

Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar

## EMOCIONES PURAS Y SENTIMIENTOS OCULTOS EN *CUENTOS DE NIÑOS INDIOS* DE MARGUERITE YOURCENAR

Edith MARCQ  
UR ALITHILA Lille SHS  
edith.marcq@univ-lille.fr

### Resumen

En 1985 aparece un curioso libro para la juventud, muy poco conocido por los lectores de Marguerite Yourcenar: *Cuentos de niños indios*. Este conjunto de pequeñas historias infantiles presenta un caso único en el que el autor oficial se desvanece detrás de los textos e ilustraciones producidos por niños y diseñados para niños. Al liberar las palabras de los jóvenes de una reserva india de Maine, no modifica su escritura abrupta. En esta creación sin adornos, la emoción es palpable pero el sentimiento no se dice. Hacemos oír las voces de estos pequeños amerindios de la tribu Abenakis al analizar la estructura de las historias, imbuidas de folklore tradicional ancestral, magnificadas por dibujos que gritan su historia.

**Palabras clave** : cuentos tradicionales, folklore nativo americano, escritura infantil, dibujos infantiles, sueños y pesadillas de niños.

## ÉMOTIONS PURES ET SENTIMENTS MASQUÉS DANS LES *CONTES D'ENFANTS INDIENS* DE MARGUERITE YOURCENAR

### Résumé

En 1985 parait un ouvrage curieux, très peu connu du lectorat de Marguerite Yourcenar, à destination de la jeunesse : *Contes d'enfants indiens*. Cet ensemble d'historiettes enfantines présente un cas unique

où l'auteur officiel s'efface derrière les textes et illustrations produits *par* des enfants et conçus *pour* des enfants. Libérant la parole de jeunes d'une réserve indienne du Maine, elle ne remanie aucunement leur écriture abrupte. Dans cette création sans fioriture, l'émotion est palpable mais le sentiment ne se dit pas. Nous faisons entendre la voix de ces petits Amérindiens de la tribu des Abenakis en analysant la structure des récits, empreints d'un folklore traditionnel ancestral, magnifiés par des dessins criant leur histoire.

**Mots clés** : contes traditionnels, folklore amérindien, écriture d'enfants, dessins d'enfants, rêves et cauchemars d'enfants.

## PURE EMOTIONS AND HIDDEN FEELINGS IN *CONTES D'ENFANTS INDIENS* OF MARGUERITE YOURCENAR.

### Abstract

In 1985 appeared a curious book, very little known to the readership of Marguerite Yourcenar, for the youth : *Contes d'enfants indiens*. This set of childish stories presents a unique case where the official author hides behind the texts and illustrations produced by children and designed for children. Giving free the speech of young people from a Maine Indian reserve, she does not reshape their abrupt writing. In this creation without embellishment, the emotion is palpable but the feeling is not said. We make heard the voices of these small Abenakis tribesmen by analyzing the structure of the stories, imbued with traditional ancestral folklore, magnified by drawings shouting their history.

**Key words** : traditional tales , Amerindian folklore , writing children , children's drawings , dreams and nightmares of children.

### Un objet littéraire original et inclassable

*Le Cheval noir à tête blanche*, génériquement difficilement classable, a été écrit par et pour les enfants. Le jeune public, à la fois destinataire et auteur, se situe donc au cœur de la création. Cette

**Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar**

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*<sup>1</sup> 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. Car 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.

Le premier paradoxe vient sans doute de ce que l'« *avant-propos* », par 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 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'était 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, étaient issus de la tribu ancestrale des Abenakis, ou « peuple de l'aurore ». La présence même du paraphe auctorial vient conclure comme une ponctuation finale ostentatoire, l'avant-propos, si longuement développé. Il prend en quelque sorte la fonction de la signature d'une œuvre picturale qui montre que l'artiste a fini et assume son œuvre. L'introduction pourrait alors aussi indiquer que l'auteur français, connu et reconnu, acquis déjà à la cause de ces Indiens d'Amérique qui étaient ses voisins dans l'île de Mount-Desert, dans le Maine, où il résidait, voulait en quelque sorte servir de caution à des écrits d'enfants dont il avait 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

---

<sup>1</sup> *Le Cheval noir à tête blanche – Contes d'enfants indiens* traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, Editions Gallimard, 1985, non paginé. L'œuvre étant non paginée, les citations ne pourront en être référencées plus précisément.

anticiperait les interrogations, ou la déception éventuelle du lectorat, quel qu'il soit, adulte ou enfant, dont elle soupçonnait peut-être les exigences. Ainsi aurait-elle offert son nom à ces courtes fictions dont elle sentait bien la nature troublante, par le manque d'élaboration du propos, l'aspect abrupt de la forme, sans fioritures, le caractère fantasmagorique 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.<sup>2</sup>

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. 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. (Yourcenar, 1985)

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

<sup>2</sup> *Le Cheval noir à tête blanche*, *op. cit.*, « Avant-propos ».

### Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar

printemps, saison de la naissance de toute chose, du renouveau des cycles, du recommencement aussi, qui concomitamment accueille la naissance du héros éponyme « 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...* »<sup>3</sup>. 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 » (Bettelheim, 1976, p. 59)<sup>4</sup> 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. Cependant, cet article indéfini « un » devant « printemps », qui met l'accent sur le manque de datation et qui, par cet aspect intemporel qu'il lui procure, lui confère une portée universelle, nie dans le même temps toute réalité à l'existence de l'animal en lui refusant toute précision biographique. Car cette indétermination incipitielle, qui précède son apparition, trahit la volonté de faire de lui, pourtant double de l'enfant, un personnage paradoxalement sans importance, dans le sens de non exemplaire, malgré la place qui lui est octroyée dans le récit, par ce renvoi à une forme particulière d'anonymat initial, celui d'une biographie non bornée en l'occurrence. 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 Bettelheim<sup>5</sup>, 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 » (*Ibid, loc. cit*). Transperçant pourtant cette enveloppe brumeuse de l'anonymat, il est précisé – et ceci de façon presque superfétatoire – qu'il est « petit » (et cela relève de toute évidence d'une marque

3 « *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.

4 (chapitre « *Conte de fées contre mythe* »).

5 Confer Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit*, p. 65 (chapitre « *Conte de fées contre mythe* »).

d'attachement de l'enfant-conteur à l'animal avec cette épithète qui 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 la « mise bas », expression relevant d'un vocabulaire anatomique, physiologique même, voire technique, qui s'associe difficilement au langage enfantin du conte, encore moins à celui tout droit sorti de l'imaginaire directement livré de l'esprit d'un jeune conteur. 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 situation dans le temps, bien que connotée, apporte une forme d'ancrage dans une certaine réalité, même indécise, tout comme la localisation dans « l'île Indienne ». 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, hasardeuse ou non, 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. A 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.

## Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar

### Une première déchirure

Dans ce cadre idyllique du départ, intervient très vite une brisure : la séparation de la jument d'avec son poulain. Aucun atermoiement, 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 relai.

Alors que la première image 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 Wallon<sup>6</sup> dans son ouvrage sur le dessin d'enfant (Wallon, 2012), « une feuille couverte jusqu'à l'excès suggérerait » chez l'enfant « des tendances phobiques » (*Ibidem*, p. 19). Il découle de ce système de représentation qu'on appelle le « bourrage » que son auteur « utilise les couleurs par grands à-plats, sans nuances » (*Ibid, loc. cit.*). 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

---

<sup>6</sup> 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.

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, 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. (Benoit et Pettinati, 2016, p.37) <sup>7</sup>

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 dominent, à l'instar des autres illustrations du conte, ce qui, dès ce stade, tend déjà à indiquer « un tempérament plutôt introverti » (*Ibid*, p. 59). 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 » (*Ibid*, p. 60) . 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 du « fait de dissimuler ses sentiments » (*Ibid*, p. 62) .

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.

<sup>7</sup> (chapître « Le dessin comme langage de l'inconscient »).

### Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar

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 » (Von Franz, 1978, p. 362) 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 » (*Ibid*, p. 368). 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 » (Larousse, 2006, p. 150. ).

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 » (Romey, 1995, p. 370) , 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 jusqu'à ce que leur propriétaire les séparât » (Yourcenar, 1985). Nulle émotion ne semble vouloir poindre, inconsciemment ou expressément... C'est là que le premier dessin que nous avons mentionné prend le relai et dit, de façon criante, hurle presque, cette situation d'infortune, cette impossibilité du jeune poulain à 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 ancestralement 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'était 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. (Bettelheim, 1976, pp. 223-224) <sup>8</sup>

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 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. Allaitement et séparation se succèdent donc sans délai, sans transition, dans l'histoire racontée comme dans la phrase, la sécheresse du ton entrant en écho avec la brutalité factuelle. Si dans ce conte d'enfant indien, ces deux termes se retrouvent au sein d'une même phrase et se voient confrontés par le biais d'un rapprochement syntaxique, leur imbrication, opérée sous une autre forme, peut constituer l'élément moteur d'autres contes yourcenariens. Car ce n'est pas l'*unicum exemplum* de la production romanesque de Marguerite Yourcenar où allaitement et séparation sont paradoxalement liés. Nous pensons plus précisément au *Lait de la mort*, l'une de ses *Nouvelles orientales*<sup>9</sup> (Yourcenar, 1938), où, de manière improbable, ces deux termes sont conjoints, textuellement et diégétiquement, et se trouvent même confondus dans la mise à mort de la mère qui continue à nourrir son enfant de son

<sup>8</sup> (chap. « imagination, guérison, délivrance et réconfort »).

<sup>9</sup> *Le Lait de la mort* est la cinquième de ses dix nouvelles. Elle se trouve donc au cœur même du recueil de fables.

### Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar

« lait merveilleux » (*Ibidem*, p. 101) au-delà de son trépas. L'oxymore du titre en est annonciateur et révélateur, lait et mort renvoyant à deux images contraires, voire antinomiques. C'est aussi dans ce conte que l'amour maternel est poussé à son paroxysme et pourtant mère et enfant sont irrémédiablement séparés, dans l'acte même de l'allaitement, par la « muraille ronde » (*Ibid.* p. 95) d'une tour. A la séparation physique imposée par « le mur de pierres » (*Ibid.* p. 97) s'ajoute la mort de la mère, séparation définitive. 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 dans le 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, auquel on l'assigne ordinairement.

Comme dans une production picturale de Van Gogh, des oiseaux noirs, signes de mauvais augures, 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 fébrilité.

Par superstition paysanne, voleur de récolte, il est un « oiseau de malheur » mais il symbolise surtout dans les contes de fées la solitude, la séparation, l'abandon.<sup>10</sup> 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... (Bettelheim, 1976, p. 418)

Immédiatement après la courte narration de ce conte de Grimm, il faut se rappeler aussi par l'entremise de Bruno Bettelheim que les oiseaux, qui peuvent voler haut dans le ciel, symbolisent une

<sup>10</sup> *Petit Larousse des Symboles*, op. cit. p. 183.

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 » (*Ibid.*, p. 157) . 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 » (*Ibid.*, p.157) , en d'autres termes 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

A 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 rendre 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*) 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

### Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar

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 à 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 » (Rusinek, 2004, p. 22). Ces émotions, tuées dans le texte, apparaissant 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 » (*Ibidem*, p. 82).

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 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 (Yourcenar, 1985).

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 sur lesquels 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 ». 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'angoisse, l'anxiété, l'inquiétude qui, au préalable, étaient apparues dans les dessins.

### 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 :ati

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. (Benoit et Pettinati, 2016, pp. 60-61)

Puis intervient ce que Marie-Louise von Franz nomme la *peripeteia* (2003, p. 56), la péripétie, qui coïncide, dans ce conte très court, avec le « point culminant de l'action » (*Ibid.*, *loc. cit.*) qui est ce moment décisif à partir duquel toute l'histoire peut se résoudre en tragédie ou au contraire tourner à bien (*Ibidem*, p. 56), 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* 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

**Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar**

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 « contenu iconique » (McCloud, 2007, p. 142) inscrit dans un « ballon » (*Ibidem*)<sup>11</sup> cerné par un large trait rouge sang.

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 vertes<sup>12</sup>, 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 » (Bettelheim, 1976, p. 221), de mise dans le conte de fées traditionnel. C'est pourquoi elle se rapproche davantage du mythe, dont la conclusion « est presque toujours tragique » (*Ibid*, p. 60), que du conte de fées qui, « optimiste » (*Ibid. loc. cit.*), 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

11 Selon Scott McCloud, le « ballon » de la bande dessinée peut être appelé indifféremment « bulle » ou « phylactère ». Confer *L'Art invisible*, chapitre « Montrer et dire », p. 142.

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

pour leur témérité ou leur démesure<sup>13</sup>. 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 grand nombre de récits bibliques<sup>14</sup>. 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.

L'animal sacrifié est ainsi sanctifié sur l'autel de la narration pour que le jeune conteur, et à travers lui le lecteur, puisse ici rétablir le contrôle de sa vie, là où s'arrête brutalement le récit, là où peut reprendre corps sa réalité.

## Références bibliographiques

### Corpus

Yourcenar, M. (1938). *Nouvelles orientales*. Paris : coll. La Renaissance de la nouvelle, nrf Gallimard.  
 ———(1985). *Le Cheval noir à tête blanche – Contes d'enfants indiens* traduits et présentés par Marguerite Yourcenar. Paris : Editions Gallimard.

### Documents critiques et théoriques

Ben Soussan, P. (2014). *Qu'apporte la littérature jeunesse aux enfants ?* Erès éditeur, collection « 1001 et + ».

Benoit, J. et Pettinati, G. (2016). *Dessine-moi un mouton, décoder les messages des enfants par leurs*

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Les récits bibliques mettant par exemple en lumière Jonas ou le Christ font part d'une résurrection qui s'opère au troisième jour.

**Émotions pures et sentiments masqués dans les *Contes d'enfants indiens* de Marguerite Yourcenar**

*dessins*. éditions Dangles.

Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. coll. « Pocket », Robert Laffont.

Elzbieta (2014). *Le langage des contes*. éditions du Rouergue.

Jumel, B. (2015). *Dessin d'enfant*. Dunod.

Loeffler-Delachaux, M. (1949). *Le Symbolisme des contes de fées*. Paris: l'Arche.

McCloud, S. (2007). *L'Art invisible*. Éditions Delcourt.

Rusinek, S. (2004). *Les Émotions du normal au pathologique*, coll. « Les topos », éd. Dunod.

Von Franz, M.-L. (1978). *L'Individuation dans les contes de fées*. La Fontaine de Pierre.

———(2007). *L'Interprétation des contes de fées*. Albin Michel

———(2016). *Les Modèles archétypes dans les contes de fées*. éd. La Fontaine de Pierre.

Wallon, P. (2001, 2012). *Le Dessin de l'enfant*, coll. « Que sais-je ? ». PUF.

**Dictionnaires et ouvrages de référence**

*La Sainte Bible du Chanoine Crampon* (1961). Tournai, Desclée & Co., Cercle du Bibliophile.

*Petit Larousse des symboles* (2006). Larousse.

Romey, G. (1995). *Dictionnaire de la symbolique*. Éditions Albin Michel.