

Quand le cheval paraît : Représentations et fonctions diégétiques de la figure équine dans le roman contemporain français (1933-2016)

Diane de Camproger
Université de Caen-Normandie

Cette contribution est issue d'une thèse soutenue récemment à l'Université de Caen¹. Mon questionnement consistait à savoir comment le cheval était devenu un *topos* romanesque récurrent, en littérature, au XX^e siècle, alors même que l'animal disparaissait de la société. Cette présence s'explique d'abord pour des raisons référentielles évidentes : elle représente une époque traversée par des conflits guerriers et marquée par les débuts de l'industrialisation. Néanmoins, au-delà de cette fonction référentielle, le cheval fait appel à un imaginaire issu de récits et de scénarii mythologiques et représentant des situations universelles (de combat, de rivalité, de confrontation à la mort) et des émotions anthropologiques archaïques (terreur, désir, pitié). C'est d'ailleurs par le cheval que commence à émerger, en littérature, le souci de l'autre animal, avec Anna Sewell (*Black Beauty*, 1877) ou Leon Tolstoï (*Kholstomer*, 1886). Pour analyser la forme que prend cette figure animale dans le roman et dans le temps, nous nous interrogerons sur son statut de personnage, et verrons comment il constitue un type à part dans la fiction.

En effet, s'il est bien tour à tour accessoire, adjuvant, mais aussi confident, double, substitut ou médiateur, inscrit dans un schéma actanciel au même titre que les autres personnages, le cheval donne aussi lieu à la présence de différents « chevaux-types » définis et autonomes, que nous retrouvons d'une œuvre à l'autre.

C'est cette autonomie des personnages équestres dans les romans de notre corpus qui nous permet d'établir l'existence de « scènes » équestres au sens où l'entendent Gérard Genette (*Figures III*)², et Stéphane Lojkin (*La Scène de roman*)³. Si ces scènes sont principalement le fruit d'une interaction directe entre le cheval et l'homme – au sens narratologique –, c'est la présence du cheval qui semble en garantir l'effet dramatique, leur permettant de constituer souvent le point d'orgue du récit.

¹ Diane de Camproger, *Chevaux de papier : représentations de la figure équine dans le roman contemporain français, de l'entre-deux guerres à nos jours*, Thèse de doctorat de langue et littérature françaises, soutenue le 21 juin 2022 à l'Université de Caen-Normandie.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1969, p. 93.

³ Stéphane Lojkin, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 4.

De l'objet de représentation métonymique au personnage autonome

Cheval-moteur, cheval-piédestal

Depuis le XIX^e siècle, le cheval apparaît dans le roman par automatisme réaliste. Il s'agit en effet d'assurer le réalisme et la vraisemblance de la diégèse. Le cheval est un élément incontournable du quotidien. Ainsi, Paul Morand, dans le court texte *Milady* (1933), nous conte l'histoire d'un écuyer du Cadre Noir de Saumur, Gardefort, militaire en fin de carrière et ruiné par un divorce. La relation amoureuse qu'il entretient avec sa jument, Milady devient une métaphore des « bouleversements affreux » sociétaux auxquels le personnage principal est confronté. La relation équestre se détériore au fur et à mesure que la vie du personnage s'effondre, jusqu'au suicide final qui conduira le héros à se jeter, avec sa jument, du haut d'un viaduc. Le cheval est alors ici autant le piédestal que le véhicule – littéral et métaphorique – des fantasmes du personnage, comme de sa mort, puisque Gardefort meurt *à cheval*.

Nous retrouvons ces fonctions du cheval (moteur, piédestal) dans les textes de Jean Giono, où l'animal apparaît aussi beaucoup comme véhicule d'une riche matière mythique. Néanmoins, qu'il s'agisse d'œuvres où le cheval est constitutif de l'intrigue (*Que ma joie demeure*, 1936 ; *Deux cavaliers de l'orage*, 1965 ; « Le cheval », ce court texte de *Faust au Village*, 1977), ou de romans dans lesquels la présence du cheval tient plutôt de l'accessoire du cavalier (*Le Hussard sur le toit*, 1951 ; *Les Récits de demi-brigade*, 1972), le cheval possède à chaque fois cette double fonction motrice et sociale. Dans *Les Récits de demi-brigade*, un des chevaux est même défini par Martial, le protagoniste, comme un « fauteuil ambulante » (RDB, « Noël », 14) ! Le cheval est, comme l'équipement du cavalier, 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, noms de voitures à cheval qui nous sont encore familiers), l'équipage et les valets qui l'accompagnent, sont autant de marqueurs sociaux. Rien de nouveau depuis les romans du XIX^e siècle dans lesquels les chevaux permettaient à Lucien Leuwen ou à Nana de mettre en valeur leur statut social dans les romans éponymes de Stendhal ou d'Émile Zola.

Ainsi, dans le roman de Richard Millet, *Le Cavalier siomois*, 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)⁴.

L'équitation reste, 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 », qui marque 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.

Il faut se pencher sur une œuvre plus récente, celle de Laurent Mauvignier (*Continuer*, 2016), pour voir la pratique du cheval perdre cette assimilation automatique à une classe sociale supérieure et se transformer en une voie d'accès privilégiée à une nature sauvage originelle. Dès l'incipit, le cheval est associé à un imaginaire naturel en opposition avec l'univers urbain dans lesquels évoluent les personnages : « La veille, Samuel et Sybille se sont endormis avec les images des chevaux disparaissant sous les ombelles sauvages » (CT, 9)⁵. C'est aussi un gage de vraisemblance dans un récit se déroulant au Kirghizstan, pays de culture équestre nomade. Le cheval gagne alors en substance au fur et à mesure de l'intrigue, dans laquelle il fait figure de double ou d'alter-ego des personnages. Ainsi, alors que Milady incarne de plus en plus la femme idéale, le double de la femme que Gardefort n'a pas connue, le cheval imaginaire de la petite Céline lui permet de se transformer en un double hybride héroïque, représentant ce père absent qu'elle idéalise. Enfin, les chevaux des personnages du roman de Laurent Mauvignier deviennent plus que de simples moyens de transport : des confidents, des compagnons, des doubles totémiques figurant le retour à la nature des personnages.

Cheval-double : le paradigme de l'Alter Ego

Au XX^e siècle, la caractérisation des personnages par le cheval ne s'arrête pas qu'au statut social. L'animal personnifie aussi des valeurs morales ou physiques. Ainsi, dans les courses-poursuites des *Récits de demi-brigade*, chaque voiture à cheval renseigne en réalité sur les personnages qui l'occupent : « Il me fallait suivre, sans le perdre de vue,

4 Richard Millet, *Le Cavalier siomois* (1998), Paris, Editions La Table Ronde, 2004 (abrégé CS). Les références aux pages des œuvres figureront dorénavant entre parenthèses après l'abréviation de leur titre.

5 Laurent Mauvignier, *Continuer*, Paris, Minuit, 2016, (abrégé CT).

un tilbury qui avait un joli trotteur » (RDB, 79)⁶. Le tilbury est une voiture à cheval fine et élégante, rapide, et couverte d'une capote qui permet de dissimuler ses passagers. La voiture utilisée donne ainsi des indications sur ses occupants, de très jeunes gens de haute naissance, discrets, fins et élégants comme la voiture. C'est à eux aussi que s'applique l'adjectif caractérisant le trotteur.

Ce cheval-double, personnifiant l'humain prend des connotations largement sexuelles chez Paul Morand ou Claude Simon où il incarne l'être aimé ou la femme idéale. Chez le premier, la jument représente l'être aimé, la seule « femme » qui ait voulu de lui, dans un contexte de divorce difficile :

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)⁷.

Dans *La Route des Flandres*, de Claude Simon, Corinne, la femme du supérieur du narrateur, trouve son pendant dans une jument de course difficile. Son mari, 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)⁸. 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). Deux fantasmes se superposent alors : celui de l'animal sexualisé, et de la femme animalisée. La pouliche et Corinne se confondent d'ailleurs aussi bien dans le discours que dans l'imagination des protagonistes : « 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)

6 Jean Giono, *Les Récits de demi-brigade*, Paris, Gallimard, 1972, (abrégé RDB).

7 Paul Morand, *Milady*, suivi de *Monsieur Zéro*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1936, (abrégé MIL).

8 Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1982, (1^{ère} éd. 1960), p. 167, (abrégé RF).

Le sujet « elle » désigne à la fois Corinne et la pouliche, transformant les deux êtres en une créature hybride et mythifiée. Cette fusion/confusion avec l'animal se retrouve autant chez Richard Millet, lorsque la petite Céline, fusionne alors avec son cheval imaginaire, devenant un « cavalier siomois » : « Elle se serait volontiers mis un mors dans la bouche et des étriers autour des hanches » (CS, 37).

Cette identification du cheval à soi-même, à un double ou un alter ego a d'ailleurs été théorisée par Sylvine Pickel-Chevalier lors d'une analyse synchronique d'une centaine d'ouvrages de littérature enfantine contemporaine consacrés aux chevaux, dans lesquels nous retrouvons les mêmes processus⁹. Selon elle, cette identification « idéalisante » aurait des conséquences sur le rapport au cheval dans la pratique de l'équitation.

Adjuvant ou opposant, rarement héros

Les chevaux semblent peu à peu sortir d'une fonction uniquement référentielle pour gagner en autonomie, comme Milady, la jument de Paul Morand, à qui on reconnaît finalement une volonté propre, à la fin du texte, lorsqu'elle tombe du haut d'un aqueduc, avec son cavalier. Grumbach, nouveau propriétaire de la jument et témoin de l'accident, reconnaît que Gardafort a jeté Milady dans le vide contre sa volonté :

« 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).

Il faut donc attendre le dénouement du récit pour que le personnage équin devienne l'héroïne, tragique, de sa propre histoire, en s'opposant sans succès à la volonté de son cavalier.

Dans *Faust au village*, le cheval Bijou décide de la gestion du travail des champs à la place de son maître, qui devient alors, de manière inversée, son serviteur : « Chaque fois qu'on entrainait une charrette, le cheval voulait repartir. [...] Le cheval y allait de lui-même. [...] Mais il fallait obéir. Si je n'avais pas obéi, il m'aurait mangé. » (FV, 41)¹⁰.

9 Sylvine Pickel-Chevalier. « Popular Horse Stories and the Invention of the Contemporary Human-Horse Relationship through an 'Alter Ego' paradigm », in *Journal of Sports Science*, David Publisher, 2017, p. 119-137.

10 Jean Giono, « le cheval », *Faust au village*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1977, (abrégé FV).

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.

Le cheval, auquel on prête traditionnellement le rôle d'auxiliaire ou d'adjuvant du protagoniste, comme moyen de transport docile, peut aussi se révéler un opposant. Le narrateur du *Jardin des Plantes*¹¹ exprime, par exemple, la panique et l'impuissance qui le gagnent alors qu'il est aux prises avec une jument qui refuse de lui obéir, en pleine attaque aérienne pendant la Seconde Guerre mondiale :

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... (JP, 96)

Au contraire, les protagonistes de *Continuer*, dans un contexte bien plus pacifique de voyage à cheval, semblent atteindre avec leurs compagnons équins une communion, une « sorte de compréhension intime » (CT, 90) par laquelle « chevaux et humains se comprennent et réagissent pareillement » (CT, 90). Le voyage a rapproché les personnages de leurs montures. Ainsi, Samuel, le fils, sent s'établir un lien avec son cheval, Starman, « 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). Sa mère, Sibylle, abandonne même la prise de décision, et, alors qu'elle se croit perdue, « elle ferme presque les yeux et se laisse guider par son cheval » (CT, 187).

Le cheval de fiction, malgré son statut d'animal, obéit aussi à une caractérisation différentielle, comme les personnages humains : il porte un nom et exprime des caractéristiques spécifiques, morales et physiques, et possède une influence sur l'action. Néanmoins, bien que les chevaux soient autonomes au sein du récit, nous pouvons reconnaître, d'une œuvre à l'autre, certains types de chevaux *de papier* récurrents.

Le cheval, un motif topique récurrent

La jument nerveuse

Milady, qui est une jolie jument de robe alezane, se rapproche, par ses caractéristiques physiques, mais aussi comportementales, de la jument Ariane, des *Récits de demi-brigade*, « l'alezane de toute beauté » montée par Martial et avec laquelle il se sent en « communion » (RDB, 75). On retrouve aussi ces qualités (beauté, finesse,

11 Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Paris, Les éditions de Minuit, 1997 (Abrégé JP).

élégance) dans la jument du petit Verdet (« une bête fine et racée » ; « une merveille » RDB, 48-49), ou dans la pouliche de Reixach dans *La Route des Flandres*. Cette dernière est alezane¹² comme Milady ou Ariane, belle, nerveuse, et possède des attributs féminins marqués : elle a une longue queue (RF, 167), elle danse (RF, 162). 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). Ces juments sont à la fois objets de désir et de conquête pour le cavalier masculin, ce qui est symbolisé par la couleur de leur robe, « alezane », c'est-à-dire couleur de feu, ou de désir, vulgairement désignée de « red » (rouge) dans la langue anglaise. La plus célèbre représentante de ce type est sans doute Flicka, héroïne équine de la série de livres pour jeunes écrits par Mary O'Hara en 1940.

La jument nerveuse peut, heureusement, comme c'est le cas avec Flicka devenir un « cheval complice », modèle absolu de réussite de la relation cavalier-cheval.

Le cheval complice

N'est-ce pas ce lien qui unit le vieux Bréguier de la Digue au cheval Voltigeur, lorsqu'il raconte ses souvenirs, dans *Milady* ? « 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) Car ces chevaux complices font parfois l'objet de préjugés, comme Biquet, le cheval qui accompagne Martial dans *Les Récits de la demi-brigade* et lui sauve la vie :

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).

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

12 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.

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 que dernier allait le mettre en difficulté et non l'aider.

C'est un sentiment de complicité – et même d'amour – équivalent, quasi magique qui unit les personnages de *Continuer* à leurs montures, à mesure que se déroule leur voyage : « chevaux et humains se comprennent et réagissent pareillement » (CT, 90).

Le cheval roi

Le cheval roi est un cheval unique admiré de tous, comme Bijou dans *Faust au 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). Il est caractérisé par une robe ou une apparence singulière, une grande beauté et des talents particuliers. L'étalon de Carle, dans *Que ma joie demeure*¹³, autre récit de Jean Giono, 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).

Il est l'objet de tous les désirs et toutes les attentions. Ainsi le cheval tué par Jason Marceau dans *Deux cavaliers de l'orage* est indiscutablement un cheval-roi (« il gardait cette bête comme une relique » DCO, 151), de même que Starman, le beau cheval de Samuel dans *Continuer*, 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).

Néanmoins, le cheval n'est pas toujours vecteur d'émotions positives en littérature, allant jusqu'à susciter la peur. C'est le cas du « cheval fou ».

Le cheval fou

Ceux-ci 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

13 Jean Giono, *Que ma joie demeure* (1936), in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1972 (abrégé QJD).

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.

Le cheval fou se caractérise par son tempérament dangereux et incontrôlable, imprévisible, comme ceux qui 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. Le cheval devient alors à la fois acteur de l'action, mais aussi de la suspension du temps narratif, qu'il fige par son apparition.

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). Elle produit un effet d'actualité, *mettant en scène* un aspect de la relation entre cavalier et cheval.

La mise en scène du cheval : un élément-clef de la dramatisation du récit

Cette relation au cheval est, dans les textes que nous avons étudiés, 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 Lojkin, le combat qui devient spectacle¹⁴. D'ailleurs, deux motifs récurrents de scènes équestres sont ceux de la mort du cheval (ou du cavalier), ainsi que celui de l'œil ou du regard du cheval, permettant, par un jeu de miroir métalittéraire, d'interroger le lecteur.

La mort du cheval (ou du cavalier) : une topique récurrente du récit équestre

14 Stéphane Lojkin, *op. cit.*, p. 45.

Les scènes équestres, dans *Milady*, 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 davantage d'importance à chacune de ses apparitions, 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, avec un pastiche de rencontre amoureuse : « 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). 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 d'un vieil homme attendant sa jument. De longues pauses descriptives dans la narration dressent le décor dans lequel Gardefort attend Milady. 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 : « à 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. 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. C'est pourtant cette parodie de rencontre amoureuse – on pense à Julien Sorel voyant Mme de Rénal pour la première fois dans *Le Rouge et le noir* (1830) de Stendhal – qui, parce qu'elle s'applique à une jument, contient tout le tragique de la nouvelle et préfigure le suicide final, qui, en littérature, est la conclusion récurrente des histoires d'amour impossible. Cet accident final fait d'ailleurs l'objet d'une ellipse, et la mort des deux protagonistes est transmise au lecteur par le discours direct.

Nous retrouvons une construction analogue chez Giono dont l'œuvre *Deux cavaliers de l'orage* (1965) est construite à la manière d'une tragédie classique. Les cinq scènes équestres y figurant étant autant de nœuds dramatiques permettant de conduire le

récit vers le fratricide final. Ainsi, 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. La narration s'éloigne de l'univers pastoral dans lequel évoluaient les deux frères pour suivre le départ des deux frères aux courses de Lachau, à cheval. Lorsqu'elle voit les deux cavaliers s'en aller, Esther établit un parallèle entre la violence brusque et impulsive de Marceau, qui transparaît dans sa façon de monter à cheval, et l'inquiétude qu'elle ressent. Derrière la scène émerge la vision 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 tuera le cheval fou, dans le même chapitre, et s'illustrera ensuite comme l'homme le plus fort du monde, devenant, à la fin du récit, le meurtrier de son propre frère. 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 : « Maintenant, ils ne sont plus que deux cavaliers, là-bas, loin [...] maintenant ils ont disparu ». La scène se clôt sur du vide, comme un baisser de rideau au théâtre : « 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 aussi un « écran-scène ». 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.

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. D'autant que l'événement principal du roman, le « meurtre », par Jason Marceau, d'un cheval devenu fou pendant la foire de Lachau, fera ensuite l'objet d'une ellipse, et sera transmise au lecteur par le discours direct, lors d'un dialogue entre les protagonistes *a posteriori*. De la même façon, le fratricide final n'apparaîtra pas dans le récit et ne sera porté à la connaissance du lecteur que par le discours rapporté, dans un dernier chapitre intitulé « chœur », dans une référence explicite au théâtre.

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 un aspect merveilleux voire surnaturel. *Milady* ou *Deux cavaliers de l'orage* utilisent la matière de la tragédie antique, par la réappropriation et le recyclage de figures équines mythiques et en deviennent épiques, au sens où l'entend Hugo.

Un questionnement sur l'homme et une adresse au lecteur à travers l'œil du cheval

La mort, du cavalier ou/et du cheval est donc, nous l'avons vu, une topique récurrente. Néanmoins, 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, 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 chevaux de l'Apocalypse, les sauterelles qui s'abattent sur l'Égypte, autre référence à l'Apocalypse – ou les légendes chevaleresques – « 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 ». Le cheval synthétise 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.

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. 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.

Ainsi, l'œil du cheval, qu'il s'agisse d'un cadavre en décomposition ou d'un animal mourant, hante le narrateur, formant un point central autour duquel semble tourner le récit. Ainsi, dans *Le Cheval* (1958), court récit précédant et annonçant les thèmes qui sont développés dans *La Route des Flandres*, le narrateur se demande si « le cheval a lu quelque part qu'il allait mourir ? » (CH, 38) établissant alors un lien métadiégétique entre la présence du cheval et le récit.

Car les scènes équestres aident à construire la narration, comme dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, dans laquelle le chapitre central s'intitule : « peindre un cheval mort » (CT, 191-196). Ce titre tragique fait écho à la mort de l'un des deux chevaux, le cheval de Samuel, Starman. Cette mort fait l'objet d'une longue scène de six pages dépeignant l'agonie du cheval, sa découverte par Sibylle, la mère de Samuel, dans un ravin, et son abandon à une meute de loups. Cette scène ne dure, dans la diégèse, qu'un court moment (CT, 190 ; 196) ; pourtant, elle est narrée avec détail, suspendant le récit à ce tableau macabre (TH < TR). La scène est 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). Comme un spectateur, le lecteur assiste à la mise en

place progressive de la scène par la gradation des termes évoquant la souffrance du cheval, « 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 inchoative, 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'építőchasme, 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 le discours indirect (« elle se demande d'où ça peut provenir » CT, 191), soit par le discours *immédiate*, 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, c'est-à-dire la vision, l'apparition : « 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 scène est explicitement inspirée par le regard pictural ou cinématographique. La scène s'achève d'ailleurs sur l'image, fortement traumatisante pour la jeune femme, de l'œil du cheval qui voit sa mort arriver :

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).

Ce regard, que Sibylle ne peut pas supporter au point de s'éloigner et d'abandonner le cheval, signe aussi un changement de focalisation. En épousant la vision du cheval, ses pensées, on lui donne enfin une voix dans le récit, même si celui-ci se clôt par un dialogue avorté entre les deux personnages, humain et équin.

Ainsi, après avoir été promu du rang d'objet référentiel à celui de sujet-personnage, le cheval ne cesse de nous questionner, par sa dualité et les thèmes universels auxquels il nous renvoie. La récurrence de certains *topoi* tragiques introduits par sa

présence dans le récit ne peut que nous interroger, qu'ils consistent en figures-types ou en motifs récurrents ; ils questionnent le lecteur, de façon métadiégétique, sur la présence d'une voix animale dans la fiction narrative. Ces questionnements permettent de considérer le cheval comme un élément fictif à part qui, au-delà d'une topique romanesque propre, serait le représentant de ce qu'on appelle l'animalité, en ce qu'elle a de similaire, mais aussi de différent de l'humanité dont elle est si proche.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

GIONO, Jean, *Que ma joie demeure* (1936), *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1972.

GIONO, Jean, *Deux cavaliers de l'orage*, Paris, Gallimard, 1965.

GIONO, Jean, *Les Récits de demi-brigade*, Paris, Gallimard, 1972.

GIONO, Jean, « le cheval », in *Faust au village*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1977.

MAUVIGNIER, Laurent, *Continuer*, Paris, Minuit, 2016.

MILLET, Richard, *Le Cavalier Siomois*, Paris, Editions La Table Ronde, 2004, (1^{ère} éd. 1998).

MORAND, Paul, *Milady*, suivi de *Monsieur Zéro*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1936.

SIMON, Claude, *Le Cheval*, Paris, Les éditions du Chemin de Fer, 2015 (1^{ère} éd. 1958), 96 p.

SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1982, (1^{ère} éd. 1960).

TOLSTOÏ, Léon, *Kholstomier* (1886), DIGARD, Jean-Pierre, GOURAUD, Jean-Louis, *Le Cheval. Romans et nouvelles*, Paris, Omnibus, 1995.

Sources secondaires

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1^{ère} éd. 1984), 12^e éd., Paris, Dunod, 2016.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

PICKEL-CHEVALIER, Sylvine, « Popular Horse Stories and the Invention of the Contemporary Human-Horse Relationship through an 'Alter Ego' paradigm », *Journal of Sports Science*, David Publisher, 2017, p.119-137.

SEWELL, Ann, *Black Beauty* (1877), Paris, Deux coqs d'or, 1965.