

ANALYSES TEXTUELLE ET ICONOGRAPHIQUE DU *CHEVAL NOIR À TÊTE BLANCHE* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Edith MARCQ (Université de Lille)

Résumé

Contes d'enfants indiens est un objet littéraire singulier publié en 1985. La mention « traduit et présenté par Marguerite Yourcenar » pousse à s'interroger d'autant plus qu'on a une impression de déséquilibre entre l'« Avant-Propos », longuement développé, et les productions des apprentis conteurs, plus succinctes et modestes. Le texte est amplement illustré par des dessins révélateurs de l'état d'esprit des petits narrateurs à l'œuvre. C'est cette riche iconographie qu'on se propose de décrire et interpréter en la confrontant au texte, laconique, création collective de jeunes Amérindiens. Dans cet article, qui devrait inaugurer une petite série, on s'intéresse au conte Le Cheval noir à tête blanche, qui donne son nom au recueil. Ce conte, sans doute nourri de traditions et légendes ancestrales s'attache au destin d'un poulain, dont on suit l'évolution, entravée par l'intervention humaine et précipitée dans le tragique par cette dernière.

Abstract

Contes d'enfants indiens is a singular literary object published in 1985. The note "translated and presented by Marguerite Yourcenar" makes one wonder and we have got an impression of imbalance between the "Foreword", developed at length and the productions of the apprentice storytellers, more succinct and modest. The text is amply illustrated by drawings revealing of the state of mind of the little narrators at work. Edith Marcq proposes to describe and interpret this rich iconography by confronting it with the text, which is laconic, a collective work of little Amerindians. In this article, the first in a mini-cycle of studies of this type, she is interested in the tale that opens the collection, entitled Le Cheval noir à tête blanche, which gives its name to the series. The tale, undoubtedly nourished by ancestral traditions and legends focuses on the fate of a foal, of whom we follow the evolution, hampered by human intervention and precipitated into tragedy by the latter.

edithmarcq@orange.fr

Un objet littéraire original et inclassable

Le Cheval noir à tête blanche, génériquement difficilement classable, a été écrit par et pour des enfants. Cet objet littéraire singulier, création textuelle collective, engageait en effet, au cœur des années 1980, la participation de quatorze adolescents¹, « garçons et filles de onze à quatorze ans² » devenus conteurs pour l'occasion. Le jeune public, à la fois destinataire et auteur, se situe donc au cœur de la création. Cette première caractéristique est, en matière de littérature de jeunesse, suffisamment rare pour mériter d'être ici consignée. Il est le premier d'un ensemble de quatre *contes*³ auquel il donne son titre. Il est constitutif surtout d'une bien curieuse association de récits folkloriques desquels émane la sensation qu'ils résultent tous d'une tradition orale ancestrale. Le récit implique certes chaque jeune auteur individuellement, mais ce procédé d'écriture spécifique induit aussi que notre analyse ne concernera pas tant un enfant pris dans sa singularité que le groupe de production littéraire où il s'inscrit dans cet exercice particulier et, plus largement, que le milieu même – ethnique ici – où il évolue. Les petits conteurs “d'un jour”, issus de tribus huronnes, *fréquentaient*⁴ tous la même école d'une réserve indienne, Old Town, située dans une île du Penobscot, rivière du Maine

¹ La page de présentation de ce premier conte, illustrée d'un dessin figurant de façon infrapaginale un cheval noir à tête blanche, précise que le récit a été « écrit et illustré par Mark Grant, Kelly Nelson, Denise Couturier, Becky Taylor, Sharon Girouard, Kimberly Thompson, Ronald Baer, Eric Hamilton, Wendell Francis, Ricky Loring, Lisa Paul, Curtis Taylor, Donna Couturier, Valerie Toney » [p. 5]. L'énumération, que nous supposons exhaustive, confère aux jeunes conteurs une identité qui les singularise et les extrait de l'anonymat attendu corollairement au cadre collectif de cet exercice de création littéraire.

² « Avant-propos » de Marguerite Yourcenar des *Contes d'enfants indiens*, *op. cit.* Précisons ici que l'introduction paratextuelle se conclut par la large signature autographe manuscrite de la présentatrice qui marque ainsi de son sceau sa présence cautionnant officiellement le récit enfantin collectif.

³ *Le Cheval noir à tête blanche – Contes d'enfants indiens* traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1985, non paginé [nous rétablissons la pagination entre crochets droits] .

⁴ Marguerite Yourcenar précise dans son Avant-Propos que « [l]a loi veut que les enfants fassent jusqu'à dix-huit ans de la “fréquentation scolaire” » et, intentionnellement, n'utilise pas les termes « scolarité » ou « scolarisation », [p. 3].

« débouch[ant] à quelque distance de l'île des Mount-Desert »⁵ où vécut longtemps et jusqu'à sa mort Marguerite Yourcenar.

Ces historiettes, très courtes, font apparaître une rédaction bien peu élaborée. Elles ne se soumettent d'ailleurs guère à la présentation écrite et semblent attendre d'être complétées par les illustrations, elles-mêmes œuvres des petits Amérindiens, déjà, collectivement, auteurs des textes. Ajoutons ici que le processus d'écriture n'était pas spontané puisqu'il s'inscrivait dans le cadre pédagogique de « l'école indienne » de ces inventifs autochtones et que le projet avait été initié par la jeune femme qui y enseignait alors. Marguerite Yourcenar ne donne pas davantage d'explications sur ce qui avait conduit la professeure à entreprendre cette démarche, ni si elle-même avait, d'une manière ou d'une autre, influé sur sa décision, ou remanié, un tant soit peu, le texte en cours d'écriture, ou même pris part à l'élaboration du récit :

Une jeune femme blanche qui enseigne à l'école indienne a donné à ses élèves des tubes de couleur, des pinceaux, des stylos et du papier à dessiner et leur a demandé de coucher par écrit des récits bien à eux et de les illustrer à leur manière. Vous trouverez dans ce livre le résultat de cette tentative.⁶

Une des indications, implicite, que l'on peut cependant déduire de cet extrait de l'avant-propos, est que le texte semble précéder le dessin, puisque ce dernier est illustratif. Le récit n'accompagne pas le dessin, dans ce sens où il pourrait l'expliciter, mais c'est bien l'œuvre graphique qui vient compléter l'histoire et c'est d'ailleurs ainsi que, traditionnellement, se conçoit un conte pour enfants. Le texte est premier, le dessin intervient à la suite. Même si Yourcenar, énumérant le matériel utilisé, commence par les « tubes de couleur » et les « pinceaux », elle précise qu'il s'est agi avant tout de « coucher *par écrit* des récits⁷ » puis de les illustrer. Elle glisse alors opportunément que ces récits « bien à eux » sont du cru des enfants, sous-entendant qu'elle n'y avait pas sa part, et pourtant... paradoxalement la première de couverture de ce livre, fin et de petit

⁵ « Avant-propos » de Marguerite Yourcenar, [p. 2].

⁶ *Ibid.*, [p. 4].

⁷ Nous soulignons.

format, fait apparaître le nom de Marguerite Yourcenar en lettres majuscules noires, et ce dans un format presque aussi grand que celui du titre. Celui des petits conteurs n'est indiqué qu'à la page de présentation de chacun des contes, à l'intérieur donc de l'ouvrage, et ne vient à la connaissance du lecteur qu'une fois celui-ci ouvert. Il est toutefois présent, implicitement, dans le sous-titre « Contes d'enfants indiens » dont le pluriel, à valeur collective, ne permet pas de les identifier plus précisément, et que la taille de la police utilisée, minuscule, tend à rendre peu visible. Cette inadéquation entre la participation effective des enfants-conteurs et leur reconnaissance auctoriale consentie par la présentation éditoriale n'est pas le seul paradoxe.

Un autre paradoxe vient sans doute de ce que l'« avant propos » dû à Marguerite Yourcenar qui a réuni et traduit ces petites productions littéraires d'enfants, est bien plus long que le corps même des textes narratifs. Alors que l'académicienne présente sur trois pages une introduction, parachevée par une grande signature manuscrite, constituée de près de 1300 mots, l'ensemble des quatre contes ne se construit qu'en 350 mots environ, soit près du quart. Officiellement, Yourcenar va, après sa présentation liminaire, s'effacer ; mais l'organisation textuelle globale, si déséquilibrée, dès l'abord, entre texte et paratexte, semble signifier que la lecture des contes ne pourra se faire sans le recours à la « pré-lecture » préalable, nécessaire, de l'avant-propos. Ce dernier offrirait alors une sorte de déchiffrement, de décryptage des écrits. Car par la présentation même de l'ouvrage, tout se joue comme si ces contes imaginés par et pour des enfants ne pouvaient se lire, donc se comprendre, sans les explications préliminaires de celle qui s'est penchée sur l'histoire personnelle et les conditions de vie de ces auteurs. Ces derniers, préadolescents, autochtones des premiers âges de l'Amérique du Nord, sont issus de la tribu ancestrale des Abenakis, ou « peuple de l'aurore ». La présence même du paraphe auctorial vient conclure comme une ponctuation finale l'avant-propos, si longuement développé. L'introduction pourrait alors aussi indiquer que l'auteur français, connu et reconnu, acquis déjà à la cause de ces Indiens d'Amérique qui sont ses voisins dans l'île de Mount-Desert, dans le Maine, où il réside, veut en quelque sorte servir de caution à des

écrits d'enfants dont il a pu constater les manques, les dysfonctionnements rédactionnels et les questionnements qu'ils auraient pu susciter. Dans une certaine mesure, avec cette précaution liminaire, Marguerite Yourcenar anticiperait les interrogations, ou la déception éventuelle, du lectorat, quel qu'il soit, adulte ou enfant, dont elle soupçonne peut-être les exigences. Ainsi offrirait-elle son nom à ces courtes fictions dont elle sent bien la nature troublante en raison du manque d'élaboration du propos, de l'aspect abrupt de la forme, sans fioritures, du caractère fantasmatique des histoires narrées, effrayantes parfois, ou des illustrations faites de dessins austères, dont on soupçonne immédiatement l'absence de désir de plaire.

Ce qui se fait jour aussi, c'est l'intensité de l'imagination et le génie de la couleur : ces contes laconiques, ces histoires qui s'arrêtent net quand le conteur n'a plus rien à dire, ces taches noires, bleues, rouges, presque hallucinées, cette familiarité avec les animaux et les fantômes.⁸

Marguerite Yourcenar semble prévenir le lecteur comme pour le prémunir face à un éventuel choc émotionnel, littéraire, artistique, visuel ou psychologique... Mais quel pourrait être ce choc ?

Une amorce dans la tradition du conte

Le premier conte intitulé *Le Cheval noir à tête blanche* est le plus long des quatre, le seul aussi à adopter un certain *continuum* qui s'efforce de préserver sur la durée le caractère narratif de la fiction. La diégèse s'adosse à un épisode de la vie du cheval-protagoniste.

Le texte est suffisamment court pour être transcrit ici :

Un printemps, dans l'île Indienne, une jument de trois ans mit bas un beau petit poulain noir à tête blanche.
La jument allaita son poulain jusqu'à ce que leur propriétaire les séparât.
Les enfants aimaient les chevaux et aidèrent leur propriétaire à prendre soin d'eux.

⁸ *Le Cheval noir à tête blanche*, *op. cit.*, « Avant-propos », [p. 4].

Le propriétaire voulait devenir riche en faisant courir ses chevaux.
Il les envoya à une écurie de courses pour être entraînés.
Après tout cet entraînement, le petit cheval noir à tête blanche était prêt.
C'était le jour des courses.
Le cheval noir à tête blanche était nerveux.
Il tâcha de jeter bas le jockey.
Le jockey tomba sur le derrière.
Après avoir gagné deux courses, le cheval noir à tête blanche buta et tomba.
Quelqu'un l'avait effrayé.
Il s'était cassé la jambe et les docteurs ont dit qu'il ne pourrait plus jamais courir.

Le texte qui par la suite sera très avare en qualificatifs de toutes sortes comme s'il s'efforçait d'éviter le plus possible toute forme de subjectivité, démarre de façon positive et presque idyllique, au printemps, saison de la naissance de toute chose, du renouveau des cycles, qui accueille la venue au monde du héros éponyme, alors « poulain noir à tête blanche ».

Au traditionnel « Il était une fois » ou « Il y avait une fois », amorce commune aux contes de fées, se substitue l'indication temporelle « Un printemps » qui marque certes le début du cycle des saisons en même temps que le commencement d'une vie – animale en l'occurrence – mais qui, par son imprécision même, fait songer aux paroles premières de L'Ancien Testament : « Au commencement... »⁹. L'*incipit* résonne comme le début de toute chose et semble annoncer un récit mythique et fondateur. Au-delà du fait qu'il existe indéniablement « des ressemblances importantes entre les mythes et les contes de fées »¹⁰ que met en évidence Bruno Bettelheim dans son ouvrage consacré à la *Psychanalyse des contes de fées*, c'est le caractère indatable de la précision temporelle qui nous rapproche du mythe. Étymologiquement le « printemps »,

⁹ « *Au commencement Dieu créa le ciel et la terre* » Genèse, Les Origines, Création du monde, *La Sainte Bible du Chanoine Crampon*, Tournai, Desclée & Co., Cercle du Bibliophile, 1961.

¹⁰ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont éditeur, coll. « Pocket », 1976, p. 59.

venant du latin « *primum tempus* », signifie littéralement « premier temps » et ce mot, évocateur, peut, sous cette acception, renvoyer aux premiers âges de l'humanité, mais il faut corrélérer cet angle définitionnel au contexte de création scripturaire du récit, énoncé par Marguerite Yourcenar elle-même. Cette dernière, dans une sorte de nostalgie, présente ces jeunes Indiens d'Amérique comme les derniers représentants d'un peuple, disparu dans sa pleine intégrité, alors que son règne sur les anciens territoires sauvages canadiens s'opérait à une époque désormais révolue :

Ces tribus, métissées d'ailleurs par l'apport du sang blanc, coureurs des bois canadiens, pour la plupart d'origine française, ou descendues en partie d'immigrants anglais installés là parfois depuis le début du XIX^e siècle, ne ressemblent plus tout à fait aux bons sauvages dont rêvaient les Européens. Ils n'en portent pas moins le beau nom commun à toutes les tribus huronnes établies à l'est du Maine, les Abenakis, le peuple de l'aurore. C'est en effet sur le mont Cadillac, appelé ainsi d'après le premier gouverneur français de l'île des Monts-Déserts, que les premiers rayons du soleil touchent chaque jour ce qui est aujourd'hui le territoire des États-Unis. Le mode de vie et la plupart des traditions indiennes se sont perdus dans un monde changé. Mais quelque chose demeure.¹¹

C'est à ce monde perdu que songe Marguerite Yourcenar et les enfants sont pour elle les derniers lointains descendants, témoins indirects mais précieux, d'un « genre de vie » qui « n'a plus de place »¹². Le printemps, indication incipitielle d'un récit très elliptique et pauvre en précisions de toutes sortes, répond en écho douloureux à l'avant-propos, lucide mais pas tout à fait résigné, de l'académicienne. Dans sa longue présentation Marguerite Yourcenar, insiste sur la signification étymologique de « Abenakis » : « peuple de l'aurore ». Peuple des premiers temps, ils sont donc aussi le peuple des premières lueurs du jour, autre commencement temporel. C'est à ces débuts, multiples mais à chaque fois révolus, que renvoient, côte à côte, le récit des jeunes conteurs et l'avant-propos de leur présentatrice. Cependant, l'article

¹¹ « Avant-propos » de Marguerite Yourcenar, [p. 4].

¹² *Ibid.*

indéfini « un » devant « printemps » met l'accent sur l'absence de datation et, par cet aspect intemporel qu'il lui procure, lui confère une portée universelle, et dans le même temps semble dénier à l'animal toute précision individuelle. Car cette indétermination incipituelle, qui précède son apparition et fait de lui un personnage non spécifiquement "accroché" à une période temporelle déterminée, procède peut-être de la volonté que chaque enfant lecteur, quelle que soit l'époque à laquelle il appartienne, puisse, sans dépaysement, se retrouver à la période qui lui convienne et, facilement, s'identifier à l'animal protagoniste. Par la place qui lui est octroyée dans le récit, comme par l'absence de repère chronologique net, et ce dès l'amorce diégétique, mais aussi par ce renvoi à une forme particulière d'anonymat initial, *a priori* paradoxal, les jeunes auteurs font du poulain un héros universel et atemporel, donc éternel, capable de toucher toutes les générations de lecteurs, de toutes conditions. Par la force de ce procédé, conjointe à l'imagination, vive, du jeune lecteur, le protagoniste animal pourra prendre de multiples aspects visuels, et, au-delà de la description physique qui en est faite dans les dessins comme dans le titre, transcender sa nature animale. Il est notable que l'*incipit*, commencement du conte, coïncide dans le même temps avec le début de l'année et avec le début de la vie du cheval noir à tête blanche, personnage éponyme mais anonyme de cette mini-série de contes enfantins. La remarque peut d'ailleurs ici être faite que, à l'instar des parents des personnages principaux des contes de fées traditionnels qui, comme le souligne Bruno Bettelheim¹³, sont généralement anonymes, le jeune cheval restera sans nom (comme il restera sans voix puisqu'aucun dialogue ne viendra interférer dans le récit). Cette sorte de stratagème énonciatif laisse le champ libre au jeune conteur qui pourra se livrer, par l'entremise de sa créature animale, à toutes sortes de « projections » et « identifications »¹⁴. Transperçant pourtant cette enveloppe brumeuse de l'anonymat, il est précisé – et ceci de façon presque superfétatoire – que le poulain est « petit » (et cela relève de toute évidence d'une marque d'attachement de l'enfant-conteur à l'animal avec cette épithète qui

¹³ Cf. Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 65.

¹⁴ *Ibid.*

est souvent employée avec une notion d'affection) et surtout, « beau », adjectif qui laisse transparaître l'admiration de l'enfant, donc un sentiment de relative fusion entre le petit auteur qui décrit et l'animal qui est décrit.

Marguerite Yourcenar entre intervention et intrusion

Yourcenar est la traductrice : elle semble s'être engagée à se contenter de traduire et à ne pas intervenir dans la reformulation des phrases, s'employant à restituer l'écriture sans autre forme d'intervention personnelle dans la refonte du texte. Et pourtant certains termes peuvent surprendre. Ainsi en est-il de l'expression « mit bas », expression relevant d'un vocabulaire technique, qui s'associe difficilement au langage enfantin du conte. Quoi qu'il en soit, *Le Cheval noir à tête blanche* est un conte qui s'annonce plein de promesses, à l'image de la saison qui est mentionnée dès l'*incipit*. Et la localisation dans « l'île Indienne » apporte une forme d'ancrage dans une certaine réalité, même indéfinie. Cette dernière mention géographique est à ce propos curieuse et sonne mal, semblant inappropriée dans la bouche de jeunes autochtones, qui se désignent eux-mêmes comme « *Native Americans* » ou « *American Indians* », de préférence à toute autre appellation, et beaucoup plus rarement « *Indians* ». Même maladroitement rapportées, ces indications situationnelles de départ laissent à penser d'emblée que ce qui a inspiré l'histoire n'est pas purement imaginaire mais bien tiré d'une certaine forme de réalité, ne serait-ce que géographique, puisque, comme l'indique Yourcenar dans son « Avant propos », les jeunes enfants qui, sollicités par leur institutrice, ont donné libre cours à leur instinct créatif, vivent dans la réserve de Old Town, dans une île du Penobscot. Cette petite précision supplémentaire, peut dès lors indiquer un récit déclaré dès l'abord comme potentiellement autobiographique, ou à tout le moins, identifiable au témoignage d'un événement que le jeune (ou plutôt l'académicienne) aurait pu lui-même observer. À l'imaginaire de l'enfant conteur, parfois maladroit, s'associe de toute évidence la relecture de Marguerite Yourcenar qui transmet – et corrige quelque peu au passage – sous sa haute autorité, un récit brut sous lequel point un mythe latent.

Une première déchirure

Dans ce cadre idyllique du départ, intervient très vite une brisure : la séparation de la jument d'avec son poulain. Aucun attermoiement, aucun *pathos* exagéré : une simple énonciation des faits qui se suffisent à eux-mêmes. L'émotion, l'empathie, la compassion, tout comme la pitié ou le chagrin, ne sont pas explicitement mentionnés dans la phrase mais existent tout de même par la réceptivité du lecteur qui va vite s'attacher à l'animal et vouloir suivre la suite de son histoire. L'image prendra le relais.

Alors que la première image après la page titre évoque le printemps avec l'arbre verdoyant et la plante fleurie, la deuxième, placée juste en dessous, insiste sur l'idée de cloisonnement, d'isolement, de séparation, avec la représentation de la jument et de son poulain, encore proches l'un de l'autre, mais déjà de part et d'autre d'un enclos. Tout l'espace de la feuille à colorier est rempli et les couleurs utilisées sont très sombres.



Comme le rappelle le psychiatre Philippe Wallon¹⁵ dans son ouvrage sur le dessin d'enfant¹⁶, « une feuille couverte jusqu'à l'excès suggérerait » chez l'enfant « des tendances phobiques »¹⁷. Il découle de ce système de représentation qu'on appelle le « bourrage » que son auteur « utilise les couleurs par grands à-plats, sans nuances »¹⁸. Du moins, est-ce ce qui semble se passer ici alors que le jeune artiste emploie des feutres visiblement. Cette observation devient moins vraie pour le corps de la jument, dessiné de façon plus précise, et dont la robe pommelée indique plus de temps, de méticulosité, d'attention et de soin apportés à la représentation. La mère, à l'œil absent, semble regarder ailleurs, indifférente. Le poulain s'est retourné vers le lecteur et l'interroge avec insistance mais en tout cas on ne note aucune communication entre le poulain et la mère. De plus, le mur gris qui les sépare vient conforter cette première impression. On peut remarquer également que la tête du petit cheval est, non pas blanche comme indiquée dans le titre ou dans l'image précédente, mais brun-rosé : elle est comme le visage d'un être humain, elle est anthropomorphisée. L'enfant, qui extériorise ici ses sentiments, non par l'expression écrite, consciente, maîtrisée et dirigée, mais par l'image, a clairement donné à l'animal représenté, ses craintes ou ses émotions tues, voilées, non manifestées scripturairement. Il se projette en l'animal. Est-ce sa vie, son vécu qu'il raconte ? Le cheval devient un autre lui-même. L'enfant a-t-il été lui aussi séparé de sa mère, isolé du groupe familial initial, de la référence parentale maternelle ?

Graziella Pettinati, spécialiste du geste graphique et Joe-Ann Benoit, formatrice en petite enfance, n'ont aucun doute sur cette capacité qu'a l'enfant en général de donner au personnage ou à l'humain représenté la fonction de miroir, autrement dit de substitut :

Le dessin permet au sujet d'extérioriser ses émotions ou ce qu'il vit, souvent par le biais de personnages ou d'animaux. En psychologie,

¹⁵ Philippe Wallon est médecin psychiatre, docteur en psychologie et chargé de recherche à l'INSERM. Pendant trente ans, il a mené de nombreux travaux sur la question du dessin d'enfant et ses diverses interprétations.

¹⁶ Philippe WALLON, *Le dessin d'enfant*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?", 2001.

¹⁷ Philippe WALLON, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*

ce mécanisme s'appelle la projection. Dire qu'une personne projette ses sentiments signifie qu'elle attribue à autrui son ressenti, qui est en réalité le sien propre. L'autre personne devient ainsi son miroir. Le sujet peut, par exemple, dessiner un personnage ou un animal « qui se sent tout seul », sans reconnaître consciemment que c'est lui-même qui éprouve ce sentiment de solitude.¹⁹

En d'autres termes, l'enfant ferait vivre à l'animal son propre vécu, son expérience passée, ses espérances profondes. Et ce que le jeune conteur ne parvient pas ici à exprimer ou extérioriser par le verbe, il le donne à lire d'une autre manière, par l'art graphique. Car, ce qui est sûr, c'est qu'aucune scorie ne vient alourdir le récit qui s'en trouve libéré – léger – par l'absence totale de toute démonstration émotionnelle. Il est sec aussi car aucune émotion ne parvient à affleurer.

Dans le dessin de « l'enclos » les couleurs froides dominant, à l'instar des autres illustrations du conte, ce qui, dès ce stade, tend déjà à indiquer « un tempérament plutôt introverti »²⁰. Et le lieu sur lequel se focalise la distanciation mère-enfant / jument-poulain – ce qui peut être désigné par le terme pictural de motif de la séparation – la clôture gris sombre, par sa couleur même, peut signifier « la difficulté à exprimer ses sentiments, le refoulement, l'ennui ou la tendance à s'effacer, à rester dans l'ombre »²¹. L'arrière-plan (univers de la jument, donc de la mère) est recouvert d'une double application de couleurs qui se superposent – et en cela pourrait dénoter le « fait de dissimuler ses sentiments »²²

La clôture qui figure la séparation entre la mère et le jeune poulain symbolise donc la distance entre le plus jeune et le plus âgé et met l'accent sur l'espace à franchir, sur le fossé *a priori* inaccessible entre deux espaces inconciliables. Elle évoque aussi en creux le saut possible de l'un à l'autre, le passage à chercher de l'un à l'autre.

¹⁹ Joe-Ann BENOIT et Graziella PETTINATI, *Dessine-moi un mouton, Décoder les messages des enfants par leurs dessins*, Escalquens, éd. Dangles, 2016, p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 60.

²² Joe-Ann BENOIT et Graziella PETTINATI, *Dessine-moi un mouton, op. cit.*, p. 62.

Le petit cheval noir à tête blanche, en tournant vers le lecteur une tête presque humaine, le prend à témoin de sa difficulté à faire le saut. Le dessin préfigure-t-il un rite de passage ? Illustrerait-il en définitive l'étape importante d'un rite initiatique ? Le petit texte évoquerait-il en germe un passage à l'âge adulte, à l'image d'un roman de formation ?

Le jeune public retrouverait alors avec ce petit cheval noir à tête blanche « le thème de l'animal-guide que l'on retrouve dans de nombreux contes »²³ dont Marie-Louise von Franz livre plusieurs représentants dans son ouvrage sur *L'individuation dans les contes de fées*. Chaque animal, si on l'amplifie à l'aide de son contexte biologique, zoologique et mythologique, représenterait, selon cette très proche collaboratrice de Carl Gustav Jung, « une structure humaine de comportement »²⁴. Et dans le cas très précis du cheval qui est, pour Freud, un symbole sexuel, comme le rappelle le sémiologue Robert Olorenshaw, l'animal du conte devient, selon ce dernier, « un moyen parfait d'expression de la sexualité infantile »²⁵.

Dans le texte, le petit cheval est bi-chrome, robe noire mais tête blanche, un véritable oxymore sur pattes : à la fois porteur de vie, porteur de mort, portant sur lui la nuit et le jour, il est le réceptacle de plusieurs symboles qui, ensemble, font de lui le *medium* de deux univers qui en lui se fondent. Il est lui-même un corps de transmutation, un champ de conflits, en somme un lieu de passage.

Si dans la langue des symboles, le cheval exprime « la liberté des élans, la reconnaissance des pulsions naturelles »²⁶, les illustrations alliées à la narration contreviennent ici à cette symbolique ordinaire, car elles élaborent une altération de cette liberté. Si donc *a priori* cet animal exprime l'impétuosité des désirs, la clôture se charge de brider cet élan initial.

Et il est facile de constater, dans la phrase qui annonce cette séparation, une sécheresse inouïe : « La jument allaita son poulain

²³ Marie-Louise von FRANZ, *L'individuation dans les contes de fées*, Paris, éd. La Fontaine de Pierre, 2016 [1^e éd. : 1978], p. 362.

²⁴ *Ibid.*, p. 368.

²⁵ *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2006, p. 150.

²⁶ Georges ROMEY, *Dictionnaire de la symbolique*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 370.

jusqu'à ce que leur propriétaire les séparât ». Nulle émotion ne semble vouloir poindre, inconsciemment ou expressément... C'est là que le premier dessin que nous avons mentionné prend le relais et dit, de façon criante, hurle presque, cette situation d'infortune, cette impossibilité inhérente au jeune poulain de rejoindre sa mère, et à travers lui, peut-être, le *trauma* éventuel du jeune conteur qui raconte et qui dessine, impuissant lui aussi à exprimer son émotion, tout comme au-delà de l'écrit il s'avère également inapte à réunir dans son dessin le jeune animal avec sa mère. Et pourtant l'enfant conteur – et avec lui l'enfant lecteur – doit ressentir avec appréhension cet inconfort, ce malaise, de narrer les affres d'une séparation qu'il a peut-être vécue ou qu'il redoute avec angoisse de revivre un jour. Cette angoisse profonde, qui concerne de façon ancestrale l'humanité entière, peut devenir une hantise qui se révèle parfois dans le récit d'invention de l'enfant, mais souvent dans le dessin qui prend des formes sorties instinctivement, sans contrôle, de son imagination. D'ailleurs, avec Bruno Bettelheim qui, marqué par la théorie psychanalytique de Freud, s'est intéressé très tôt aux psychoses infantiles, nous pouvons nous demander – question fondamentale, qui n'adopte ici la forme interrogative que par pure rhétorique – s'il y a plus grande douleur pour l'enfant que celle d'être livré, fragile et seul, à l'infortune de l'abandon, de la séparation et de l'isolement qui en découle :

Il n'est pas dans la vie de plus grande menace que d'être abandonné, de rester seul au monde. La psychanalyse a appelé cette grande peur de l'homme « l'angoisse de séparation » ; et plus nous sommes jeunes, plus atroce est notre angoisse quand nous nous sentons abandonnés, car le jeune enfant risque vraiment de perdre la vie lorsqu'il n'est pas convenablement protégé et soigné. Notre plus grand réconfort est donc de savoir que nous ne serons jamais abandonnés.²⁷

Or, le conte n'offre pas au jeune lecteur ce réconfort qu'il pourrait légitimement attendre dans un conte écrit par des enfants pour des enfants. Dans cette phrase qui dit la séparation – et qui ne

²⁷ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 223-224.

va pas plus loin dans son explication ou sa description – l'émotion ne se dit pas certes, mais l'angoisse peut se deviner aisément.

Dans cette phrase sans sentiment exprimé, sans émotion manifeste, le lien maternel est pourtant énoncé par l'allaitement, ce dernier étant toutefois interrompu, mais par une décision extérieure : celle du propriétaire. On retrouve un exemple analogue dans la production romanesque de Marguerite Yourcenar avec *Le Lait de la mort*, l'une de ses *Nouvelles orientales*, où allaitement et séparation sont paradoxalement liés, de manière improbable, au-delà de la mort. De manière récurrente, la maternité, qu'elle soit animale ou humaine, ne peut s'épanouir pleinement dans l'œuvre yourcenarienne.

De plus, un deuxième dessin vient ici précisément « à la rescousse ». En effet, cette phrase s'inscrit au milieu du dessin comme si elle venait, contrairement à la démarche habituelle, illustrer le dessin alors que, classiquement, c'est du dessin que l'on attend cette fonction illustratrice du texte.



Comme dans une production picturale de Van Gogh, des oiseaux noirs, signes de mauvais augure, viennent planer au-dessus de la tête du jeune animal. Corneilles, corbeaux ou vautours, ils annoncent de façon proleptique, un destin funeste ou sinistre : le jeune animal

n'est sans doute pas au bout de ses épreuves, voire de ses souffrances. Car le corbeau qui, en Grèce, était consacré à Apollon, dieu de la divination, et remplissait à ce titre une fonction prophétique, était considéré comme messager des dieux, dont le vol était interprété par les devins, en Grèce comme à Rome, avec anxiété et fièvre. solitude, la séparation, l'abandon²⁸. Ainsi dans une histoire des frères Grimm intitulée *Le Corbeau*, des corbeaux volaient autour du château d'une reine dont la petite fille se montra un jour si insupportable que sa mère décida de l'abandonner, en formulant un vœu, tout en sachant très bien qu'il serait exaucé :

Des corbeaux volaient autour du château. Elle ouvrit une fenêtre et, exaspérée de voir que sa fille ne la laissait pas une seconde tranquille, elle cria : "Je voudrais que tu sois un corbeau et que tu t'envoles loin d'ici !" L'enfant fut immédiatement transformée en corbeau...²⁹

Une légende abenaki, transmise uniquement oralement et qui ne trouve son origine dans aucun texte de référence ou document formel, explique comment le corbeau est devenu noir et pourquoi corollairement, il a été conçu comme un oiseau dérangeant et bruyant, au vol lourd, que les autres oiseaux craignent et que fuient toutes les espèces animales. Dérangeant le Créateur alors que celui-ci donnait toutes les couleurs de la Nature aux divers oiseaux de la Création, l'insupportable volatile jugeant ces couleurs indignes de son magnifique plumage renversa les teintures du Créateur qui se mélangèrent et devinrent noires. Le Créateur, plusieurs fois arrêté par l'animal dans son acte de coloriste, pour le châtier, le plongea dans la teinture noire. Ce folklorique récit, véritable conte des origines, fait du corbeau un animal maudit, victime de son propre orgueil, mais qui a toute sa place dans les légendes et mythes qu'ont dû intégrer les jeunes dessinateurs. La corneille, « assimilée au corbeau à la famille duquel elle appartient³⁰ », et pareillement consacrée au dieu Apollon, est associée à ce dernier avec la même

²⁸ *Petit Larousse des Symboles*, op. cit., p. 183.

²⁹ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 418.

³⁰ Maurice PILLARD-VERNEUIL, *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, Paris, Slatkine, coll. "Ressources" 112, 1981, p. 13.

symbolique, négative, de mauvais augure. S'il s'agit de vautours plutôt que de corbeaux ou de corneilles – et rien, même si ce nécrophage est présent dans la culture amérindienne, ne peut confirmer ou infirmer cette hypothèse –, le rapace, également attribut d'Apollon, se charge d'une signification potentielle similaire. Le vautour, en effet, est aussi « dans les traditions gréco-romaines, un oiseau divinatoire »³¹ consacré à Apollon, et son vol, à l'instar de celui du corbeau ou de la corneille, livre des présages. Il est par ailleurs, en tant qu'oiseau de proie, le traditionnel apanage des démons, l'art pictural chrétien représentant ceux-ci, dans les conventions iconographiques, accompagnés de ce rapace. On pourrait alors supposer que l'enfant conteur serait en proie à des tourments inavoués, qui n'ont pu être explicités dans le texte de sa création, mais qu'il a représenté de manière iconique ses démons intérieurs. À la faveur de l'analyse de la diégèse, on peut aussi *a posteriori* rapprocher le vautour d'une des conceptions totémiques de l'animal chez les Amérindiens qui y voient un symbole de mort, déjà effectif chez les peuples précolombiens. Et il faudrait discerner dans le dessin, angoissant, de ces ombres noires qui volent, l'annonce de la fin tragique du héros et l'envisager, plastiquement, comme la prolepse graphique d'un texte en creux dont il serait le complément dans une autre forme d'écriture. L'oiseau, représenté de façon très stylisée, est difficilement reconnaissable : il se résume à deux ailes noires, elles-mêmes réduites à deux courbes tracées d'un seul trait et rejointes au niveau d'une simili-tête, devinée plus qu'aperçue, qui n'est qu'un point de jonction. Son espèce reste donc indéterminée. Et pourtant le mouvement qui lui est impulsé prend vie avec beaucoup de réalisme. Visuellement proche du corbeau ou de la corneille, mais planant comme un rapace, il génère l'inquiétude comme le vautour. Sans doute s'agit-il d'un oiseau totémique, proche de l'aigle noir, et qu'une culture ancestrale, nourrissant inconsciemment l'imaginaire de l'apprenti dessinateur, a fait parvenir jusqu'à lui. La clef de l'identification de cet oiseau difficilement classable se trouverait peut-être sur la quatrième de

³¹ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, coll. "Bouquins", éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, 2000 [1^{re} éd. : 1969], p. 995.

couverture, qui fait voir une bête volante, au sombre plumage et au regard perçant. Sa silhouette de profil évoque une créature tout droit sortie d'un cauchemar, ou resurgie d'un passé effrayant. Elle est la stylisation d'une sorte d'oiseau-tonnerre, oiseau légendaire qui s'apparenterait aux vautours préhistoriques, créature fantastique géante commune aux croyances de la plupart des populations amérindiennes d'Amérique du Nord et qui se retrouve sur leurs totems.



L'oiseau au long bec menaçant, semblant prêt à dévorer une proie, qui ferme le livre comme un dernier rappel des histoires contées, est vraisemblablement totémique car il est une reprise de l'animal des temps immémoriaux représenté à plusieurs reprises dans le conte intitulé *Aux Temps préhistoriques* qui clôt le recueil. L'obscur volatile appartient à un monde révolu, enfoui dans un lointain passé. Son image ferme la boucle, ouverte par l'apparition du petit cheval sur la première de couverture, apparition éponyme du titre, qui surmonte ce dernier de façon supra-paginale. Les trois oiseaux noirs aux ailes courbes, simples silhouettes s'ébattant dans un espace vide, blanc de la page laissée nue, sous un ciel outremer et un soleil radieux, seraient alors de lointaines émanations de l'oiseau-tonnerre, animal de légendes amérindiennes lié viscéralement à la tradition orale des tribus du nord de l'Amérique. Volatile mythique et fantastique, populaire dans les côtes est de l'Amérique du Nord, quelles que soient la croyance à laquelle il se

rapporte ou la tribu qui transmet la légende, son apparition est à chaque fois un signe annonciateur d'un malheur à venir.

Il faut se rappeler aussi par l'entremise de Bruno Bettelheim que les oiseaux, qui peuvent voler haut dans le ciel, symbolisent une liberté toute différente de celle du cheval : « la liberté, pour l'âme, de prendre son essor, de s'élever loin de ce qui nous rattache à notre existence terrestre »³². Les oiseaux qui dans ce dessin « représentent le surmoi, avec tout ce qu'il contient de buts élevés et d'idéaux, ses envolées vers une perfection imaginaire »³³, symbolisent une forme d'autorité. L'enfant a choisi de les colorier en noir, au feutre noir visiblement. Il signifie ainsi que les autorités figurées sont négatives, voire destructrices, sinon mortifères.

Une angoisse à l'œuvre dans le dessin

À l'instar des corbeaux de Van Gogh qui planent au-dessus des champs de blé de ses tableaux tourmentés, les oiseaux noirs dessinés par l'enfant font prendre consistance aux inquiétudes sourdes, aux hantises profondes, aux angoisses existentielles qui sont les siennes. Envahi par des « idées noires » inquiétantes, le jeune conteur, de façon symptomatique, ne parvient pas à « faire entendre » son émotion, autrement qu'en la rendant visible par le dessin. Dans une sorte de tiraillement, l'enfant par l'écrit échoue à faire poindre l'émotion mais réussit à la libérer par le graphisme et la couleur.

Cependant, cette absence complète d'émotion textuelle doit être commentée. Le style se fait concomitamment paratactique et aucun lien logique ou autre connecteur ne vient renforcer la structure formelle du conte où aucune page n'est réellement reliée à la suivante comme à la précédente. Les liaisons entre paragraphes sont inexistantes et les adjectifs qualificatifs tendent à disparaître. Plus aucune « fioriture », en somme, ne viendra altérer le récit qui se fera de plus en plus sec.

Dans la suite du récit, le sort du petit cheval noir se fait même oublier quelque temps (d'ailleurs il ne sera plus jamais question de la jument – maman de substitution – qui figure pourtant dès l'*incipit*)

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ *Ibid.*, p.157.

au profit des « chevaux » au pluriel, collectif soudain et surprenant, auquel le conteur n'apporte pas de précision. Mais dans ce processus de généralisation, si l'émotion ne transparait toujours pas, le sentiment, lui, peut se faire jour. Il s'agit de l'amour précisément, qui se présente sous la forme du lien aux chevaux, inhérent à la culture amérindienne. Confinant à une sorte d'amour universel qui rencontre l'intemporel convenu des contes de fées, il se dit clairement : « Les enfants aimaient les chevaux ». Et consécutivement, de façon connexe, les bons soins accompagnent les sentiments ainsi formulés. Dans cette phrase où aucun adjectif qualificatif ne vient expliciter le nom mis soudainement au pluriel, aucun adverbe d'intensité ne précise non plus le degré d'« amour » apporté aux « chevaux ». Rien d'ailleurs ne vient développer la phrase qui donne ainsi l'impression de se réduire au strict nécessaire, à la structure sémantique minimale utile à la compréhension.

Cette sécheresse d'un style paratactique est le parfait support d'une absence d'émotion. Ce qui interpelle est que précisément l'impossibilité de faire jaillir l'émotion opère au cœur d'un sentiment intense qui, lui, est exprimé : l'amour. Cette absence paradoxale d'émotion dans l'explicitation d'un sentiment pourtant fort porte un nom : l'alexithymie. Cette affection quasi-pathologique, concerne, selon Stéphane Rusinek, professeur de psychologie clinique à l'université Lille3, les individus ayant « des difficultés à exprimer leurs émotions »³⁴. Ces émotions, tuées dans le texte, apparaissent librement et de façon transparente dans la création graphique. Cette manifestation émotionnelle dans le dessin, qui dénote une imagination solidement développée et une créativité épanouie, va à l'encontre du postulat selon lequel les personnes alexithymiques seraient ordinairement « décrites comme froides, sans humeur, terre à terre, à l'imagination assez pauvre et sujettes à la somatisation »³⁵.

Dans cette portion du récit où la vie du petit cheval noir semble être mise entre parenthèses, le conteur donne l'impression de ne plus être qu'observateur, mis à distance, désimpliqué. Il fait partie d'un

³⁴ Stéphane RUSINEK, *Les émotions. Du normal au pathologique*, Malakoff, Dunod éditeur, coll. « Les topas », 2014, p. 22.

³⁵ Stéphane RUSINEK, *op. cit.*, p. 82.

tout, collectif, générique presque : il s'inclut dans « les enfants ». Il ne se désolidarise pas non plus du propriétaire dont il considère l'action en énonçant un jugement – sans commentaire toutefois – quand il précise que celui-ci « voulait devenir riche ». De paratactique, le récit devient alors purement factuel :

Le propriétaire voulait devenir riche
en faisant courir ses chevaux.
Il les envoya à une écurie de courses
pour être entraînés.

Cependant, derrière l'ambition du propriétaire, précisée – elle est financière – on pressent ou on craint l'avidité, la cupidité, le mépris du sort des animaux au moyen desquels il envisage son enrichissement. C'est que le conteur donne à lire derrière les lignes ce qu'il donne à voir derrière les images. Le discours est tellement laconique que c'est le lecteur qui complète les blancs, les silences, les non-dits et participe, de connivence avec le créateur-conteur-dessinateur, à l'effectuation patente de la narration. De façon aussi inopinée que le récit s'était porté hors du chemin de vie de l'animal-protagoniste, il revient vers lui sans transition et par un retour aussi inexplicable que soudain.

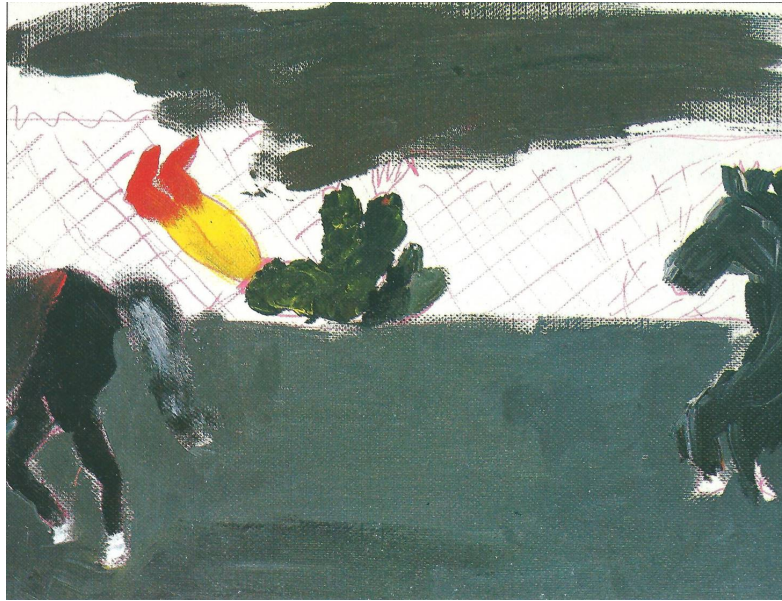
A posteriori, il devient implicite que l'animal était concerné par « tout cet entraînement ». Aucune contrainte ne semble jusqu'alors avoir soumis l'animal qui est déclaré être « prêt », ce qui sous-entendrait chez le petit cheval une libre volonté de courir, de concourir. L'animal positivement décisionnaire a donc repris les rênes de son destin, et, comme une veillée d'armes, semble en attente du « jour des courses ».

Pourtant « nerveux », il se rebella et « tâcha de jeter bas le jockey » qui « tomba sur le derrière ». Le verbe « tâcher », qui relève de l'effort et donc d'un acte délibéré, montre la volonté du cheval de se libérer de son carcan humain que représente le jockey. Le terme n'appartient pas au niveau de langage enfantin. Le mot traduit par Marguerite Yourcenar a ainsi été élevé à un niveau supérieur de langage, mais il parvient à exprimer de façon équivalente le mal-être de l'animal qui, excédé, brise en quelque sorte ses liens en projetant à terre son cavalier. Les mots sont en alternance enfantins ou plus

recherchés mais, au-delà du registre du langage, le malaise de l'animal est cernable grâce à l'attribut « nerveux » qui fait part de son état émotionnel et psychologique et qui confirme l'inquiétude, l'angoisse, l'anxiété qui, au préalable, étaient apparues dans les dessins. Le dessin, d'ailleurs, retranscrit bien l'état de nervosité ambiante, en imprimant aux diverses lignes un effet réaliste de mouvement, vivant et vibrant, qui vient illustrer, par répercussion, l'agitation du cheval. L'accident du jockey est mis en évidence par son placement, au centre, dans le blanc de la feuille de dessin, laissé en rehaut, et intervient entre deux horizontales fortes qui cernent elles-mêmes les deux masses sombres que sont le ciel et la terre. Le mouvement de chute, véritable vol plané, est très bien rendu par l'enfant qui, graphiquement, « délaisse » un peu le cheval noir en n'en dessinant que la croupe. Le cavalier est représenté les pieds en l'air et le buste parallèle au sol : le mouvement descensionnel est donc en train de s'accomplir. En même temps, l'impression de mouvement, et même de vitesse, est donnée par le cadrage qui, large et horizontal, coupe les deux chevaux aux extrémités de la feuille de dessin. Le jockey se trouve donc ainsi inséré entre deux chevaux : à gauche, probablement la croupe de l'animal protagoniste, et à droite, la tête du cheval qui le suit. Le tout, sur fond grillagé à l'arrière-plan, donne l'impression d'un déroulé de pellicule de film. Le mouvement de chute est rendu de façon cinétique, voire cinématographique.

Une chute vers le malheur

Si effectivement, l'enfant conteur vit par procuration les aventures diverses de l'animal, il est possible ici qu'il dise par son entremise son propre malaise existentiel.



Les couleurs de plus en plus sombres oscillent maintenant entre le gris et le noir, cette dernière couleur devenant d'ailleurs de plus en plus prégnante, remplissant l'espace du ciel, la casaque et le visage du jockey, comme voulant anticiper le tragique d'un destin qui s'obscurcit (littéralement) irrémédiablement :

Utilisé pour colorer l'espace, le noir exprime la tristesse, le repli sur soi ou même le désespoir s'il est trop présent et de façon répétitive. Il est également associé au sentiment de culpabilité, de passivité tragique devant certains événements comme la séparation des parents, la mort d'un animal de compagnie, etc. Fréquemment lié au deuil, le noir pourrait aussi représenter la négation ou la révolte.³⁶

Puis intervient ce que Marie-Louise von Franz nomme la *peripeteia*³⁷, la péripétie, qui coïncide, dans ce conte très court, avec

³⁶ Joe-Ann BENOIT et Graziella PETTINATI, *Dessine-moi un mouton*, op. cit., p. 60-61.

³⁷ Marie-Louise von FRANZ, *L'interprétation des contes de fées*, op. cit., p. 56.

le « point culminant de l'action »³⁸, qui est ce moment décisif à partir duquel toute l'histoire peut se résoudre en tragédie ou au contraire tourner à bien³⁹, mais qui dans le même temps ici, au lieu d'apparaître au cœur du récit, en constitue le dénouement, catastrophique. Car la mésaventure terrible de l'animal cristallise la chute de l'histoire qui, comme figée, semble dans l'incapacité de se poursuivre au-delà du constat final, cinglant et définitif. En conclusion d'une forme de *lysis*⁴⁰ négative se précipitant vers une issue brutale, une annonce sidérante est faite sans que le lecteur y soit préparé, à la manière d'un verdict qui tombe comme un couperet : le petit cheval noir ne pourra plus jamais courir. C'est là que le récit s'arrête mais ne s'achève pas. L'écriture est stoppée comme si le petit conteur avait été paralysé par la stupeur provoquée par sa propre narration. Tout semble se jouer comme si, ayant dû couper court malgré lui au déroulé de l'histoire, il avait été frappé d'une aphasie textuelle. C'est à ce moment que la révélation navrante finale s'échappe de l'espace du texte – et se dédouble – pour rejoindre celui de l'image. En effet, ce mutisme de l'écriture se mue en quelque sorte en calligraphie, qui fait son apparition dans le dessin même, sous forme d'un « lettrage manuscrit » intégré à l'illustration. Celui-ci faisant également sens dans le contexte du dessin, est tracé en anglais, langue des jeunes Amérindiens : « he could never run again ». Ces derniers mots, inscription manuscrite dans la langue d'origine, forment alors un « message graphique » ou

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Le nom féminin grec λύσις qui signifie en premier lieu « libération », « affranchissement » et désigne l'action de délivrer de la servitude ou encore l'absolution d'une faute après expiation, renvoie donc aussi bien à la délivrance morale et psychologique qu'à la manumission physique. Pris dans son sens plus global de « fin » ou « achèvement », le mot peut aussi signifier, par analogie, le dénouement d'une tragédie. Dans son acception ici très contextualisée à ce récit pour enfant, et dans le cadre précis de l'évolution du cheval noir à tête blanche, il faut entendre le terme *lysis* comme une sorte de courbe décroissante ou descente progressive qui annonce le dénouement d'une tragédie. Cf. Hendrik Van GORP, Dirk DELABATISTA et Rita GHESQUIERE, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, collection « Dictionnaires & Références » 6, Éd. Honoré Champion, 2001.

« contenu iconique »⁴¹ inscrit dans un « ballon »⁴² cerné par un large trait rouge sang. L'émergence, très ponctuelle puisqu'on n'en dénote qu'une seule occurrence, du texte anglais nous révèle subitement qu'il y a inadéquation entre le corps du récit, en français, et l'incursion du texte « graphique » en anglais. Cette intégration dans le graphisme enfantin d'une écriture en « version originale » fait aussi prendre conscience que si le récit, aussi laconique soit-il, parvient en français, c'est qu'il a été transmis après traduction et qu'il y a donc eu intervention extérieure. La question reste de savoir si cette main d'adulte qui a transcrit le récit en français aurait pu en profiter pour corriger quelque peu le texte d'origine. À ce stade de l'analyse, qui avait déjà signalé l'emploi de termes difficilement crédibles, voire inappropriés, dans le langage enfantin, comme les verbes « mettre bas » ou « tâcher », cette hypothèse, déjà probable, se confirme.



⁴¹ Scott McCLOUD, *L'art invisible*, Paris, éd. Delcourt, 2007.

⁴² Selon Scott McCLOUD, *ibid.*, p. 142, le « ballon » de la bande dessinée peut être appelé indifféremment « bulle » ou « phylactère ».

La violence se fait aussi jour par le biais de cette couleur vive dans ce conte pour enfants qui confine, à ce stade ultime de l'histoire, au roman graphique. Dans ce dernier dessin, la sentence finale devient une réplique qui rejoint l'univers de la bande dessinée et s'immisce dans une « bulle » dont on ne sait qui la prononce, mais en présence du petit cheval de qui l'on parle à la troisième personne comme s'il n'était pas là. Mais en observant mieux l'image, on se rend compte que le personnage qui parle ainsi est présenté de façon frontale, face à nous, les yeux grands ouverts et la bouche, aux lèvres vertes⁴³, appuyée significativement : c'est au lecteur que s'adresse ce message ou plutôt aux jeunes lecteurs auxquels est destiné ce conte si particulier.

Cette histoire a donc « une fin triste qui n'apporte pas la délivrance ni le réconfort »⁴⁴ de mise dans le conte de fées traditionnel. C'est pourquoi elle se rapproche davantage du mythe, dont la conclusion « est presque toujours tragique »⁴⁵, que du conte de fées qui, « optimiste »⁴⁶, délivre une conclusion le plus souvent heureuse apportant un sentiment de réconfort caractéristique. Lancé malgré lui dans l'ambition funeste d'une course qui finalement a raison de ses forces, le petit cheval noir à tête blanche rejoint le sort des héros mythiques, châtiés pour leur témérité ou leur démesure⁴⁷. Mais la triste mésaventure intervient à la troisième course (puisqu'après deux courses gagnées le cheval tombe), chiffre symbolique, que l'on retrouve aussi bien dans le conte que dans

⁴³ Par ses lèvres vertes, l'enfant dessinateur fait de ce personnage un être antipathique car porteur de mauvais augure.

⁴⁴ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 221.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶ *Ibid. loc. cit.*

⁴⁷ Les plus grands mythes, que l'on retrouve dans les récits mythologiques gréco-latins, sont très souvent voués au malheur. C'est *a fortiori* le cas s'il s'y mêle quelque ambition. Ainsi en est-il d'Icare qui, voulant s'approcher du soleil qui lui fait fondre les ailes, trouve finalement la mort dans une chute vertigineuse. Un sort similaire est réservé à Phaéton, fils d'Hélios, qui, ayant voulu conduire le char de son père, est en définitive précipité dans le fleuve Eridan par le maître de l'Olympe. Les exemples d'ambition tragique sont légion dans les récits mythiques.

grand nombre de récits bibliques⁴⁸. Cependant l'histoire ne propose pas de rémission ni même de répit ou d'apaisement. Au contraire de figures saintes qui ressuscitent au troisième jour, c'est une « petite mort » que connaît le cheval : il ne pourra plus jamais courir. Le sort de l'animal paraît scellé à la troisième course. L'accident survient après une émotion très particulière, celle de la frayeur, émotion puissante mais négative. C'est un anonyme (« quelqu'un ») qui provoque cet effroi. La chute à l'issue de la troisième course est une échappatoire terrible. Car si elle lui assure une libération du joug de l'homme qui l'avait asservi jusque-là, cette délivrance finale s'opère au prix de la douleur, émotion paroxystique. Le cheval blessé sera probablement abattu, mais le narrateur ne dit pas la mort. Le « blanc » du texte s'imprègne de la prémonition d'une issue irrémédiable, mais non explicitée, comme si le jeune conteur avait fermé les yeux pour ne pas voir. Et le jeune lecteur peut, tout à loisir, s'inventer une autre fin, où le poulain, blessé mais soigné, pourra poursuivre une existence heureuse dans une verte prairie, en dehors de toute contrainte. Car le conteur passe en quelque sorte le flambeau à l'enfant-récepteur qui peut s'emparer de l'histoire qui devient *son* histoire.

L'animal sacrifié est ainsi sanctifié sur l'autel de la narration et finalement livré en offrande à son créateur-relais par le jeune conteur grâce au silence des mots absents d'une conclusion inexistante. L'écrivain en herbe cède les « droits » de narration ou de recreation à l'enfant-lecteur. Celui-ci, dans son univers mental, qui ne sera, par définition, jamais le même que celui d'un autre enfant, mais dont la vision nourrit un imaginaire commun, redonne corps à l'animal dans une autre réalité. Là où s'arrête brusquement le récit, textuel et graphique, reprend, de façon variée mais insondable, la vie recommencée d'un héros éponyme, poulain indomptable et indompté, insoumis aux caprices des hommes, emblème de libération pour la conscience en éveil du jeune lecteur devenu apprenti créateur.

⁴⁸ Les récits bibliques mettant par exemple en lumière Jonas ou le Christ font part d'une résurrection qui s'opère au troisième jour.