheval parmi nous est remise en question depuis qu'il a perdu son utilité³⁴⁶, sa présence dans nos œuvres et sa mort questionnent le lecteur sur la possibilité d'une identification à l'animal. Est-il possible que le lecteur du XXI^{ème} siècle, parce que l'animal a été reconnu comme « doué de sensibilité », admette pour autant qu'un cheval puisse parler, structurer une pensée, éprouver des sentiments et une conscience des événements autour de lui ? Alors que nous sommes soumis à l'obligation biologique de

³⁴⁵ N. Blanc, D. Chartier, T. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, 2008/2 (N°36), p. 15-28. DOI : 10.3917/ecopo.036.0015. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm>

³⁴⁶ Très peu utilisé pour la viande en France (-15% de consommateurs), le cheval n'est plus utilisé non plus pour la guerre ou le transport. Animal de loisir (29% de cavaliers en France), il est le troisième animal préféré des Français, même si sa taille et ses besoins physiologiques en font difficilement un animal de compagnie. Source : Haras Nationaux 2017, <https://www.ifce.fr/wp-content/uploads/2017/11/OESC-Chiffres-cl%C3%A9s-2017.pdf>.

consommer des animaux, cette sensibilité ou cette empathie du lecteur contemporain envers l'animal remet-elle en cause la façon dont nous vivons ? En d'autres termes : le lecteur du XXI^{ème} siècle serait-il plus sensible à la mort de l'animal qu'à la mort et aux souffrances de l'humain ? C'est que l'homme, au XXI^{ème} siècle, semble finalement faire plus peur que l'animal, par sa gestion du milieu social et environnemental. C'est peut-être cette angoisse contemporaine que la présence du cheval cristallise dans notre étude. Le cheval met en lumière, par l'amitié, la passion, le respect que l'homme lui porte, le paradoxe selon lequel nous éprouvons de moins en moins ces mêmes sentiments pour nos propres congénères...

Ainsi, comme le lecteur contemporain se détache du personnage pour s'identifier à l'animal-victime, il y a dans la relation au cheval une projection anthropomorphique que l'on pourrait presque qualifier de misanthropique, car il s'agirait, en épousant le parti de l'animal, de rejeter l'humain, ou en tout cas de le remettre à sa place. Parce que le cheval a offert à l'homme, selon le mot de Francis Ponge, « un trône à sa mesure ». (...) [et] sans doute favorisé (...) la construction de cette image flatteuse d'être supérieur à laquelle il croit tant », l'étude de la figure équine semble la clef de notre égo. Nous tenons peut-être alors l'explication de son « oubli » ou « écartement » des études en sciences humaines jusqu'à l'heure actuelle : l'étudier de trop près risquerait de révéler une image peu flatteuse de l'homme, son compagnon et son double....

L'utilisation du cheval en littérature nous conduit alors à nous interroger sur l'innocence de cette utilisation. N'est-elle pas une déviance conduisant à l'effet inverse de celui que l'on cherche à obtenir ? C'est-à-dire, en prêtant au cheval de papier une voix, un point de vue, une existence en tant que sujet, mais toujours selon le spectre humain, ne jouons-nous pas le rôle de l'instrumentalisation de l'animal et de son exploitation pour des objectifs qui, même louables, restent ceux de l'homme, perpétuant une inégalité ? L'utilisation du cheval en littérature n'est-elle pas biaisée ?³⁴⁷ Comment résoudre le problème poétique que pose la focalisation animale, avec des mots/un langage/une construction narrative qui sont ceux de l'humain ? N'est-ce pas la limite de la littérature et

³⁴⁷ Pour une définition du spécisme, voir R.D. Ryder, "Experiments on Animals," in S. and R. Godlovitch, J. Harris, *Animals, Men and Morals*. Grove Press, Inc., 1971.

du langage de perpétuer un anthropocentrisme qui nous pousse à utiliser l'animal pour nous parler de nous-mêmes ?

Ces questions nous permettent de soutenir l'idée que la problématique de la place des animaux dans la société contemporaine est peut-être mieux posée en régime littéraire que sociologique, et c'était l'objet de cette thèse d'essayer de contribuer à apporter des éléments de réponse. Néanmoins, beaucoup reste à faire. Le cheval est en effet la source d'un patrimoine culturel sans prix, tant matériel qu'immatériel, en France et dans toute l'Europe, qu'il nous faut urgemment exploiter de peur qu'il disparaisse³⁴⁸. Ces ressources nous permettraient peut-être de trouver des pistes pour mettre en valeur le passé commun qui nous lie au cheval – dans ses aspects négatifs, mais aussi positifs, puisque les deux sont intrinsèques et que l'animal gagne aussi à cohabiter avec l'être humain³⁴⁹ – tout en redéfinissant la place qui pourrait être la sienne, à l'avenir, si nous voulons qu'il continue à faire partie de notre société.

Nous rendons alors grâce à Jean-Pierre Digard, historien du cheval, de synthétiser notre propos : « N'en déplaise aux beaux esprits qui ont tendance à considérer le cheval comme une préoccupation insignifiante ou obsolète, les enjeux intellectuels et sociétaux soulevés par cet animal et ses patrimoines, loin de se limiter au pré carré d'un trivial quadrupède, recourent au contraire des choix de société fondamentaux »³⁵⁰.

En effet, comment ne pas inscrire les questionnements qui émergent en analysant la figure équine dans le roman contemporain dans une démarche plus large de mise en

³⁴⁸ Je remercie d'ailleurs Mme Antónia Fialho Conde, professeure d'histoire de l'Université d'Évora et membre du CIDEHUS, pour son aide dans la recherche de matériels concernant les représentations du cheval dans le patrimoine matériel et immatériel au Portugal, pays disposant, depuis 2015, de la seule bibliothèque au monde dédiée au cheval, située dans le Palais de Queluz, à Sintra. Ces recherches m'ont aidé à garder une perspective contemporaine générale du patrimoine équin en Europe. Je souhaite aussi attirer l'attention sur le travail conséquent et remarquable fait par La Bibliothèque mondiale du cheval, une bibliothèque digitale dédiée au cheval et unique au monde conçue par la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université de Caen, en partenariat avec le CNRS, avec le soutien moral et financier de la région Normandie.

³⁴⁹ Il s'agit de comparer les espérances de vie et les états de santé des chevaux domestiques et des chevaux considérés comme sauvages, selon H. Roche, « idées reçues sur les chevaux sauvages », 10 octobre 2019. Consultable en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ZiOmEeSFtrU&t=472>

³⁵⁰ J.-P. Digard, « Les cultures équestres européennes : définitions, tectonique et implications ... », *In Situ*, n°18, 2012, p. 7.

perspective de la littérature sous l'angle de son rapport à la nature et à l'environnement ?

Car

Notre regard sur la nature a profondément changé dans la seconde moitié du XXe siècle, notamment du fait de la disparition de la société rurale que la France a été pendant des siècles. Pour le plus grand nombre, "l'environnement" est venu remplacer ce qui un jour avait été des lieux où vivaient des communautés paysannes. Le lien est désormais plus lâche avec le "pays", espace arraché à un monde sauvage qui l'innerve encore ; mais ce relâchement permet un élargissement à une multitude d'espaces, villes comprises.³⁵¹

Etudier la figure du cheval nous permet d'interroger une relation plus globale des auteurs de notre corpus à la nature qui les entoure.

Ainsi, derrière *Milady*, Paul Morand peint un tableau de l'espace dans lequel se trouve la ville de Saumur, ses pierres, ses berges, son fleuve, surtout, dont le lit représente un exemple de stabilité et de permanence, formant un contraste avec la société urbaine de l'entre-deux guerres, en pleine transformation industrielle. On retrouve cette « critique de la modernité industrielle »³⁵² chez Jean Giono, qui introduit aussi, le premier de notre corpus, le point de vue des animaux, ainsi qu'un certain parallèle entre la vie des hommes et celle des bêtes, comme dans *Que ma joie demeure* ou *Deux Cavaliers*. Claude Simon accorde lui aussi beaucoup d'importance au décor qui l'entoure, qu'il représente, à la manière d'un peintre impressionniste, par des « tâches de couleur » (RF, 9). Chez Richard Millet, la nature est la matrice originelle de l'inspiration poétique de Céline, qui en est la personnification, à la fois dans *Le Cavalier siomois* et dans *La Voix d'alto*. Enfin, chez Laurent Mauvignier ou chez Pierre Lemaître, la nature est un idéal à atteindre, l'issue possible d'un monde que l'on ne reconnaît plus, urbain et violent, et dans lequel les personnages, déphasés, cherchent leur place en vain.

L'émergence de courants littéraires comme « l'éco-poétique » ou la « zoopoétique » est née de ces dilemmes contemporains. Selon Anne Simon, à « l'heure où le séjour des bêtes est de plus en plus mis en question par l'exploitation industrielle du vivant, la zoopoétique a, entre autres objectifs, pour souci de repérer comment les œuvres formalisent les enjeux et les

³⁵¹ A. Romestaing, P. Schoentjes, A. Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Ecopoétiques. Fixxions*, n°11, 2015, p. 1.

³⁵² *Ibid.*, p. 3.

conséquences de cette réduction du territoire des bêtes »³⁵³. Laquelle est aussi, au fond, une réduction du territoire des hommes dans tout ce qui les relie à la nature à laquelle ils appartiennent au sens biologique du terme. Il semble alors nécessaire de continuer à étudier le cheval et ses représentations (littéraires, artistiques) pour apporter des éléments de réponses au lecteur contemporain, dont la relation au vivant cristallise l'angoisse de la mort biologique et la crise civilisationnelle.

³⁵³ Anne Simon, « Panel Eco-poétique et lettres environnementales », Colloque *Extension du domaine de la littérature*, Aix, 14 sept. 2017, <https://animots.hypotheses.org/6406>, consulté le 16 avril 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Œuvres littéraires

GIONO, Jean, *Le chant du monde*, Paris, Gallimard, 1934, 318 p. (Abrégée CM)

- *Que ma joie demeure* (1936), in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1972, 1491 p. (Abrégée QJD)
- *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 2003 (1^{ère} éd. 1948), 298 p. (Abrégée 1RD)
- *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951, 512 p. (Abrégé HT)
- *Deux cavaliers de l'orage*, Paris, Gallimard, 1965, 288 p. (Abrégée DCO)
- *Les Récits de demi-brigade*, Paris, Gallimard, 1972, 192 p. (Abrégée RDB)
- « le cheval », in *Faust au village*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1977, 176 p. (Abrégée FV)

LEMAITRE, Pierre, *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013, 576 p. (Abrégée AL)

MAUVIGNIER, Laurent, *Continuer*, Paris, Minuit, 2016, 240 p. (Abrégée CT)

MILLET, Richard, *Le Cavalier Siomois*, Paris, Editions La Table Ronde, 2004, (1^{ère} éd. 1998), 90 p. (Abrégée CS)

La Voix d'Alto (2001), Paris, Gallimard, 2003, 300 p.

MORAND, Paul, *Milady*, suivi de *Monsieur Zéro*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1936, 252 p. (Abrégée MIL)

SIMON, Claude, *Le Cheval*, Paris, Les éditions du Chemin de Fer, 2015 (1^{ère} éd. 1958), 96 p. (Abrégée LC)

- *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1982, (1^{ère} éd. 1960) 314 p. (Abrégée RF)
- *L'Acacia*, Paris, Minuit, 2003 (1^{ère} éd. 1989), 382 p. (Abrégée AC)
- *Le Jardin des plantes*, Paris, Les éditions de Minuit, 1997, 384 p. (Abrégée JP)

Œuvres radiophoniques

GIONO, Jean, *Entretiens avec Taos Amroche* (1954), CD 1, Editeur : Patrick Frémeaux / Editorialisation : Lola Caul-Futy Frémeaux, Frémeaux & Associés, 2017.

Adaptations cinématographiques des œuvres du corpus

Au revoir là-haut, d'Albert Dupontel, avec Albert Dupontel, 2017.

Continuer, de Joachim Lafosse, avec Virginie Effira, 2018.

Les Cavaliers de l'orage, de Gérard Vergez, avec G. Klein et Marlène Joubert, 1984.

Milady, de François Leterrier, avec Jacques Dufilho, 1976.

Ouvrages critiques

Jean GIONO

Ouvrages individuels

LOMBARD Nicole, *Le cheval d'Angelo. Petite étude en Giono Majeur*, Editions du Bon Albert, 1995.

Ouvrages collectifs

LAURICHESSE, Jean-Yves, VIGNES-MOTTET, Sylvie (dir.), *Giono : La mémoire à l'œuvre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 86.

GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, I, R. RICATTE (éd.), Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1382 p.

GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, II, R. RICATTE (éd.), Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, 1492 p.

Revue Giono, n°11, Association des Amis de Jean Giono, Manosque 2018

SACOTTE Mireille, LAURICHESSE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Garnier, 2016, 986 p.

Articles

ARNAUD-TOULOUSE Marie-Anne, « "Centtaures et Amazones" dans l'œuvre de Jean Giono », in *Revue Giono*, n°11, Association des Amis de Jean Giono, Manosque 2018, p. 193.

CASABLANCA, Lelia (de), « Jean Giono, Miguel Delibes : Les animaux médiateurs entre l'Homme et la Nature », in A. ROMESTAING (dir.), *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les êtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^{ème} – XXI^{ème} siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 49.

CASTIGLIONE Agnès, « Mort d'un personnage : La mémoire et la mère », dans J.-Y. LAURICHESSE, S. VIGNES-MOTTET (dir.), *Giono : La mémoire à l'œuvre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.86.

CITRON, Pierre, « Le recentrage de Giono à partir de 1939 », in *Etudes littéraires*, 1982, 15(3), p. 441–457.

MILCENT-LAWSON, Sophie, « Point de vue et discours des animaux dans l'œuvre romanesque de Jean Giono » in A. ROMESTAING (dir.), *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les êtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^{ème} – XXI^{ème} siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 49.

ROMESTAING Alain, « Giono, plume à bêtes » in *Revue Giono*, n°11, Association des Amis de Jean Giono, Manosque 2018, p. 169.

SIBONA, Bruno, « L'étape de la corruption : confusion des espèces et créativité gionienne (Ou, l'animal-paysan en terre) », in A. ROMESTAING (dir.), *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les êtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^{ème} – XXI^{ème} siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 49.

Pierre LEMAITRE

Ouvrages collectifs

Magali Vienne, Apolline Boulanger, *Au revoir là-haut de Pierre Lemaître (Analyse d'œuvre)*, Bruxelles, le petitlittéraire.fr/primento, 2016.

Articles en ligne

ALLOCINÉ, "Au Revoir Là-haut" : les secrets du tournage, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-230699/secrets-tournage/>, consulté le 16 avril 2022.

GENSANE, Bernard, « Au revoir là-haut, par Pierre Lemaître », *Mediapart*, <https://blogs.mediapart.fr/bernard-gensane/blog/200813/au-revoir-la-haut-par-pierre-lemaître>, publié le 20 août 2013, consulté le 16 avril 2022.

NARBONNE, Christophe, « “Au revoir là-haut” : "Il fallait surtout que ce soit beau" », in *Première*, <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Au-revoir-la-haut-Il-fallait-surtout-que-ce-soit-beau>, publié le 03 octobre 2020, consulté le 16 avril 2022.

PHELIP, Olivia, « Pourquoi Pierre Lemaitre a obtenu le Goncourt... », in *Huffington Post*, https://www.huffingtonpost.fr/olivia-phelip/pierre-lemaitre-goncourt_b_4211641.html, publié le 04 novembre 2013, actualisé le 05 octobre 2016, consulté le 16 avril 2022.

PROLONGEAU, Hubert, « L'étonnant parcours de Pierre Lemaitre, prix Goncourt 2013 », in *Télérama*, <https://www.telerama.fr/livre/l-etonnant-parcours-de-pierre-lemaitre-prix-goncourt-2013,104536.php>, publié le 04 novembre 2013, mis à jour le 08 décembre 2020, consulté le 16 avril 2022.

SERY, Macha, « “Miroir de nos peines” : l'exode épique de Pierre Lemaitre », in *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/critique-litteraire/article/2020/01/08/miroir-de-nos-peines-l-exode-epique-de-pierre-lemaitre_6025141_5473203.html, publié le 8 janvier 2020, mis à jour le 12 janvier 2020, consulté le 16 avril 2022.

SMADJ, « “Au revoir là-haut” de Albert Dupontel – La chronique qui vous salue bien ! Bonus : Interview + module vidéo de Pierre Lemaitre ! », in *C'est contagieux*, <https://cestcontagieux.com/2017/10/26/au-revoir-la-haut-de-albert-dupontel-la-chronique-qui-vous-salue-bien-bonus-interview-module-video-de-pierre-lemaitre/>, publié le 26 octobre 2017, consulté le 16 avril 2022.

THEATE, Barbara, « Albert Dupontel : “Au revoir là-haut” est un coffre à jouets », in *Le Journal du Dimanche*, <https://www.lejdd.fr/culture/cinema/albert-dupontel-au-revoir-la-haut-est-un-coffre-a-jouets-3365687>, publié en ligne le 20 juin 2017, consulté le 16 avril 2022.

VAVASSEUR, Pierre, « Au revoir là-haut » : « Un pamphlet contre notre époque », *Le Parisien*, <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/au-revoir-la-haut-un-pamphlet-contre-notre-epoque-25-10-2017-7353180.php>, publié le 25 octobre 2017, consulté le 16 avril 2022.

Laurent MAUVIGNIER

Ouvrages collectifs

LOIGNON Sylvie (dir.), *“L'image incertaine” : Pluralité de l'image dans l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2022.

Articles

CAMPROGER (de), Diane, « De la peinture au western, images et représentations picturales du cheval dans *Continuer* », in *“L’image incertaine” : Pluralité de l’image dans l’œuvre de Laurent Mauvignier*, Sylvie Loignon (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2022.

GOURAUD, Jean-Louis, « De quelques prix littéraires », in *La Revue* n°69, janvier-février 2017, p. 163.

Articles en ligne

GARCIN, Jérôme, « Laurent Mauvignier en cavale », in *Le Nouvel observateur*, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20160914.OBS8041/laurent-mauvignier-en-cavale.html>, publié le 14 septembre 2016, consulté le 16 avril 2022.

GRAS, Cédric, « “Continuer” : un film, deux livres, un héros floué », in *L’Express*, https://www.lexpress.fr/culture/continuer-un-film-deux-livres-et-un-heros-floue_2056694.html, publié le 11 janvier 2021, consulté le 16 avril 2022.

HOUOT, Laurence, « "Continuer", de Laurent Mauvignier, roman galopant de la rentrée littéraire 2016 », https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/continuer-de-laurent-mauvignier-roman-galopant-de-la-rentree-litteraire-2016_3392081.html, publié le 26 août 2016, consulté le 16 avril 2022.

PAYOT, Marianne, « En terres inconnues avec Laurent Mauvignier », in *L’Express*, https://www.lexpress.fr/culture/livre/en-terres-inconnues-avec-laurent-mauvignier_1830674.html, publié le 18 septembre 2016, consulté le 16 avril 2022.

Sources radiophoniques

GALLIENNE, Guillaume, « *Continuer*, de Laurent Mauvignier », in *Ça peut pas faire de mal*, France Inter, 49 min., émission publiée le 12 janvier 2019, <https://www.franceinter.fr/emissions/ca-peut-pas-faire-de-mal/ca-peut-pas-faire-de-mal-12-janvier-2019>, consultée le 16 avril 2022.

Richard MILLET

Ouvrages individuels

DRENGUBIAK, Jan, *Richard Millet, du personnel vers l'universel*, in *Acta facultatis philosophicae universitatis prešovensis*, Monographia 153 (AFPh UP 387/468), Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku 2012. p. 158.

LAURICHESSE, Jean-Yves, *Richard Millet, l'invention du pays*, 2007, p.164 & 235

MURA-BRUNEL Aline, *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004, 327 pages, p.286.

Thèses

DRENGUBIAK, Jan, *L'Œuvre de Richard Millet au regard de la mythocritique*, thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II / Presov (co-tutelle), Zuzana Malinovska-Salamonova et Sylviane Coyault (co-dir.), 2010.

LTAIF Rachel, *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*, thèse de 3è cycle, Toulouse II, Université Libanaise (co-tutelle), 2013.

Articles

LAURICHESSE, Jean-Yves, *Siom dans l'oeuvre de Richard Millet ou le deuil du mythe*, in *Chances du roman, charmes du mythe*, M.-H. BOBLET (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

LOIGNON Sylvie, « quelques mots de justesse, de l'humiliation à l'humilité dans l'oeuvre de Richard Millet », in *Le mot juste, des mots à l'essai aux mots à l'oeuvre*, J. FAERBER, M. BARRABAND, A. PIGEAT (dir.) Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

NARDOUT-LAFARGE Élisabeth, « Procédés toponymiques chez Michon, Millet et Bergounioux », in *Nom propre et écritures de soi*, Y. BAUELLE et É. NARDOUT-LAFARGE (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 122-135.

Articles en ligne

GANDILLOT, Thierry, « Richard Millet sur un plateau », dans *l'Express*, publié le 18 septembre 2003, https://www.lexpress.fr/informations/richard-millet-sur-un-plateau_653101.html

REIG, Christophe, « L'univers imaginaire de Richard Millet », *Acta fabula*, vol. 8, n° 4, Septembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/acta/document3473.php>, page consultée le 29 juillet 2018

Paul MORAND

Ouvrages individuels

DOUZOU, Catherine, *Paul Morand nouvelliste*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle 24), 2003, 461 p.

GAUCHER, Julie, *L'Écriture de la sportive: identité du personnage littéraire chez Paul Morand et Henry de Montherlant*, Paris, L'harmattan, 2004.

Ouvrages collectifs

DOUZOU Catherine (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Université de Lille 3, Editions du CEGES, coll. « Travaux et Recherches », 2007, 234 p.

GARCIN, Jérôme, MORAND, Paul. *Anthologie de la littérature équestre*, Arles, Actes Sud, « Arts équestres », J-L GOURAUD (éd.), 2010.

Thèses et mémoires

TARDIVEL Basile, *La Plume et le rasoir, le style et la culture équestres dans "Milady" de Paul Morand*, L. BOUGAULT (dir.), Mémoire de recherche (Master 2), Université Rennes 2, Cheval Culture éditions, 2010, 306 p.

Articles

CESSOLE (de), Bruno, « Paul Morand, les galops d'un écrivain botté », in *Jour de Cheval*, Octobre/Novembre/Décembre 2014, p.92-97.

PAILLÉ, Marie, « Milady, reine des nouvelles équestres », in *L'Éperon*, juin-juillet-août 2019, p.159-161.

Sites internet

LEMENAGER, Grégoire, « Morand Cavalier », in *Le Nouvel Observateur*, publié le 29 avril 2010 à 17h57, <https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20100429.BIB5299/morand-cavalier.html>, consulté le 17 avril 2022.

Sources radiophoniques

Série « Paul Morand », in *La Compagnie des œuvres*, France Culture, GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu (dir.), émissions diffusées du 05 au 08 décembre 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/paul-morand>, consultées le 17 avril 2022.

Claude SIMON

Ouvrages individuels

CALLE-GRÛBER Mireille, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, 472 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

EVANS, Michael J, *Claude Simon and the transgressions of modern Art*, London, Michael J Evans (ed.), 1988.

FERRATO-COMBE, Brigitte, *Ecrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, volume 1, Grenoble, ELLUG, 1998.

HANHART-MARMOR, Yona, *Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, Rodopi, 2014, 314 p.

LAURICHESSE, Jean-Yves, *La Bataille des odeurs. L'espace olfactif des romans de Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1998.

PRSTOJEVIC Alexandre, *Le Roman face à l'Histoire - Essai sur Claude Simon et Danilo Kis*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Ouvrages collectifs

CALLE-GRUBER, Mireille, BUTOR, Michel, *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, Pug - Le Griffon d'argile, 1993.

DÄLLENBACH, Lucien, DRAGONETTI, Roger, RAILLARD, Georges, STAROBINSKI, Jean, *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

LAURICHESSE, Jean-Yves (ed.), « *Le Jardin des Plantes de Claude Simon* », in *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 30, 2000.

RICARDOU, Jean (dir.), Colloque de Cerisy, *Claude Simon, analyse/théorie*, UGE, coll. 10/18, 1975, réédité chez Impressions nouvelles, 1986.

SIMON, Claude, *Œuvres*, I, A. B. DUNCAN (éd.), Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, 1584 p.

Thèses et mémoires

Articles

BERTRAND, Michel, « Correspondance/correspondances : littérature, peinture », in *Claude Simon : situations* [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2011 (généré le 07 avril 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/enseditions/827>.

DALLENBACH Lucien, « Le tissu de la mémoire », in Claude SIMON, *La Route des Flandres*, Paris : Les Editions de Minuit, coll. « double », 1982, p. 355.

DURANTEAU Josiane, « Claude Simon, "Le roman se fait, je le fais et il me fait" », in *Les Lettres françaises*, n° 1178, 13-19 avril 1967.

RICHARD, Philippe, « Claude Simon, de l'*ekphrasis* à l'icône », *Acta fabula*, vol. 16, n° 4, Essais critiques, Avril 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9239.php>, page consultée le 28 novembre 2020.

SARRAUTE Claude, « Avec " la Route des Flandres " Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 octobre, 1960.

SAMOYAUULT Tiphaine, « achever le cheval : un problème historique et un problème poétique dans *L'Acacia* de Claude Simon », journées d'études consacrées au nouveau programme d'agrégation de littérature comparée, 25-26 janvier 2018, Université Paris Diderot.

SIMON, Claude, « La fabrication de *La Route des Flandres* », Zurich, 1983.

Voir L. Dallenbach, séance du séminaire de l'I.T.E.M., 15 décembre 1990

Sources radiophoniques

Colloque *Claude Simon, Au présent de l'écriture*, organisé par la Bibliothèque Publique d'Information enregistré par la BPI les 15 et 16 novembre 2013 et diffusé le 06 janvier 2014 sur France Culture, <https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/claude-simon-au-present-de-lecriture>, consulté le 17 avril 2022.

Photographies

Claude SIMON, « Photographies inédites », *Secousse*, n°12, Editions Obsidiane, mars 2014,

Archives

SMN MS 5 (1), SMN MS 5 (2), SMN MS 18, fonds manuscrits, Librairie Littéraire Jacques Doucet, Chancellerie des universités de Paris, consultés avec l'aimable autorisation de Mme Calle-Grüber.

Ouvrages théoriques :

Littérature et linguistique

Ouvrages individuels

COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2018, 220 p.

DAUZAT, Albert, *Vocabulaire, dans L'Argot de la guerre d'après une enquête auprès des officiers et des soldats* (1918), Paris, Armand-Colin, 2017, 242 p.

ECO Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (1994), Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1996.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de Monique Aymard, Paris, Fammarion, 1989.

LODGE, David, *The Art of fiction*, London, Penguin books, 1992.

LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Vol. 1. 3 vols, Paris, Seuil, 1983.

- *Temps et récit*, Vol. 2. 3 vols, Paris: Seuil, 1984.
- *Temps et récit*, Vol. 3. 3 vols, Paris, Seuil, 1985.

RIVIÈRE, Jacques, *Le Roman d'aventures*, Paris, NRF, 1913.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, PUF Écriture, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

Ouvrages collectifs

GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1982, 181 p.

Articles

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, 1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p. 1-27.

BEIGBEDER, Frédéric, « Littérature néo-rurale », in *Le Figaro Magazine*, 12 avril 2019, p. 87.

CAMPROGER, Diane Guirard de, « Le cheval blessé ou malade dans la nouvelle française au tournant du siècle (1830-1970) », in *Bulletin de la Société Française d'Histoire de la Médecine et des Sciences Vétérinaires*, 2021, 20.

DELAMARRE, Xavier, « De l'indo-européen au celtique : Les noms du cheval en gaulois et dans l'onomastique », 31 mars 2018, Société Belge d'Etudes Celtiques.

DUBOST, Francis, « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », in *Le cheval dans le monde médiéval* [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1992

GARNIER, Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, 2004/4 (n° 140), p. 443-454.

GUISE, René, « Conclusion. Roman et aventure : Propositions pour une histoire du roman d'aventures » dans *L'Aventure dans la littérature populaire au xixe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.

HAMON, Philippe, « pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, n°6, 1972, p. 86-110.

HAHN, H. Hazel, « Voyages extrêmes : les récits d'aventures en France à la fin du xixe siècle », in *Sociétés & Représentations*, vol. 38, no. 2, 2014, p. 53-86.

HEIDENREICH, R., « La problématique du lecteur et de la réception » in *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 1989, p. 77-89.

JOUVE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'Aventure poétique », décembre 2012.

- « Lecture littéraire et lecture engagée », in *Le lecteur engagé : Critique - enseignement - politique* [en ligne], Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- « pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n°85, 1992. Forme, difforme, informe, p. 103-111.

LOUKOU, FULBERT Koffi, *Symbole et allégories, similitudes et spécificités*, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire, 7 avril 2017.

MOUTON, Marguerite, « L'épique intempestif à l'ère du roman », dans *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, C. LE BLANC et J.-P. MARTIN (dir.), Publications numériques du REARE, 15 novembre 2018

PICARD, Michel, « La lecture comme jeu » (1984), Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », publiée dans le *Bulletin de l'Association des Bibliothécaires Français*, n°167, 2^{ème} trimestre 1995.

PILLET, Fabien, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, 2011/3 (n° 263), p. 763-781.

POIRION, Daniel, « Le roman d'aventure au Moyen Age : étude d'esthétique littéraire », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°40, 1988, p. 111-127.

PRINCE, Georges, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, 14, avril 1973.

SIBONA, Bruno, *Le Cheval de Mazeppa : Voltaire, Byron, Hugo, un cas d'intertextualité franco-anglaise*, Paris, L'Harmattan, 2006.

VANDENDORPE, Christian, « Allégorie et interprétation », in *Poétique*, n° 117, février 1999, p. 75-94.

WEHLE, Winfried, « Le Lyrisme : avant-garde d'une « esthétique toute neuve » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/3 (Vol. 111), p. 667-694.

Sources en ligne

COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, Cours en ligne, 17 février au 25 mai 2001, <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>, consulté le 17 avril 2022.

GILLI Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », Semen [En ligne], 1 | 1983, mis en ligne le 21 août 2007, consulté le 21 décembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/semen/4261> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.4261>

Sources autres que littéraires

BLANCHET, Philippe, *Discrimination par le langage, une violence méconnue*, Université Bretagne Loire / France culture, 2015, écoutée le 06/11/2017, consultée le 09/07/2019.

Mythes et imaginaires de la figure équine

Ouvrages individuels

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie José Corti, 18 réimpression, 1942, 267 p.

- *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, (1^{ère} éd. 1943), 1990, 7^{ème} réimpression, 307 p.
- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 5^{ème} impression, 409 p.
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, (1^{ère} éd. 1948) 1982, 18^e réimpression, 343 p.
- *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio « essais », (1^{ère} éd. 1949), 1992, 192 p.

DUMEZIL, Georges, *Le Problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Librairie orientaliste Paul Geuthner (programme ReLIRE), « Annales du Musée Guimet », 1929, 298 p.

- *La Religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, Payot, 1966.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1^{ère} éd. 1984), 12^e éd., Paris, Dunod, 2016.

ECO, Umberto, *Histoire des lieux de légende*, Paris, Flammarion, 2013.

FREEMAN, Margaret B., *La Chasse à la licorne*, Lausanne, 1983.

MAN, John, *Searching for the amazons, the real warrior women of the ancient world*, New York, Pegasus book, 2018.

MAYOR, Adrienne, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII^e siècle av. J.C. – I^{er} siècle ap. J.C.)*, (1^{ère} éd. Princeton University Press, 2014) Paris, La découverte (1^{ère} éd. 2017), 2020.

MILIN, Gaël, *Le Roi Marc aux oreilles de cheval*, Genève, Droz, 1991.

WAGNER, Marc-André, *Dictionnaire mythologique et historique du cheval*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.

Ouvrages collectifs

CARDONNOY (Leroy du) Éric, VIAL Céline (dir.), *Les Chevaux. De l'imaginaire universel aux enjeux prospectifs pour les territoires*, Actes du colloque de Cerisy (17-22 mai 2014), ERLIS : Équipe de recherche sur les littératures, les imaginaires et les sociétés (EA 4254), Université de Caen Normandie, 2017.

Thèses

BOEKHOORN, Dimitri Nikolai, *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux*, thèse en Sciences de l'homme et sociétés / littératures, G.DENIS, P. Ó RIAIN (dir.), Université Rennes 2; University Collège Cork, 2008.

DE JESUS, Stéphanie, *L'Image de l'Orient dans des récits de voyage portugais du XVI^e siècle : vers une nouvelle image mythique de l'Orient*, thèse de doctorat en Études ibériques et ibéro-américaines, A.-M. BINET (dir.), Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2014.

FAIDUTTI, Bruno, *Images et connaissances de la licorne, (Fin du Moyen-Âge – XIX^e siècle)*, thèse de doctorat en Sciences Littéraires et Humaines, L. BELY (dir.), Université Paris XII, 1996.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, « *Le Rommans de la dame a la licorne et du biau chevalier au lyon* »: un román courtois en vers du XIVe siècle oublié, thèse de doctorat en Littérature Française, J. CHOCHÉYRAS (dir.), Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

TELLIER, Honorine, *Le Centaure dans l'art équestre ou l'intégration d'un mythe dans une pratique artistique et sa littérature du XVIIIe au XXIe siècle*, thèse de doctorat en Langues et littératures françaises, I. LANGLET (dir.), Université de Limoges, soutenue le 8 décembre 2020.

Articles

ABEL, Andrew, SCHAEFER, Andrew, "Seeing Through the Invisible Pink Unicorn", in *Journal of Religion & Society*, 12 (2010), p. 1-17.

BAYET, Jean, « Idéologie et Plastique IV. Les statères des Parisii et les chevaux-dieux chez les Gaulois », in *Idéologie et plastique*, Rome, École Française de Rome, 1974, p. 657-683.

« Cheval », in J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 223.

DUBOST, Francis, « L'autre guerrier : l'archer-cheval. Du Sagittaire du Roman de Troie aux Sagittaires de La mort Aymeri de Narbonne », in *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille : En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988.

GALLÉ, Hélène, « Avatars des Centaures : du mythe à la *fantasy* », *Strenæ* [En ligne], 8 | 2015, publié le 01 mars 2015, consulté le 31 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1364> ; DOI : 10.4000/strenae.1364.

GARNEAU, Laurence, « Entre Nature et civilisation : la figure du centaure dans le cycle astrologique de Padoue », in *Hybrides*, 23 mai 2016.

GAVOIS, Aurélien, « Cheval et violence dans la tragédie grecque », in C. ÁLVARES, A. L. CURADO, I. C. MATEUS, S. GUIMARÃES DE SOUSA, *Figuras do Animal*, Famalicão, Editions Humus, 2017, 358 p.

GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, « "Dès le commencement ils furent une race noble et forte". Généalogie et métamorphoses du centaure dans la littérature italienne », in *Cahiers d'études romanes*, 27, 2013, p. 83-114.

GODBEY Allen H., "The Unicorn in the Old Testament", in *The American Journal of Semiotic Languages and Literatures*, vol. 56, no. 3, 1939, p. 256–296.

KRUTA, Venceslas, « La Place et la signification du cheval dans l'imagerie celtique », in *Études Celtiques*, vol. 38, 2012. p. 43-59.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline « Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 45^{ème} année, n°177, Janvier-mars 2002, p. 55-67.

LEROUX, Françoise, « Le cheval divin et le zoomorphisme chez les celtes », in *Ogam*, n°7, 1955, p. 101-122.

MARSHALL, Amandine « Le Sagittaire, une constellation dérangement », in *Archéologia* n°551, 2017, p. 54-59.

NARRO, Ángel, « les versions françaises médiévales du Physiologos et la description de la licorne », in *Bestiaris i metamorfosis a les literatures clàssiques i la seua tradició*, Á. NARRO & J.J. POMER (Ed.), Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2015.

VANESSE, Sylvain, *Essai sur la transmission et l'évolution d'un motif iconographique antique : La Centauresse*, Université de Liège, Postprint éditeur, 2015.

Sites internet

RAPHAËL, Benoît, « D'où vient cette passion soudaine des internautes pour les masques de chevaux ? », Blog de Benoît RAPHAËL, publié en janvier 2014, <http://benoitraphael.com/2014/01/d-o%C3%B9-vient-cette-passion-soudaine-des-internautes-pour-les-masques-de-chevaux.html>, consulté le 06 juin 2018.

GOAR, Matthieu, « Pourquoi les internautes posent avec des têtes de licornes ? », *20 minutes*, publié le 29 juillet 2013, <https://www.20minutes.fr/insolite/1193721-20130729-20130729-pourquoi-internautes-posent-tetes-licornes>, consulté le 18 avril 2022.

« La découverte d'un squelette relance le mythe des Amazones, ont-elles vraiment existé ? », in *Ouest-France*, L'édition du Soir, publié le mercredi 11 décembre 2019, <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/73627/reader/reader.html#!preferred/1/package/73627/pub/104592/page/7>, consulté le 18 avril 2022.

VAN DE NOORT, Guillaume, « Le sacre de la licorne », *Le Parisien*, 16 décembre 2016, <http://www.leparisien.fr/magazine/envies/le-parisien-magazine-tendance-le-sacre-de-la-licorne-16-12-2016-6455451.php> consulté le 18 avril 2022.

Sources radiophonique :

« La vie révée de Gaston Bachelard », in *Les Chemins de la Philosophie*, émission présentée par A. VAN REETH, France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-vie-revee-de-gaston-bachelard>, diffusée les 07-08-09-10 septembre 2015, consulté le 17 avril 2022.

Histoire du cheval

Ouvrages individuels

BARATAY, Éric, *Bêtes des tranchées, des vécus oubliés*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 256 p.

DIGARD Jean-Pierre, *Une histoire du cheval: art, techniques, société*, Édition revue et corrigée, 2007, Arles, Actes Sud, 2003.

FLEURY, Guillaume, *La belle histoire de la S.P.A. : de 1845 à nos jours*, Grasset, 1995.

HAMILTON, Jill, *Marengo: The Myth of Napoleon's Horse*, London, Fourth Estate, 2000.

LUCACI, Dora, *Cheval au cœur de l'histoire*, Paris, Les éditions de l'Opportun, 2017.

MILHAUD, Claude, *1914-1918, l'autre hécatombe. Enquête sur la perte de 1 140 000 chevaux et mulets*, Paris, Belin, 304 pages.

ONFRAY, Michel, *Haute école. Brève histoire du cheval philosophique*, Paris, Flammarion, 2015.

ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l'Occident XVIe-XIXe, tome 1, l'ombre du cheval : le cheval moteur. Essai sur l'utilité équestre*, Vol. 1, 2 vol, Paris, Fayard, 2008.

- *Histoire de la culture équestre XVIe-XIXe siècle, l'ombre du cheval: tome 2, la gloire et la puissance*, Vol. 2, 2 vol, Paris, Fayard, 2011.
- *Histoire de la culture équestre XVIe-XIXe siècle, l'ombre du cheval: tome 3, connaissance et passion*, Paris, Fayard, 2015.

M.-A. Wagner, *Le Cheval dans les croyances germaniques: paganisme, christianisme et traditions*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du moyen âge », vol. 73, 2005, 974 p.

Ouvrages collectifs

CATTELAINE, Pierre, BOZET, Nathalie (dir.), *Sur la Piste du cheval, de la Préhistoire à l'Antiquité*, Treignes, Éd. du Cedarc, « Guides archéologiques du Malgré-Tout », 2007, 208 p.

Le cheval et ses patrimoines (1^{ère} partie), *In Situ* [En ligne], 18 | 2012, mis en ligne le 31 juillet 2012, consulté le 18 avril 2022.

Le cheval et ses patrimoines (2^{ème} partie), *In Situ*, 27 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2015, consulté le 18 avril 2022.

LORANS, Elisabeth (dir.), *Le Cheval au Moyen Âge*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « perspectives historiques », 2018.

Thèses et mémoires

RICORDEL, Bleuenn, *Un cheval pour mon royaume ! La place du cheval dans la représentation équestre du roi (XVIe- XVIIIe siècles)*, mémoire de Master 2 d'Histoire moderne, J.-P. LETHUILLIER (dir.), Université de Rennes 2, 2012.

VIGNERON, Paul, *Le Cheval dans l'Antiquité gréco-romaine : des guerres médiques aux grandes invasions : contribution à l'histoire des techniques*. Thèse de doctorat de Lettres, Nancy, 1968.

Articles

BALDIN, Damien, « De la contiguïté anthropologique entre le combattant et le cheval », *Revue historique des armées*, n° 249, 2007, p. 75-87.

BLOMAC, Nicole de, « Élite et généalogies au XVIIIe siècle : cheval de course, cheval de sang, la naissance d'un nouveau concept en France », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 36 N°3, juillet-septembre 1989, p. 497-507.

DEGUEURCE, Christophe « Le cheval, un animal contraint », in *Le cheval et ses patrimoines (1^{ère} partie)*, in *Situ* [En ligne], 18 | 2012, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/9674> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.9674>

DOUCET, Corinne, « Les académies équestres et l'éducation de la noblesse (XVIe-XVIIIe siècle) », *Revue historique*, 2003/4, n° 628, p. 817-836.

- *Les Académies d'art équestre dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Edilivre – éditions APARIS, 2007.

GROENEN, Marc, « Le cheval dans l'art pariétal du paléolithique supérieur », in P. CATTELAÏN, N. BOZET (dir.), *Sur la Piste du cheval, de la Préhistoire à l'Antiquité*, Treignes, Éd. du Cedarc, « Guides archéologiques du Malgré-Tout », 2007, p. 23.

LAURIOUX, Bruno, « Interdits, interdictions et prescriptions alimentaires dans le Moyen Âge occidental : état de la question. » *Religions et interdits alimentaires. Archéozoologie et sources littéraires*, Apr. 2014, Paris, France.

LETEUX Sylvain, « L'hippophagie en France : la difficile acceptation d'une viande honteuse », *Terrains et Travaux : Revue de Sciences Sociales*, ENS Cachan, 2005, pp.143-158.

LIEVAUX, Pascal, « Le cheval et ses patrimoines (2^e partie) », in *Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2015, consulté le 13 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12388>

MAILLARD, Ninon, « Manger ou ne pas manger le cheval (sacrifié) ? Telle est la question pour le chrétien. Mode d'abattage et consommation de viande chevaline dans l'occident chrétien », *Revue Semestrielle de Droit Animalier – RSDA*, 2/2010, pp. 291-301.

SIGAUT, François, « La viande de cheval a-t-elle été interdite par l'Eglise », *Ethnozootechnie*, 50, 2 : 8591, 1992.pp.85-92.

ROCHE, Daniel « Histoire sociale de la culture équestre. Entretien avec Daniel Roche », *Sociétés & Représentations*, vol. 28, no. 2, 2009, pp. 239-252.

VIAL, Charles-Éloi, « Les écuries de Napoléon : une parenthèse dans l'histoire de l'équitation ou la chance d'un renouveau ? », *In Situ* [En ligne], 18 | 2012, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 05 septembre 2020.

Archives

La Société protectrice des animaux, rapport officiel, Cour des comptes, Paris, édition des Journaux officiels, 2002.

Sources en ligne

« Les animaux et la guerre », *Horizon 14-18*, <http://horizon14-18.eu/animaux-et-guerre.html>

RATOUIS, Alix, « 14-18, des chevaux dans la guerre », *Le Point*, publié le 06 mai 2017, https://www.lepoint.fr/histoire/14-18-des-chevaux-dans-la-guerre-06-05-2017-2125325_1615.php, consulté le 18 avril 2022.

Études animales

Ouvrages individuels

AGAMBEN, Giorgio, *L'Ouvert, de l'homme et de l'animal*, traduit par Joël GAYRAUD, Paris, Payot & Rivages, "rivages poche", 2006.

BEKOFF, Marc, *Les Émotions des animaux*, Paris, Payot et Rivages, « rivages poche », 2013.

BOCCARA, Michel, *La Part animale de l'homme*, Paris, Anthropos, 2002

BROHM, Jean-Marie, *Anthropologie du chien, l'homme et son double*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DESPRET, Vincianne *Que diraient les animaux, si on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, La Découverte, 2014

FONTENAY, Elisabeth de, *Le Silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

LAINÉ, Nicolas, *Living and working with giants: a multispecies ethnography of the Khamti and elephants in Northeast India*, Paris, Musée national d'Histoire naturelle, 2020, 272 p.

LORENZ, Konrad, *Trois essais sur le comportement animal et humain*, Paris, Seuil, 1970.

MATIGNON, Karine Lou, *Sans les animaux le monde ne serait pas humain*, Paris, Albin Michel, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, NRF Essais, Gallimard, 2007.

SIMON, Anne, *Une bête entre les lignes, essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, 2021, 408 p.

Ouvrages collectifs

CYRULNIK, Boris, MATIGNON, Karine Lou, FOUGEA, Frédéric, *La Fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, Paris, éditions du Chêne, 2001, 160 p.

ROMESTAING, Alain, SCHAFFNER, Alain (dir.), « Approches de l'animal », *ElFe XXe-XXI*, 2015, n°5, Paris, classiques garnier, 2016, 242 p.

ROMESTAING, Alain (dir.), *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^{ème}-XXI^{ème} siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 49.

Articles

BENTHAM, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, XVII, §I, IV, note 1, Oxford, Clarendon Press, 1907.

DESCOLA, Philippe, « L'idée de nature est un dispositif métaphysique de première importance », in *L'Humanité*, propos recueillis par J. SKALSKI, 22 novembre 2019. Consultable en ligne : <https://www.humanite.fr/philippe-descola-lidee-de-nature-est-un-dispositif-metaphysique-de-premiere-importance-680594>.

PUGHE, Thomas, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », in *Études anglaises*, 2005/1 (Tome 58), p. 68-81.

RYDER, Richard D., "Experiments on Animals," in S. and R. GODLOVITCH, J. HARRIS, *Animals, Men and Morals*. Grove Press, Inc., 1971.

VINCENT, Catherine, « Anne Simon : "je suis traversée par ce que l'on inflige au vivant" », *Le Monde*, publié le 06 septembre 2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/09/06/anne-simon-je-suis-traversee-par-ce-qu-on-inflige-au-vivant_5507013_3232.html, consulté le 18 avril 2022.

Sources en ligne

La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation. Actes de la journée d'étude de Paris 8 (27 janvier 2017), D. BERTRAND et M. COSTANTINI (dir.), Colloque en ligne Fabula, avril 2018, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire5363.php>, consulté le 18 avril 2022.

Anthropologie & Sociologie

Ouvrages individuels

TOURRE-MALEN, Catherine, *Femmes à cheval: la féminisation des sports et des loisirs équestres, une avancée?* Paris, Belin, 2006.

Thèses et mémoires

GRANGE, Yves, *Le Cheval oublié, essai sur les aspects socio-politiques de la relation de l'homme et du cheval en France, 1614-1914.* Thèse sous la direction de F. d'ARCY, Institut d'Études politiques de Grenoble, 1981.

LAGOUTTE, Jean, *Idéologies, croyances et théories de l'équitation en France depuis le XVIIe siècle. Leurs relations avec les classes sociales et les groupes.* Thèse de doctorat en Sociologie, Université de Tours, 1974.

Articles

CHRISTEN-LECUYER, Carole, « Les premières étudiantes de l'Université de Paris », in *Travail, Genre et Sociétés*, 2000/2, n°4, p. 35-50.

GOURAUD, Jean-Louis, « Jeux nomades, Jeux équestres », *Jours de Cheval*, janvier/février/mars 2017, p.85-88

HOUDAYER, Hélène, « Réception et imaginaire du cheval », in *Revue des sciences sociales*, 54 | 2015, p. 116-123.

JARRY, Alfred, « pensées hippiques », in *Le Canard sauvage*, n°2, 28 mars – 3 avril 1903, p. 4.

TAUBES, Isabelle, « Et si les Navajos avaient inventé la thérapie ? », *Psychologies Magazine*, avril 2017.

MALINVAUD, Sophie, GERGAUD Sophie, « Restaurer l'harmonie dans la Tradition Navajo : lorsque l'on chante pour Darlène », in *Face à face* [En ligne], 5 | 2003, mis en ligne le 01 mars 2003, consulté le 21 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/faceaface/413>.

Sources autres que écrites

« Le cheval autour du monde », supplément DVD du n°412 de *Cheval magazine*, mai 2006, Kifaru films.

Art / histoire de l'art

Ouvrages individuels

ARTHUS BERTRAND Yann, *Chevaux*, éditions du chêne (2003), Editions du Chêne – Hachette Livre, 2007.

GOURAUD, Jean-Louis, *Femmes de cheval, dix mille ans de relations amoureuses*, Lausanne, Favre, J.-L. GOURAUD (éd.), 2004.

MULLER-DUFEU Marion, *Créer du vivant : Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Articles

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 49.

FEMELAT Armelle, « Des chevaux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », in *Le Cheval en images. Art et société*, Direction des patrimoines, l'Institut national du patrimoine et le Centre de recherche du château de Versailles, Sep 2013, Paris, France.

VIALLON, Marina, « Fiers destriers : images du cheval de guerre au Moyen Âge », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 18 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12066> ; DOI : 10.4000/insitu.12066.

Sources en ligne

VIALLON, Marina, « Fiers destriers : images du cheval de guerre au Moyen Âge », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12066> ; DOI : 10.4000/insitu.12066, in « Le cheval et ses patrimoines (2^e partie) », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2015, consulté le 13 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12388>

Art équestre, spectacle équestre et équitation

Ouvrages individuels

CHAMBRY, Pierre, *En Piste*, Châtillon-sous-Bagneux, Denoël, 1972.

- *Fanfares de circonstances et d'animaux*, Gerfaut éd., 2005, 119 p.

OLIVIEIRA, Nuno, *Œuvres Complètes*, Paris, Belin, 2006.

Ouvrages collectifs

FÉDÉRATION FRANÇAISE DES SPORTS EQUESTRES, *Manuel officiel de préparation aux examens fédéraux d'équitation*, Tome 1, étrier et éperon de bronze, Panazol, Lavauzelle, 1975.

FÉDÉRATION ÉQUESTRE FRANÇAISE, *Manuel officiel de préparation aux examens fédéraux d'équitation*, Tome 2, examens d'argent, Panazol, Lavauzelle, 1979.

FÉDÉRATION FRANÇAISE D'ÉQUITATION, *Être cavalier*, Galops 1 à 4, Panazol, Lavauzelle, 1995.

FÉDÉRATION FRANÇAISE D'ÉQUITATION, *Être cavalier*, Galops 5, 6, 7, Panazol, Lavauzelle, 1995.

FÉDÉRATION FRANÇAISE D'ÉQUITATION, *Être cavalier*, Galops 8 et 9, Panazol, Lavauzelle, 2001.

Articles

LANSADE, Léa, VIDAMENT, Marianne, ROCHE, Hélène, et NEVEUX, Claire, « La communication chez le cheval », in *Equipedia*, Institut Français du Cheval et de l'Équitation, le 01 mars 2018, <https://equipedia.ifce.fr/sante-et-bien-etre-animal/bien-etre-et-comportement-animal/comportement-du-cheval/communication-chez-le-cheval>

Sites internet ou ressources en ligne

JACOB, Pascal, MAYMARD, Marika, les origines, la culture et l'évolution de la présence d'animaux domestiques et sauvages dans les cirques, site internet de la BNF, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/dressage/animaux-savants/origines>, consulté le 18 avril 2022.

ROBIDA Albert (dir.), « La Saint-Cheval », *La Caricature*, Paris, Librairie illustrée/ E. Kolb/ Fayard, 7 juin 1884, n° 232, 7 p. Source : Gallica

ROCHE, Hélène, « idées reçues sur les chevaux sauvages », IFCE, 10 octobre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ZiOmEeSFtrU&t=472>

Œuvres secondaires

Littérature française

Romans et essais

AZZAM, Adnan, *À cheval entre Orient et Occident*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004.

ANOUILH, Jean, *L'Alouette*, in J. ANOUILH, *Théâtre*, Tome II, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n°537, 2007.

ARNAUD, Clara, *Sur les chemins de chine*, Paris, Gaia, 2010, 252 p.

AYME, Marcel, *La Jument verte*, Paris, Gallimard, 1933.

BINET, Laurent, *Civilizations*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2019.

BOUGAULT, Laurence, *La Liberté du centaure : petit traite sur le voyage à cheval*, Paris, Transboréal, 2010.

COMMINGES, Comte de, *Stendhal, Homme de cheval*, Paris, Le divan, 1928.

DELAGE, Christian, *Fou du roi*, Monaco, Les éditions du Rocher, 2005.

DUCRET, Nicolas, *Cavalier des steppes, à travers les montagnes d'Asie Centrale*, Paris, Éditions Transboréal, « Sillage », 2016 (1^{ère} éd. 2010), 337 p.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 1985, 572 p.

GARCIN, Jérôme, *Perspectives cavalières*, Paris, Gallimard, 2003.

- *Bartabas, roman*, Paris, Gallimard, 2004.
- *Cavalier seul. Journal équestre*, Paris, Gallimard, 2006.
- *La Chute de cheval*, Paris, Gallimard, 2006.

GIONO, Jean, *Le Bonheur Fou*, in *Œuvres Romanesques Complètes*, IV, Paris, Éditions La Pléiade.

GOURAUD, Jean-Louis, *Serko*, Monaco, Éditions du rocher, 2006, 479 p.

- *Le Cheval, animal politique*, Lausanne, Favre, 2009.
- *Célébration du cheval*, Paris, Le Cherche midi éditeur, 2011.
- *Le Pèlerin émerveillés, Arles, Actes Sud, « Arts équestres », 2012, 520 p.*
- *Le Cheval, un dieu? Et l'équitation, une religion?* Arles, Actes Sud, « Arts équestres », 2013.
- *Mille et un proverbes sur le cheval*, Monaco, Éditions du Rocher, 2016.

HUC, Père Régis-Évariste, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie, le Thibet et la Chine pendant les années 1844, 1845 et 1846*, livre 2, P.R.N.G. éditions, 2007/2009/2016/2018.

HUGO, Victor, « les trois chevaux », *Les Châtiments*, Genève, 1853, 330 p.

- « le cheval », in *Les Chansons des rues et des bois*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, 452 p.
- « au cheval », in *Les Chansons des rues et des bois*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, 452 p.
- « Lettre à une femme », in *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.
- préface, « Cromwell », in *Œuvres complètes*, 48 vol. Paris, Albin Michel, 1880-1926, mis en ligne par la BNF le 15/10/2007, consulté sur Gallica le 04 octobre 2020

KESSEL, Joseph, *Les Cavaliers*, Paris, Gallimard, 1971, 551 p.

LA VARANDE, Jean (de), *Le Centaure de Dieu*, Paris, Grasset, 1938.

MARIAGE, Anne, *Chevaux d'aventure, rencontres autour du monde*, Arles, Actes Sud, « Arts équestres », 2014.

MORAND, Paul, *Histoire de Caïd, cheval marocain*, Paris, Les œuvres libres, 1955.

- *Le Flagornant de Séville*, in *Romans*, Paris, Gallimard, NRF, collection « Bibliothèque de La Pléiade », n° 514, M. COLLOMB (dir.), 2005, 1648 p.

NOURISSIER, François, *En avant, calme et droit*, Paris, Grasset, 1987, 127 p.

PISAN, Christine de, *La Cité des dames*, Paris, 1405.

STENDHAL, *Lucien Leuwen*, Paris, Librairie Générale Française, «Le livre de poche », 2007 (1^{ère} éd. 1834), 960 p.

YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien* (1958), Paris, Gallimard, folio, n° 921, 1974, 384 p.

ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1955, 440 p.

- *La Curée*, Paris, Le livre de poche, 1967, 416 p.

VERCORS, *Les Animaux dénaturés*, Paris, Le livre de poche, 1975, 288 p.

VIALAR, Paul, *Cheval, mon bel ami*, illustré par Yves Brayer, Paris, Albin Michel, 1982.

Ouvrages collectifs

DIGARD, Jean-Pierre, GOURAUD, Jean-Louis, *Le Cheval. Romans et nouvelles*, Paris, Omnibus, 1995.

FRANÇOIS, Renaud et Tom, LABAYLE, Denis, *Dans les pas du fils*, L'Îsles-D'Espagnac, Kero, 2016, 256 p.

MORAND, Paul (dir.) *Anthologie de la littérature équestre*, présentée par J. GARCIN, Arles, Actes Sud,

« Arts équestres », Jean-Louis Gouraud (éd.), 2010.

NAULEAU, Sophie, *Une anthologie de la littérature équestre féminine*, Monaco, Editions du Rocher, 2007.

« La Vie d'aventures », supplément au *Journal des Voyages*, Paris, deux séries de 18 puis 43 numéros, (1907-1914).

TESSON, Sylvain, TELMON, Priscilla, *La Chevauchée des Steppes*, Paris, Robert Laffont, 2001, 256 p.

- *Carnets de steppes: À cheval à travers l'Asie centrale*, Paris, Glénat, 2002, 144 p.
- (réd. chef), « En cavale », *Cheval-chevaux*, n°6, Monaco, Editions du Rocher, 2011,

Œuvres théâtrales

KESSEL, Joseph, *Les Cavaliers*, Adaptation de E. BOUVRON, mise en scène E. BOUVRON et A. BOURGEOIS, en représentation au théâtre d'Orléans du 23 septembre au 07 octobre 2016.

Littérature étrangère

Romans et essais

ANDRADE, Eugénio de, *História da Égua Branca*, Porto, Assírio & Alvim, 2013 (1ère éd. 1976), 48 p.

BRYANT, Bonnie, *Grand Galop*, 86 vol., Paris, Bayard jeunesse, 1988-2001.

CERVANTES, Miguel (de), *Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 1264 p.

FARLEY, Walter, *L'Étalon noir*, 23 vol., Paris, Hachette, « bibliothèque verte », 1957-2021.

LYDGATE, John, *Troy Book*, éd. Henry BERGEN, Londres (Early English Text Society, extraordinary series, 97, 103, 106, 126), 1906-1935, 4 vol.

MINHÓS MARTINS, Isabel, P. CARVALHO, Bernardo, *Hei, Big Bang!(Ninguém disse que era fácil)*, Carcavelos, Planeta tangerina, 2019, 48 p.

O'HARA Mary, *Mon amie Flicka* (1941), trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1950, 245 p.

- *Le Fils de Flicka* (1943), trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1950, 245 p.
- *L'Herbe verte du Wyoming* (1946), trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1950, 245 p.

ORWELL, George, *Animal Farm*, London, Secker and Warburg, 1945, 112 p.

PEIXOTO, José Luís, *Livro*, Lisboa, Quetzal, 2010, 264 p.

POLO, Marco, *Le Devisement du Monde*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1955, 433 p.

RAMOS ROSA, António, *Le Cycle du cheval*, trad. M. CHANDEIGNE, L'Haÿ-les-Roses, Unes, 1993, 80 p.

SCHAFFER, Peter, *Equus*, Pièce en deux actes, Paris, Gallimard, NRF, 1976, 136 p.

SEWELL, Ann, *Black Beauty* (1877), Paris, Deux coqs d'or, 1965.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *L'Archipel du Goulag*, Paris, Seuil, 1973.

STANTON, Doug, *Horse Soldiers: The Extraordinary Story of a Band of US Soldiers Who Rode to Victory in Afghanistan*, New York, Scribner, 2009, 354 p.

STEINBECK, John, *The red pony*, New York, Covici Friede, 1937.

STEVENSON, Roger Louis, *Travel with a donkey in the Cévennes and Selected Travel Writings*, Oxford University Press, 1993 (1ère publication 1789).

SWIFT Jonathan, « a voyage to the country of the Houyhnhnms », in *Gulliver's travels*, part IV, 1726.

TORGA, Miguel, « Morgado », in *Bichos*, Alfragide, D. Quixote 2002 (1ère éd. 1940), p. 45-50.

Œuvres théâtrales

SOYINKA, Wole, *Death and the King's Horseman* (1975), in *Contemporary African Plays*, London, Methuen Publishing Limited, 1999.

The warrior's husband, mise en scène par J. F. THOMPSON, avec K. HEPBURN, 1924, réadap. 1932, 1942 (« By Jupiter »).

Œuvres cinématographiques françaises et internationales

12 strong de Nicolai FULSGIG, avec C. HEMSWORTH, USA, 2018.

Cavaliers seuls, De Delphine GLEIZE et Jean ROCHEFORT, avec M. BERTRAN DE BALANDA ET E. JONCQUERES D'ORIOLO, France, 2010.

Cheval de guerre, de Steven SPIELBERG, avec J. IRVINE, USA, 2011.

Centaure, de A. A. Kubat, Kirghizstan, 2018.

Concrete Cowboys, de Ricki STAUB, avec I. ELBA, USA, 2020.

Danse avec lui, de Valérie GUIGNABODET, avec M. SEIGNER, France, 2007.

En équilibre, de Denis DERCOURT, avec C. de FRANCE et A. DUPONTEL, France, 2015.

États-Unis – Cowboys aujourd'hui, réalisé par Bud FORCE et John LANGMORE, USA, 2020, disponible sur Arte du 01 février 2022 au 08 avril 2022.

Hidalgo, de Joe JOHNSTON, avec V. MORTENSEN, USA, 2004.

Jappeloup, de Christian DUGAY, avec G. CANET et D. AUTEUIL, France, 2013.

Je sais tomber, d'Alain TALMA, avec B. VOISIN, France, 2012, diffusé sur Arte le 25 janvier 2019.

L'Étalon Noir, de Carol BALLARD, avec K. RENO et M. ROURKE, USA, 1979.

L'Homme qui murmurait à l'oreille des chevaux, de Robert REDFORD, avec R. REDFORD, K. SCOTT THOMAS, USA, 1998.

Ma bonne étoile, d'Anne FASSIO, avec F. L. HEUET, C. BRASSEUR et C. LAMBERT, France, 2012.

Mon amie Flicka, de Harold D. SCHUSTER, avec R. MCDOWALL, USA, 1943.

Nevada, de Laure de CLERMONT-TONNERRE, avec M. SCHOENAERTS, France/USA, 2019.

Prince Noir (Black Beauty), de Caroline THOMPSON, USA/UK, 1994.

Pur-sang, la légende de Seabiscuit, de Gary ROSS, avec T. MAGUIRE, USA, 2003.

Sport de Filles, de Patricia MAZUY, avec M. HANDS, France, 2012.

Unicorn Store, de et avec Bree LARSON, USA, 2017.

Un monde plus grand, de Florence BERTHAUD, avec C. DE FRANCE, France, 2019.

Wild, de Jean-Marc VALLÉE, avec Reese Witherspoon, USA, 2014.

Sites internet

Sens Critique, liste non exhaustive de films mettant en scène un ou des chevaux :
https://www.senscritique.com/liste/Les_films_avec_des_chevaux_dedans/242642

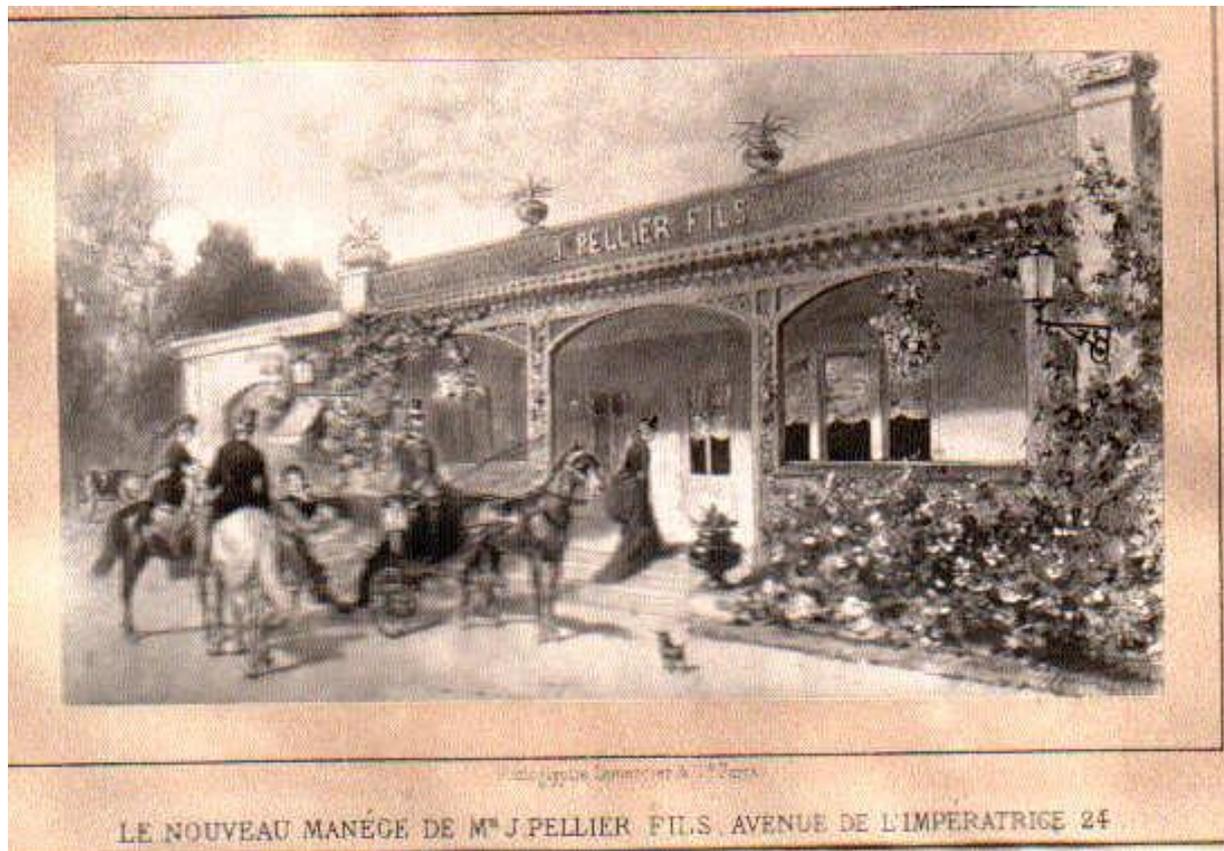
Annexes

Annexes Iconographiques

1) Quelques exemples des publicités des manèges connus de l'époque

Le manège Pellier, où montait Morand, ou le manège Jamin, enseignant l'équitation en plein Paris, sont conservés sur le site internet Gallica, de la Bibliothèque Nationale de France.

<https://gallica.bnf.fr/html/und/sciences/patrimoine-equestre?mode=desktop>



MANÈGE HENRY JAMIN FILS
29. 31. 33. Rue Campagne-Première. 29. 31. 33

PRIX DES LEÇONS		PRIX DES LEÇONS
1 FR.		1 FR.
(PAR ABONEMENT)		(PAR ABONEMENT)

COURS A TOUTE HEURE DE LA JOURNÉE
Cours special pour MM. les Officiers de la Reserve et de l'Armee Territoriale — Cours special pour MM. les Engagés Conditionnels d'un An
COURS DU SOIR — PENSION — DRESSAGE

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Pour des raisons de droits d'auteur, les pages 370-374, relatives aux archives de Claude Simon, ne sont pas consultables dans cette version de la thèse.

Pour des raisons de droits d'auteur, les pages 370-374, relatives aux archives de Claude Simon, ne sont pas consultables dans cette version de la thèse.

Pour des raisons de droits d'auteur, les pages 370-374, relatives aux archives de Claude Simon, ne sont pas consultables dans cette version de la thèse.

Pour des raisons de droits d'auteur, les pages 370-374, relatives aux archives de Claude Simon, ne sont pas consultables dans cette version de la thèse.

Pour des raisons de droits d'auteur, les pages 370-374, relatives aux archives de Claude Simon, ne sont pas consultables dans cette version de la thèse.

Lexique équestre, par auteur et œuvres (par ordre chronologique)

1) Paul Morand, *Milady*, 121 p.

Mot ou expression	Page	Définition
Académies	55	« Les académies équestres ont pour but l'apprentissage, la formation et l'éducation de la noblesse. » (Doucet) Développées au XVIème siècle, les plus connues est celle de Versailles. Sont aussi considérées comme académies les quatre écoles d'Art équestre européennes : Le cadre équestre de Saumur, l'école espagnole de Vienne, l'école d'Art équestre de Lisbonne, l'école royale andalouse d'Art équestre de Jerez.
Aides secrètes	24	« moyen dont le cavalier se sert pour faire aller son cheval, et le secourir » (La Guérinière) Il s'agit soit d'aides « naturelles » : mains et jambes, ou « artificielles » : cravache et éperons. Elles sont ici qualifiées de « secrètes » pour montrer l'utilisation invisible qu'en fait Gardefort, preuve de ses talents de cavalier.
Alezan/e	29, 39, 53	Robe d'un cheval dont le pelage, les membres et les crins sont tous uniformément de couleur marron.
Alezan brûlé	103	Nuance d'alezan correspondant au brun foncé.
Allonger la tête	39, 40	Mouvement du cheval qui descend sa tête vers le bas, ce qui est vu comme une attitude négative signe de relâchement et non de travail.
Allures	114	Vitesse et fonctionnement du déplacement du cheval. Les allures de base sont le pas, le trot et le galop.
Amazone	39, 44, 65	Femme qui monte les deux jambes du même côté.
Aplombs	21	Forme et verticalité des membres du cheval.
Appui (membre à l')	27	Moment où le poids du cheval se reporte sur son pied.
Appuyer	39, 99, 119	Figure de dressage consistant, pour le cheval, à se déplacer en direction du côté où il est incurvé.
Art hippique	100	Maîtrise des savoirs équestres et de leur application.
Assiette	31	Capacité du cavalier à être maitre de sa monture quelles que soient les difficultés du parcours et les réactions de son cheval.
Avant-main	32	Le cheval est composé de trois parties : avant-main, corps et arrière-main. L'avant-main est la première, et comprend la tête, l'encolure et les membres antérieurs.
Bais	78x3	Robe consistant en une couleur marron ou brune du poil, et des membres et des crins noirs.
Bais cerise	78	Nuance de bai, dont la couleur du poil à des reflets rouges.
Bais foncés	78	Nuance de bai, dont la couleur du poil est brun foncé.
Balzane/s	78x5, 84, 112	Poils blancs recouvrant l'extrémité d'un ou des membres du

		cheval.
Barres	77	Pièce de bois de 3 mètres environ, qui, tenue entre deux chandeliers, forme un obstacle à sauter pour le cheval.
Barrières	65	Obstacle fixe, c'est-à-dire d'une seule pièce, récurrent dans les parcours d'obstacles dits « cross » ou « derbys ». Porte d'une carrière ou d'un pré. Lice entourant un pré ou un champ.
Bicorne	75, 99	Chapeau traditionnel des écuyers du Cadre Noir de Saumur.
Biscornues	11	Adjectif faisant référence au port du bicorne.
Bottes	11x3, 12, 13x3; 27, 32, 88, 99, 104, 114, 120	Bottes en cuir ajustées, généralement noires, utilisées pour monter à cheval.
Bottiers	43	Artisan fabriquant les bottes d'équitation.
Bouchon	95	Brosse en chiendent utilisée pour frotter le corps du cheval et en chasser les impuretés. Poignée de fourrage (paille ou foin), utilisée pour frotter le corps du cheval, pour en chasser l'humidité, en particulier après la pluie ou un effort.
Bourrique	50	Jument (fam.)
Bride/s	31, 74, 83, 86	Pièce en cuir du harnachement, composée de deux mors à mettre dans la bouche du cheval.
Bull-finch	59	Obstacle naturel composé d'une haie haute placée sur une butte de terre et encadrée de deux haies plus petites, principalement sauté lors des courses de steeple-chase, sur les hippodromes.
Cabrade	77	Action du cheval qui se cabre.
Cabriolet	44	Voiture à cheval, couverte d'une capote.
Cadence	109	Rythme du poser de chaque membre.
Cadre (Noir)	10, 15, 24, 57, 72, 75, 99, 100	Ecole d'équitation de Saumur, créée en 1815 à la suite des guerres napoléoniennes. Le surnom de Cadre Noir vient de l'habit noir des écuyers.
Califourchon	109	Monte qui se pratique avec une jambe de chaque côté du cheval
Canasson	114	Cheval (fam.)
Canons	112	Os des jambes du cheval, situés entre le genou et le boulet.
Caracolant	55	Changeant de direction de manière succincte.
Carrière	13, 23, 62, 98, 113	Endroit en extérieur et délimité par des barrières, où les cavaliers travaillent leurs chevaux.
Carrousel	13, 57, 78x2, 89, 100, 101	Reprise de dressage enchaînée en synchronie par plusieurs couples cavaliers/chevaux, souvent en musique.
Catogan	101	Nœud utilisé pour rassembler les cheveux, mais aussi les crins de la queue des chevaux.
Cavalerie	14, 17, 41, 45, 55	Corps militaire désignant les troupes servant à cheval.
Cavalier	10, 14, 15, 24, 31,	Personne montant à cheval.

	33x2, 36, 41, 45, 59, 61, 65, 72, 74, 82, 83, 93x2, 99, 121	
Caveçon	91	Pièce de cuir sans mors, utilisée pour manipuler la tête du cheval à pied ou en longe. Sa spécificité consiste dans le fait que l'anneau de la longe se fixe directement sur le nez, et non sous le menton comme c'est le cas du licol.
Centaures	102	Créature mythologique hybride homme-cheval
Chambrière	54,71	Longue cravache prolongée par une mèche, et utilisée dans le travail à pied ou en longe.
Champ de courses	24, 58, 59, 64, 74	Syn. Hippodrome
Changements de main	71	Changement de piste et de direction effectués par le cavalier et son cheval dans une carrière ou un manège.
Changements de pied	31, 115	Changements de diagonaux effectués par le cavalier et son cheval lors du travail au galop. Le galop étant une allure dissymétrique à trois temps, changer de pied consiste à prolonger le temps de suspension en l'air, ou à passer par l'arrêt, pour pouvoir intervertir les diagonaux.
Cheval/aux	11x2, 12, 13x2, 14x4, 15, 16x3, 19, 20x3, 21, 22, 23, 24, 25, 26x2, 27, 28, 29, 30, 33x9, 34x3, 37, 39, 40, 42x2, 43, 55x2, 56, 62x2, 64, 65x2, 66x4, 68x2, 69x2, 73x2, 74, 75x2, 76, 77, 78x5, 80, 82x4, 83x5, 85, 87, 88, 89x2, 91x3, 93, 94, 95x2, 98, 100, 101, 12x2, 103x3, 104, 105, 106, 107x2, 108x2, 109x2, 111, 112, 114, 115x4, 116, 118	
Chevalerie	68	Ordre militaire auquel appartient le chevalier
Chevaline	115	Attribut emprunté au cheval
Chevaucher	43, 109, 121	Etre à cheval
Cob	39	Poney de taille moyenne utilisé pour l'attelage ou comme cheval de selle
Collet	68	Tige de l'éperon, en contact avec le cheval
Concours	52, 56, 57, 61, 62, 83, 88	Abréviation de « concours hippique », compétition d'équitation, désignant souvent le franchissement d'obstacles.

Contre-haut	59	Obstacle de cross-country consistant en une marche collée à une butte de terre qu'il faut franchir dans le sens ascendant.
Cosaque	32	Terme d'origine russe désignant un guerrier de l'armée russe.
Courbettes	14	Figure de haute école où le cheval se cabre presque à la verticale en repliant ses antérieurs.
Couteau de chaleur	95	Pièce de métal ou de plastique fine et plate, utilisée pour enlever l'humidité du poil du cheval après une douche.
Cow-boys	24	Cavaliers de l'ouest américain chargés de déplacer des troupeaux de vaches à cheval. En contexte, le terme désigne des mauvais cavaliers, par opposition aux cavaliers pratiquant l'équitation classique.
Cravache	32x3, 37, 54, 71, 96, 104, 109, 114, 118	Bâton utilisé pour corriger le cheval.
Crins	66,8	Ensemble de poils fournissant la crinière et la queue du cheval.
Crinière	22, 40, 43, 96, 98, 118	Ensemble des crins implantés à la base de l'encolure du cheval.
Cross-Country	74	Epreuve d'obstacles « fixes » ou « naturels » en terrain varié, importée d'Angleterre : « cross »= traverser, et « country » = campagne. Il s'agit d'effectuer le parcours en un temps imparti.
Crottin	11	Excréments du cheval.
Croupe	23, 28, 77x2, 79, 80, 81, 97, 99	Partie supérieure de l'arrière-main du cheval.
Culotte	10, 11, 74	Pantalons utilisés pour monter à cheval.
Débourrage	13, 42	Action de débourrer.
Débourrer	83	Phase préliminaire du dressage d'un cheval, pendant laquelle il apprend à accepter le harnachement et le poids du cavalier. Il s'agit de manipuler le cheval, aussi bien à pied que sur son dos, et de le préparer au dressage.
Demi-sang	20	Croisement d'un cheval pur-sang et d'un cheval d'une autre race.
Demi-volte	39	Figure de manège permettant un changement de main du cheval et de son cavalier. Elle commence comme une volte, pour rejoindre la piste par une ligne oblique à la moitié de la figure.
Dessanglé	70, 96	Cheval dont on a desserré les sangles.
Diligences	41	Voiture hippomobile conçue pour transporter de nombreux passagers, en général pour de longs trajets.
Dolman	10, 89	Mot venant du hongrois. Veste à longues manches portées par les officiers de cavalerie et d'artillerie et faisant partie de la composition de l'uniforme des écuyers du Cadre Noir.
Double des Barrières	59	Obstacle dit « naturel » et consistant en deux barrières que le cheval doit sauter à la suite, et séparée de quelques foulées

		seulement.
Double des fossés	59	Obstacle composé de deux fossés que le cheval doit sauter successivement, séparés de quelques foulées seulement.
Doublés	73	Figure de manège consistant en un changement de main en suivant une ligne droite perpendiculaire à la piste, soit dans la longueur, soit dans la largeur de la carrière ou du manège.
Dragon	10	Soldat du corps de la cavalerie combattant à pied mais se déplaçant à cheval.
Dressage	13, 89	Discipline consistant à apprendre au cheval à exécuter des figures imposées sous la direction d'un cavalier dans une carrière ou un manège. Apprentissage du cheval à se comporter sous la selle.
Ecume	11	Bave s'écoulant de la bouche du cheval pendant le travail sous la forme de mousse blanchâtre.
Ecurie	22, 41, 42, 59, 69, 76, 79, 80, 81x2, 85, 86, 92, 102	Lieu où sont logés les chevaux.
Ecuyer	10,13x2,14x2,25,26, 28,32,33,34,41,42,43 ,65x2,71,72,75,82x2, 98,99,108,117	Terme militaire. - Cavalier d'une grande maîtrise équestre, reconnue. - Cavaliers du Cadre Noir de Saumur ou des Académies équestres. - Diplôme d'enseignement délivré par la Fédération Française d'Equitation jusqu'au début des années 2000 et correspondant au troisième et plus haut niveau atteignable par un enseignant, sous le nom « d'écuyer-professeur ».
Ecuyer-chef	98,101	Responsable du Cadre Noir de Saumur, et garant de son enseignement équestre, il préside le carrousel des Dieux, sous la désignation de « Grand Dieu ».
Encapuchonner (s')	61	Action du cheval dont l'encolure s'enroule au point que le menton touche le poitrail. C'est une défense contre les actions du cavalier.
Encolure	22,23,25,29,30,32x2, 33,80,96,111,118,119	Cou du cheval.
Engager les jarrets sous la masse	40	Action pour le cheval d'engager ses membres postérieurs sous son corps, de manière à déplacer son poids sur ses hanches et à libérer son avant-main, c'est à-dire ses épaules. C'est l'élément indispensable du travail de haute école et de la notion de légèreté en équitation.
Eparvins secs	67	Tumeur dure qui apparaît sur le jarret du cheval et gêne ses mouvements.
Eperons	9, 11, 17, 30x2, 41, 68x4, 69, 70x2, 74, 94, 110, 119, 120x3	Objets de métal, portés au talon de la botte et utilisés par le cavalier pour renforcer l'action de sa jambe.

Equarisseur	68	Profession chargée de récupérer les cadavres de chevaux, ou de les mettre à mort pour la boucherie.
Equestre	24, 73, 101, 119	Qui se rapporte à l'équitation.
Equitation	24, 31, 46, 57, 67, 73, 73, 74, 77, 101x2, 116, 120x2	Art de monter à cheval, et sport qui découle de cette pratique.
Ergot	68	Excroissance métallique de l'éperon permettant l'action. Syn. « Collet »
Etalon	70	Cheval mâle non castré et voué à la reproduction.
Etriers	16, 23, 24, 34, 64, 67, 83, 101, 108	Pièces en métal attachés à la selle et soutenant le pied du cavalier.
Etriers à braise	67	« Peut-être s'agit-il des premiers étriers chauffants pour résister durant les longues campagnes militaires aux morsures du froid. » (Tardivel)
Etriers à grelots	67	« comme son nom l'indique, sûrement doit-il s'agir d'étriers de parade ornés de grelots. » (Tardivel)
Etriers à lanternes	67	« il s'agit d'un étrier se prolongeant sous le pied du cavalier par une lanterne, utilisé durant le 1 ^{er} empire au XIX ^{ème} siècle. » (Tardivel)
Etriers à ressorts	67	« On peut penser que les ressorts se situent de chaque côté de l'arceau pour permettre plus de souplesse dans le mouvement du cavalier. » (Tardivel)
Etriller	95	Frotter le cheval avec une étrille, brosse métallique ou en caoutchouc ronde et munie de crans, permettant de retirer la bourre du poil.
Etriver	85, 101	Usage des étrivières, qui sont les lanières en cuir fixant les étriers à la selle. Un cavalier étrive long s'il a de grandes jambes. Les jockey étrivent court.
Fanions	59	Signes colorés accrochés aux obstacles pour indiquer le sens du franchissement. Le fanion blanc est à la gauche et le fanion rouge à la droite de l'obstacle.
Fer à cheval	10, 66	Pièce en métal couvrant le sabot du cheval.
Filet	32, 34, 83	Pièce de harnachement en cuir qui se place sur la tête du cheval pour pouvoir contrôler sa bouche, en utilisant un mors simple.
Fourbures	67	Inflammation du pied du cheval causée par l'appui sur le sabot de la troisième phalange, en général en raison d'un excès d'alimentation ou de fatigue.
Fourchettes	95	Partie molle en forme de V sous le sabot du cheval.
Frein	108	Syn. « Mors »
Frontal	31	Pièce en cuir du filet ou de la bride tenant les deux montants, et placé sur le front du cheval.
Gale	67	Maladie de peau.
Galop	16, 21, 26, 27x2, 31,	Allure dissymétrique à trois temps sautés et un temps de

	69, 104, 114	suspension.
Galopades	74	Courses au galop.
Galoper assis	83	Action du cavalier qui galope assis dans sa selle, dans une position où son buste est à la verticale et ou son bassin amortit les rebonds du cheval.
Garde-bottes	71, 72	Syn. « Pare-bottes ». Plans inclinés, souvent construit en bois sur les côtés des manèges, d'environ un mètre de haut, et évitant au cavalier d'avoir sa jambe écrasée entre le cheval et le mur.
Gardes-écuries	77	Syn. « garçon d'écurie ». Personne chargée de garder et de surveiller les écuries, et d'en assurer le bon fonctionnement.
Gardes-manèges	42	(Cavalier affecté à la garde du manège. » (Tardivel)
Garrot	80	Pointe de la colonne vertébrale du cheval, située entre les deux épaules, et servant de référence à la mesure de sa taille.
Gentlemen-rider	13, 37	Cavalier participant à des courses en amateur, à la différence du jockey dont c'est la profession.
Gourme	67	Inflammation des muqueuses nasales chez le cheval.
Gourmette	23, 74, 76, 96	Chaînette de métal accentuant l'effet du mors de bride, en exerçant une pression sous le menton du cheval.
Guéret	60	Syn. « gué ». Rivière ou plan d'eau constituant un obstacle à franchir lors d'épreuves de cross-country.
Guêtres	62	Protections que l'on place sur les membres antérieurs des chevaux, à l'endroit du canon, pour éviter qu'ils se blessent.
Haies	58, 59, 77	Obstacles naturels sautés en course ou en cross-country.
Harnachements	76, 86	Équipement, généralement en cuir, utilisé pour pouvoir utiliser les chevaux.
Haute école	13, 39, 73, 82, 114	Niveau supérieur du dressage d'un cheval, par opposition à la basse école, qui répond à des exigences pratiques et biomécaniques du travail du cheval. La haute école est ce qui constitue l'art équestre.
Hennir	96	Bruit produit par les chevaux.
Hippiques	14, 20, 24, 26, 28, 55, 58, 65, 98	- Se rapportant au cheval (du grec « hippos »). - Se rapportant au milieu des courses.
Hippologie	67	Science du cheval
Homme de cheval	54	« Un homme de cheval se sert de cet animal sagement et met ses soins à le conserver longtemps en bon état sans tares ni défaut de caractère, tout en le faisant travailler raisonnablement » (Digard) « L'homme de cheval, qui tient à la fois de l'aristocrate désargenté et du paysan averti, ne parle guère, ne se livre pas, ne fait jamais de gestes brusques et il a des prudences d'exilé. S'il s'exprime, c'est par litotes et prétéritons. Ce n'est pas un bavard, c'est un regardeur. Il a été tellement habitué à comprendre ces grands silencieux que sont les équidés, à

		soupçonner leurs joies et leurs souffrances inexprimées, à vivre avec eux par intuition, à être senti par eux, qu'il a fini par entretenir avec l'humanité des rapports de même nature. » (Garcin)
Jeu de la Rose	102	Jeu pratiqué par les militaires de Saumur durant le Carrousel annuel et consistant en la poursuite, par le groupe, d'un cavalier seul portant une ensemble de rubans sur l'épaule gauche. (Tardivel)
Jockeys	24,26	Cavalier qui monte en course professionnellement.
Jument	18, 19, 21, 22, 25, 19, 30x2, 34, 40, 79, 81, 82, 84x2, 86, 87, 89, 91, 95x2, 101, 108x2, 114, 118, 119x3	Féminin du cheval.
Jury	59	Groupe d'individus jugeant les épreuves d'équitation.
Lasso	73	Corde à nœud coulant utilisée en équitation western pour attraper les animaux.
Lever (membre)	27	Le lever d'un membre s'oppose à son poser, lors du travail des allures. C'est le moment où le pied quitte le sol.
Lice	74,102	Barrière délimitant la carrière où le cavalier travaille son cheval.
Licols	43	Pièces de tissu ou de corde qui, passées autour de la tête du cheval, permettent de la manipuler à pied.
Longe	20	- Longue corde utilisée pour attacher un licol. - Longue corde utilisée pour travailler un cheval en longe.
Loupe	67	Tumeur de forme circulaire.
Maître	14, 28x2, 33, 69, 74, 89, 108	Terme respectueux. Celui qui enseigne. L'équitation a encensé quelques écuyers au rang de « grands maîtres », ce sont ceux qui ont écrit des traités d'équitation et inspirés de nombreux élèves.
Manège	11, 12, 13, 16, 24, 28, 33, 39, 41x2, 43, 45, 55x2, 62, 71, 72, 74, 75, 76, 80, 94, 100, 106, 113	Lieu rectangulaire fermé et doté d'un toit, où l'on travaille les chevaux.
Maréchalerie	41, 42	Art de ferrer les chevaux.
Mettre (un cheval)	83	Action de soumettre un cheval, de le « mettre » en place.
Monter	24, 28, 31, 35, 37, 66, 69, 84, 85, 94, 104x2, 108, 111, 112, 115, 116	- Se mettre en selle. - Pratiquer l'équitation.
Monture	37, 93, 105, 119	Animal monté par le cavalier.
Mors	25, 31, 39, 55, 74,	Pièce en métal utilisée dans la bouche du cheval pour le

	76, 104	contrôler.
Mouvement en avant	114	Impulsion du cheval qui se porte vers l'avant.
Obstacle	26, 52, 59, 60, 64, 109	Elément fixe ou mobile que doit sauter le cheval.
Paddock	59	- Espace extérieur clos utilisé pour lâcher le cheval en liberté. - Dans les compétitions, il s'agit d'un espace de détente pour les chevaux et les cavaliers avant d'entrer en piste.
Palefrenier	53, 80, 105	Personne chargée de nettoyer les écuries.
Pampa	73	Hispano-américain. Grand espace, vaste plaine herbeuse.
Panneaux	104	Syn. « Quartiers ». Pièces en cuir de chaque côté de la selle le long desquelles se tiennent les jambes du cavalier.
Pansement (boîte à)	77	Boîte contenant du matériel de pansage et de premiers secours équestre.
Parcours	59	Circuit que le cavalier doit suivre lors d'une compétition de saut d'obstacles.
Pas	27x2, 118	Allure marchée symétrique à quatre temps égaux.
Pas allongé	21	Variante du pas, où le cheval allonge ses foulées sans modifier sa vitesse.
Passage	26x2, 84x2	Allure artificielle consistant en un trot très lent, presque sur place.
Percheron	102	Race de cheval lourd, utilisé principalement pour l'attelage, et originaire de la région du Perche.
Piaffer	84x2, 101, 111	Allure artificielle relevée, consistant en un trot décomposé sur place, comme un piétinement dont les mouvements sont amplifiés à l'extrême.
Piler du poivre	44	Fam. Expression utilisée pour décrire la mise en selle, échauffement des cavaliers beaucoup pratiqué lors de l'apprentissage traditionnel de l'équitation, et consistant en obligeant les élèves à trotter assis, souvent sans étriers, pour faire leur assiette.
Piliers	12, 71	« Travail institué par Pluvinel au XIIème siècle. Il se composait de deux usages : le pilier unique, qui durant le débouillage, remplaçait l'homme à pied, le cheval dessinant son cercle autour de celui-ci et travaillant donc son équilibre et assouplissant ses hanches ; le double pilier, quant à lui, était utilisé dans l'apprentissage des sauts d'école. Le cheval, attaché à ces deux piliers apprend donc à se mettre sur les hanches. » (Tardivel)
Pirouette renversée	111	Figure de dressage consistant, pour le cheval, à dessiner un tour des hanches autour des épaules, à l'inverse de la pirouette traditionnelle, qui consiste en un tour des épaules autour des hanches.
Piste	60, 62, 98	- tracé à suivre lors d'une épreuve de cross-country

		- piste d'un hippodrome, endroit où courent les chevaux - tracé à l'intérieur d'une carrière, le long de la barrière, que suivent les cavaliers et leurs chevaux. - tracés parallèles que suivent les membres du cheval lors du travail de certains exercices dits de « deux pistes ».
Porte-selle	97, 104	Élément sur pied ou accroché au mur sur lequel on pose la selle.
Poser (membre)	27	Moment où le pied entre en contact avec le sol.
Poulain	22, 40, 83	Petit du cheval.
Poulinière	37	Jument destinée à l'élevage et à la reproduction.
Pur-sang	44, 77, 113	Cheval de pure race.
Quadrille	101, 102	Cavaliers participant au carrousel au XVIIème siècle.
Quadrupèdes-maîtres	77	Expression morandienne pour désigner les chevaux « sauteurs » de Saumur, ceux qui, par la force de leur arrière-main, mettent à l'épreuve l'équilibre des cavaliers et les aident à améliorer leur assiette. (Tardivel)
Quartiers	11	Syn. « Panneaux ». Panneaux de cuir formant les côtés de la selle, en contact avec la jambe du cavalier.
Ramener	94	Action du cheval de fléchir l'angle tête/encolure, signifiant sa soumission au cavalier. Dans le ramener, la nuque reste le point le plus haut et le chanfrein doit être à la verticale.
Rênes	27, 29, 32x2, 33, 34, 37, 105, 109, 111, 119	Courroies de cuir reliant le mors aux mains du cavalier.
Rêne d'appui	39	Action d'une rêne effectuée en s'appuyant sur l'encolure.
Reprise	45, 71, 81	Déroulé des figures imposées d'une épreuve de dressage.
Robe	29, 77, 78, 103, 112	Caractéristique esthétique du cheval comprenant la couleur de son pelage, de ses crins et de ses membres.
Rogne	67	Syn. « gale » ou « teigne ». Fam.
Ronds de jambe	108, 113	Manière artificielle pour un cheval d'avancer en écartant les jambes latéralement et indépendamment à l'excès.
Rosse	22, 112	Mauvais cheval. Fam.
Ruade	25, 69	Mouvement du cheval qui rue.
Ruer	43, 50, 61	Action du cheval qui lance ses sabots et son arrière-train en l'air
Sabots	16, 21, 66, 95	Corne constituant le pied du cheval.
Saillie	22	Accouplement d'un étalon et d'une jument.
Sangle	11, 23	Pièce passant sous le ventre du cheval pour fixer la selle sur son dos.
Sangler	86x2, 105	Action de serrer la sangle.
Sauteurs	59,61x3, 89	Chevaux spécialisés dans les sauts d'école.
Se camper	111, 115	Action du cheval lorsqu'il se refuse d'avancer et s'immobilise alors, en tension sur ses sabots.
Selle	11x2, 16, 31, 60, 72,	Siège de cuir sur lequel le cavalier s'assied pour monter à

	86, 96, 97, 101, 104x2, 109, 118	cheval.
Selle à la française	76	Selle utilisée depuis la Renaissance, et munie d'un bourrelet à l'avant.
Selle à piquer	76	Selle utilisée pour la reprise des sauteurs et portant deux bourrelets, un à l'avant et un à l'arrière, aidant le cavalier à maintenir son équilibre.
Soutien (membre)	27	Moment où un membre est tenu en l'air.
Spahis	12, 13, 42, 75, 98	Turc. Originellement nom désignant un cavalier de l'armée ottomane, il désigne ensuite les cavaliers des corps auxiliaires de l'armée française envoyés en Afrique du Nord dès le XIX ^{ème} siècle.
Stalle	25, 76	Stabulation ouverte à l'arrière du cheval, celui-ci étant attaché à un anneau devant lui, à l'inverse du box, fermé, dans lequel le cheval est libre de ses mouvements.
Steeple	58	- Course de galop avec des obstacles fixes « naturels » variés. - Lieu où sont situés les obstacles.
Stick	15	Cravache longue et fine utilisée en dressage.
Sur la main	32	Cheval cédant, par une flexion, dans sa bouche et dans sa nuque à la main du cavalier.
Tact	73	Qualité du cavalier qui sait se faire respecter par le cheval avec finesse et à propos, sans utiliser la violence.
Talus	12, 59	Butte de terre constituant un obstacle fixe.
Tapis de selle	76	Tapis utilisé pour monter à cheval, au contraire du tapis de bat, utilisé pour un animal qui n'est pas monté mais qui transporte du matériel. Il se place sous la selle.
Temps	31, 94x2	Durée entre deux battures consécutives.
Toupet	28	Touffe de crin entre les deux oreilles du cheval, tombant sur son front.
Tournois	102	Exercice militaire, plébiscité par la chevalerie comme moyen de démontrer les prouesses équestres et entraînement à la guerre.
Trait	16	- courroies de cuir permettant au cheval de tirer une charge. - qualificatif du cheval utilisé pour le labour, appelé « cheval de trait ».
Traités	54,55	Ecrits des Grands Maîtres permettant l'immortalisation et la transmission de l'art équestre. Il s'agit de différentes méthodes relatives au dressage et à la pratique de l'équitation.
Travailler un cheval	116	Faire effectuer au cheval des exercices en vue d'améliorer ses capacités physiques, lui permettant de porter un cavalier sur le dos plus facilement, mais aussi de le perfectionner dans une discipline donnée.
Triple barre	59	Obstacle mobile composé de trois barres successives.

Troncs d'arbres	58-59	Obstacle constitué d'un tronc d'arbre couché sur le sol.
Trot	27, 44	Allure symétrique à deux temps sautés
Trou-du-loup	28	Syn. « fosse-au-loup ». Obstacle naturel consistant en une cuvette à descendre et à remonter, munie d'une barre à sauter au milieu.
Van	88, 96x2, 97x2, 104, 105	Attelage permettant le transport de un à deux chevaux, en étant remorqué par une voiture.
Verrie	24, 58, 59x2	Un des deux terrains de Saumur où est implanté le Cadre Noir de Saumur. C'est là qu'est situé l'hippodrome de la ville de Saumur.
Volte	71, 73	Cercle de petite taille.

2) Jean Giono

a. *Le Hussard sur le toit*, 499 p.

Mot ou expression	Pages	Définition
Allure	74,499	L'allure et la façon de se déplacer d'un cheval. Elle désigne aussi bien sa vitesse que l'action du poser de ses membres. Il existe trois allures « naturelles » : le pas, le trop et le galop. D'autres allures sont dites « artificielles », ce sont des allures obtenues par le dressage, comme le piaffer ou le passage.
Amazone	447	- Désigne une cavalière, en tenue d'amazone - Nom donné à un peuple de la mythologie grecque, composé de femmes guerrières combattant à cheval.
Assiette	306	Capacité du cavalier à être maître de sa monture, quel que soient les difficultés du parcours et les réactions du cheval.
Avoine	44x2, 45	Céréales utilisées dans l'alimentation équine pour leur apport riche en énergie.
Bottes	18, 43, 44, 499	Bottes en cuir ajustées utilisées pour monter à cheval.
Bride	18, 49 (abattue), 55, 60, 306, 456	Harnachement utilisé pour maîtriser le cheval, qui a la spécificité d'utiliser deux mors, l'un dit « simple », contrôlant le cheval et sa vitesse, l'autre dit « de bride » et contrôlant l'abaissement de la nuque du cheval, induisant sa soumission.
Boggey	105, 106, 107, 497	Ou « Buggy », Voiture à cheval tout-terrain, dont les quatre roues assurent une grande stabilité.
Bouchonner	11, 335	Action de frictionner le pelage du cheval énergiquement avec un « bouchon » constitué de paille sèche, dans le but d'en enlever l'humidité.
Cabriolet	336	Voiture à cheval légère, à deux roues et munie d'une capote.
Cadence	30	Le rythme du poser de chaque membre.
Califourchon	334	Monte où le cavalier a une jambe de chaque côté du cheval.
Canasson	60	Cheval (familier).
Cavaliers	55x3, 323, 460	Personne montant à cheval.
Cheval, aux	11, 13x2, 16, 17x2, 18x2, 19x2, 23x2, 25, 29x2, 30x5, 31, 42, 44x3, 45x2, 46, 47, 49x4, 55x3, 73x2, 74x2, 75, 301, 323x2, 324x2, 325	
Cravache	298	Bâton utilisé par le cavalier pour corriger le cheval.
Coup de talon	77	Action utilisée par le cavalier pour provoquer l'impulsion du cheval.
Culottes	335	Pantalons longs et ajustés, utilisés dans la pratique de l'équitation.

Demi-sang	325	Cheval issu d'un croisement avec un pur-sang, en général avec un cheval plus « lourd ». Les demi-sang sont la base des chevaux de selle en France.
Désarçonné	448	Cavalier mis à terre par son cheval.
Dessellés	324	Action de retirer la selle et le matériel d'un cheval.
Ecart	112	Un mouvement de côté effectué par un cheval lorsque monté, en réaction à un événement jugé comme « inquiétant » par l'animal.
Ecurie	46, 325, 497	Endroit comportant des boxes pour les chevaux.
Emballer (s')	324	Action d'un cheval qui échappe au contrôle de son cavalier, à vive allure.
Etriers	110 (raccourcir les), 323	Pièces en métal attachées à la selle et sur lequel le cavalier appuie ses pieds pour une meilleure stabilité en selle.
Etrille	325	Brosse en métal ou en caoutchouc, de forme circulaire et munie de dents ou de créneaux, permettant de retirer les bourres et la terre du poil du cheval.
Frontal	76	La pièce de cuir de la bride ou du filet, qui prend place sur le front du cheval.
Galop	49, 73, 323, 324 (petit), 499x2	Allure dissymétrique à trois temps, plus un temps de suspension. C'est l'allure la plus rapide du cheval.
« Temps de galop »	298	Galoper pendant un petit moment.
Galoper	49, 306, 448	Action d'être au galop.
Garçon d'écurie	44, 45x2	Un jeune garçon dont le travail consiste à s'occuper des chevaux dans l'écurie : alimentation, soin, surveillance.
Gourmette	76	Chainette de métal permettant l'action du mors de bride sur la bouche du cheval.
Harnais	76	- Pièces en cuir utilisée pour contrôler le cheval - Equipement spécifique au cheval d'attelage, lui permettant de tirer la voiture à cheval ou la charrue.
Hunter	325	Discipline consistant en un parcours mêlant démonstrations de dressage et obstacles à sauter.
Jambes	19, 49, 325	Pattes du cheval.
Jument	305, 448	Féminin du cheval.
Jupe d'amazone	258	Désigne la jupe vêtue par une cavalière pour la monte en amazone.
Mangeoire	44	Bac dans lequel est servie une partie de la nourriture des chevaux, composée de céréales.
Maquignon	498	Vendeur de chevaux.
Montant, monter	76, 302	Actions de se mettre en selle.
Monture	450	L'animal monté.
Montoir	23	Endroit où le cavalier se met en selle sur le cheval.
Mors	13, 18	Pièce de métal mise dans la bouche du cheval pour le contrôler.
« mors aux dents » (prendre le)	74	Expression désignant un cheval qui échappe au contrôle de son cavalier, en s'appuyant sur le mors de façon à empêcher le cavalier de pouvoir l'utiliser.
Muserolle	76	Pièces de cuir fermant la bouche du cheval sur un filet ou une bride.

Obstacles	325	Eléments fixes ou mobiles que le cheval doit sauter.
Pas	29, 30, 75	Allure symétrique à quatre temps égaux, marchée, constituant la base du déplacement du cheval.
Perdre l'assiette	306	Perdre la maîtrise de son cheval.
Pied à terre (mettre)	55x2, 451, 458	Descendre du cheval.
« Piler du poivre »	109	Taper dans la selle avec ses fesses, souvent en raison d'un faible niveau d'équitation.
Poil	324	Pelage du cheval.
Renâcler	324	Cheval qui refuse d'effectuer une action.
Rendre la main	499	Action du cheval qui se soumet au cavalier.
Rosse	291, 458	Mauvais cheval (familier).
« Quatre fers en l'air » (avoir les)	51	Tomber sur le dos et avoir les pattes en l'air.
Sabots	13	Corne couvrant le pied des chevaux.
Sacoches	324	Sacs accrochés à la selle, devant ou derrière le cavalier.
Sangles	13	Pièces de cuir qui permettent de serrer la selle sur le dos du cheval, et passe sous son ventre, juste derrière ses avant-bras antérieurs.
Selle	13, 324	Pièce de cuir utilisée par le cavalier pour monter à cheval.
Seller	73, 450 (à l'anglaise)	Mettre la selle et le tapis sur le dos du cheval.
sous-ventrière	110	Une pièce en cuir qui passe sous le ventre du cheval et utilisée pour empêcher que le troussequin de la selle se relève et fasse tomber le cavalier en avant.
tourner bride	17	Changer de direction.
Trot	13,17(grand), 42, 55x3, 323 (grand), 324 (allongé)	Allure symétrique à deux temps sautés, et, de fait, la moins confortable, utilisée pour couvrir de longues distances à cheval.
Trotter	448	Action d'être au trot.
« Vider les étriers »	305	Tomber.

b. Récits de Demi-brigade, 184 p.

Mot ou expression	Pages	Définition
à cheval	147	Action de monter à cheval, ou interjection désignant le fait de se mettre à cheval.
Alezan, e	75	Robe du cheval, désignant une couleur uniformément marron, tirant sur l'orange sur tous les poils, les pattes et les crins, pouvant aller de marron clair à des reflets plus cuivrés.
Amazone	57, 59, 142x2, 165,	Cf. définition <i>Le Hussard sur le toit</i> .
Avoine	87 (à gogo), 129, 167	Cf. définition <i>Le Hussard sur le toit</i> .
Berline	59, 101, 131, 134	véhicule hippomobile suspendu, fermé, à quatre places apparu à la fin du XVIIe siècle.
Bidet	110, 114, 119, 130	Cheval (familier).
Bottes	14x2, 47, 173	Cf. définition <i>Le Hussard sur le toit</i> .
Bride	76, 83, 85, 100, 161	Cf. définition <i>Le Hussard sur le toit</i> .
Bourrin	14	Cheval (familier).
Bourrique	78x2	Cheval (familier).
Cabriolet	38	Cf. définition <i>Le Hussard sur le toit</i> .
Canasson	83, 87, 119, 132	Cheval (familier).
Carne	78, 83	Cheval (familier).
Cavalcades	32	Syn. Chevauchées.
Cavalier, s	12, 36, 43, 51, 57, 59, 71, 75, 76x2, 107, 112, 119, 130, 136	Personne montant à cheval.
Cheval, aux	11, 14x2, 22, 24x2, 27, 28x2, 36, 42, 47, 48x3, 49, 50x2, 51x2, 52, 56, 57x2, 59, 68, 70, 71x2, 75, 76x2, 78(de poste), 79, 83, 84, 85, 86, 87, 94, 101, (de louage) 107, 110, 115, 117, (de selle) 129, (éteints et fument) 132, 134x2, 142, 143, 157, 168, 173x2, 181	
Claquements de langue	48	Appel utilisé par les cavaliers en faisant claquer la langue.
Cocher	11, 16, 101, fouette cocher 116, 132, 137, 149, 175,	Personne conduisant la voiture à cheval.
Collier	24	(attelage) Pièce de cuir qui se passe autour de l'encolure du cheval et lui permet de tirer la voiture.
Couverture	181	Couverture couvrant le corps du cheval pour éviter qu'il attrape froid, en particulier après un effort lorsque le poil est mouillé.

Croupe	119	Partie postérieure du cheval.
Désarçonner	32x2	Action du cheval qui fait tomber son cavalier (hors de l'arçon de la selle).
Déquillé	107, 119	Idem.
Diligence	131	Voiture à cheval conçue pour transporter de nombreux passagers rapidement, en général lors de longs trajets.
Dragons	19	Corps de militaires appartenant à la cavalerie, combattant à pied mais se déplaçant à cheval.
Ecurie	14, 15, 16, 74 "c'est toujours quand l'âne s'est sauvé qu'on ferme la porte de l'écurie", 79, 107, 110, 119, 131, 134, 181,	Endroit où vivent les chevaux.
Encolure	48, 83	Cou du cheval.
Equitation	83(espagnole)	Action de monter à cheval. Dans le sens utilisé, elle est aussi vue comme un art issu de courants de pensées. Syn. « Art équestre ».
Etriers	50	Pièces de métal accrochées à la selle et tenant le pied du cavalier
Fer (à cheval)	46	Pièce de métal couvrant le sabot du cheval.
Flatter	48, 83	Caresser l'encolure.
Forge	161	Endroit où le maréchal-ferrant ferre les chevaux.
Fumier (« comme s'il tombait d'une charrette de fumier »)	72	Ici, surpris.
Galop	(triple) 50, 83, triple 130, 143	Allure dissymétrique à trois temps, et un temps de suspension.
« Temps de galop »	117	Galoper pendant un court moment.
Galoper	28, 33, 45, 69, 73	Action de mettre le cheval au galop.
Garçon d'écurie	87	Jeune garçon responsable des chevaux et de leurs soins (pansage, alimentation, ...) à l'écurie.
Guides	24	Rênes longues permettant de guider le cheval d'attelage.
Homme de cheval	149	« Un homme de cheval se sert de cet animal sagement et met ses soins à le conserver longtemps en bon état sans tares ni défaut de caractère, tout en le faisant travailler raisonnablement. » (Digard)
Jarrets	49	Partie des membres postérieurs des chevaux, pouvant correspondre au tibia chez l'homme.
Jument	46, 51, 53, 157, 158, 159, 161, 164, 167	Féminin du cheval.
Monter	36, 41, 45, 49, 57x2, (sur ses grands chevaux) 169	Se mettre en selle.
Monture	76	Animal monté par le cavalier.
Mors	115, (machouillait son	Pièce en métal utilisée pour contrôler la bouche du cheval. Un

	mors) 158	cheval qui machouille son mors montre des signes de décontraction.
Naseaux	161	Narines du cheval.
Palefrenier	131	Personne dont la fonction est de nettoyer les boxes ou stalle des chevaux à l'écurie.
Pas	24, 27, 36, 51, 75, 83, 117, 119	Allure symétrique marchée
Percheron	25	Race de cheval « lourd », utilisée pour l'attelage, et originaire de la région du Perche.
Pied à terre (mettre)	28, 46, 50, 51, 117, 147, 159, 161, 164	Descendre de sa monture.
Piquet	48x2	Attacher au cheval à un piquet ou à un anneau.
Postillon	137, 175	Personne aidant le cocher dans la direction de l'attelage, souvent en équilibrant l'arrière du véhicule.
Poulain	26	Petit du cheval.
Pouliner	53	Action de mettre bas pour une jument.
Pré	(mettre au) 101	Prairie délimitée dans laquelle le cheval est mis en liberté.
Robe	157	Nom désignant un type de cheval, en fonction de la couleur de son pelage et de ses crins.
Rosse	76	Mauvais cheval (familier).
Selle	43, 46, 49, 50x2, 68 (mettre en), 133 (mettre en), 134 (en), 159, 161	Pièce de cuir sur laquelle s'assied le cavalier pour monter à cheval.
Son	(dans de l'eau tiède) 167	Céréale utilisée comme aliment complémentaire du cheval, mouillée ou aplatie.
Tilbury	79x2, 81, 83	Voiture à cheval.
Timon	24x2	Pièce centrale d'un attelage à cheval. C'est une longue barre qui sépare les deux chevaux tirant la voiture à cheval. Il assure stabilité à la voiture et aux chevaux.
Trot	107 (tape-cul), 117	Allure à deux temps symétrique sautée, assez peu confortable pour le cavalier, d'où l'expression « tape-cul » pour désigner le trot assis.
Trotter	23, 27, 41(allongé), 71(précipité, hongrois), 85 (allongé)	Action d'être au trot.
Trotteur	79x2, 81, 83, 85	Race de cheval élevée pour son endurance et sa rapidité au trot.
Volte	83	Cercle de petit diamètre effectué par le cheval monté.
Volter	26	Action de faire une volte.

3) Claude Simon

a. *Le cheval*, 55 p.

Mot ou expression	Page	Définition
Bottes	40	Bottes en cuir ajustées, généralement noires, utilisées pour monter à cheval.
Botté	44	Muni de bottes.
Cagneux	11, 53	Déformation osseuse où les genoux pliés vers l'intérieur.
Carne	24, 40	« - Mauvais cheval, rosse. - Terme grossier et injurieux que l'on applique à une femme et qui est l'équivalent de la "caragne" de Molière. » (Larousse). Cité par C. Simon dans MS 5 (1)379/473.
Cavalcade	40	Action de cavalier. Syn. « Galopade »
Cavalier	12, 17, 40, 43	Personne montant à cheval.
Cheval/Chevaux	7x3, 8x2, 9, 10, 11, 13x3, 14x2, 16, 17x2, 18x3, 25, 26, 28, 35, 36x2, 38x2, 39x2, 40x2, 41, 46, 47, 48, 49, 54	
Chevalier	44	Cavalier appartenant à la chevalerie, ordre militaire du moyen-âge.
Chevauchée	15	Parcours à cheval.
Courroies	15	Pièces de cuir du harnachement.
Croupe	7, 44	Partie supérieure de l'arrière-main du cheval.
Cuir	8	Pièces de cuirs composant le harnachement : selle, filet, bride. « Faire les cuirs » désigne ainsi l'action de nettoyer le matériel équestre.
Culotte	8	Pantalon d'équitation.
Déchausser	12	- Quitter ses bottes. - Perdre ses étriers.
Dessangler	15	Desserrer la sangle.
Desseller	14, 15	Retirer la selle.
Ebrouer (s')	13	Action du cheval qui secoue son corps brusquement, en général pour en chasser l'humidité.
Ecurie	16	Lieu qui accueille les chevaux.
Encolure	13	Cou du cheval.
Eperons	37, 40	Objets de métal, portés au talon de la botte et utilisés par le cavalier pour renforcer l'action de sa jambe.
Etriers	12, 17	Pièces de métal accrochées à la selle et soutenant le pied du cavalier.
Ferrant	13	Se dit d'un cheval dont les sabots font un bruit de métal lorsqu'ils se posent sur le sol, conséquence d'un fer mal fixé. « faisant entendre à chaque foulée le tintement clair du métal » (Simon)
Fiacre	40	Voiture à cheval.

Flancs	17x2, 25	Endroit du corps du cheval en contact avec les jambes du cavalier.
Foin	18	Herbe coupée et séchée, et constituant l'alimentation de base des chevaux au box.
Foulée	13	Temps d'une allure séparant les temps de suspension.
Fourbu	8, 11 (x2)	Cheval victime de fourbure.
Galop	17	Allure dissymétrique à trois temps, et un temps de suspension.
Gaye	14	Jument (fam.)
Haridelles	40	Cheval en mauvaise condition.
Houseaux	37	Jambières de cuir utilisées en équitation militaire (Larousse).
Jument	35	Féminin du cheval
Membres	8	Jambes du cheval.
Monter (à cheval)	49	- Se mettre en selle. - Pratiquer l'équitation.
Perspective cavalière	29	Forme de représentation en deux dimensions d'objet en trois dimensions. Cet angle de vue n'a pas pour objectif de représenter mais d'informer sur la profondeur. Une origine possible de l'expression est qu'un cavalier regardant du haut de son cheval un objet à terre le voit quasiment en perspective cavalière. Le terme datant du XVIe siècle où il était utilisé en architecture militaire, une autre interprétation proviendrait du fait qu'un cavalier est, en matière de fortification, un haut monticule de terre. La vue cavalière est alors la vue qu'a sur la campagne, un observateur situé sur le haut du cavalier ; la perspective cavalière serait donc le procédé utilisé par le dessinateur de fortifications pour rendre la vue cavalière. (Wikipédia) - Les définitions du Larousse confortent la précédente : système de représentation où le point de vue est situé à l'infini (les lignes parallèles qui fuient restent non convergentes). (Beaux-Arts) - Synonyme de projection oblique. (Mathématiques)
Pleine	35	Se dit d'une jument gestante. Fam.
Pommeau	12	Partie protubérante de la selle à hauteur des mains du cavalier, recouvrant le garrot du cheval.
Renâcler	13	Action d'un cheval qui refuse d'avancer, ou qui montre des signes de non soumission.
Rosse	7	Mauvais cheval. Fam.
Sabots	7, 9, 10, 12, 13, 40, 51, 52	Corne couvrant les pieds des chevaux.
Sacoques (de selle)	12, 41	Sacs en cuir ou en tissus, qui s'accrochent à l'avant ou à l'arrière de la selle.
Sacoques à avoine	8	Sacs destinés à porter de l'avoine, et accrochés à l'avant ou à l'arrière de la selle.
Sangle	15	Courroie en tissu ou en cuir qui passe sous le ventre du cheval et permet à la selle de ne pas bouger ou tourner.
Selle	8, 9	Siège en cuir sur lequel s'assied le cavalier

Sellés	47	Chevaux munis d'une selle.
Trot (grand)	13	Allure symétrique à deux temps sautés. Le trot peut être petit, quand l'amplitude des foulées du cheval sont réduites, ou grand, quand le cheval couvre plus de distance et augmente sa vitesse.
Trottiner	25	Action d'un cheval qui trotte sur place, sans vouloir repasser au pas, ce qui rend l'allure très inconfortable pour le cavalier. Le trottinement est souvent dû à un excès de stress ou d'énergie que le cheval n'arrive pas à contrôler.
Visite (vétérinaire)	17	Contrôle effectué par le vétérinaire pour vérifier de la bonne santé des chevaux et de leur capacité à répondre à la demande.

b. La Route des Flandres, 351 p.

Mot ou expression	Page	Définition
Abreuvoir	12, 24, 49, 137, 261	Bac en pierre ou en plastique dans lequel boivent les chevaux.
Aciers	12, 73	Pièces de métal du harnachement : mors, fers, boucles...
Alezane	26, 160, 162, 167, 199, 201, 207x2, 339 (doré), 339x2	Robe d'un cheval dont le pelage, les crins et les membres sont uniformément marron. Les teintes de la robe alezane sont multiples et vont de l'orange clair au cuivre (dit alors alezan brûlé)
Allonger (allure)	199	Rester à la même allure en amplifiant ses foulées.
Allure	35, 339	Façon du cheval de se déplacer. Il existe trois allures de bases : le pas, le trot et le galop.
Anglo-arabe	339	Race équine résultant d'un croisement entre un pur-sang anglais et un pur-sang arabe.
Antérieurs	30, 339x3	Membres de devant du cheval.
Arrière-train	26, 167, 197	Partie postérieure du cheval, composée de sa croupe, de sa queue et de ses membres postérieurs.
Astiquage	12	Nettoyage du matériel servant au cheval ou au cavalier.
Attelé	32, 349	Cheval harnaché ou employé de manière à pouvoir tirer un attelage.
Avoine	30, 115	Céréale donnée en complément au cheval, en raison de ses fortes propriétés énergétiques.
Bai	62 (clair), 339 (brun), 339, 339 (clair)	Robe d'un cheval dont le pelage est marron, mais les crins et l'extrémité des membres sont noirs. Les nuances de bai vont du marron clair, avec des reflets rouges (cerise), au brun presque noir.
Balances	56	(Course) - objets servant à peser les jockeys avant les courses - endroit où a lieu la pesée.
Balzones	339x3	Taches de poils blancs de hauteurs et de formes diverses, marquant le bas des membres des chevaux.
Bandes	32	Bandes de tissu dont on couvre les jambes des chevaux pendant (de travail) ou après l'effort (de repos).
Bâton	205	Syn. Cravache.

Battue	197	La dernière foulée du cheval avant le saut d'un obstacle.
Bricole	339	Pièce de harnachement en cuir utilisée en attelage, que l'on passe autour de l'encolure du cheval.
Bride	11, 56, 139, 167, 175, 177, 256, 351 (en caoutchouc)	Pièce de harnachement habillant la tête du cheval, et dotée de deux mors, et donc de deux paires de rennes, qui permettent de contrôler la bouche du cheval.
Bridons	11, 57, 104	Syn. Filet. Bride avec un seul mors, et donc une seule paire de rênes.
Bottes	20x2, 21x2, 43, 53, 56, 137, 149, 151, 155, 185, 204, 221, 223x2, 228, 256, 314, 325	Bottes en cuir, généralement noir, ajustées, utilisées par les cavaliers pour monter à cheval.
Bottes à revers	53	Bottes d'équitation dont la partie supérieure présente une couche supplémentaire de cuir, revers généralement d'une autre couleur, marron, pour des questions d'effets de style.
Botté	23, 56, 77, 288, 290	Personne chaussée de bottes.
Bourrin	121	Cheval (fam.)
Boucles	46, 50	Fermetures en métal des courroies du harnachement.
Bucéphale	272	Cheval d'Alexandre le Grand dont la légende veut qu'il était réputé inmontable, jusqu'à ce que son jeune cavalier devine qu'il avait peur de son ombre, et le mette face au soleil. La ville antique de Bucéphalie aurait été fondée en son honneur.
Bull-finch	201x2	Obstacle naturel composé d'une haie haute placée sur une butte de terre et encadrée de deux haies plus petites, principalement sauté lors des courses de steeple-chase, sur les hippodromes. Cet obstacle fait partie d'un croquis de reconstitution du steeple-chase d'Auteuil dessiné par Claude Simon et visible dans ses archives, à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.
Butte	199	Obstacle de steeple-chase, constitué par le franchissement d'une butte de terre.
« Buvant dans son blanc »	339	Se dit d'un cheval dont la liste en-tête blanche couvre tout le chanfrein, ainsi que la bouche, jusqu'au menton. « liste en tête descendant jusqu'aux naseaux, et la lèvre supérieure d'un blanc rosé. » (Simon, 339)
Cabrer (se)	176	Cheval qui se lève sur ses deux jambes postérieures.
Cadence	353	Rythme du poser de chaque membre.
Canter	169	(course) Galop d'entraînement.
Cagneux	284	Genoux incurvés l'un vers l'autre, présentant un défaut de conformité des membres. Cheval (Argot) désignation utilisée pendant la première guerre mondiale. (Dauzat)
Carne	35, 75, 149, 175, 186, 275, 312, 314	« - Mauvais cheval, rosse. - Terme grossier et injurieux que l'on applique à une femme et qui est l'équivalent de la "caragne" de Molière. » (Larousse). Cité par

		C. Simon dans MS 5 (1)379/473.
Carrière	20	Endroit extérieur clos, en sable, où les cavaliers travaillent leurs chevaux.
Casaques	24, 25x2, 26x3, 52, 53, 54, 167x2, 189, 196, 198, 200, 288	(course) Chemises en soie portées par les jockeys pendant la course, aux couleurs de leur écurie.
Cavalcade	149	Syn. Galopade.
Cavalerie	15, 334, 349	- corps de l'armée de terre, se déplaçant et combattant à cheval. - ensemble de chevaux possédés par une personne ou un centre équestre.
Cavalier (nom)	13, 17, 20, 23, 33, 46, 66, 81, 82x2, 103, 123, 149, 174, 175, 179, 197, 202, 290, 300, 337, 338x3, 339x2, 340x2, 341, 344, 345	- Personne montant à cheval. - Militaire servant dans la cavalerie. (Larousse)
Cavalier/e (adj.)	21	Sans gêne, impertinent, désinvolte. (Larousse)
Cavalièrement	351	Agir de manière cavalière.
Centaure	62, 63	Créature mythologique hybride homme-cheval
Chaleur (en)	173	Se dit d'une jument en période d'ovulation, et qui, donc accepte l'étalon.
Champs de course	149, 187	Syn. Hippodromes.
Charrette	32x2	Véhicule hippomobile utilisée à la campagne pour déplacer des chargements plus ou moins importants.
Chasse	20, 21	Ici, vénerie, ou chasse à courre, c'est-à-dire se pratiquant à cheval, lors de la poursuite, par une meute, de gros gibier, principalement cerfs, chevreuils ou sangliers.
Cheval/Chevaux	9, 11, 13x2, 15, 16x3, 18, 20x2, 21, 23x2, 24, 29x3, 30x2, 32, 33x2, 34x2, 36, 41, 42x2, 45x3, 46, 47, 49x2, 50, 53x4, 55, 56x3, 57, 62, 63, 66, 68, 75, 76x3, 81, 82, 87, 88, 93, 99, 101, 102, 103, 110, 112, 113, 117x2, 118, 119, 123, 124x4, 132, 134, 137, 139, 145x3, 146, 147x2, 148, 150, 155x2, 156, 157x2, 158x2, 159, 161, 167, 168, 170, 171, 172, 173x3, 174, 175, 176, 177x2, 178x3, 179x3, 180, 181x2, 185x2,	

	186, 187x2, 188x3, 195, 196x3, 197x2, 199, 200x2, 201x3, 202x4, 220, 221x2, 228, 230, 255, 256x2, 257x2, 258, 261, 264, 273x2, 276x2, 281, 283x2, 288x2, 291, 304x2, 306, 312, 324, 333, 339x4, 340, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349x2, 350x2, 351, 352, 353x2	
Cheval d'armes	34	Cheval employé dans la cavalerie et harnaché de manière à pouvoir porter les armes de son cavalier.
Cheval de main	52, 87, 104, 124, 339	Cheval non monté, et tenu par un cavalier en longe. Ce cheval permet au cavalier de toujours disposer d'un cheval frais qu'il ne monte pas, en alternance.
Chevalin	21, 64, 213, 220, 276	Présentant des traits équins.
Chevaucher	20, 113, 136, 149, 178, 312x2, 333x2	Action d'être à cheval.
Chevauché	333x2	Action d'être monté par un cavalier.
Chevauchée	46	Marche à cheval.
Cloche	24, 188, 345	(course) Cloche annonçant le départ de la course.
Cocher	222, 272	Conducteur d'une voiture à cheval.
Commissaires	171	(course) Juges chargés de faire respecter les règles lors des courses de chevaux.
Concours hippique	21, 66, 160	Syn. Compétition de saut d'obstacles.
Corne	29	Partie dure du sabot du cheval.
Costume de chasse	64	Tenue portée par les membres d'un équipage de chasse à courre.
Cotes	26	(courses) les pourcentages de chance de gain attribués aux chevaux avant le départ d'une course, en fonction du nombre de paris et de leur répartition.
Couleurs	52,53	(courses) Couleurs choisies par un propriétaire ou un entraîneur pour représenter son écurie. Elles sont portées par le jockey et couvrent la toque et la casaque.
« Couper l'eau »	11	Action de mettre un doigt dans la bouche du cheval, ou de le retirer de l'abreuvoir, pour l'empêcher de boire trop d'eau d'un coup, en particulier par chaleur excessive ou à la suite d'un gros effort, ce qui provoquerait, chez le cheval, des coliques ou un possible coup de chaleur.

« Coups de sonnette »	76x2, 176	Action brusque et répétée de la main du cavalier, de haut en bas, pour punir le cheval, en agissant sur sa bouche.
Courroies	46, 288, 305, 337x3, 349	Pièces de cuir du harnachement.
Course	20, 51, 151, 195, 342, 345 (première), 345, 348 (de trot), 351	Discipline équine qui se pratique dans un hippodrome ou « champ de course », et qui consiste à faire courir les chevaux en rond, le plus rapide gagnant l'épreuve. Il existe deux types de courses de galop : les courses de plat (sans obstacles), plus courtes, et d'obstacles (steeple-chase), plus longue. Les courses de galop sont courues par des galopeurs, en général des pur-sang anglais ou américains, ou des chevaux issus de croisements avec des pur-sang. Il existe aussi des courses de trot, dans laquelle s'illustre les trotteurs.
Cravache	20, 23, 57, 197, 199, 200x2, 201x3, 288	Bâton souple utilisé pour corriger le cheval.
Cravacher	288	Donner des coups de cravache.
Crinière, s	57, 339	Ensemble de crins fournissant l'encolure du cheval.
Crottin	21	Excrément du cheval.
Croupe	45, 66, 175, 185	Partie supérieure de l'arrière-main du cheval, commençant après les reins et englobant la queue.
Cuir	29, 118, 119	En contexte : peau du cheval.
Cuirassiers	35	- Soldat de cavalerie lourde qui portait la cuirasse. - Soldat appartenant à certaines unités blindées (régiments de cuirassiers) (Larousse)
Culotte	20, 24, 36, 53, 56x2, 150, 155, 159	Pantalons longs et ajustés utilisés pour monter à cheval.
Deauville	24	Ville de Normandie fameuse pour ses courses de trot et son hippodrome.
Déchausser	36	- Enlever ses bottes. - Perdre ses étriers.
Demi-sang	60, 155x3, 339	Cheval issu d'un croisement entre un pur-sang et une autre race, pas forcément définie.
Démonté	17, 177	Cavalier tombé de son cheval.
Départ	24, 172, 173, 188, 189, 344	(courses) - Début de la course. - endroit d'où les chevaux et les cavaliers s'élancent pour la course, souvent concrétisé par des stalles de départ, ou une ligne dessinée par un ruban ou un poteau.
Dérober	161	Action du cheval qui refuse l'obstacle en s'en écartant sur le côté, continuant sa course et se libérant du contrôle du cavalier.
Désharnacher	340	Retirer le harnachement du cheval.
Desseller	43, 136, 305, 340	Retirer la selle du cheval.
Donquichottesque	27	A la manière de Dom Quichotte.
« Eau qui jaillit de la roche »	31, 178	Allusion à Pégase, qui a fait jaillir la source Hippocrène d'une roche, d'un coup de sabot.
Ebrouer (s')	42, 117	Cheval qui se secoue, souvent pour chasser l'humidité de son poil.

Echauffement (d'un tendon)	139	Risque d'échauffement musculaire dont peut souffrir un cheval après un effort intense, en course ou en saut d'obstacles.
Ecuries	12, 48, 56, 57, 75, 124, 136, 143, 150, 155, 156, 213, 288, 299, 300, 352	- endroit où sont logés les chevaux. - groupement de plusieurs chevaux du même propriétaire/entraîneur.
Ecurie de course	154, 155, 342, 344	Groupement de plusieurs chevaux du même propriétaire/entraîneur, courant sous les mêmes couleurs.
Elevage	60	- action de faire naître des chevaux pour la pratique de l'équitation, le loisir ou le commerce. - lieu où sont élevés les chevaux.
Emplâtre	57	Matière appliquée sur une blessure ou un muscle à la manière d'un pansement ou d'un bandage, pour aider la blessure à se résorber.
Encolure	102, 167, 173, 174, 175, 176, 201, 339	Cou du cheval.
Enfourcher	41	Syn. Chevaucher. Monter sur un animal à califourchon.
Entiers	60, 339	Etalons.
Entraînement	161x2	Travail de préparation du cheval de course.
Entraîner	344	Travailler un cheval en vue de le faire courir.
Entraîneur	154x2, 161x2, 344	Personne responsable de l'entraînement d'un cheval de course, et de la stratégie à suivre pendant les courses.
Eperons	16, 35, 149, 221, 287x2, 288x2, 314	Objets de métal, portés au talon de la botte et utilisés par le cavalier pour renforcer l'action de sa jambe.
Equarrissage	31	Abattage du cheval, à la fin de sa vie ou pour des objectifs de consommation humaine.
Equarisseur	347	Profession de celui responsable de l'équarissage.
Equestre	88, 319, 333, 351	Relatif à l'équitation.
Equitation	213	Pratique ou art de monter à cheval, permettant au cavalier de se rendre, par l'apprentissage de savoirs théoriques et techniques, maître de sa monture.
Etalons	60x2, 61, 221	Chevaux mâles pouvant procréer.
Etriers	36, 56, 73x2, 168, 175, 176x2, 350	Pièces en métal accrochées à la selle, dans lesquelles repose le pied du cavalier.
Etrivières	11	Courroies de cuir attachant les étriers à la selle.
Faire courir	152	Engager un cheval dans une course, sous les couleurs de son écurie.
Faux-quartier	337	Pièce de cuir qui de taille et d'apparence similaire aux quartiers de la selle, sauf qu'ils prennent place sous ceux-ci, à l'endroit de la sangle, faisant contact avec le corps de l'animal.
Fers	221, 273, 281	Pièces en métal protégeant les sabots des chevaux.
Ferrure	139	Syn. Fers à cheval. Acte de ferrer un cheval.
Fiacre	272	Voiture à cheval imposante et fermée, utilisée au XIXème siècle comme des taxis de nos jours.
Flancs	31, 34, 49, 146, 181, 185,	Endroit du corps du cheval en contact avec les jambes du cavalier.

	288	
Foin	46, 47, 74	Herbe coupée et séchée, composant l'alimentation principale du cheval monté.
Forger	42, 339	« faisant entendre à chaque foulée, un claquement métallique » (Simon, 42). « entrechoquant la pince de son postérieur gauche contre le talon de son antérieur droit à l'allure du trot » (Simon, 339).
Foulée	42, 168, 196, 199, 200	Temps de chaque allure séparant chaque temps de suspension.
Fourbu	136, 221	Cheval atteint de fourbure. Syn. Fatigué, exténué, endolori.
Gagnant (jouer/faire)	205x3, 207	Jouer un cheval gagnant dans une course consiste à parier sur sa victoire.
Galop	167, 176, 177 (grand), 177 (petit), 201, 288, 350	Allure dissymétrique à trois temps plus un temps de suspension.
Galopade	172, 175	Temps de galop.
Galoper	26, 87x2, 156, 161, 178, 179, 196, 201, 264, 340	Action d'être au galop.
Gaille	76, 205	Jument. (Argot)
Gentleman	195	Abréviation de « gentleman-rider ». Personne montant en course en amateur.
Georges		Prénom du narrateur de La Route des Flandres. Saint patron des cavaliers.
Gonfles	50, 158	Gonflements de la peau provoqués par un harnachement mal positionné occasionnant des frottements avec la peau du cheval.
Gourmette	31	Chainette de métal placée sous le menton du cheval et renforçant l'action du mors.
Groom	23	(sports équestres) Personne chargé de s'occuper du ou des chevaux d'une écurie ou d'un cavalier professionnel donné. Le groom s'occupe des soins, des déplacements du ou des chevaux lors d'événements ou compétitions (conduire le camion, gérer la logistique) et de l'entretien quotidien du ou des chevaux, ce qui comprend le travail à pied et parfois monté.
Guêtres	161	Protections qui se placent sur les membres antérieurs du cheval, pour couvrir les canons.
Habit de chasse	63, 88	Syn. Costume de chasse.
Haie	168, 173, 197x2, 202	Obstacle naturel correspondant à une haie de joncs, souvent présente en course.
Haquénée	333	Cheval ou jument réservé aux dames pour la monte en amazone, et généralement mis à l'amble, plus confortable que le trot.
Haras	60	Lieu d'élevage de pur-sang.
Harnachement	42, 50, 53, 151	Ensemble de pièces en cuir permettant l'habillement et l'utilisation du cheval pour la monte ou l'attelage.
Harnais	256, 257	Pièces de harnachement qui permettent au cheval d'être attelé, et composé d'une bride, d'une bricole, d'un collier, de traits,...

« Haut du corps »	81	L'expression désigne la partie supérieure du corps du cavalier, composée de la tête, nuque et épaules. Cette partie doit être maintenue à la verticale par le cavalier.
Hennir, hennissant	117	Action de produire des hennissements.
Hennissements	31	Bruit émis par le cheval pour communiquer.
Hongres	60, 339	Chevaux castrés. Les hongres sont très répandus dans les écuries ou centre équestres pour enseigner l'équitation, en raison de leur caractère plus docile et prévisible que celui des étalons.
Jambières	23	Protections couvrant les jambes du cavalier.
Jarrets	56, 339, 352	Partie du membre postérieur du cheval, comprise entre le boulet et la pointe du jarret, ce qui correspondrait au tibia chez l'homme.
Jockeys	24, 49x2, 50, 54x2, 76, 127, 139, 150, 154, 160x2, 162, 167, 168, 188, 193, 195, 196x2, 197x2, 200, 201, 202, 207, 221x2, 228x2, 288, 324x2, 342x2, 343x2, 344x2, 345, 350	Cavaliers de course professionnels.
Jodhpurs	159	Pantalons d'équitation s'arrêtant à mi- mollet.
Jument	21, 60, 164, 339x2	Féminin du cheval.
Kaol	50	Marque d'un produit pour l'entretien du cuivre.
Lad	56, 57, 161, 164, 167	(course) Jeune garçon chargé de s'occuper des chevaux de course à l'écurie. Equivalent du groom, dans le monde des courses.
Ligne droite	195, 201	(course) - désigne le dernier moment de la course, une ligne droite finale avant de franchir la ligne d'arrivée. - partie de la piste de l'hippodrome où s'achève la course, juste devant les tribunes, avec une ligne d'arrivée symbolisée par des poteaux de chaque côté de la piste.
« Liste en tête »	339x2	Marque de poils blancs allongée sur la tête du cheval, au front ou sur le chanfrein.
Litière	58, 149	Garniture du box du cheval, généralement faite de paille, de sciure ou de copeaux.
Longueurs	203	(courses) syn. Foulée. Le nombre de foulées par lequel le cheval en tête se distance du reste du peloton.
Manège	20	Espace clos couvert où les cavaliers travaillent leurs chevaux.
Maquignon	158, 170	Vendeur de chevaux.
Membres	26, 31, 75, 118, 176, 181, 201	Jambes du cheval.
Mollette (éperons)	288	Pointe de l'éperon, en forme de petite roue dentelée qui, par un jeu sur un axe, pince la peau du cheval à l'endroit où elle est utilisée.
Une monte	154, 159, 166	Contrat liant le jockey à l'entraîneur ou au propriétaire dont il

(courses)		monte le cheval. Un jockey peut effectuer plusieurs montes pour différentes personnes au cours d'une même journée de courses.
Monter (à cheval)	155x2, 158, 160x2, 162, 173, 177, 186, 189, 205, 207x3, 257x6, 288x2, 306, 342, 343, 344, 349x2, 350 (long)	- se mettre en selle. - pratiquer l'équitaiton.
Monter pour (course)	53, 149, 195	Etre employé par un entraîneur ou un propriétaire pour monter un cheval lors d'une course et porter ses couleurs.
Monture	31, 34, 42, 311, 339	Cheval monté par un cavalier.
Mors	73x2	Pièce de métal placée dans la bouche du cheval, permettant de le contrôler au moyen de rênes tenues par le cavalier dans ses mains.
Moucheté (gris)	339	Aspect de la robe grise d'un cheval présentant des tâches de nuances différentes et non une couleur uniforme.
Mousqueton	45	Crochet permettant d'attacher une longe à l'anneau d'un licol ou d'un filet.
Naseaux	102, 272, 339	Aspect extérieur des narines du cheval.
Obstacles	160, 196, 201x2	Eléments fixes ou mobiles, d'apparence plus ou moins « naturelle », fait pour être sautés par le cheval.
Ordres (les)	54, 55, 56	(course) Indications techniques et stratégiques données au jockey par l'entraîneur sur la façon dont il doit monter et diriger le cheval pendant la course pour espérer remporter l'épreuve.
Palefrenier	222, 352	Personne qui travaille dans une écurie ou un centre équestre, et dont les fonctions consistent à nettoyer les boxes/l'écurie.
Panser	221	Brosser le pelage d'un cheval.
Pari, s	187	Prévisions effectuées par les parieurs avant la course, avec placement financier.
Parieurs	169, 171	Personnes qui parient sur une course de chevaux.
Pas	16x2, 33, 35, 186, 258, 351	Allure marchée à quatre temps égaux.
Patte	28x3, 30, 31, 196	Syn. Jambe ou membre (Fam.).
Pâturons	139	Partie du membre du cheval située entre le sabot et le boulet.
Pelage	62	Poils couvrant le corps du cheval.
« Pelote en tête »	339	Marque de poils blancs situés sur le front du cheval, et prenant la forme d'une pelote de laine.
Peloton	173, 188, 196, 199, 200x2	(course) Désigne le groupe de chevaux qui courent ensemble pendant la course, et qui constituent un noyau dont le cheval gagnant va devoir se dégager pour gagner la course.
Percheron	339	Race de cheval lourd, principalement utilisée pour l'attelage et originaire du Perche.
Perspective cavalière	138	Cf. <i>Le cheval</i>
Pesage	24, 56	Syn. « Pesée ». - Moment pendant lequel le jockey est pesé devant des juges avant

		la course. - Endroit où le jockey est pesé avant la course.
« Pied à terre » (mettre)	221	Descendre de cheval.
Pince	339	Partie avant du sabot du cheval, protégé par un ou deux rivets du fer en son point le plus incurvé.
Piste	52, 189, 199, 201	(course) – sol de sable ou d’herbe d’un hippodrome, sur lesquels les chevaux courent.
Plaies	158	Blessures légères, plus ou moins ouvertes, souvent à la bouche ou au passage de sangle.
« Plein les bras » (en avoir)	195	Expression désignant un cheval qui porte tout son poids sur son avant-main, et donc sur les rênes, donnant au cavalier la sensation d’avoir un poids lourd au bout des bras.
Poils (collés)	29, 31, 45, 75, 185	Le poil des chevaux au travail est souvent collé par un excès de sueur dû à la fatigue ou au stress, en particulier dans le pli de l’encolure, sous le tapi ou à la sangle.
Poitrail	221	Syn. Poitrine.
Pommeau	35, 36, 176, 337, 338	Partie située à l’avant de la selle, au-dessus du garrot du cheval et à hauteur des mains du cavalier, ce qui lui permet de s’y accrocher occasionnellement.
Postérieurs	26, 31, 118, 339x2, 340	Membres arrière du cheval.
Pouliche	25, 159, 160, 161, 167x3, 172, 173, 199, 352	Jeune jument.
Pression des Jambes	16	Action du cavalier pour provoquer l’impulsion du cheval, en pressant les jambes contre ses flancs.
Propriétaire	54, 170	(course) Personne possédant des chevaux de course.
Pur-sang	60x2	Race de chevaux anglais, taillés et sélectionnés génétiquement pour la course.
Quartier (selle)	337	Parties latérales de la selle, directement au contact avec la jambe du cavalier.
Ration d'avoine	139	Portion de céréales distribuées au cheval et constituant la majeure partie de son alimentation en période de travail intensif ou de déplacements longs.
Réclamer (à)	149	(course) Catégorie de course réservée à des chevaux que l’on souhaite vendre ou auxquels on souhaite faire prendre de la valeur commerciale.
Reître	35	De l’allemand « reiter » : littéralement « cavalier ». Du XV au XVIIème siècle, cavalier allemand mercenaire de la France. (Larousse)
Remonter	176	Se mettre en selle à nouveau
Renâcler	42, 88, 221	Action du cheval qui se refuse à avancer.
Renauder	175	Cf. renâcler.

Rênes	24, 31, 50, 102, 104, 173, 175, 176, 179, 201, 221, 255	Courroies de cuir liant le mors, et donc la bouche du cheval, aux mains du cavalier.
Réunion de province	149	(course) journée de course organisée dans un hippodrome de province. Ceux-ci n'ont en général qu'un nombre limité de réunions par an, par opposition avec les hippodromes parisiens, et rassemblent des chevaux moins qualitatifs.
Réulsif	55x2, 352	Produit utilisé sur le cheval ou le matériel et destiné à chasser les mouches et autres moustiques.
Rivière	200, 201	Obstacle « naturel », soit un véritable plan d'eau, soit un bac rempli d'eau et figurant un plan d'eau, obligeant le cheval à sauter en longueur, et présent tant dans certains steeple-chase que dans certains parcours d'obstacles.
Robe	20, 57, 339	Caractéristique esthétique du cheval comprenant la couleur de son pelage, de ses crins et de ses membres.
Rosse	34, 149, 276	Mauvais cheval.
Rossinante	272	Jument fictive du personnage Dom Quichotte.
Ruade	178, 181, 197	Mouvement du cheval qui lève ses postérieurs et sa croupe.
Sabine		Mère de Georges. Le prénom Sabine fait aussi référence aux sabinnes, femmes d'une ville de la région de Rome, enlevées par les romains lors d'un festival équestre prétexté par Romulus. L'on peut d'ailleurs rappeler que l'enlèvement des Sabinnes a été représenté par plusieurs peintres phares de Claude Simon, dont Poussin, et Picasso, celui-ci ayant d'ailleurs placé le cheval comme élément central de l'œuvre dans ses différentes versions.
Sabots	9, 11, 25, 27, 28x2, 33x2, 35x2, 42, 47, 60, 72, 124, 149, 196x2, 197, 221, 311, 353	Partie dure du pied du cheval, composée principalement de corne.
Sacoches (de selle)	36, 349, 35	Petits sacs de cuir ou de tissus, accrochés à l'avant ou à l'arrière de la selle.
Sacoches à avoine	36	Sacoches de selle contenant les rations d'avoine
Saillies	21	Acte de reproduction d'un étalon sur une jument.
Sangle	45, 176, 177	Partie du harnachement passant sous le ventre du cheval et attachant la selle sur son dos.
Sanglé	77	Cheval dont la sangle a été mise et ajustée.
Saumur	12	Ville connue pour son patrimoine équestre, représenté par l'Ecole Nationale d'équitation de Saumur, appelée aussi « Cadre Noir ».
Selle	16x2, 18, 19, 176, 177x2, 178, 256, 258, 337, 340, 352	Siège utilisé par le cavalier pour monter à cheval.
Selle (se mettre en)	186	Monter à cheval.
Seller	50, 158	Mettre la selle sur le dos d'un cheval.
Sellés	45, 156, 304	Chevaux à qui on a mis une selle sur le dos.

Stalle, s	58, 150, 161	Espaces confinés dans une écurie, où sont attachés les chevaux. A la différence d'un boxe, fermé, les stalles sont ouvertes sur un côté, le cheval y est donc obligatoirement attaché, et l'on y rentre par le côté où il présente son arrière-main.
Sole	228, 34	Partie du pied du cheval située sous le sabot.
Sonnette	54	(course) Syn. Cloche. Sonnerie signalant le départ d'une course.
Sous-gorge	11	Fine courroie de cuir passant sous la gorge du cheval, et appartenant au filet ou à la bride.
Steeple	160	Abréviation de « steeple-chase ». Course de galop constituée par un long parcours d'obstacles, dont la tradition vient d'Angleterre.
Talon (sabot)	339	Partie arrière du sabot du cheval, et composée de deux glomes servant d'amortisseur au pied lorsqu'il se pose.
Tapis de selle	45	Tapis utilisé sous la selle pour monter à cheval.
Tarbais	60, 339	De Tarbes, ville dont est originaire le capitaine de Reixach.
Tarbo-arabe	60	Néologisme créé par Claude Simon, désignant un croisement fictif à l'origine de la naissance de son personnage, entre la région de Tarbe et les pur-sang arabe. C'est une analogie avec la race équine anglo-arabe, qui désigne un croisement d'un pur-sang anglais et d'un pur-sang arabe.
Toquard	149, 151	(course) Mauvais cheval.
Toque (courses)	24, 25x12, 52, 168, 172x2, 196	Pièce de soie qui revêt le casque des jockeys pendant la course, et qui porte les couleurs de l'entraîneur, du propriétaire ou de l'écurie pour laquelle il court.
Tribunes	27x3, 149x2, 166, 168, 169, 170, 187, 196x2	(course) Endroit de l'hippodrome qui fait face à la ligne droite, constituée de gradins où s'assied le public.
Trois ans (un)	55	Cheval de trois ans.
Trot	16, 42 (grand), 82, 124x2, 333, 339, 350	Allure sautée symétrique de deux temps égaux.
Trotter	11, 124, 186, 256	Action de se déplacer au trot.
Trottiner	76x3, 167, 256, 257	Cheval qui trotte de manière nerveuse, presque sur-place, souvent comme réaction nerveuse ou de peur.
Troussequin	176	Partie arrière de la selle, en contact avec les fesses du cavalier.
veste de chasse	83	Veste à revers utilisée en chasse à courre. La couleur de la veste, ainsi que de ses boutons, permet d'identifier l'appartenance à un équipage de vénerie.
Van	150	Remorque utilisée pour le transport des chevaux.
Vichy	24	Ville connue pour son hippodrome et son concours hippique international annuel, l'un des seuls où les cavaliers sautent sur un sol en herbe.
Vicieux	149	Cheval présentant des vices de caractère ou de comportement.
Vider (se faire)	155	Tomber de cheval, en raison d'une action du cheval.

4) Richard Millet, *Le cavalier Siomois*, 89 p.

Mot ou expression	Page	Définition
à cheval	88	En selle.
Badine	38	Cravache fine et longue.
Camarguais	41, 52, 63	Race de chevaux gris clair ou blanc de petite taille et élevés en Camargue pour contrôler les troupeaux.
Cavalier	titre, 31, 72, 73, 74, 79, 84, 88	Personne montant à cheval.
Cheval	24, 28, 31, 36, 37, 40, 41x2, 42, 43, 44, 52, 63, 64, 66, 68, 69, 78, 89	
Chevaucher	36, 38, 59, 72	Action de monter à cheval.
Croupe	24	Partie postérieure du cheval.
croupe (en)	44x2	Action de monter à cheval derrière la selle, pour accompagner un cavalier.
Etriers	37	Pièces de métal fixées à la selle soutenant le pied du cavalier.
Forge	27	Endroit utilisé par le maréchal ferrant pour ferrer les chevaux.
Fourbu	78	Désignant un cheval souffrant d'une inflammation du pied causée par l'appui sur le sabot de la troisième phalange, en général en raison d'un excès d'alimentation ou de fatigue.
Gris-blanc	44	Couleur des chevaux camarguais. L'usage veut qu'on ne dise pas d'un cheval qu'il est blanc, mais gris, la pureté absolue n'existant pas. Néanmoins, la robe des chevaux de Camargue est très proche du blanc pur.
Harnais	37,38	Pièces de cuir habillant le cheval et permettant de l'utiliser.
Jambes	42	Jambes du cheval.
Mettre pied à terre	42	Descendre du cheval.
Monter	37	Se mettre en selle.
Monture	41, 72, 78, 84	Animal monté.
Mors	37	Pièce de métal mise dans la bouche du cheval pour le contrôler.
Pas	41	Allure marchée symétrique du cheval à quatre temps égaux.
Remettre en selle	43	Remonter à cheval.
Trot	41	Allure symétrique sautée à deux temps égaux.
Trotter	74	Action d'être au trot.

5) Pierre Lemaître, *Au-Revoir Là-Haut*, 567 p.

Mot ou expression	Pages	Définition
Bouche*	282	La bouche du cheval.
Cheval	34x2, 63, 64, 110, 111, 159, 213, 282, 283, 557	
Canasson	34	Cheval (familier).
Chanfrein	282	Os supérieur de la tête du cheval, entre les yeux et le nez.
Joues*	282	Joues du cheval.
Lèvres*	282	Lèvres de la bouche du cheval.
Naseaux	282	Narines du cheval.
Pelage	282	Poil.

*ces noms ont été relevés, non en raison de leur difficulté de compréhension, mais parce que leur usage par l'auteur montre sa familiarité avec le vocabulaire employé pour désigner les parties du corps du cheval. Celles-ci portent en effet le même nom que les parties du corps de l'homme : joues, lèvres, bouche, jambes, nez, ...

6) Laurent Mauvignier, *Continuer*, 239 p.

Mot ou expression	Page	Définition
Abreuver	89	Action de faire boire le cheval (réflexif : mener s'abreuver ou mener à l'abreuvoir).
Bai	91	Robe d'un cheval marron, dont les crins, la queue et l'extrémité des membres sont noirs.
Balzane*	91	Tâche de poils blanc couvrant un ou plusieurs membres du cheval.
Bride	12, 70, 102	Harnachement en cuir couvrant la tête du cheval et possédant deux mors.
Cabrer (se)	13	Action du cheval qui porte son poids sur ses jambes arrière pour se mettre debout.
Cavalier, ère	73, 223x2, 224, 225	Personne montant à cheval.
Centre équestre	87	Ecole d'équitation.
Chanfrein	91	Os nasal supérieur.
Cheval (à)	71, 75	Action de se mettre en selle.
Chevaux	9, 10, 11, 13x2, 15x2, 16, 17, 19, 20x3, 21x2, 43, 49, 51, 69x3, 74, 75, 79x3, 80x9, 81x2, 84, 101, 102x6, 103, 114x2, 115x4, 116x5, 117x2, 118, 119, 130, 131, 135x3, 136x3, 147x2, 149, 153, 159, 160, 166, 169, 170, 176, 182x4, 183x3, 184, 185,	

	186x4, 187, 188x2, 189, 190x4, 192x2, 193x2, 194x3, 195x3, 200, 206x3, 209x2, 222, 223x2, 224, 235	
"coup de talon"	148	Action de la jambe qui frappe du talon le cheval, pour le faire avancer.
Cravache	13	Bâton utilisé pour corriger le cheval.
Crinière	92, 132, 135	Ensemble des crins couvrant l'encolure du cheval.
Débourrer*	132	Préparer le cheval au dressage, en lui faisant accepter le matériel, le poid et les actions du cavalier.
Dessangler	89	Desserrer la sangle du cheval.
Désarçonner	43	Action du cheval consistant à faire tomber le cavalier.
Encolure	102, 114, 117, 135, 148, 192, 194	Cou du cheval.
Entraves	89	Pièces de cuir utilisées pour attacher les membres d'un cheval et l'empêcher de s'enfuir.
Equitation	87	Pratique consistant à savoir monter à cheval.
Eperonner	102, 115, 186	Donner des coups d'éperons.
Etriers	199	Pièce de métal attachée à la selle et tenant le pied du cavalier.
Fers	80,89	Pièce de métal couvrant le sabot du cheval.
Flancs	102	Endroit du corps du cheval en contact avec les jambes du cavalier.
Fourrage	89	Plantes coupées et séchées servant à la nourriture des herbivores.
Galoper	79, 118, 224,	Action d'être au galop.
Galops*	78, 79, 187, 223	Nom usuellement utilisé au singulier.
Hennir	13x2, 90, 114, 115, 175, 189, 193, 195, 224	Bruit fait par le cheval.
Jument	17	Féminin du cheval.
Licou	118, 191x4	Syn. « licol ». Pièce en tissu ou en corde utilisée pour tenir la tête du cheval et le manipuler.
Luzerne	10	Type de fourrage.
Monter	75	Se mettre en selle.
Montures	11, 8, 148x2	Animal monté par un cavalier.
Naseaux	192	Narines du cheval.
Panser	89	Brosser un cheval.
Remonter (à cheval)	153	Se mettre en selle de nouveau, souvent après une chute.
Renâcler	132	Action du cheval refusant l'action.
Robe*	91,132	Désignation physique du cheval selon la couleur de leur poil, de leurs membres et crins.
Ruades	223	Mouvement du cheval qui rue.
Ruer	195, 224	Action du cheval qui jette sa croupe et ses membres postérieurs en l'air.
Sabots	79, 81, 102, 114, 194,	Corne dure couvrant les pieds des chevaux.

	196, 200x2, 224	
Sacoches	111, 114, 135, 185	Pièces de cuir ou de tissu accrochées à la selle et permettant de stocker des objets ou du matériel lors de randonnées.
Selle	81, 91, 111, 135, 175, 185	Pièce de cuir sur laquelle s'assied le cavalier pour monter à cheval.
Selle (défaire la)*	91	Défaire la selle, démontant toutes les pièces qui la composent. Syn. « démonter ». Utilisé dans le texte comme synonyme de « desseller ».
Seller	11, 79, 89	Action de harnacher le cheval, en lui mettant une selle et un filet ou une bride.
Sous-ventrière	111	Pièce en cuir tenant la selle et empêchant qu'elle bascule.
Tapis de bât*	111	Tapis utilisé pour un animal qui accompagne le cavalier sans être monté, et qui lui permet de porter du matériel.
Toupet	91	Crins situés à l'avant de la tête du cheval, entre les deux oreilles, et tombant sur le front.
Trot	102	Allure à deux temps symétrique sautée.

* tous les mots indiqués par un astérisque sont des mots utilisés de manière erronée par l'auteur.

Entretien avec Laurent Mauvignier – samedi 23/11/2019.

Entretien revu par l'auteur le 09/12/2019

Diane de Camproger :

Comment vous-est venue l'envie d'écrire sur un voyage à cheval, vous que l'on n'imagine pas cavalier ?

Laurent Mauvignier :

En effet, je ne suis pas cavalier. J'ai dû monter sur un cheval une fois dans ma vie, j'avais onze ans, j'ai surtout trouvé ça très haut et très impressionnant.

DC :

Comment quelqu'un qui a un panel littéraire aussi riche et varié va aller utiliser la figure de l'animal et surtout un voyage hors du quotidien, qui met en scène deux personnages en huis clos, bien qu'il s'agisse de grands espaces, comme s'ils étaient isolés du monde, dans une bulle ?

LM

Pour plein de raisons. Je vais passer rapidement la question du voyage tout court. Pour faire simple, dans mon parcours, il y a deux axes fondateurs : les beaux-arts et le cinéma.

DC

J'avais noté cela, en particulier concernant la figure du western ?

LM

C'est très important. J'en ai vu beaucoup, j'adore ça, et le cheval y est un élément essentiel, comme il est une figure essentielle de l'histoire de la peinture ; je pense à Géricault. La figure du cheval est une espèce de connexion entre plusieurs arts. Le cinéma, la peinture, les arts plastiques, la sculpture et la littérature, sont habités par la présence du cheval, notamment chez Claude Simon, très important pour moi. Le cheval est venu par la guerre en littérature, et par la figure de Claude Simon.

DC

Tous les textes appartenant à mon corpus ont d'ailleurs eu – à exception du livre de Richard Millet – un projet, abouti ou non, d'adaptation cinématographique...

LM

Le cheval est un animal cinégénique.

DC

Justement, partant du western, le personnage de Sibylle aurait pu avoir la même idée au Montana avec des cow-boys, alors que vous choisissiez le Kirghizstan ; c'est quand même un décor et une culture très particulières ?

LM

Oui. Ce livre est né d'un article que j'ai lu dans *Le Monde*³⁵⁴, d'un homme qui est parti avec son fils au Kirghizstan. Ça m'intéressait de rester au Kirghizstan, parce que c'est un pays qu'on ne connaît pas du tout, et, comme c'était au moment des attentats, et de cette vague de peur, il y avait toute cette dimension sur le racisme : je cherchais un pays musulman mais non arabe. Pour nous, ici, tous les musulmans sont arabes et tous les arabes sont musulmans. Sauf que c'est plus complexe que ça. Je connais quelques arabes qui n'ont strictement rien à faire de la religion, comme je connais des gens qui sont musulmans sans être arabes du tout. Pour moi c'était un pays intéressant parce qu'il va à l'encontre des clichés que l'on se fait sur les musulmans, avec des musulmans qui boivent de la vodka, parce qu'il y a eu la présence russe pendant des décennies. Et puis il y a un rapport aussi, pour le coup, à la nature et au cheval, très vieux, plus qu'aux Etats-Unis, par exemple.

DC

En effet, ce sont des chevaux qui ont été transportés par des colons espagnols et portugais au cours des découvertes à partir de la fin du XVème siècle, et qui ont ensuite été volés ou libérés dans la nature. Lorsque les gens admirent les indiens qui montent sans selles et sans filets, ce n'est pas en vertu de leurs talents, mais parce qu'ils volaient les chevaux sans leur matériel.

LM

C'est drôle parce que dans notre imaginaire, parce qu'on a vu plein de films sur ça, on a cette vision des chevaux sauvages dans les paysages américains, comme s'ils étaient là depuis la nuit des temps, on se dit qu'il y a des chevaux et des indiens, sauvages et immémoriaux, ce qui n'est pas vrai. Alors que le Kirghizstan et tous ces pays d'Asie ont une histoire liée au cheval depuis bien plus longtemps ! J'avais lu une histoire extrêmement intéressante, dans la lignée de l'expression « qui n'a pas de cheval n'a pas de pied », dans laquelle la Chine, n'ayant pas de chevaux, aurait tout fait pour envahir le Kirghizstan, qui en avait. C'était considéré comme l'équivalent de l'arme nucléaire : celui qui avait des chevaux gagnerait toutes les guerres. Les Kirghizes ont gagné, et la guerre avait fait quelque chose comme 60 000 morts. La Chine a alors été obligée de négocier et d'acheter les chevaux,

³⁵⁴ « Au Kirghizstan, la chevauchée initiatique d'un Père et son fils », article de Pascale Krémer, *Le Monde*, 30 Août 2014. Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2014/08/30/la-chevauchee-initiatique_4479131_3216.html

comme des armes. C'est incroyable ! Ces petits chevaux, trapus, qu'on ne voit pas dans le film d'ailleurs³⁵⁵.

DC

Vous n'aviez pas de droit de regards sur l'adaptation ?

LM

Non, et je n'en avais aucune envie, d'ailleurs.

DC

L'adaptation cinématographique présente de nombreuses différences avec le texte, cela ne doit pas correspondre à ce que vous aviez en tête...

LM

Ça, ce n'est pas très important pour moi. On vend les droits, après le réalisateur en fait ce qu'il veut. La presse veut toujours savoir ce que l'auteur en pense. Mais peu importe mon avis, ce qui compte, c'est que le livre ait été une source d'inspiration pour un réalisateur, et adapter un livre, c'est paradoxalement s'en libérer pour le retrouver, peut-être, mais par un autre biais.

DC

Il y avait une peinture dans *Continuer*, ou le côté pictural revient beaucoup, et qui n'est pas forcément très explicite dans l'adaptation cinématographique, par exemple ?

LM

Non, pas vraiment. Prenons par exemple une scène de chevaux : celle où ils sont dans la boue (CT, 113-119). Dans le film, elle dure un temps relativement court par rapport à l'intensité de la scène, quelques secondes³⁵⁶ on dirait, alors que dans le livre c'est une scène très longue, très intense, et déterminante aussi, car le fait de se sécher ensuite implique beaucoup de choses entre le fils et la mère (CT, 120-144). Les scènes où il y a les chevaux sont celles que j'ai le plus travaillées en termes d'écriture. Quand mère et fils se font des courses, par exemple (CT, 90-94), le rapport aux corps – qui se traduit par des phrases déliées, comme l'on trouve chez Claude Simon, je n'ai rien inventé là-dessus – est un élément central dans ce qui unie les chevaux et les humains.

³⁵⁵ Adaptation cinématographique de Joaquim Lafosse, *Continuer*, 2018. Avec Virginie Efira. Les chevaux utilisés dans le film appartiennent en effet beaucoup plus au type ibérique qu'aux espèces visibles au Kirghizstan et en Mongolie, qui sont de petits chevaux trapus, avec une large couche de poils drus pour résister aux températures extrêmes.

³⁵⁶ La scène s'étend en réalité sur 1 minute 23 (47:30-48:53). Elle donne aussi lieu à la scène du lac (48:54-52:07), traitée différemment par le réalisateur, qui en fait un retour à l'enfance et au lien maternel, avec la chanson de Pierre Perret, « Mon petit loup ».

DC

En termes de procédés d'écriture, qu'est-ce que ça implique, de parler d'animaux ? Il y a-t-il une différence dans l'écriture des personnages, du point de vue ?

LM

Non. Il n'y a aucune différence entre une table, un humain, un cheval. La différence va consister en l'interaction qu'on a avec l'animal, surtout dans le cas des chevaux, parce qu'on a une interaction très forte avec eux. Ce qui est raconté, ce sont les sensations, toutes les perceptions qu'on a. Si je dois décrire une table, la table va servir, par exemple, à ce que je puisse m'appuyer, donc ce qui va être intéressant, ça va être comment je vais trouver la façon de décrire l'interaction entre un objet et l'usage que j'en ai. De ce point de vue, le cheval c'est un peu pareil. La hauteur, l'odeur, ... Ce qui est intéressant c'est comment on traduit la course, l'action ou le ralentissement, comment on traduit l'interaction entre des êtres qui ne parlent pas.

Ça marcherait avec un chien, ça marcherait avec n'importe quels animaux, qu'ils soient domestiques ou non. Du moment qu'il y a interaction, j'ai envie de dire, c'est la même chose. Prenons deux personnages, ce qui m'intéresse ce n'est pas forcément ce qu'ils vont se dire, c'est quand les gestes vont trahir ce qu'ils vont se dire au-delà de la parole. Si le cheval a peur, si le cheval est en confiance, comment on traduit ça par des impressions, des sensations, c'est toujours un enjeu très intéressant. Et puis il y a ce rapport à la puissance et au mouvement qui est quand même très difficile. Au cinéma, le cheval est très beau, très puissant, c'est un animal qui produit du mouvement, et un mouvement très particulier, qui interagit beaucoup avec l'homme. On ne pourrait pas dire la même chose avec les éléphants, les rhinocéros, que sais-je ? Je pense à Tarzan, parce que j'en ai vu un il n'y a pas longtemps avec mon fils : un éléphant n'a pas la grâce des chevaux, même si, dans le film, ils servent comme des chevaux.

DC

En quoi n'est-ce pas pareil ?

LM

Il n'y a pas cette intimité. Parce que les proportions ne sont pas les mêmes, j'imagine. L'éléphant est tellement énorme par rapport au corps humain qu'il n'y a pas le côté double, cet effet de double, ni un dialogue aussi riche avec l'humain, cette interaction dont nous parlions.

DC

Le rapport de proportion n'est pas le même ?

LM

Oui il y a quelque chose de plus éloigné. C'est drôle parce qu'il y a des animaux avec lesquels on se sent une sorte d'affinité, liée peut-être à la symbolique qu'on y met. Je pense, par exemple, à un animal qui n'a rien à voir et qui fascine beaucoup, c'est le loup ; le loup, ça marche. L'éléphant, ça ne marche pas. Chez les singes, par exemple, l'orang-outan ça ne marche pas, le gorille, oui. Et ce n'est pas que de l'anthropomorphisme, même s'il y a cette dimension-là, ce n'est pas que ça.

DC

S'agirait-il d'une violence inhérente à l'espèce ? Ce sont des animaux qui provoquent à la fois le désir et la peur. C'est l'ambivalence du cheval, d'un côté on l'aime parce qu'il est beau, rapide et fort, mais lorsque l'on monte dessus et que l'on réalise qu'il est beau, rapide et fort, on en a peur. N'est-ce pas similaire avec le loup ? On ne pense pas à un orang-outan comme à un animal violent.

LM

Et puis, disons-le, c'est assez moche, un orang-outan. Dans les films *La planète des singes*, le orang-outan a toujours le rôle du vieux savant, jamais un rôle de premier plan. La beauté compte beaucoup, parce que, que ce soit le loup ou le cheval, et, d'une certaine manière, le gorille aussi, ce sont des animaux qui ont un rapport à une notion de virilité racée. Un charisme à la fois extrêmement viril et très raffiné, comme une fusion des principes masculins et féminins. Pourtant, Dieu sait que le gorille donne cette image d'un gros bonhomme un peu massif, mais, en même temps, il a cette douceur, quelque chose dans sa lenteur, qui est très touchant. Il donne une image, presque, de fragilité et de douceur mélancolique, peut-être plus que le chimpanzé, qui est comme un cousin sympathique pour nous, touchant parce qu'amusant, mais sans noblesse – puisque c'est ce mot qui résume tout. Un rapport à la noblesse, à une certaine idée de la noblesse. Bien que personne ne sache sur quoi repose cette idée de noblesse, quels sont les critères qui la définissent.

DC

Il y a aussi un passif. Continuer reprend de nombreuses références mythologiques. Or les animaux servent de support à une mythologie propre, comme s'il y avait une histoire propre à certaines espèces, ce qui fait qu'implicitement quand on voit un cheval et qu'il est blanc, on va penser à Pégase, ou que le lion évoque le roi des animaux.

LM

Oui, ça m'a beaucoup aidé. Comme disent d'ailleurs les Kirghizes – et ça m'a été très utile – le cheval et les animaux en général sont une sorte de passerelle entre le monde des morts et des vivants, entre le monde du rêve et la réalité, et évidemment, comme ce livre-là est énormément traversé par

les rêves, Pégase s'impose comme une figure archétypale. Ça renvoie à un certain archaïsme aussi ; la symbolique du cheval renvoie autant à la sensation de liberté qu'à la sexualité.

DC

Et le fait d'avoir une femme et un homme (une mère et son fils), et pas un père et son fils comme dans le récit originel, met en relation d'autres rapports de fragilité et de force.

LM

Evidemment, ça change tout. Mais c'est étonnant parce que dans le film, il nous montre une femme qui ne maîtrise pas son cheval et c'est le fils qui vient lui donner des conseils, alors que non, elle fait mieux du cheval que lui, c'est évident pour moi, car c'est elle qui lui a appris à monter. Je ne vois pas pourquoi, enfin si, c'est parce que le réalisateur voulait plus centrer le film sur le fils que sur la mère.

DC

Vous aviez peut-être deux problématiques différentes : vous aviez beaucoup plus à montrer par l'écrit, alors que lui, il avait plus besoin de créer la communication dans un film aux plans assez statiques. Il a d'ailleurs rajouté de nombreuses scènes liées à la transmission de la communication, par exemple la scène de la ferrure (53:49-56:57), qui n'est pas dans le livre mais qui existe dans l'histoire originelle³⁵⁷, même si là encore elle est représentée différemment. Il semble essayer de mettre les personnages dans un dialogue, il y a une démarche de création de communication des personnages autour du cheval.

LM

Ce livre, parce qu'il est très visuel, donne l'impression d'être facilement cinématographique, sauf que, comme d'habitude, ce n'est pas parce que c'est visuel que c'est cinématographique. En fait tout l'intérêt du livre repose sur le personnage de Sibylle, et son voyage intérieur à elle – que l'on découvre au fur et à mesure – et la façon dont elle revient sur son passé. Il y a un voyage dans l'espace mais il y a aussi un voyage dans le temps.

DC

C'est vrai que cet aspect n'apparaît pas du tout dans le film.

³⁵⁷ R. et T. François, *op.cit.*, p. 179-180.

La chute est par ailleurs totalement différente. J. Lafosse fait de la scène de la ferrure du cheval une scène primordiale dans l'évolution du personnage de Samuel. L'on y voit la transmission d'un aspect culturel de la culture Kirghize en même temps qu'une occasion de communication et d'empathie entre les personnages. Samuel en sort grandi, ayant réussi à dépasser sa peur – de l'autre autant que pour les chevaux. La scène originale que vivent Renaud et Tom s'achève, elle, sur un demi-échec, tant du dialogue père-fils, que de la relation de complicité qui s'était établie entre Renaud et sa monture (p. 181).

LM

C'est complètement gommé. S'il y a un manque, il est de ce côté-là.

DC

Alors qu'on aurait pu penser à une adaptation cinématographique dans l'esprit de *Wild*³⁵⁸, sur la marche, par exemple, mais qui repose lui aussi sur une héroïne féminine très forte, et un processus cinématographique de flashbacks.

LM

Oui, j'avais lu le livre. Pour moi, évidemment qu'un voyage comme ça ce n'est pas qu'une question d'espace : c'est une question de temps, on voyage à l'intérieur de soi. Pourquoi est-ce qu'elle fait ce voyage, cette femme ? Parce que son fils a fait une connerie : il a pris part à une agression sexuelle contre une jeune fille. Elle, en tant que mère et en tant que femme, ne peut pas laisser passer ça. Elle qui, depuis vingt ans, a oublié qu'elle était une femme pour être une mère, se dit que ce n'est pas possible. Ce voyage est donc la façon dont elle se débarrasse de sa peau de mère pour redevenir une femme.

DC

Retrouver la voie de sa sexualité ?

LM

Oui, et retrouver la voie de sa propre histoire. Faire le deuil de son amour de jeunesse. Pour moi, les chevaux permettaient aussi cette espèce de trajet, presque symbolique, d'un retour à quelque chose d'archaïque.

DC

Est-ce que c'est utile, au XXI^{ème} siècle, d'écrire un roman autour de cette thématique, y a-t-il une volonté de sortir de la ville ? Bordeaux n'est pas comme Paris mais elle est présentée, à travers le texte, comme une ville très urbanisée, grise, où l'on se déplace par transports en commun souterrains. A quoi ça mène de « partir » ? Doit-on recevoir cela comme un récit vraisemblable ou est-ce qu'il y a derrière quelque chose de magique de l'ordre du rituel ?

LM

Parce que les villes sont déshumanisées, au contraire, ça n'a jamais été autant d'actualité de partir. Les gens ont besoin de retrouver le rapport au temps, de ce que signifie « prendre son temps », de se

³⁵⁸ *Wild*, 2014, film de J.-M. Vallée avec Reese Witherspoon.

débarrasser de cette vie uniformisée. À 4000 mètres d'altitude, là où il n'a pas le wifi. Et les endroits où il n'y a rien aujourd'hui commencent à être assez rare, même si ce ne sont pas non plus des pays dangereux. Ce sont des endroits difficiles, mais ce ne sont pas des endroits complètement inaccessibles. Une mère et son fils peuvent le faire. Il faut qu'ils soient entraînés, mais il n'y a pas de danger de mort, *a priori*. Il peut y avoir des dangers, parce que c'est la nature et que l'on peut trouver du danger partout, mais je crois que les gens sont très en demande de ça. Plus ils vivent concentrés dans les villes, plus, paradoxalement, ils ont besoin de lâcher prise. Il y a quelque chose de la quête de sens, d'identité. Plus on va dans une hyper modernité, des villes grises, uniformes et dépersonnalisées, plus les gens ont besoin de retrouver du temps et du sens. Le cheval est peut-être l'animal qui, par excellence, peut aider à se reconnecter à la nature. C'est à la fois un animal très domestiqué, et, en même temps, très sauvage.

DC

Et, en tant qu'écrivain, pensez-vous qu'il y ait, à cause de cela, une nostalgie du roman traditionnel ? Assisté-t-on à un regain d'engouement pour des auteurs qui vous font voyager ? Les romans de l'entre deux guerres questionnent la responsabilité de l'écrivain, et la possibilité de laisser libre cours à la fiction et à l'imaginaire après l'événement. Ils prônent la « mort du roman ». Or ce roman semble revenir à un certain type de littérature de voyage, à revenir au genre romanesque et au récit d'aventure. Qu'en pensez-vous ?

LM

Ce n'est pas un retour, mais plutôt une façon de réinterroger le roman, y compris le roman d'aventure, via ce que le XXème siècle, le Nouveau Roman, ont apporté. Renouer avec l'aventure, ce n'est pas une façon de tourner le dos au XXème siècle, avec son côté plus expérimental, mais une façon d'essayer d'attraper des choses qui étaient un peu posées comme contraires, et qui s'avèrent ne pas l'être tant que ça. Le roman est un art très plastique, sa souplesse lui permet d'intégrer, d'ingérer tout ce qui l'entoure, le conteste, lui fait la guerre : il peut tout prendre et le faire sien. Tout ce qui est critique du roman, ère du soupçon, la modernité, la volonté de travailler la littérature pour elle-même et par elle-même, était une façon de critiquer le roman « romanesque ». Aujourd'hui, on en n'est plus là, on a une autre façon d'appréhender le réel, une autre façon d'appréhender la littérature. Pour moi, le roman qui intègre des figures romanesques de genre (l'aventure, la guerre, le thriller, etc.) n'est pas une figure nostalgique, mais un moyen de dire le monde à travers des prismes que tout le monde connaît. Comme si les clichés véhiculés par ces formes étaient le moyen, aujourd'hui, pour passer des images à la réalité sensible. Ainsi, l'image qui me vient, c'est Claude Simon, avec ce petit texte republié il y a peu, *Le cheval*, qui est un texte que l'on trouve déjà dans

d'autres textes, comme *La Route des Flandres*. C'est l'image de l'œil : la figure du cheval en train de mourir, et le reflet dans l'œil (CH, 18)³⁵⁹.

DC

Mais liée aussi à *La Route des Flandres* et au *Cheval* ?

LM

Cette image-là, c'est quelque chose que j'avais vu, au cinéma, dans je ne sais plus quoi, et puis aussi en photo je ne sais plus où, il y a longtemps, et comme je ne note pas mes sources, ça se confond et ça devient ma petite cuisine interne. Je ne conserve pas les sources, j'ai tendance à tout prendre et à tout mélanger, à la fin je ne sais plus d'où les choses viennent, et alors je peux toujours dire que ça vient de moi, même si ce n'est pas vrai, car, à la fin, ça le devient quand même. Une fois, je racontais un livre à quelqu'un. Une semaine après, il me dit : « c'est n'importe quoi, ce que tu m'as dit. Ce que tu m'as dit n'existe pas dans le livre, il y a peut-être une page qui peut faire penser à cela, mais ton souvenir est complètement faux. » J'écris avec ce principe que la mémoire est une force active, qui réinvente, construit une réalité à partir d'éléments qu'elle réagence. Le cheval fait partie de ces figures que j'ai tellement croisées dans ma vie – de spectateur, de lecteur – et même dans la pratique, qu'il était normal que je le croise dans mes livres. Je me souviens, à un moment, aux beaux-arts, je peignais des têtes de chevaux, à partir des peintures de Géricault, ou des dessins. Je vais prendre un autre exemple, et qui à la fois n'a rien à voir et qui malgré tout est lié, c'est la représentation des femmes dans mes livres. Dans mes quatre premiers, les mecs tombent tous amoureux de femmes très pâles, très éthérées. J'ai mis quatre livres à m'en rendre compte, et je me suis demandé, au bout du quatrième : mais est-ce que ces nanas-là, elles te plairaient, à toi, dans la vie qui est la nôtre ? Et bien non, pas tellement. Alors pourquoi est-ce que tu les décris ? Et puis j'ai compris, c'est Dostoïevski. On est traversé par ces images qui sont des clichés, mais ce sont aussi des figures artistiques, des figures littéraires ; elles sont toujours d'actualité, parce qu'elles sont toujours d'actualité dans notre mémoire, qui est le lieu de notre fabrique. Il est très intéressant de voir que, par exemple, si l'on se penche sur les métaphores chez Baudelaire, il faut s'intéresser aux travaux de rénovations de Paris. Paris, par exemple, est une des dernières capitales européennes à avoir installé des trottoirs. Il y avait énormément de boue. Si l'on regarde les poèmes de Baudelaire, ces images sur la boue reviennent très souvent ; aujourd'hui, ça ne nous parle plus, on ne sait pas de quoi il

³⁵⁹ Le motif de l'oeil du cheval revient dans la majorité des textes du corpus, qu'il s'agisse, évidemment, de Claude Simon dans *Le Cheval*, *La Route des Flandres*, et *L'Acacia*. Il a d'ailleurs été analysé par Tiphaine Samoyault lors d'un séminaire de l'agrégation de lettres modernes sur *L'Acacia* : « achever le cheval : un problème historique et un problème poétique », 25-26 janvier 2018. L'œil du cheval apparaît chez Giono, celui de Lachau tué par Marceau, « ouvert, tout mouillé de larmes » (DCO, 155), mais aussi chez Pierre Lemaître, car c'est la première chose que voit Albert lorsqu'il tombe dans son trou d'obus (AL, 34).

parle. On les voit juste comme une métaphore, alors qu'en fait c'était très contextuel. C'était quelque chose qui avait un sens très concret. Ça parlait aux gens de l'époque, alors que pour nous c'est un peu poétique. Il y a des images qui peuvent survivre. Il n'y aurait plus de chevaux, ça pourrait encore survivre.

DC

Et on le voit dans le vocabulaire, lorsqu'on se penche sur les expressions provenant du vocabulaire équestre, qui continuent à exister postérieurement à l'utilisation du cheval : monter sur ses grands chevaux, mettre le pied à l'étrier, ...

LM

A bride abattue, ...

DC

S'emballer... à l'époque, ce sont des expressions qui parlent au plus grand nombre. Quelles sont, selon vous, les résonances actuelles, liées à la nouvelle vague de protection des animaux et de sensibilité par rapport à l'écologie ? N'a-t-on pas l'impression de voir une incursion du point de vue de l'animal, avec cette relation à l'œil du cheval par exemple ? Est-ce que la fiction ne serait pas une solution permettant d'exprimer le point de vue de l'animal ?

LM

Alors ça, justement, il faut lire Chevillard plus que moi, puisqu'il a fait beaucoup de livres dont l'humain n'est pas le personnage principal.

DC

Oui mais *Continuer* aussi, exprime un point de vue de cheval, avec celui de Samuel. Samuel va, à la fin du livre, prendre un chemin influencé par le regard que le cheval qu'il a laissé mourir aurait porté sur lui, et engendré par la culpabilité provoquée par ce regard. C'est une inversion du point de vue narratif, avec la vision de l'animal.

LM

Oui mais c'est quand même sur un mode psychologique, alors que Chevillard ne fait pas ça du tout : il va mettre en scène un hérisson, un orang-outan, dans le sens où l'homme n'est pas le centre de l'univers, alors que, dans mes livres, c'est central. Le roman, d'ailleurs, est né avec l'humanisme, et son essor est lié à l'expansion des notions individuelles, voire individualistes.

DC

Mais c'est une vision qui revient aussi dans votre texte, avec cette phrase de Samuel qui se rend compte qu'il n'est pas au centre du monde (CT, 111).

LM

Et c'est là, pour le coup, que la figure du cheval est intéressante, dans cette prise de conscience. Parce que Samuel est pris entre 3 figures : les chevaux, sa mère – dont il découvre avec stupeur qu'elle est une femme – et les kirghizes, qui lui font se rendre compte qu'il y a dix mille façons d'être musulman comme il y a dix mille façons d'être chrétien, athée, ou tout ce qu'on veut, que la vie ne marche pas par généralités, et qu'on ne peut pas se débarrasser si facilement des uns et des autres en les réduisant à des catégories. Et je pense que les chevaux lui permettent à la fois de découvrir sa mère et de découvrir une vérité plus métaphysique peut-être, onirique : il y a une scène qui pour moi était très importante, quelque chose de symbolique : quand Sybille va nager avec le cheval (CT, 135-136). Parce que là, on retrouve Pégase. On retrouve ce lieu de la mythologie, la source, la fabrique d'un corps qui est proche de celui du centaure, pour moi on est proche de quelque chose de mythologique...

DC

Il y a un lien fort aussi avec le baptême, un lieu d'où elle renaît en quelque sorte, purifiée par l'eau.

LM

Pour moi, là, dans son rapport avec le cheval, elle fait corps avec l'animal, avec l'animalité, et ils deviennent l'un et l'autre un seul être, une espèce de créature mythologique qui sortirait de l'eau, comme une sirène avec, à la place d'une queue de poisson, un corps de cheval. Mais c'est un petit peu comme, on pourrait dire, si l'eau se confondait avec le ciel et la terre. Disons que le cheval, dans le livre, permet vraiment d'axer des univers qui, en réalité, ne cohabitent pas. Et là, d'un seul coup, ça s'articule, grâce au cheval. On peut passer du mode symbolique au mode réaliste. Ça c'est quelque chose qui m'avait intéressé. Je suis resté un an à Rome, à la villa Médicis, et, derrière la villa, il y a deux jardins. Sur la gauche vous avez un jardin, j'allais dire, à la française, très ordonné, et puis, sur la droite, vous avez ce qu'on appelle le *bosco* qui était, à l'époque des Médicis, dédié à la chasse. C'était aussi le lieu des orgies, de la dépense, de la débauche : il faut le dire, c'est important, parce que l'idée était que, sur la gauche, on avait la civilisation et la culture, le monde de l'intelligence, et, sur la droite, avec le *bosco*, le monde du refoulé, de la pulsion, de la sexualité, du fantasme. Et, finalement, on peut dire que le cheval est lui aussi une figure qui fait cohabiter l'extrême civilisation – parce que c'est un animal de l'ordre, un animal militaire, d'agriculture, une façon d'exprimer le pouvoir – et l'extrême résistance à la domestication qu'implique le fait culturel, car, de l'autre côté, il est un animal de liberté et d'évasion.

Titre :

« Cheval de Papier ». Représentations de la figure équine dans le roman français contemporain, de l'entre-deux guerres à nos jours.

Mots clefs :

Cheval ; animal ; animalité ; figure équine ; représentations ; littérature contemporaine ; roman français ; roman équestre ; XX^{ème} ; XXI^{ème} ; Paul Morand ; Jean Giono ; Claude Simon ; Richard Millet ; Laurent Mauvignier ; Pierre Lemaître ; Zoolittérature ; réception ; empathie ; cavalier ; amazone ; centaure.

Résumé en français :

Ce travail de thèse a pour objet d'analyser l'héritage des figurations mythiques et des représentations plastiques et littéraires du cheval dans une sélection d'œuvres de fiction des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Leur reprise et leur ré-élaboration appellent une lecture thématique de la figure du cheval dans quelques récits et romans français, et l'appréciation des enjeux qui y sont associés.

En faisant allusion aux « chevaux de papier », cette thèse souhaite interroger le cheval de fiction littéraire, et non l'équitation ou les pratiques équestres en général, et percevoir quels sont les aspects propres au cheval, à la fois dans une perspective diachronique – l'évolution des représentations dans le temps – et synchronique – l'articulation de ces différents phénomènes les uns par rapport aux autres dans la littérature contemporaine.

En quoi la présence du cheval renvoie-t-elle le lecteur aux questionnements écologiques actuels sur la place de l'homme au sein de la nature, cristallisant à la fois l'angoisse de la mort et d'une crise civilisationnelle ?

Résumé en anglais :

The purpose of this thesis is to analyze the heritage of the mythical figurations and of the plastic and literary representations of the horse in a selection of fiction works from the 20th and 21st centuries. Consequently, their resumption and their re-elaboration of the figure of the horse in some French stories and novels allow us to conduct a thematic reading, appreciating the stakes associated with them.

By alluding to «paper horses», this thesis wishes to question the horse of literary fiction, and not horse riding or equestrian sports in general, and to perceive what are the horses peculiar aspects, both from a diachronic perspective – the evolution of representations over time – and synchronic – the articulation of these different phenomena in relation to each other in contemporary literature.

In what way does the presence of the horse refer the reader to current ecological questions about the place of man within nature, crystallizing both the anguish of death and a civilizational crisis?