



HAL
open science

Le cheval réinventé par la société des loisirs en Occident : une mythologie révolutionnée ? (XVIIIe-XXIe siècle)

Sylvine Pickel-Chevalier, Gwenaëlle Grefe

► To cite this version:

Sylvine Pickel-Chevalier, Gwenaëlle Grefe. Le cheval réinventé par la société des loisirs en Occident : une mythologie révolutionnée ? (XVIIIe-XXIe siècle). *Mondes du tourisme*, 2015, Cheval, tourisme et sociétés / Horse, tourism ans societies, Hors-Série, pp.26-49. hal-01572270

HAL Id: hal-01572270

<https://hal.science/hal-01572270>

Submitted on 10 Aug 2017

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

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

Le cheval réinventé par la société des loisirs en Occident : une mythologie révolutionnée ? (xviii^e-xxi^e siècle)

The horse reinvented by Western leisure society:

is it a revolutionized mythology? (18th-21st centuries)

SYLVINE PICKEL-CHEVALIER

Maître de conférences, géographe,
Esthua, Université d'Angers
[sylvine.chevalier@univ-angers.fr]

GWENAËLLE GREFE

Maître de conférences, gestionnaire,
Esthua, Université d'Angers
[gwenaelle.grefe@univ-angers.fr]

Résumé. Le cheval marque l'histoire occidentale depuis l'Antiquité jusqu'à l'aube de l'époque contemporaine par l'intermédiaire d'une symbolique élitiste : il est le compagnon des classes dominantes, prolongation du corps élégant et armé de la noblesse. Néanmoins, la révolution sociale qui embrase l'Europe au soir du xviii^e siècle, renforcée par la révolution industrielle du xix^e, va bouleverser cette mythologie ancestrale. Alors que les prouesses technologiques rendent progressivement obsolètes les forces motrices équinées, la civilisation des loisirs émergente dans un monde devenant urbain réinvente son utilisation et ses représentations à travers le prisme des arts. Quels furent les processus d'une telle évolution en Occident ? Peut-on parler d'une *révolution silencieuse*, accompagnée et accompagnant la transformation des pratiques, qui renverserait plus de 2 000 ans d'allégories masculines et guerrières du cheval, au profit de symboles plus féminins ? La perception du cheval fait-elle plus largement écho à la réinvention du rapport contemporain à la nature, dans une société affranchie des relations vivrières à la terre ? Illustre-t-elle, enfin, par le biais de phénomènes de féminisation et de juvénilisation la reconsidération des places et projections sociétales du genre et de l'enfant, notamment celle portée par les arts ?

Abstract. *The horse has dominated Western history from ancient times through to the dawn of the modern era as an elitist symbol: it has been the companion of the ruling classes, an extension of the nobility's elegant and armed bodies. Nevertheless, the social revolution that engulfed Europe at the end of the 18th century, reinforced by the industrial revolution of the 19th, was to shake this ancient mythology. While technological prowess made equine energy progressively obsolete, the emerging leisure market – in a world becoming increasingly urban – revitalized its use and its image in the world of the arts. What were the processes allowing such a development in the West? Can we speak about a silent revolution, accompanying and accompanied by a change of activities, which would transform 2,000 years of masculine and warrior allegories linked to the horse into more feminine symbols? Is the perception of the horse more widely echoed in the reinvention of our contemporary relationship with nature, in a society freed from the idea that the earth is there only to provide food? Does this perception at last show, through the phenomena of feminization and increasing youthfulness, a reconsideration of the place and role in society of gender and of children, primarily driven by the arts?*

Le cheval a accompagné le développement matériel de l'homme et son imaginaire depuis le paléolithique, comme l'attestent les fresques rupestres préhistoriques. Si leurs relations initiales ont été marquées par la chasse, elles ont aussi relevé d'une certaine fascination conduisant les hommes à vouloir immortaliser les chevaux depuis 37 000 ans (Puech et Puech, 2010). En effet, ils constituent les animaux les plus peints dans l'art rupestre (30 % des 120 espèces recensées), sans nécessairement représenter des scènes de chasse. La cristallisation de la singularité de leurs expressions faciales, tels que la peur, la colère, la curiosité – *Panneau des chevaux*, grotte de Chauvet ; nombreux chevaux de la grotte de Lascaux (Bataille, 1994 [1^{re} édition 1955]) – témoignent d'observations d'ores et déjà assidues de cet animal (Dubois-Aubin, 2011). Le cheval intègre par la suite pleinement l'Histoire en Eurasie sous l'Antiquité. Il est, dès lors, associé aux classes supérieures : les Grecs, les Romains, les Byzantins l'utilisent davantage pour la guerre, le transport et les courses de chars (Lazaris, 2012) que pour les travaux agricoles. Au Moyen-Orient, les Perses inventent le polo, prisé par l'aristocratie et assimilé à un entraînement au combat autant qu'à un plaisir entre gens bien nés (Chartier, 1992). Cette lecture du cheval, métonymie de la noblesse, s'illustre aussi dans les traités d'équitation qui jalonnent le passé. Le plus ancien, récemment redécouvert et publié par Jean-Louis Gouraud (édi-

tions Caracole, 1998), émane d'un maître écuyer dénommé Kikkuli, qui immortalise sur tablettes d'argile, 1 500 ans avant notre ère, ses conseils pour les cavaliers hittites. Par la suite, le célèbre guide équestre de Xénophon (IV^e siècle), préfigurant les grands maîtres du XVI^e (Antoine de Pluvinel), du XVIII^e (François Robichon de La Guérinière) et du XIX^e siècle (François Baucher), élabore des méthodes qui se veulent aussi des traités de civilisation : l'art de soumettre et de diriger le cheval témoignerait de la légitimité du pouvoir social (Roche, 2008 ; Franchet d'Espèrey, 2011). Le terme "manager" pourrait d'ailleurs provenir étymologiquement de *maneggiare*, signifiant "tenir en main les rênes d'un cheval" (du latin *manus* : la main). De cette notion découle le mot contemporain de "manège" équestre.

Le cheval marque ainsi l'histoire occidentale depuis l'Antiquité jusqu'à l'aube de l'époque contemporaine (Digard, 2009) par la voie d'une symbolique élitiste : il est le compagnon des classes dominantes, prolongation du corps élégant et armé de la noblesse. Néanmoins, la révolution sociale qui embrase la France et l'Europe au soir du XVIII^e siècle, renforcée par la révolution industrielle du XIX^e siècle, va profondément bouleverser cette mythologie ancestrale. Alors que les prouesses technologiques rendent progressivement obsolètes les forces motrices équinnes (Roche, 2008), la civilisation des loisirs émergente dans un monde devenant urbain réinvente son utilisation et

ses représentations, à travers le prisme des arts.

Quels furent les processus d'une telle évolution en Occident ? Peut-on parler d'une *révolution silencieuse*, accompagnée et accompagnant la transformation des pratiques, qui renverserait plus de 2 000 ans d'allégories masculines et guerrières du cheval, au bénéfice de symboles plus féminins ? La perception du cheval fait-elle plus largement écho à la réinvention du rapport contemporain à la nature entre sublimation, hédonisme et anthropomorphisme, dans une société des loisirs affranchie des relations vivrières à la terre (Pickel-Chevalier, 2014) ? Illustre-t-elle, enfin, par le biais de phénomènes de féminisation et de juvénilisation de l'équitation retranscrits dans les arts populaires (littérature, cinématographie), la reconsidération des places et projections sociétales du genre (féminin/masculin), mais aussi celle de l'enfant (Honnet, 2000 [édition originale 1989]) ?

Afin de saisir davantage cette mutation de l'imaginaire et de la mythologie associés au cheval en Occident, nous reviendrons sur les grandes phases de son histoire contemporaine, du XVIII^e siècle à nos jours, portées par les arts picturaux, littéraires et cinématographiques. Notre méthodologie repose sur une macro-analyse, par laquelle nous avons étudié plus spécifiquement les œuvres emblématiques de la sensibilité d'une époque ou incarnant une rupture significative, dans une volonté d'approche systémique. Ainsi

ont été analysées plus d'une centaine de toiles de peintres ayant consacré une partie significative de leur œuvre au thème du cheval aux XVIII^e et XIX^e siècles, et plus particulièrement: Georges Stubbs, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Carle et Horace Vernet, Alfred De Dreux, Edgar Degas, Rosa Bonheur, Walter Crane et Ernest Meissonier. En ce qui concerne les XX^e et XXI^e siècles, nous avons étudié, dans le cadre de la diffusion sociale de l'équitation, des œuvres populaires littéraires, cinématographiques et télévisuelles, et plus précisément : 32 ouvrages américains, anglais, irlandais, français et australiens publiés entre 1877 et 2010 ; 73 films américains, anglais, français, norvégiens, allemands, suédois, belges, hollandais et sud-africains, sortis entre 1926 et 2013 ; et 9 séries télévisées américaines, anglaises, françaises, canadiennes et australiennes⁽¹⁾.

Nous avons couplé cette analyse des œuvres à une enquête internationale menée auprès de 101 cavaliers âgés de 18 à 70 ans, provenant de France, du Royaume-Uni, des États-Unis, d'Espagne, d'Australie, de Nouvelle-Zélande, de Norvège, d'Afrique du Sud, d'Irlande et du Canada, et sollicités *via* différents réseaux de cavaliers (EqRn [The Equine Research Network] ; écoles d'équitation françaises et étrangères ; équi-meetings). L'enquête a consisté en un ensemble de 25 questions ayant pour objet de mieux appréhender leurs connaissances des œuvres liées au cheval et l'influence qu'elles ont exercée, selon eux, sur

leurs pratiques et représentations de l'animal et de l'équitation.

Enfin, nous avons aussi comparé les représentations actuelles véhiculées dans les arts populaires précédemment cités et l'art plus traditionnel de la peinture au travers de quelques artistes contemporains occidentaux se consacrant au thème du cheval. Nous avons ainsi analysé plus particulièrement les toiles des peintres français Jean-Louis Sauvat, Laëtitia Plinguet et Bénédicte Gelé, celles du peintre espagnol José Manuel Merello et du peintre franco-colombien Heriberto Cuadrado Cogollo, avec lequel nous avons aussi mené un entretien (juin 2013). Ces artistes ont été sélectionnés en raison de leur diffusion et reconnaissance dans le monde du cheval : Heriberto Cuadrado Cogollo compte parmi les peintres sud-américains les plus reconnus, exposant essentiellement aux États-Unis ; José Manuel Merello est un peintre expressionniste surréaliste espagnol qui a bénéficié de plusieurs prix ; Jean-Louis Sauvat a publié plusieurs ouvrages et expose souvent dans la galerie d'Hermès ou à l'Académie équestre de Versailles. Bénédicte Gelé et Laëtitia Plinguet sont aussi sollicitées par la filière équine : les toiles de Gelé ont été exposées en mai 2014 au haras de Saint-Lô avant d'être présentées à Ar(t)Cheval Saumur en octobre 2014 ; les œuvres de Plinguet sont régulièrement exposées sur les jumpings internationaux, notamment à la Galerie du cheval du CSI de La Baule en mai 2012.

ENTRE LA FIN DE L'ANCIEN RÉGIME ET LE DÉBUT DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE : UNE SYMBOLIQUE BOULEVERSÉE (XVIII^e - XIX^e SIÈCLE)

Le cheval, entre métonymie de la noblesse ancestrale et invitation au Grand Tour (XVII^e siècle)

Le cheval, qui a accompagné l'imaginaire collectif depuis l'Antiquité comme en témoignent notamment les œuvres picturales (Rochefort, Vignot, 2011), est revêtu d'un rôle important lorsque vacille l'Ancien Régime. En effet, le XVIII^e siècle est caractérisé par de profonds bouleversements, résultant de l'ébranlement de la société d'ordre tripartite dominant l'Occident depuis le haut Moyen Âge. L'équilibre structurel de ce monde inégalitaire reposait sur l'acceptation par le plus grand nombre, affublé du nom de "tiers état" (soit plus de 90 % de la population), de travailler pour une élite garantissant sa protection temporelle (par la noblesse, dont la fonction identitaire résidait dans le combat) et spirituelle (par le clergé, gardien du salut éternel). Néanmoins, l'édification des États sous un monarque absolu, au XVII^e siècle, repousse la guerre aux frontières des pays émergents et draine les aristocrates auprès du roi. La cour de Louis XIV à Versailles constitue le paroxysme de ce système, et en cela porte les germes de sa destruction à venir (Méthivier, 1994 [1^{re} édition 1961]). En effet, la perte de la fonction chevalière d'une noblesse désormais seulement dévolue aux plaisirs

de la cour remet en question la légitimité de son pouvoir.

Aussi, au XVIII^e siècle, le mouvement des Lumières conteste-t-il la société tripartite héritière d'un système féodal déchu (Caratini, 1983). Témoin impuissant de l'effondrement d'un monde fondé sur ses privilèges, la jeunesse aristocratique désœuvrée est en proie à la "dysharmonie de l'âme et du corps", appelée encore *spleen* ou *mélancolie*, qui s'apparente à la déprime (Corbin, 1988). Or, la mode artistique picturale répond à cette détresse, en se consacrant à l'immortalisation des symboles de la noblesse comme pour prévenir, en les fixant sur une toile, leur désuétude. À l'instar de la photographie un siècle plus tard, la peinture, en particulier anglaise, se fait d'une précision "topographique" (Meyer, 1992). Elle a pour dessein de suspendre le vol effréné du temps, en figeant les scènes qui glorifient le quotidien de l'aristocratie saisi dans son éclat, certes édulcoré par l'artiste. Dans ce contexte sont privilégiés les représentations de domaines et des grandes familles (Paul Sandby, Thomas Gainsborough, Richard Wilson), les marines, célébrant la domination anglaise des mers (Robert Cleveley, Charles Brooking, Francis Swaine, Thomas Whitcombe), mais aussi le cheval. Ce dernier est intrinsèquement associé à la vie mondaine, sous les pinceaux de John Wootton (La Chasse du duc de Beaufort, 1744) et surtout de George Stubbs. Surnommé "le peintre des chevaux" en raison d'une dextérité jusqu'alors inégalée dans leurs représentations



Illustration 1 • **Juments et poulains dans un paysage de rivière • Stubbs, 1768**

– grâce à ses nombreuses observations, mais aussi à ses travaux de dissection –, celui-ci les dépeint comme une allégorie du mode d'existence des classes oisives. Ils sont les compagnons de la chasse (*Un cheval de chasse bai sellé*, 1786), des promenades (*Les Familles Melbourne et Milbanke*, 1770 ; *La Duchesse de Richmond et lady Louisa Lennox regardant les chevaux de course du duc de Richmond à l'exercice*, 1759-1760), mais aussi le reflet de l'opulence paisible de leurs propriétaires dans de vastes propriétés (*Juments et poulains dans un paysage de rivière*, 1768 cf. illustration 1). Le cheval épouse alors l'esthétisme du jardin anglais triomphant, façonné selon les schèmes des paysages de l'Arcadie du siècle précédent (Berque, 1995). Lorrain, Poussin avaient imaginé dans leur peinture une nature digne des dieux de l'Olympe, d'apparence sauvage mais non hostile à

l'homme (*Le Jugement de Pâris*, Lorrain, 1645-1646 ; *Les Bergers d'Arcadie*, Poussin, vers 1640) qui servira d'inspiration aux jardiniers anglais du XVIII^e siècle, tel William Kent. Dans les toiles de Stubbs, les chevaux s'inscrivent dans les paysages en les magnifiant.

Néanmoins, l'art ne réduit pas le cheval au seul reflet de la vieille aristocratie en déclin. Il fait aussi office de passeur vers le monde qui s'éveille, en devenant le média du voyage d'agrément naissant. En effet, pour remédier à ce *mal de l'âme* est préconisé, notamment en Angleterre, le "Grand Tour". Émergeant au siècle précédent, il nourrit l'ambition initiale de parfaire l'instruction des jeunes gens issus de la noblesse, au détour de visites culturelles en Europe (équipe Mit, 2005). Au XVIII^e siècle, il prend néanmoins une ampleur nouvelle, comme l'atteste l'historien anglais Jeremy Black (1992), en per-

mettant de redonner un sens à l'existence d'une jeunesse oisive fragilisée (Corbin, 1988). Parce que ces expéditions ne répondent pas à des besoins marchands, militaires ou religieux, ni à de réels objectifs éducatifs, elles redéfinissent le voyage, désormais moins motivé par la destination à atteindre que par le déplacement en lui-même. Non contraint – les adeptes du Tour peuvent changer leur itinéraire ou décider de rentrer à tout instant –, ce dernier favorise la naissance d'un autre regard sur l'environnement qui se déploie devant les voyageurs, étrangers aux contrées qu'ils sillonnent (Pickel-Chevalier, 2014). Cette extranéité leur permet une situation nouvelle de "spectateur", pour reprendre le terme du poète anglais Joseph Addison. Celui-ci marque son temps par son célèbre périodique du même nom : *The Spectator*. Ce journal diffuse le goût du voyage dans les cercles privilégiés, par le biais de récits qui se dessinent entre "inventaire et invention", car ils empruntent autant à l'observation qu'à l'inspiration artistique pétrie de mythologies et de littérature classique (Viviès, 1999 ; Bertrand, 2008).

Certes, cet intérêt nouveau pour la nature ne constitue pas l'invention du paysage, apparu en Occident à la Renaissance (Berque, 1995). Toutefois, les œuvres ne sacralisaient jusqu'alors que les espaces dominés par l'homme : campagnes dociles dans les toiles françaises et italiennes ; milieux plus tourmentés mais néanmoins maîtrisés par les villageois dans l'art flamand et hollandais

(Pickel-Chevalier, 2014). L'évolution du XVIII^e siècle, portée par les adeptes du Tour qui deviendront "touristes" au siècle suivant, consiste dans la valorisation innovante du *sauvage*, redéfini de façon esthétique et affective par des élites devenue urbaines. En effet, les classes aisées, bénéficiant des progrès de la connaissance faisant reculer les peurs mystiques de la nature, sont en proie à un sentiment nouveau, à la confluence de la crainte et de l'extase. Dès 1702, Joseph Addison décrit "l'appréciable horreur des montagnes", avant de dépeindre, dix années plus tard, "l'exquise horreur de l'océan". Le philosophe irlandais Edmund Burke conceptualise en 1756 cette émotion, qu'il différencie de la belle nature arcadienne sous le terme de "sublime", engendrant "non un plaisir, mais une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur" (Burke, 1998 [édition originale 1756]).

Or, le cheval va une fois encore s'octroyer une place privilégiée dans cette redéfinition de la nature, pour faire office de trait d'union entre le sauvage et le domestiqué. Chanté comme une allégorie de l'opulence des aristocrates, il commence aussi à être célébré au travers de sa force et de sa sauvagerie par Stubbs. Il évolue d'un simple *média* du voyage à une *invitation* au voyage, en incarnant aussi l'exotisme du farouche... Les thèmes de Stubbs inspireront d'ailleurs la ferveur du romantisme à venir dans la volonté de saisir la puissance libérée de l'étalon, notamment dans sa confrontation à la férocité d'un fauve. Ainsi, *Cheval attaqué*

par un lion dont Stubbs peindra plusieurs versions entre 1760 et 1765 (cf. illustration 2) et qu'il déclinera sous d'autres thématiques proches : *Cheval dévoré par un lion* (1763), *Cheval effrayé par un lion* (plusieurs versions entre 1762 et 1770) – sera repris par Géricault (plusieurs versions entre 1810 et 1824) et inspirera Delacroix : *Tigre attaquant un cheval sauvage* (1829) ; *Cheval attaqué par une lionne* (1842) ; *Cavalier arabe attaqué par un lion* (1850).

George Stubbs annonce aussi la sensibilité du XIX^e siècle en sachant capter l'expressivité du cheval en liberté dans toutes les nuances de ses émotions, des plus dociles – quiétude des poulinières (*Juments et poulains dans un paysage de rivière ; Étalon gris, juments et poulains ; Juments et poulains dans un sous-bois...*) ; curiosité du cheval rencontrant le chien (*Cheval bai et chien blanc*) ; prestance tendant au portrait (le célèbre *Whistlejacket*) – aux plus sauvages – terreur (*Cheval effrayé par un lion*) ; colère furieuse (*Cheval attaqué par un lion*). À la fin de l'Ancien Régime, Stubbs réidentifie le cheval comme un archétype du sublime.

Le cheval triomphant à travers le prisme du sublime : l'allégorie de la nature romantique ? (XIX^e siècle)

L'entrée dans le monde contemporain se caractérise en France par une rupture violente au soir du XVIII^e siècle, qui engendre la mise en place d'une société nouvelle, capitaliste et bourgeoise, reniant le modèle aris-

ocratique de naguère. À la *révolution politique* succède la *révolution industrielle* du XIX^e siècle, qui transforme en profondeur les équilibres économiques et sociaux de jadis, alors que s'érige en dogme la quête d'enrichissement et de création de "*capital*" par le travail (Marx, 2008 [édition originale 1867]). Ces bouleversements conquièrent en premier lieu les campagnes, par la voie d'une modernisation sans précédent des techniques, des matériaux, mais aussi des mentalités : engrais, drainage, remembrement, diminution des jachères, amélioration des outils (généralisation de la charrue de fer évinçant la charrue de bois), diffusion des sciences de l'agronomie par les sociétés d'agriculture, développement de la spécialisation et des cultures intensives remplaçant la polyculture nourricière ancestrale. Tout ceci métamorphose le monde paysan qui s'inscrit dans une économie de marché naissante (Gavignaud, 1990). Les progrès génèrent simultanément une meilleure productivité et un essor démographique – la population est mieux nourrie, ce qui entraîne un surplus de population dans des campagnes nécessitant désormais moins de bras (Le Roy Ladurie, 1994). Cette situation de "*faim de terre*" provoque le déracinement de milliers de villageois, contraints de migrer vers les villes en pleine effervescence (Rioux, 1989 [1^{re} édition 1971]) : c'est l'exode rural, qui s'amorce en France (1850-1970) alors qu'il s'achève en Angleterre (1780-1888). Or, ce phénomène d'urbanisation des masses populaires, quatre siècles après celle



Illustration 2 • **Cheval attaqué par un lion** • Stubbs, 1765

des élites à la Renaissance, engendre une transformation de la structuration sociétale en construisant la "*citadinisation*" (Lévy et Lussault, 2003) de la population, qui sonne le glas de la relation vivrière à la terre. L'extranéité du rapport à l'environnement rural et à la nature se diffuse socialement (Pickel-Chevalier, 2014). Cette transformation induit aussi l'émergence d'un nouveau rapport au temps et à l'espace (Deprest, 1997). Les lieux mais aussi les moments de labeur et de vie familiale sont désormais strictement démarqués (Rybczynski, 1992 [édition originale 1991]), alors que l'on assiste à l'introduction d'une "*discontinuité dans le temps unique*" (Knafo et al., 1997), autrement dit : le temps vacant, qui deviendra *vacances*. Le tourisme se fait jour comme un système organisationnel, créant des lieux (stations), des usages et pratiques spécifiques dès le début du XIX^e siècle. Le terme "touriste" appa-

raît d'ailleurs en France en 1816 (1792 en Grande Bretagne) et celui de "tourisme" en 1841 (Boyer, 2000).

Urbanité, essor de la modernité et du confort, combinés à l'émergence du tourisme, favorisent une attractivité nouvelle pour les *lieux de nature* (Schmitt, 1990 [1^{re} édition 1969]), comme en témoigne le géographe français Élisée Reclus, en 1866 : "*Il se manifeste, depuis quelque temps, une véritable ferveur dans les sentiments d'amour qui rattachent les hommes d'art et de science à la Nature. Les voyageurs se répandent en essaims dans toutes les contrées d'un accès facile, remarquables par la beauté de leurs sites ou le charme de leur climat [...]*" (2002 [1^{re} édition 1866], p. 48). Les voyageurs bénéficient aussi du contexte de la montée des États-nations, se cherchant de nouveaux jalons identitaires. Ainsi, les jeunes nations se façonnent, de part et d'autre de l'Atlantique, un héritage

commun, un “patrimoine” fruit d’un processus de sélection des choix de la mémoire (Sire, 2005 [1^{re} édition 1996] ; Lazzarotti et Violier, 2007). Si ces derniers se portent initialement sur le patrimoine bâti en Europe (Babelon et Chastel, 1995 [1^{re} édition 1981]), ils se cristallisent aussi sur le sauvage immaculé, la *wilderness* du vaste continent nord-américain. Cette sensibilité naissante à l’égard d’une sacralisation de la sauvagerie jadis redoutée donne jour au premier parc naturel national : Yellowstone, en 1872.

Cette revalorisation de la nature sauvage est aussi portée aux nues par les arts, et plus particulièrement par le romantisme, qui se nourrit du sublime né au siècle précédent. La révolution industrielle permet en effet le triomphe de cette sensibilité, mise en exergue par Kant dès 1790 : “*Qui appellerait donc sublimes des masses montagneuses sans forme, entassées les unes sur les autres en un sauvage désordre, avec leurs pyramides de glaces, ou bien encore la sombre mer en furie ? [...] Mais, si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d’autant plus attrayant qu’il est plus terrifiant ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu’ils élèvent les forces de l’âme au-dessus de l’habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d’un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l’apparence toute-puissance de la nature*” (Kant, 1790, page 135).

La sécurité apportée par la modernité permet ainsi aux jeunes artistes

du XIX^e siècle de défier l’intérêt scientifique et raisonnable valorisé depuis la Renaissance, pour glorifier l’exaltation. Selon le sociologue Jean Viard, le romantisme “*réagit à l’impérialisme de la raison*” (1990, p. 115), pour sanctifier la puissance de l’émotion. Ainsi le peintre allemand Caspar David Friedrich proclame : “*Le sentiment de l’artiste est sa loi. La sensation pure ne peut être contraire à la nature, elle est toujours conforme à la nature. La seule vraie source de l’art est notre cœur*” (Clay, 1980, p. 198). Ce ne sont donc plus les paisibles jardins à l’anglaise, empreints du mythe de l’Arcadie virgilienne, qui inspirent les peintres et les poètes. Ruskin, Shelley, Chateaubriand, Victor Hugo, Caspar D. Friedrich, Courbet, Géricault, Delacroix ont désormais pour muse les cathédrales de roches ceignant les cieux, les abîmes profonds, l’océan déchaîné, les forêts obscures et les animaux farouches (Schama, 1999 ; Pickel-Chevalier, 2014). Cette quête de l’exaltation associée à la sacralisation nouvelle du sauvage se veut aussi une réponse à un monde tourmenté, dépossédé de ses repères. Selon Alfred de Musset (1973 [1^{re} édition 1836]), “*Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes : [...] Tout ce qui était n’est plus ; tout ce qui sera n’est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.*” La nature suscite donc la fascination des artistes pour s’apparenter à une réalité immuable⁽²⁾, épargnée par les bouleversements et incertitudes de la société moderne.

Dans ce contexte, le cheval est

revêtu d’un rôle majeur. Sa puissance physique, son expressivité et sa fougue en font en effet un animal de prédilection pour les romantiques. Carle Vernet (1758-1836), père de Horace, lui dédie une partie importante de son œuvre, à la jonction d’un héritage passé – le cheval, allégorie de l’art de vivre de la noblesse : *Le Départ pour la chasse ; Les Chasses du duc de Berry ; La Chasse au sanglier en Pologne ; Le Départ...* et du sublime à venir : *Chevaux effrayés par l’orage ; Course de chevaux barbes à Rome ; Deux chevaux luttant*. Parmi ses élèves s’illustre Théodore Géricault (1791-1824), qui amorce sa carrière en reprenant notamment la toile de Stubbs qu’il inverse dans sa composition : *Cheval attaqué par un lion* (1810). Il voue une partie essentielle de son travail aux représentations du cheval, dans le mouvement de sa force libérée : chevaux de guerre (*Officier de chasseurs à cheval*, 1812), chevaux de course (*Course de chevaux libres à Rome*, 1817, inspiré de son maître Carle Vernet ; *Derby d’Epsom*, 1821 ; *Course de chevaux montés*, vers 1824), chevaux affolés (*Cheval dans la tempête*, 1821 ; *Étalon arabe effrayé par deux lionnes*) ou chevaux expressifs tendant au portrait (*Cheval arabe gris-blanc*, 1812 ; *Tête de cheval blanc*, 1815). Sous son influence, Eugène Delacroix (1798-1863) se consacre aussi beaucoup aux chevaux qu’il considère essentiels dès 1820, comme l’attestent ces notes : “*Il faut absolument se mettre à faire des chevaux. Aller dans une écurie tous les matins ; se*

coucher de très bonne heure et se lever de même” (*Journal de Delacroix*, 15 avril 1820). Il entreprend d’ailleurs des visites assidues de manèges et d’écuries, qui lui permettront d’accumuler les études, nécessaires à ces œuvres à venir. Il utilise le cheval comme un catalyseur de puissances libérées, en aimant à le confronter à la fureur des éléments : *Cheval effrayé sortant de l’eau*, 1828 ; *Cheval effrayé par l’orage*, 1824 (cf. illustration 3) ; *Chevaux sortant de la mer*, 1860.

Touché par la mode de l’orientalisme, Delacroix s’adonne aussi beaucoup au thème du cheval ou du cavalier arabe se mesurant à la sauvagerie du fauve : *Tigre attaquant un cheval sauvage* (1828) ; *Lion et cheval* (1832) ; *Cavalier arabe attaqué par un lion* (1849) ; *Chasse au tigre* (1854), ainsi qu’au thème de l’étalon : *Chevaux arabes se battant à l’écurie* (1860). Il excelle dans l’art de la captation de l’énergie saisie dans la torsion des corps, particulièrement exacerbée dans le combat. Les masses musculaires du cheval et du lion s’enroulent, la rage de l’un se faisant le miroir de l’autre. Ils s’enchâssent dans la composition paysagère globale, en brisant la géométrie classique qui demeurerait prépondérante au siècle précédent chez Stubbs : le cheval furieux est désormais au cœur de la composition, autour duquel se déploie l’environnement sauvage et sombre, peint dans un mouvement profond de rotation (Clay, 1980).

Ainsi, le cheval, “*idéogramme de l’énergie*” (Clay, 1980, p. 150), inspire



Illustration 3 • *Cheval effrayé par l’orage* • Delacroix, 1824

particulièrement les romantiques, pour se définir comme le fragile et subtil lien entre le civilisé et le sauvage. Force de travail domestique ou métonymie de l’élégance des élites aristocratiques, il dissimule aussi en lui la violence intrinsèque et déchaînée de l’animalité, qui peut-être aussi sommeille en l’homme... Cette ambiguïté est souligné, dès 1757, par le père du concept du sublime, Edmund Burke, qui déclare à son égard : “*Comme animal utile, propre à la charrue, à la main, au trait, en un mot, sous tous les rapports d’utilité, le cheval n’a rien de sublime. Mais est-ce ainsi que se présente à notre esprit l’animal qui par le mouvement de ses narines inspire la terreur ; dont le frémissement est semblable au tonnerre ; qui, bouillant d’ardeur et de rage, frappe la terre et l’enfoncé ; qui s’élance au premier signal de la trompette et se précipite au-devant des hommes armés ? Dans*

cette description, le cheval perd entièrement son caractère d’utilité et l’on voit éclater ensemble le terrible et le sublime” (Clay, 1980, p. 150). Rappelons aussi que la *Sonate pour piano en ré mineur n° 17* (1802) de Ludwig van Beethoven, surnommée *La Tempête*⁽³⁾, lui aurait été inspirée par le galop effréné des chevaux.

La mythologie attachée au cheval est alors éminemment masculine et virile. Delacroix et Géricault célèbrent des étalons dans la ferveur du combat. Les femmes sont également représentées, mais elles le sont beaucoup moins. Citons, par exemple, *La Baronne Alexandrine Modeste Caruel de Saint-Martin à cheval en amazone jambes à droite* (Géricault, 1812). Il ne saurait alors s’agir de rapports de force dans cette œuvre. L’exaltation émane du contraste entre la grâce de la jeune femme et du cheval et les tourments de l’environnement sombre, miroir de la

situation désespérée de Géricault et de son amante, mariée à son oncle.

Alfred De Dreux (1810-1860) se démarque néanmoins. Peintre de la haute société, mais aussi des chevaux, il s'est beaucoup adonné au thème des "amazones" dans le cadre de la chasse. Si ses toiles cristallisent, comme chez son ami Géricault, le mariage de l'élégance des dames du monde et de leur monture – *Amazone blonde au chapeau à l'aigrette et deux chiens ; Amazone ; Amazone au caraco jaune ; Amazone au lévrier ; Deux amazones ; Amazone dans la forêt de Pierrefonds ; Amazone en chapeau haut-de-forme devant un étang ; Amazone dans le bois de Boulogne ; Amazone, cheval, chiens* (cf. illustration 8) ; *Scène de chasse à courre : l'impératrice Eugénie entourée de l'équipage impérial...* –, il n'hésite pas à les montrer intrépides, galopant à vive allure dans l'excitation de la chasse à courre – *Une amazone en forêt ; Amazone aux lévriers courant ; Amazone dans une prairie ; Le Départ de la chasse* (cf. illustration 4) ; *Le Saut de la barrière...* Toutefois, les toiles ne s'apparentent pas à un combat entre la cavalière et sa monture, mais à un galop fusionnel. La lutte des corps entre l'animal et la femme est donc proscrite⁽⁴⁾.

Le symbole du cheval demeure élitiste. Il est sublimé en liberté dans sa rencontre, voire sa fusion (*Les Chevaux de Neptune*, Crane, 1892), avec les éléments naturels ; sous la selle de la noblesse au combat (notamment dans les charges de

Meissonier) ; ou encore dans les courses prisées par les "classes de loisirs" (C. Vernet, Géricault, De Dreux, Degas...). Les hommes du peuple ne sont cependant pas absents, mais la métaphore est différente. Ils ne sont pas représentés dans une relation de supériorité traduite par l'équitation – qui met l'équin en position de subalterne –, mais davantage au travers de la confrontation des forces à pied. Les muscles se contorsionnent et s'arc-boutent dans un corps-à-corps viril où le palefrenier sinon l'esclave, réduit à son animalité originelle – pouvant être dévoilée dans le dénudement partiel – s'évertue à retenir à main nue la puissance déployée du cheval. Ce thème séduit particulièrement Géricault : *Course de chevaux libres à Rome* (cf. illustration 5), dont il fera plusieurs versions ; *Palefrenier retenant un cheval*.

Théodore Géricault se prête aussi à la peinture des lourds chevaux de labour, dont il célèbre une fois encore les muscles massifs. Néanmoins, ils sont rarement élevés au rang de sujets d'œuvres majeures. Ce phénomène se réitère au sein d'autres courants artistiques du XIX^e siècle, tels que le réalisme. Ces artistes se veulent plus épris de campagne dans la captation de scènes du quotidien plus ou moins idéalisées (Jean-François Millet, John Constable, Jules Breton, Rosa Bonheur...). Le cheval n'y est, à nouveau, qu'un élément de la composition globale, réduit à sa fonction d'outil-force motrice – *La Charrette de foin*, John Constable, 1821 ; *Le Marché aux chevaux*, Rosa Bonheur,

1853 (cf. illustration 6) ; *La Récolte des foins*, Julien Dupré, 1881. De plus, selon l'historien Emmanuel Le Roy Ladurie (1994), les bœufs lui sont généralement préférés – *Labourage nivernais*, Rosa Bonheur, 1849 ; *Le Sevrage des veaux*, Rosa Bonheur, 1879 ; *Les Vendanges en Bourgogne, Daubigny*, 1863), ou bien la vache, particulièrement chez Julien Dupré – *La Vache blanche ; Vaches dans la prairie ; La Traite ; À l'abreuvoir ; Au bord de la mare ; En surveillant le troupeau ; La Fin de journée ; La Gardienne de vaches...*

Ainsi, le cheval demeure une figure majeure artistique du XIX^e siècle, essentiellement grâce aux schèmes du romantisme. Ce courant le réinterprète comme l'expression du sauvage torturé, de l'exaltation, qui transpire au-delà des parures de la civilisation. Cette allégorie du sublime que représente le cheval s'illustre dans les peintures (Géricault, Delacroix, Claude et Horace Vernet), mais aussi dans la littérature et même dans la musique, qui s'en font parfois l'écho. Le mythe de Mazeppa, incarnant la violence et l'émotion vive du corps-à-corps de l'étalon furieux et du jeune homme ukrainien attaché sur son dos, en punition de son amour interdit (thème ô combien romantique), est immortalisé dans les toiles de Géricault (1820), de Horace Vernet (1826), de Louis Boulanger (1827) et de Delacroix (1828), mais aussi dans les poésies de lord Byron (1819), dans *Les Orientales* de Victor Hugo (1829), ainsi que dans les œuvres sympho-

niques de Liszt (1851) et jusque dans l'opéra de Tchaïkovski (1884). Le cheval sublime et romantique, métonymie de la puissance physique libérée, est ainsi intrinsèquement un symbole masculin et viril.

Pourtant, cette allégorie communément admise connaît un premier hiatus en 1877, avec la publication par un auteur féminin, Anna Sewell, d'un ouvrage rapidement populaire, qui impulse une lente redéfinition du cheval : *Black Beauty, The Autobiography of a Horse*. Ce livre s'inscrit dans un processus long de revalorisation sensible de l'animal, inauguré au siècle précédent, notamment sous la plume de Jean-Jacques Rousseau, affirmant que ce n'est pas la capacité à aimer ou à réfléchir qui différencie l'animal de l'homme, mais la liberté. Il institue la notion de "frères inférieurs", requérant de la compassion pour le monde animal (Larrère et Larrère, 1997 [1^{re} édition 1992]). Cette évolution, engendrant l'apparition du *pet* ou animal domestique en Grande-Bretagne (Thomas, 1985), remplace la logique du bien



4



5

Illustration 4

• **Le départ de la chasse**
Alfred De Dreux, 1840

Illustration 5

• **Course de chevaux libres à Rome**
Géricault, 1817

Illustration 6

• **Le Marché aux chevaux**
Rosa Bonheur, 1853

6



par la logique du lien. L'animal n'a plus d'utilité fonctionnelle : il est avant tout un compagnon aimé. Si cette approche concerne d'abord le chien et le chat (Thomas, 1985), l'œuvre de Sewell ouvre une ère nouvelle, en transférant cet état affectif teinté d'anthropomorphisme au cheval, dont les performances utilitaires (traction, transport) sont concurrencées par les progrès technologiques et l'essor de la machine à la vapeur. La mythologie du cheval s'en voit transformée : ainsi, Black Beauty n'est pas un étalon sauvage, mais un cheval doux, intelligent et courageux, qui traverse les difficultés d'une Angleterre aux prises avec les bouleversements de la révolution industrielle. Le cheval narrateur est par ailleurs peu sexué, ne se qualifiant jamais d'"étalon". Les enjeux liés à la sexualité et à la reproduction sont évincés, Black Beauty pouvant ainsi tout aussi bien être un hongre. Cependant, l'ouvrage ne mentionne pas non plus sa castration, alors qu'il relate toute sa vie depuis sa naissance...

La codification du cheval amorce donc sa révolution : ni mâle dominant ni mère fertile entourée de poulains gracieux, il n'est plus la métonymie de la noblesse. Sewell profite au contraire de l'autobiographie de Black Beauty pour dénoncer non seulement les mauvais traitements infligés aux chevaux, mais aussi aux populations pauvres d'Angleterre. L'histoire de Black Beauty est presque un voyage initiatique, au détour de ses ventes successives au sein de grandes demeures de l'aris-

to-cratie jusqu'aux foyers les plus humbles. Il y subit de bons et mauvais traitements, et ce, non en fonction du statut social de ses différents maîtres, mais de leur sensibilité et de leur capacité de compassion. Ainsi, Anna Sewell avance, par le biais de la pensée de Black Beauty, des propos audacieux sous l'ère victorienne : *"It is good people who make good places."*

Par ailleurs, elle sème les germes d'un nouvel imaginaire quant à la relation de l'homme et du cheval, édifié sur un amour qui serait réciproque. Au cheval sont prêtés les sentiments humains. Cette réinterprétation donne une place importante aux femmes (les dernières propriétaires de Black Beauty, assurant son bonheur à venir, sont des ladies), mais plus encore à l'enfant. Le personnage de Joe Green s'affranchit des schèmes masculins, virils et élitistes des siècles précédents. Loin d'être un protagoniste romantique exaltant, Joe est un garçon d'écurie chétif et étranger au monde équestre lorsqu'il rencontre Black Beauty. Son ignorance manque de coûter la vie à l'animal en raison du soin inapproprié qu'il lui prodigue. Cependant, son amour et son respect pour le cheval génèrent un lien unique entre eux, qui lui permet de grandir. Après de multiples péripéties parfois cruelles, Black Beauty achève son voyage, en revenant par chance auprès de Joe, devenu groom chez les trois ladies à présent propriétaires de l'animal.

Sewell jette ainsi les fondements d'une nouvelle mythologie dans la relation au cheval, qui va marquer

durablement les XX^e et XXI^e siècles. Elle construit une relation basée sur l'amour entre l'animal, fort et vulnérable à la fois, et l'enfant en difficulté et en devenir. Le cheval n'est plus l'allié de la noblesse, mais celui des classes dominées (femmes, enfants, catégories sociales modestes). De même, l'hégémonie du culte de l'art équestre est balayée par la profondeur de l'affectif, un bon "homme (ou bonne femme !) de cheval" n'étant plus forcément celui qui maîtrise l'équitation, mais celui qui accorde à sa monture l'attention et la compassion dues à un ami.

LA RECODIFICATION DU CHEVAL AMI, ÉVINÇANT LE CHEVAL OUTIL : LE TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

L'irruption dans le XX^e siècle et la crise de l'Amérique rurale

Le renversement de la mythologie du cheval est confirmé dans la première moitié du XX^e siècle, et plus particulièrement aux États-Unis dont le monde rural connaît de profondes mutations tandis que triomphe *"l'Amérique industrialiste"* (Kaspi, 1986, p. 235). Ce phénomène s'illustre surtout après la Grande Guerre qui, bien plus que 1900, sonne le glas du XIX^e siècle et ladite "Belle Époque" pour faire entrer le monde occidental dans le XX^e siècle (Berstein, 1992 ; Duby, 1993). En Amérique, la conquête de l'Ouest est désormais achevée et la Frontière, à savoir cette zone de peuplement qui drainait agriculteurs et éleveurs en quête de terres nouvelles, disparaît des cartes

pour entrer dans la légende. L'hégémonie du travail agricole décline. Alors que le secteur primaire occupait 63 % de la population active en 1840, il n'en représente plus que 31 % en 1910 (Kaspi, 1986). Ce phénomène, combiné à la mécanisation des années 1930 qui remplace les forces humaines et animales ancestrales par les machines, engendre un changement structurel aux États-Unis, dont l'œuvre de Steinbeck se fait l'écho (*Of Mice and Men*, 1937 ; *The Grapes of Wrath*, 1939). Or, dans cette société urbaine, industrielle et caractérisée par l'émergence des classes moyennes, se façonnent de nouveaux mythes. Ne pouvant reposer sur les strictes valeurs du nord ou du sud des États-Unis (en raison des stigmates de la guerre), ils se cristallisent sur l'imaginaire du Far West et de la Frontière, devenus des symboles de l'intégration du sauvage dans l'écoumène (Slotkin, 1998 [1^{re} édition 1985]).

Dans ce processus de construction de l'État-nation américain, par le biais de la définition d'une mythologie commune et de jalons historiques et culturels identitaires, le cheval se voit conféré une place singulière. Il devient un emblème de la conquête de l'Ouest teintée de ferveur romantique, dans le cadre d'une théâtralisation des pionniers à la découverte des grands espaces sauvages. Dès la fin du XIX^e siècle dans les spectacles populaires tels que le *Buffalo Bill's Wild West* (1882-1912), mais aussi dans la littérature populaire, et notamment

dans les bandes dessinées naissantes ainsi que dans le cinéma émergent, le cheval devient le compagnon corporel du cow-boy solitaire, allégorie du "self-made-man". Des *comics* de Stanley Wood jusqu'aux westerns alors en plein essor, l'image du cheval de l'Ouest américain répond au mythe du centaure.

Toutefois, cette lecture de l'animal, prolongation du corps de l'homme conquérant, sera dès les années 1920 ponctuée d'un affectif naissant. Amour et compréhension s'illustrent d'ores et déjà dans le livre de 1926 de Will James, *Smoky the Cowhorse*⁽⁵⁾, mais aussi dans le film *Ride Him, Cowboy*, projeté en 1932 avec John Wayne en vedette. Cette situation s'explique par des phénomènes de compassion et d'anthropomorphisme qui caractérisent la société américaine désormais à prédominance urbaine. Les classes moyennes émergentes, vivant dorénavant en ville, tissent de nouvelles relations avec le cheval, relevant plus de l'imaginaire que d'une utilisation quotidienne. Ce processus est encore renforcé par le développement du genre littéraire enfantin – qui dépasse les frontières américaines, comme l'atteste la création de la Bibliothèque Rose (1856) et Verte (1924) en France – pour se saisir du thème du cheval-sujet, épicerie des aventures de *l'enfant-héros* qui jouit, depuis l'aube du XX^e siècle, d'une attention grandissante. Alors que la philosophe suédoise Ellen Key prédisait dès 1900 que le XX^e siècle serait "le siècle de *l'enfant*" (Key, 1910 [édition originale 1900]), celui-ci bénéficie d'une consi-

dération nouvelle, comme un être à part entière.

Dans ce contexte, *The Red Pony* de Steinbeck fait office de précurseur en 1937. L'œuvre, suffisamment populaire pour être adaptée au cinéma dès 1949, lie le jeune garçon Jody et le poulain dans un univers américain bouleversé par la crise et la modernisation des campagnes. Dans la filiation de *Black Beauty*, le cheval, défini par le double paradigme "sujet d'amour/objet de transgression", va permettre au jeune garçon de s'investir émotionnellement dans un être dont il doit s'occuper. Le poulain se pare donc du rôle de *passeur* : il favorise l'entrée de l'enfant dans la vie adulte responsable, par sa transgression depuis une situation d'échec castratrice, vers la maturité –, même si, sous la plume de Steinbeck, ce passage nécessite l'acceptation par le garçon de la mort du poney aimé.

De la mise en place d'une recodification durable, au travers de nouveaux mythes fondateurs

Les schèmes impulsés par Steinbeck seront repris par Maria O'Hara, mais dans un dénouement moins dramatique, dans son célèbre *My Friend Flicka*, publié en 1941. Elle reprend le thème de l'enfant rêveur et en difficulté, qui parvient à force de patience à apprivoiser, contre tout espoir, une jeune pouliche considérée comme indomptable. De ce fait, il gagne sa confiance, mais aussi celle de son père et l'estime des adultes. Le succès de l'ouvrage ouvre l'ère d'une littérature, mais

aussi celle d'une cinématographie spécifique à destination de la jeunesse, où triomphe la relation affective entre le cheval et l'enfant. Ce roman de Maria O'Hara est le premier d'une trilogie, les deux titres suivants étant *Thunderhead, Son of Flicka* (1943) et *Green Grass of Wyoming* (1946), qui seront tous très vite adaptés à l'écran, respectivement en 1943, 1945 et 1948. Parallèlement voit le jour la série des *Black Stallion* et des *Flame* dont l'auteur Walter Farley, passionné de chevaux et de courses, écrit 18 tomes entre 1941 et 1984.

Or ces œuvres fondent durablement le socle de la mythologie nouvelle de la relation au cheval. Elle repose sur la singularisation de l'animal – le plus souvent un étalon dont le caractère est décrit dans les détails, tendant au portrait humain. Il s'agit véritablement d'un protagoniste, d'un *héros-cheval*, dont la personnalité est clairement identifiée. Néanmoins, cette dernière relève toujours des mêmes schèmes, profondément inspirés du sublime romantique. En effet, le cheval est aussi puissant que farouche, perçu comme indomptable et dangereux. Il est l'allégorie de la nature sauvage, le triomphe de la force libérée. Mais il est aussi incompris et souvent pourchassé par les hommes. L'histoire gravite donc dans la rencontre entre ce premier personnage éclatant et l'enfant qui se profile comme son négatif. Aussi physiquement fragile que le cheval est robuste, l'enfant est en situation d'échec social et de manque de confiance en soi, alors que l'animal semble régner en maître

sur ses congénères. Cette situation exclut toute possibilité de combat physique : l'enfant ne peut "briser" la force de l'animal et en cela s'oppose à l'habitude de dressage américaine (*to "break" a horse*). Il instaure une nouvelle voie, marquée par l'anthropomorphisme grandissant depuis *Black Beauty*, où le cheval acquiert un statut d'ami et d'égal. Ainsi, Ken déclare, sous la plume de Maria O'Hara : "*If I had a colt, I'd make it the most wonderful horse in the world. [...] I'd have the colt beside me, and it would have to learn to live just the way I do ; and I'd feed it so well it would grow bigger than any other horse on the ranch; and it would be the fastest ; and I'd school it so it would follow me wherever I went, like a dog.*" (extrait de *My Friend Flicka*). Dans ce dessein, le garçon ne soumet pas l'animal : il conquiert son affection et sa confiance. Ainsi s'affirme le mythe de l'osmose et de la réciprocité : le cheval sauvage obéit à l'enfant non sous la contrainte, mais par amour. Cette relation constitue le fil conducteur de toute la série des *Black Stallion* et des *Flame*, de Farley : "*The savage fury of the unbroken stallion disappeared when he saw the boy. [...] Without realizing it, Alec was improving his horsemanship until he had reached the point where he was almost a part of the Black as they tore along*" (extrait de *The Black Stallion*).

L'imaginaire de la fusion corporelle est jeté, renversant celui du centaure : ce n'est plus le cheval qui est la prolongation du corps de l'en-

fant, c'est l'enfant qui a pénétré le cœur du cheval... La logique du lien détrône la logique du bien. Loin d'être anecdotique, cette mythologie fait école alors que les œuvres populaires enfantines littéraires, cinématographiques et télévisuelles se démultiplient sur ce thème. *Black Beauty* est tourné sur grand écran dès 1920 puis en 1941. Voient ensuite le jour le film *National Velvet* (États-Unis, 1944), et les téléfilms *Fury* (série télé de 1955 à 1960) et *My Friend Flicka* (adaptation en série télé de 1955 à 1958). Cette thématique se diffuse hors de la culture anglo-saxonne qui lui avait donné vie et est reprise dès 1953 en France dans le célèbre *Crin-Blanc*, tourné dans un espace faisant alors office de *wilderness* : la Camargue. Rappelons que la monte camarguaise et la tradition des gardians sont largement inspirées de la culture western des cow-boys américains, implantée en Camargue, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, par le marquis Folco⁽⁶⁾ de Baroncelli, notamment après sa rencontre avec Buffalo Bill (Zaretsky, 2004).

Toutes ces œuvres poursuivent et affirment les codes du double paradigme caractérisant désormais la relation de l'enfant au cheval. Chaque histoire se construit en effet sur un même socle :

– *Le parallèle entre la situation de rupture de l'enfant* (solitaire, rêveur, incompris pour Ken ou Velvet ; très pauvre pour Folco) et du cheval (sauvage, mais lui aussi solitaire et incompris).

– *La relation “pure”, fondée sur l’amour et la confiance*, et non sur le rapport de force. À l’inverse des représentants de Géricault ou de Delacroix, les corps de l’enfant et du cheval ne peuvent se comparer, annulant toute possible lutte. L’enfant est chétif et ne saurait soumettre l’animal : il ne peut que conquérir son “affectif”, c’est-à-dire l’apprivoiser.

– *Le mythe de la réciprocité et de l’osmose*. Le cheval se retrouve dans un moment de fragilité extrême, contrastant avec sa force habituelle : il est blessé (*My friend Flicka*, *The Black Stallion*, *Flame*, *Crin-Blanc*, *Fury*) ou tombe malade (*Black Beauty*, *National Velvet*) et est sauvé par les soins de l’enfant, ce qui crée entre eux un lien inaltérable.

– *La transgression*. De la rencontre affective de l’enfant et du cheval en situation d’échec, naît la réussite conquise en s’émancipant des règles qui leur étaient imposées. Ken (*My friend Flicka*), peu considéré par son père, parvient à domestiquer la fougueuse pouliche Flicka, jugée folle comme sa mère ; Alec (*The Black Stallion*) fait de l’étalon sauvage un crack international ; Steve (*Flame*), trop pauvre pour acheter un cheval, conquiert en secret le plus farouche des étalons sauvages ; la petite Velvet (*National Velvet*) se travestit en homme pour gagner le Grand National avec Pie qui était incapable de travailler pour son père ; Folco (*Crin-Blanc*) parvient à monter l’indomptable Crin-blanc appartenant au maître de la manade qui s’était moqué de sa misère...

– *Le sacrifice*. L’amour réciproque est absolu, pouvant nécessiter jusqu’au renoncement de l’enfant, en ce qui concerne la gloire (*National Velvet*), la propriété sur le cheval (*Thunderhead*, *Flame*, *The Black Stallion Returns*), voire la vie (*Crin-Blanc*). Ce dernier film, qui donnera jour à un ouvrage, fait office de paroxysme de l’amour de l’enfant pour le cheval, puisqu’il préfère renoncer à la vie en se jetant avec lui dans les eaux du Rhône plutôt que de s’en voir séparé, à l’instar d’un *Roméo et Juliette*⁽⁷⁾ ...

Ainsi, la symbolique du cheval du XX^e siècle se nourrit des schèmes du romantisme : sublime de l’animal sauvage qui se dessine comme une allégorie de la nature insoumise et suscite la ferveur des sentiments exacerbés, jusqu’au dénouement parfois tragique. Cependant, l’imaginaire de sa relation à l’homme est métamorphosé, au travers de la recodification affective cristallisée sur l’enfant dont le statut social s’affirme. Or, cette mythologie se focalise initialement sur le petit garçon. L’une des rares exceptions est *National Velvet* qui, dès 1944, annonce l’attachement féminin au cheval, en insistant davantage sur le terme “amour” : l’émotion de la préadolescente de 10 ans incarnée par Elizabeth Taylor est audacieusement comparée au sentiment amoureux qu’éprouve sa grande sœur de 15 ans pour les garçons. Or, la poursuite de l’émancipation de la femme (Perrot et Duby, 1990-1992) ; Michel, 1998 [1^{re} édition 1979]), combinée à l’essor de la société des loisirs

(Dumazedier, 1962 ; Viard, 1984 ; Équipe Mit, 2005) qui va absorber l’équitation, renforcera ces bouleversements en contribuant à transformer profondément le profil des équitants.

LE CHEVAL PHÉNOMÈNE DE SOCIÉTÉ : UNE MYTHOLOGIE MÉTAMORPHOSÉE OU MÉTAMORPHOSANT L’ÉQUITATION ?

Un imaginaire influençant la révolution de l’équitation, marquée par l’hédonisme et la juvénilisation ?

Les années 1950 s’illustrent en Europe occidentale, et notamment en France, par un développement du tourisme et des loisirs, dont les principaux modèles hédonistes avaient été inventés au sortir de la Grande Guerre (Deprest, 1997). Les plaisirs nouveaux motivés par l’affranchissement des normes de naguère fleurissent sur les stations alors que le rapport au corps se transforme : vêtements raccourcis, quête du bronzage qui a changé de signification sociale, loisirs plus sportifs et dans une recherche de mixité de genre (Bertho-Lavenir, 1999). Néanmoins, ils demeurent l’apanage de la bourgeoisie jusqu’au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. À partir des années 1945, la croissance économique, qui suit et accompagne l’essor démographique, favorise la diffusion sociale du tourisme et des loisirs, tendant à la “massification” (Équipe Mit, 2005). Cet essor conduit à une restructuration sociétale, observée dès 1962 (Dumazedier, *Vers une civilisation du*

loisir ?) et 1982 (Viard, *Penser les vacances*), caractérisée par une transformation du rapport au temps et à l'espace. La récréation, favorisant la "re-création", devient phénomène de société, déterminant les relations entre les groupes sociaux et les territoires (Knafou et Violier, 2000). Dans ce contexte se développent notamment les loisirs sportifs, sous l'impulsion de l'État qui les intègre aux programmes socio-éducatifs. Ces derniers, associés à des politiques d'équipements sportifs sur tout le territoire national (avec certes des inégalités) contribuent très largement à la démocratisation du sport, d'autant que l'école devient obligatoire jusqu'à 16 ans (Terret, 2007).

Or l'équitation, de tradition élitiste et martiale (Franchet d'Espèrey, 2011), qui bénéficie d'une recodification affective et juvénile portée par les arts populaires depuis la fin du XIX^e siècle, va entrer dans ce processus de façon spectaculaire. À titre d'exemple, la Fédération française d'équitation (FFE), qui compte à peine plus de 20 000 licenciés en 1949 (Chevalier, 1996), en dénombre 145 071 en 1984, 434 980 en 2000 et 705 783 en 2011 (chiffres FFE, 2013). Certes, cet essor s'inscrit dans le contexte plus général du développement des loisirs sportifs : la France comptait 1,8 million de licenciés sportifs en 1949, 7,4 millions en 1975 et près de 15 millions en 2013 (source Insee). Cependant, le cas de l'équitation est exacerbé : tandis que le nombre de licenciés toutes fédérations confondues est multiplié par 8,5 en soixante-deux

ans, le nombre de membres à la FFE est multiplié par 35. Elle se hisse au rang de troisième fédération sportive française au début du XXI^e siècle, alors qu'elle n'était que huitième en 1949 (Terret, 2007).

Cette popularisation repose pour beaucoup sur l'appropriation de cette activité par les jeunes, en dépit du facteur limitant, par rapport à d'autres activités, de ne pas être associée aux programmes scolaires, notamment en raison d'un coût élevé. Néanmoins, les années 1970 qui s'illustrent par une mise en lumière de la psychologie singulière de l'enfant et de la nécessité d'adaptation de la pédagogie (Dolto, 1971 [1^{re} édition 1965], 1985) vont profiter à l'équitation. En 1971, le Poney Club de France voit le jour, institutionnalisant un enseignement adapté par la cavalerie (utilisation de poneys), mais aussi par des méthodes d'apprentissage destinés aux plus jeunes, par le biais d'un modèle qui existait déjà en Angleterre mais demeurait inconnu en France. Or, les poneys clubs naissant s'avèrent aussi plus rentables que les centres traditionnels (clientèle enfantine plus nombreuse et entretien de poneys rustiques moins onéreux que l'entretien de chevaux). Ce phénomène favorise leur développement, dans un contexte où les structures équestres progressent d'un statut associatif non lucratif à celui d'entreprises en quête de viabilité économique. Ainsi, leur nombre est multiplié par 6 en France entre 1983 et 1999 (Chevalier, 1996 ; Guibert et Pickel-Chevalier, 2014).

Cette mutation des profils des équitants se traduit par une transformation de la pratique – valeurs pédagogiques et éducatives prenant le pas sur la technicité, largement pétrie de la mythologie affective façonnée depuis la fin du XIX^e siècle (*Black Beauty*) et surtout depuis les années 1940. L'approche hédoniste et sentimentale impose son hégémonie sur la discipline militaire de naguère (Digard, 2009). Le succès de cette recodification que s'est appropriée la jeunesse, plus particulièrement féminine, s'inscrit dans un processus complexe qui associe l'équitation à plusieurs besoins psychologiques de l'enfant. En effet, le cheval favorise l'"échappée belle", répondant au désir de l'enfant d'éviter encore le péril de la maturité, de rester "libre" dans les derniers moments de l'insouciance. De même, permet-il la valorisation de la vitesse, de la sensation forte, recherchée par les adolescents aux comportements ordaliques, à la poursuite des limites (Le Breton, 2007 [1^{re} édition 2002]). Enfin, sa perception se nourrit des fantasmes portés par la littérature et cinématographie enfantines : à l'instar de Flicka, Black, Flamme, Pie ou Crin-Blanc, le cheval serait le compagnon idéal, permettant une relation d'osmose parfaite, auprès d'une population adolescente et préadolescente souvent confrontée à une sensation d'incompréhension, voire de solitude, face à ses transformations physiques et psychologiques personnelles (Dolto, 1985, 1988).

L'influence de ces œuvres et de leur mythologie est confirmée par

l'étude menée par nos soins en 2013 auprès de 101 cavaliers âgés de 18 à 70 ans, provenant de France, du Royaume-Uni, des États-Unis, d'Espagne, d'Australie, de Nouvelle-Zélande, de Norvège, d'Afrique du Sud, d'Irlande et du Canada. Les livres et films de Farley (*Black Stallion* et *Flame*) sont unanimement cités et appréciés, suivi par *Black Beauty* et la série de *My Friend Flicka*, de Maria O'Hara. Cette popularité persistante, quel que soit l'âge des répondants, s'explique en partie par les nombreuses adaptations qui en ont été faites. Ainsi, *Black Stallion* a fait l'objet de multiples publications dans différentes collections, jusqu'à son adaptation au cinéma particulièrement remarquée pour avoir été dirigée par Francis Ford Coppola – *The Black Stallion* (1979) et *The Black Stallion Return* (1983) –, mais aussi en bandes dessinées (1982-1984) ; sur le petit écran, entre 1990 et 1993 (*The Adventures of the Black Stallion*) et enfin à nouveau sur grand écran par Disney : *The Young Black Stallion* (2003). *Black Beauty* a, quant à lui, été adapté au cinéma (dès 1921, puis en 1946, 1971 et 1994), mais aussi à la télévision, grâce à une série très populaire créée de 1972 à 1974 et rediffusée régulièrement, avant sa nouvelle adaptation télévisuelle en 1990 (*The New Adventure of Black Beauty*) et un dessin animé long-métrage en 2006 (rebaptisé *L'Étalon noir*). *My Friend Flicka*, qui fait l'objet de trois ouvrages (1941, 1943 et 1946), a été adapté quasi simultanément au

cinéma (1943, 1945 et 1948) et au petit écran (au travers d'une série tournée de 1955 à 1960). L'ouvrage inspire un nouveau film, *Flicka*, en 2006, et aura deux suites (2010 et 2012). Enfin, la connaissance et l'appréciation de *Crin-Blanc* est presque unanime en France auprès des cavaliers interrogés, mais dépasse rarement les frontières de l'Hexagone. Il a bénéficié de deux adaptations : un livre en 1959, puis une bande dessinée en 1988.

Pour les plus jeunes, ceux ayant une vingtaine d'années, s'ajoutent à ces mythes fondateurs des films plus récents, tels que *The Horse Whisperer*, *Seabiscuit*, mais aussi la série *des Saddle Club* et *Heartland*. Généralement, les personnes interrogées attestent que ces œuvres ont contribué à leur désir de découvrir le cheval et l'équitation, au moins initialement, même si leur regard a parfois changé lorsqu'elles sont devenues des cavaliers. Greten, Norvégienne de 33 ans déclare : *"I perhaps felt very strongly that the horse in the Black Beauty movie had feelings and hearing his story told by his own words made a strong impact on me."* Hannie, Sud-Africaine de 27 ans affirme : *"In a lot of these books and movies there is a very special, human horse relationship. I strive to have that with every horse I work with"*, à l'instar de Anne, Australienne de 70 ans, qui confie aussi être toujours influencée par la relation affective et émotionnelle avec les chevaux dépeinte dans ces œuvres. Néanmoins, d'autres cavaliers affirment avoir

pris de la distance avec ces œuvres, en vieillissant. Ainsi, Adeline, Française de 21 ans déclare, à l'égard de ces films et ouvrages : *"Ils m'ont inspirée quand j'étais jeune, mais ce n'est plus le cas, car mon rapport au cheval a évolué."* Si des évolutions s'opèrent ainsi parfois avec le temps, l'intérêt concédé à ces mythes fondateurs est largement partagé, au moins initialement (dans le désir de la pratique), sans que le critère de l'âge n'apparaisse comme déterminant. Il n'en va pas de même quant au genre des répondants...

Une mythologie contribuant ou s'adaptant à la subversion féminine de l'équitation ?

À cette mutation de l'équitation au travers du phénomène de rajeunissement des pratiquants s'ajoute sa spectaculaire féminisation. Le cheval, outil de travail ou de guerre, est demeuré pendant des siècles un symbole masculin largement associé à la virilité. Toutefois, au début des années 1960, l'équitation entre dans une ère nouvelle alors que les cavalières, naguère minoritaires, supplantent désormais le nombre des cavaliers dans plusieurs pays d'Occident. Ainsi, en France, la FFE compte d'ores et déjà plus de 50 % de femmes en 1963 (Duret, 2004) pour atteindre 83 % en 2014. Ce phénomène s'inscrit dans la logique de l'émancipation des femmes, recherchant à partir des années 1920 un statut égalitaire relevant de la reconnaissance de compétences identiques aux hommes, aussi bien au niveau professionnel que dans les

sports et les loisirs (Defrance, 2003 [1^{re} édition 1995]). Or, le cheval favorise cette quête au moment où la FFE intègre la mixité, notamment par la voie des compétitions, dès 1921 (Tourre-Malen, 2009). Cette égalité précoce dans une fédération émane sans doute du profil social des pratiquants, alors exclusivement issus des classes privilégiées. En effet, les pionnières du sport féminin proviennent majoritairement de la bourgeoisie et de la noblesse, classes plus enclines à s'affranchir des normes que les classes populaires (Defrance, 2003 [1^{re} édition 1995]).

La féminisation qui s'amorce au XX^e siècle est donc contemporaine de la mutation affective et hédoniste de l'équitation orchestrée par les arts populaires⁽⁸⁾. Ce phénomène s'explique aussi par le fait que la recodification du mythe de la relation au cheval basée sur le socle d'un amour réciproque, où la force physique est calmée et apprivoisée par la douceur, la patience et l'affection, correspond davantage à une psychologie féminine que masculine (Pinker, 2009), surtout auprès des adolescentes. En effet, le cheval peut devenir l'objet d'investissement privilégié "affectif et corporel" pendant la période de latence sexuelle chez la petite fille, en recherche de compensation de désirs affectifs (Bettelheim, 1976). Nos résultats d'enquête confirment cette dichotomie dans la relation ressentie au cheval en fonction du genre. En effet, les femmes se reconnaissent très souvent dans le rapport affectif à l'animal, qui peut se perpétuer. Émilie,

cavalière française de 27 ans confie, dans le sillage des témoignages précédents : "Je pense que je me suis identifiée avec les caractères, parce que l'élément central de ces livres et films est la relation profonde avec le cheval (compréhension, confiance, amour) et c'est ce que je cherchais." Karen, Anglaise de 42 ans, souligne ceci : "As I have an emotional attachment to horses, these books/films reaffirmed my levels of engagement and partnership with horses", tandis que Graham, Écossaise de 50 ans confesse que "They [books and movies] made me feel that I understood more about how they felt." Colette, cavalière de Nouvelle-Zélande de 37 ans précise que "Black Beauty is an anthropomorphism of the horse – I think all horse-lovers believe they can communicate with their horses and know what they are saying in human words".

On remarque cependant que certaines femmes, surtout parmi les plus âgées, disent avoir choisi l'équitation pour échapper à une "condition de fille" : "Not to be locked in dress, to be able to play as the boys and feel free", déclare Angie, cavalière anglaise de 55 ans, qui ajoute : "I was definitely a tomboy." La pratique équestre leur permet finalement de contrôler leur animus, au sens donné par Jung : "En contrôlant un animal aussi grand et puissant que le cheval, la jeune fille a le sentiment de contrôler l'animalité ou la part masculine qui est en elle" (Bettelheim, 1976). Pour autant, ce "faire comme" ne se traduit pas nécessairement par la copie des comportements masculins,

mais davantage par l'appropriation d'un sport d'homme, revisitée par les femmes. Celles-ci trouvent dans cette activité la possibilité d'un affranchissement social sans toutefois devoir nécessairement renoncer totalement à leur féminité qu'elles expriment alors en dehors des codes traditionnels, et notamment dans l'affection affichée portée au cheval, largement anthropomorphisé.

Le parallèle entre le stéréotype du "garçon manqué" et la pratique de l'équitation régresse toutefois avec l'affirmation des modèles féminins qui prédominent dans les arts populaires (cinémas, romans, téléfilms) gravitant autour du cheval depuis les années 1990. On assiste même à la reproduction des œuvres fondatrices, adaptées aux enjeux contemporains par la substitution d'une petite fille au petit garçon. *The New Adventure of Black Beauty* (1990), *The Young Black Stallion* (2003), le dessin animé *Black Beauty* (2006) ou encore *Flicka I, II et III* (2006 ; 2010 ; 2012) s'affranchissent de l'histoire originelle en remplaçant le héros masculin par une héroïne, tout en mettant en lumière cette rupture, parfois encore socialement difficilement acceptée. Ainsi, *Flicka I* se focalise sur la transmission du ranch familial, que le père prédestine par essence à son fils, en se heurtant à l'idée que l'avenir de son élevage repose en réalité sur sa fille (le fils aspirant, pour sa part, à aller vivre en ville). *The Young Black Stallion* (2003) insiste, quant à lui, sur les préjugés et interdictions faites aux femmes de monter en course en Afrique du Nord, à l'ins-

tar de *Zaina, cavalière de l'Atlas*, film franco-allemand qui sortira deux ans plus tard (2005).

À ces adaptations s'ajoute une profusion, à échelle internationale en Occident, d'œuvres nouvelles à destination de la jeunesse, mettant en scène des chevaux et des jeunes filles, telles les séries télévisées *Saddle Club* (Australie, depuis 2001) ; *Heartland* (Canada, depuis 2007), ou encore la série *Horseland* (États-Unis, depuis 2006) et *Le Ranch* (franco-allemand, depuis 2012), qui se déclinent tous en livres et en jouets. Nombres de films voient le jour, tels que *Le Cheval de Klara* (Suède, 2010) ; *Le Cheval de Sarah* (États-Unis, 2011) ; *Shadow et moi* (Pays-Bas, 2011) ; *Coming Home* (Norvège, 2011) ; *Whitney Brown* (États-Unis, 2011) ; *Rodeo Princess* (USA, 2012) ; *Whisper* (Allemagne, 2013) ; *Angel et moi* (États-Unis, 2013). Depuis la fin du xx^e siècle, la féminisation des films à thématique centrée sur le cheval atteint même des œuvres à ciblage adulte, notamment avec *The Horse Whisperer* (États-Unis, 1998) ; *Danse avec lui* (France, 2007) ; *Secretariat* (États-Unis, 2010) ; *Sport de filles* (France, 2011) ; *Ma bonne étoile* (France, 2012). Même l'histoire romancée de *Jappeloup* (France, 2013), dont le personnage central est certes un homme (Pierre Durand), accorde une place fondamentale à la jeune palefrenière, qui apprend au compétiteur ambitieux la nécessité d'une relation de confiance et d'amour avec son cheval.

Ce phénomène génère une sensa-

tion de malaise chez certains cavaliers masculins, qui se sentent en décalage par rapport aux représentations véhiculées. Guillaume, Français de 22 ans, déclare : *“Les films avec des chevaux sont généralement destinés aux femmes. L'histoire est, dans la majeure partie des cas, romantique et dans une ambiance très féminine...”*

Maxime, cavalier de 20 ans, pense pour sa part que *“les romans ou films ne traduisent pas la réalité quotidienne du travail des chevaux. Seuls le font les traités des grands maîtres de l'équitation (Baucher, La Guérinière...)”*. Rafael, Espagnol de 64 ans, affirme que ces ouvrages n'ont jamais eu la moindre influence sur sa pratique, car ils n'auraient rien à voir avec la réalité. Cette évolution engendre ainsi une situation inédite : alors que les hommes ont dominé la pratique équestre pendant des siècles, certains d'entre eux se sentent presque dépossédés de leur légitimité à être cavaliers, faute de pouvoir se reconnaître dans ces schèmes – comme le stipule le titre *Sport de filles*. Guillaume confie être presque oppressé par cette redéfinition de l'équitation et déclare (avant la sortie du film sur les écrans) : *“J'espère que Jappeloup sera différent !”* Xavier, Français de 45 ans, avoue avoir cessé l'équitation à 15 ans, car il était mal à l'aise de n'être entouré que de filles dans un sport qui ne lui semblait plus masculin. Il n'a repris que vingt ans plus tard, en raison de son mariage... avec une cavalière ! Peter, Anglais de 55 ans, s'est senti obligé d'affirmer en se présentant : *“Yes, I'm a man*

fascinated by horses and I'm a 'real one: we exist!” Au-delà de la notion certes contestable de ce que peut signifier *“real man”*, ces témoignages mettent en lumière l'émergence de craintes quant à une remise en question de la masculinité de la pratique.

Ainsi, l'art populaire est influencé et influence en retour, en les renforçant, les symboliques actuelles associées à la pratique de l'équitation. Il permet une valorisation nouvelle du cheval auprès des cavalières qui n'ont plus à questionner leur identité sexuée, mais conduit à des interrogations émergentes auprès de la population masculine, naguère dominante. Ces remises en cause sont néanmoins pour le moment en partie compensées par l'hégémonie persistante des hommes dans la compétition, qui favorise un rééquilibrage dans les représentations. Par ailleurs, les œuvres mettant en scène un héros masculin et un cheval se perpétuent, même si elles deviennent minoritaires. Ainsi se sont succédé les films suivants : *Shergar* (RU, 1999) ; *Mister V* (France, 2002) ; *Spirit* (USA, 2002) ; *Touching Wild Horses* (Canada, 2002) ; *Seabiscuit* (États-Unis, 2003) ; *Hidalgo* (USA, 2004) ; *Derby Stallion* (États-Unis, 2005) ; *Pom, le poulain* (France, 2007) ; *Tornado and the Kalahari Horse Whisperer* (Afrique du Sud, 2009) ; *The Cup* (Australie, 2011) ; *War Horse* (États-Unis, 2011) ; et *Jappeloup* (France, 2013). Les valeurs qu'ils véhiculent se démarquent néanmoins généralement de ceux des films à protagonistes féminins. En effet, si l'on retrouve sys-

tématiquement le double paradigme du cheval sujet d'amour/objet de transgression et de réussite, on observe que le second aspect prédomine le plus souvent dans les films à héros masculins. Le cheval et la pratique équestre, généralement sportive, sont avant tout promus comme des vecteurs d'accomplissement.

Le cheval, projection de soi/projection de l'autre : révolution ou continuation de la mythologie romantique ?

Les arts populaires littéraires et cinématographiques recodifient donc la relation au cheval, mais pas nécessairement les symboles intrinsèques de l'animal. En effet, on observe qu'ils se nourrissent de l'interprétation romantique et sublime du cheval, sans toutefois la révolutionner. Généralement symbolisé par l'étalon⁽⁹⁾, le cheval est l'allégorie de la puissance physique. Aussi, son rapport au héros s'avère-t-il différent en fonction du sexe de ce dernier. Dans le modèle masculin (rapport de l'étalon au garçon), le cheval est vécu comme la prolongation de la corporalité de l'homme. Il permet à l'homme d'aller jusqu'au bout de lui-même, vers l'accomplissement, en lui conférant sa puissance. À l'inverse, cet étalon, symbole de la vigueur et de la virilité (Freud, 1920) s'apparente davantage au compagnon idéal dans la représentation féminine, notamment dans : *National Velvet* (États-Unis, 1944) ; *Moondance Alexander* (États-Unis, 2007) ; *Le Cheval de Klara* (Suède,

2010) ; *Le Cheval de Sarah* (États-Unis, 2011) ; *Shadow et moi* (Pays-Bas, 2011) ; *Coming Home* (Norvège, 2011) ; *Whitney Brown* (États-Unis, 2011) ; *Whisper* (Allemagne, 2013) ; *Angel et moi* (États-Unis, 2013). Cette représentation est particulièrement visible dans le film hollandais *Shadow et moi*, où la jeune fille aspire à conquérir simultanément la confiance et l'amour d'un étalon tumultueux et ceux de son jeune propriétaire, brisé par le décès de sa mère.

La mythologie actuelle du cheval opposerait donc *la projection de soi*, dans le modèle masculin, à *la projection de l'autre*, dans le modèle féminin. Cette dichotomie s'exprime aussi dans l'art majeur des peintures contemporaines étudiées : celles de Jean-Louis Saurat, de Heriberto Cuadrado Cogollo, de José Manuel Merello, de Laëtitia Plinguet ou de Bénédicte Gelé. Leur analyse permet d'observer la perpétuation du double modèle : rapport de forces physiques jusqu'à domination du corps du cheval – *mythe du centaure* – et relation de complicité et d'amour – *mythe de l'osmose*. Loin de s'affranchir de la mythologie antérieure, l'interprétation contemporaine du cheval la réincorpore. Ainsi persiste dans les représentations de chevaux libres par Jean-Louis Saurat, Heriberto Cuadrado Cogollo, Laëtitia Plinguet ou Bénédicte Gelé la métonymie de la puissance musculaire et de la vitalité, héritée du romantisme.

Cette force sauvage est néanmoins contrôlée, lorsqu'elle est immortalisée sous l'emprise d'un cavalier

masculin, moyennant une double approche :

1. La *lutte physique* passant par le corps-à-corps viril, souvent sublimé jusque dans la quasi-nudité des protagonistes. Cette symbolique, utilisée par Cuadrado Cogollo – *Fuga*, 1994 (cf. illustration 7) – et accentuée par le contraste des couleurs (étalon blanc/homme noir), fait écho à la tradition romantique magnifiée dans le mythe de Mazeppa célébré par Géricault, H. Vernet, Boulanger et Delacroix, ou encore dans la *Course de chevaux libres* (1817). Rosa Bonheur, sans aller jusqu'à la nudité de l'homme, l'immortalise aussi dans *Le Marché aux chevaux* (1853) (cf. illustration 6).

2. La *domination civilisationnelle*, qui induit la technicité et souvent le harnachement de prestige témoignant de la richesse des cavaliers. Le symbole est alors la soumission de la force brute et sauvage par le raffinement de l'art équestre des classes "supérieures". Cette thématique, qui caractérise les représentations romantiques et préromantiques (Stubbs) dans les scènes de chasse, de course ou même de guerre de Géricault, de Degas, de C. Vernet, de De Dreux ou de Meissonier, s'illustre aussi dans le thème de l'écuyer, héritier de l'équitation martiale (*Nuno Oliveira*, *Bartabas*, de Jean-Louis Sauvat) ou de la fantasia (*Fantasia*, de Laëtitia Plinguet).

À l'inverse, le cheval est rarement immortalisé dans une lutte ou situation de soumission par la force avec un protagoniste féminin. Demeurant la métonymie de la puissance phy-

sique qui ne saurait se sentir menacée par la prétendue fragilité féminine, il accepte les lois de la femme par amour... Cet imaginaire est d'ailleurs mis en exergue par des représentations qui privilégient la massivité corporelle de l'étalon auquel répond en négatif la grâce légère de la cavalière, qui caractérisent aussi les toiles d'amazones d'Alfred De Dreux (cf. illustration 8) ou de Théodore Géricault. Cette harmonie est de plus figurée, aux XX^e et XXI^e siècles, par l'absence de harnachement contraignant (pas de rênes ou rênes détendues) mais aussi par une égalité incarnée par la relation à pied et le face-à-face favorisant le regard complice – Cuadrado Cogollo (cf. illustration 9) ; Merello.

Laëtitia Plinguet pousse le paradigme encore plus loin en créant, contre le mythe du centaure, un être fusionnel où les corps du cheval et de la femme se confondent, mais en conservant deux têtes (*Songe* ; *Rêve* ; *Prélude*).

Au travers de l'œuvre des artistes contemporains, du XVIII^e au XXI^e siècle, le cheval est donc bien l'allégorie de l'homme sublimé dans sa force physique et ses tumultes ombrageux, seulement apaisés par l'amour et la douceur féminine... Loin d'être révolutionnaire, cette lecture est en directe filiation des maîtres du romantisme. Ainsi, Heriberto Cuadrado Cogollo confie : *“Le cheval et la femme incarnent pour moi la sensualité ; la sensualité des corps robustes associant force et douceur. Je suis inspiré depuis ma jeunesse par les peintres du XIX^e siècle*



Illustration 7 • *Fuga* • Heriberto Cuadrado Cogollo, 1994



Illustration 8 • *Amazone, cheval, chiens*
Alfred De Dreux (1810-1860)

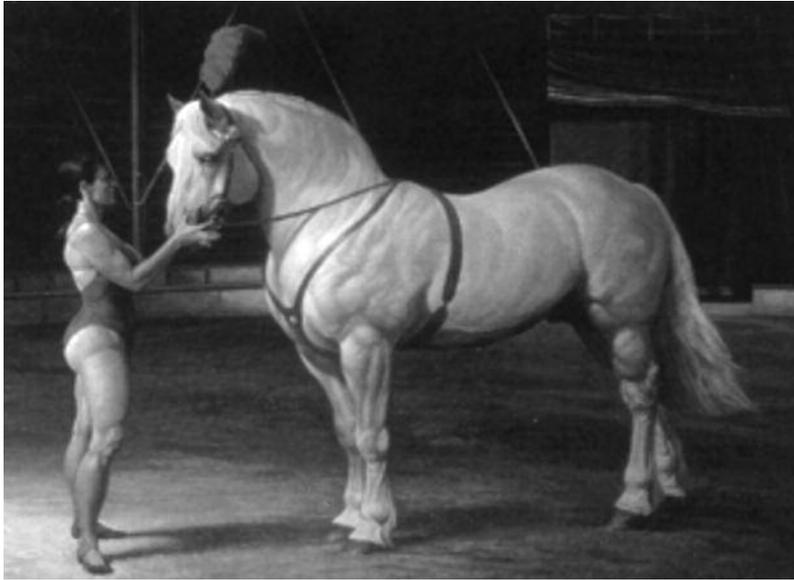


Illustration 9 • **Before the Show,**
Heriberto Cuadrado Cogollo, 1997

tels que Géricault, Delacroix, qui retranscrivent cette perception romantique, voire érotique du cheval ; d'où le parallèle avec les femmes" (entretien S. Pickel-Chevalier, 26 juin 2013). Or, à défaut d'être remise en question par les artistes femmes, comme Laëticia Plinguet et Bénédicte Gelé, ou par les livres et films à destination du public féminin, cette métaphore du cheval en tant que métonymie de l'homme idéal est confirmée. Les artistes femmes diffusent les mêmes schèmes, en dissociant le modèle masculin/projection de soi et prolongation du corps dans le mythe du centaure (Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux* ; Laëticia Plinguet, *Fantasia*) du modèle féminin/projection de l'autre, dans le mythe de l'osmose.

On comprend donc aussi pourquoi les premières œuvres populaires

qui cristallisent cette métaphore de la fragilité physique capable d'apivoiser la force brute par l'amour par le biais de l'enfant chétif (*My Friend Flicka* ; *The Black Stallion*⁽¹⁰⁾) auront plus d'écho auprès des jeunes filles que des garçons...

CONCLUSION

Ainsi, le cheval, et par conséquent l'équitation, aurait pu être menacé de déclin au sein de l'histoire contemporaine occidentale, en raison des révolutions techniques et scientifiques rendant ses performances utilitaires obsolètes. C'est toutefois l'imaginaire collectif, orchestré par les arts majeurs puis populaires, qui lui a permis un tout autre destin, en lui conférant une place nouvelle au cœur de la société des loisirs émergente. La recodification de sa mythologie, depuis la métonymie de la vieille aristocratie et l'invitation au voyage

jusqu'au culte du sublime, l'émancipe de son statut d'outil (force motrice, transport, guerre) pour le hisser au rang de sujet de contemplation aux XVIII^e et XIX^e siècles. L'irruption dans le XX^e siècle questionne à nouveau son avenir dans une civilisation désormais résolument urbaine. Une fois encore, c'est au travers de sa construction emblématique, inspirée des schèmes des siècles précédents, mais aussi enrichie d'une approche hédoniste, sensible et anthropocentriste portée par les arts, que le cheval s'inscrit dans la modernité. L'équitation entre dans la société des loisirs et de la consommation, en intégrant de profondes transformations de ses pratiques, désormais marquées par le double phénomène de la féminisation et de la juvénilité. Néanmoins, au-delà des apparences, cette évolution des usages renforce plus qu'elle ne révolutionne la mythologie du cheval façonnée aux siècles précédents. La fascination des femmes à l'égard du cheval ne le conduit pas à une redéfinition féminine, mais à la confirmation de sa projection masculine, largement confortée par les arts populaires et contemporains. Le cheval, incarné par l'étalon dans la littérature et la cinématographie comme dans la peinture, serait l'allégorie de l'homme idéalisé, dans sa force physique apaisée par la douceur féminine. Une représentation de l'homme qui n'est pas sans rappeler les modèles institués au XIX^e siècle en Angleterre par les auteurs féminins romantiques, telles que Jane Austen (*Pride and Prejudice* ; *Sense and*

Sensibility...) ou Charlotte Brontë (*Jane Eyre*).

Si la réalité de la pratique de l'équitation diffère bien évidemment de cette mythologie, cette dernière n'en demeure pas moins importante. Elle se projette comme une toile de fond de la relation au cheval, dessinée entre perpétuation d'un imaginaire façonné depuis le XVIII^e siècle et modernité. En effet, si les femmes confortent plus

qu'elles ne redéfinissent une représentation du cheval initialement modelée par des hommes, elles se l'approprient, au travers d'enjeux contemporains de recherche d'affectif mais aussi d'accomplissement et de réussite, dans des rapports égalitaires avec leurs congénères masculins. Le cheval s'inscrit donc comme un vecteur de modernité dans la contemporanéité de la société occidentale. ■

NOTES

(1) Aucune œuvre d'Europe du Sud n'a été référencée dans cette recherche qui croise les résultats d'une enquête internationale menée par nos soins en 2013 – permettant de connaître les œuvres ayant retenu l'attention des cavaliers interrogés – et d'une approche systématique via plusieurs moteurs de recherche sur internet.

(2) Bien que largement construite au travers des représentations (Pickel-Chevalier, 2014).

(3) Faisant écho à l'œuvre de Shakespeare du même nom.

(4) Contrairement au modèle masculin, dont l'archétype est Mazzeppa, cristallisant le corps-à-corps entre l'homme et le cheval.

(5) Cet ouvrage a obtenu, en 1927, le Newbery Medal (prix de la littérature enfantine américaine).

(6) Folco sera aussi le prénom donné à l'enfant protagoniste de *Crin-Blanc*.

(7) Dernière phrase de *Crin-Blanc* (Hachette, 1959), dite en voix off dans le film de 1953 : "Ils nagèrent longtemps, long-

temps... L'eau chantante du Rhône les berçait doucement. La belle eau les emportait tous deux dans le courant du grand fleuve, jusqu'à une île merveilleuse où les enfants et les chevaux sont toujours des amis."

(8) L'adaptation cinématographique de *Thunderhead, Son of Flicka* de 1945 montre déjà la mère de Ken en pantalon quand elle monte à cheval, ce qu'elle fait à califourchon, comme un cowboy.

(9) Seules trois juments sont au centre de la centaine d'œuvres étudiées : *My Friend*

Flicka (1941) ; *The Black Stallion's Filly* (livre de Farley, 1952) et *Ma bonne étoile* (2013). Dans *Pom, le poulain* (2007), la jument a aussi un rôle important, mais en tant que mère du poulain.

(10) Le film de Copolla de 1979 consacre de nombreuses images au contraste corporel entre le frère Alec et le puissant étalon noir qui le suit sans contrainte par affection.

Références bibliographiques

Jean-Pierre BABELON et André CHASTEL, *La Notion de patrimoine*, Liana Levi, 1994 (1^{re} édition 1981).

Georges BATAILLE, *La Peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1994 (1^{re} édition 1955).

Bruno BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Thames and Hudson, 1976.

Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995.

- Catherine BERTHO-LAVENIR**, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Odile Jacob, 1999.
- Gilles BERTRAND**, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme*, École française de Rome, 2008.
- Serge BERSTEIN**, *Démocraties, régimes autoritaires et totalitarismes au XX^e siècle*, Hachette, 1999 (1^{re} édition 1992).
- Jeremy BLACK**, *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Alan Sutton, 1992.
- Marc BOYER**, *Histoire de l'invention du tourisme*, Éditions de l'Aube, 2000.
- Edmund BURKE**, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Penguin Books, 1998 (1^{re} édition 1756).
- Roger CARATINI**, *La Philosophie, t. 1 : Histoire*, Seghers, 1983.
- Jean CLAY**, *Le Romantisme*, coll. "Réalités", Hachette, 1980.
- Jean-Luc CHARTIER**, *Cent ans de polo en France*, Polo Club Édition, 1992.
- Vérène CHEVALIER**, "Une population de pratiquants sportifs et leurs parcours : les cavaliers titulaires d'une licence", *Population*, vol. 51, n° 3, 1996.
- Vérène CHEVALIER** et **Brigitte DUSSART**, "De l'amateur au professionnel : le cas des pratiquants de l'équitation", *L'Année sociologique*, vol. 52, n° 2, 2002.
- Alain CORBIN**, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Aubier, 1988.
- Alain CORBIN** (dir.), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, Flammarion, 2001 (1^{re} édition 1995).
- Jacques DEFRANCE**, *Sociologie du sport*, La Découverte, 2003 (1^{re} édition 1995).
- Florence DEPREST**, *Enquête sur le tourisme de masse. L'écologie face au territoire*, coll. "Mappemonde", Belin, 1997.
- Jean-Pierre DIGARD**, "Le cheval, un animal domestique au destin exceptionnel", dans *Revue* 303, n° 107 ("Arts équestres"), 2009.
- Françoise DOLTO**, *Psychanalyse et pédiatrie*, Seuil, 1971 (1^{re} édition 1965).
- Françoise DOLTO**, *La Cause des enfants*, Robert Laffont, 1985.
- Françoise DOLTO**, *La Cause des adolescents*, Robert Laffont, 1988.
- Hélène DUBOIS-AUBIN**, *Légendaire cheval*, Mens Sana Éditions, 2011.
- Georges DUBY**, *Histoire de la France, t. 3 : Les temps nouveaux, de 1852 à nos jours*, Larousse Histoire, 1993.
- Joffre DUMAZEDIER**, *Vers une civilisation du loisir ?*, Seuil, 1962.
- Pascal DURET**, *Sociologie du sport*, coll. "Petite bibliothèque Payot", Payot & Rivages, 2004.
- ÉQUIPE MIT**, *Tourismes 2. Moment de lieux*, Belin, 2005.
- Rhys EVANS** et **Sylvine PICKEL-CHEVALIER**, "Riding to sustainable rural development? Promising elements of sustainable practices in equine tourism", dans Katherine Dashper (dir.), *Rural Tourism: An International Perspective*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Patrice FRANCHET D'ESPÈREY** (dir.), *L'Équitation française, le Cadre noir de Saumur et les Écoles européennes. Doctrines, traditions et perspectives*, Lavauzelle, 2011.
- Sigmund FREUD**, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, coll. "Petite bibliothèque Payot", Payot & Rivages, 2014 (édition originale 1905).
- Geneviève GAVIGNAUD**, *Les Campagnes en France, t. 1 : Au XIX^e siècle*, Ophrys, 1990.
- Christophe GUIBERT** et **Sylvine PICKEL-CHEVALIER**, "Les exploitations différenciées du développement durable. Le cas du tourisme équestre en Pays de la Loire et du surf en Aquitaine", dans Jean-Paul CALLÈDE, Fabien SABATIER et Christine BOUNEAU (dir.), *Sport, nature et développement durable. Une question de génération ?*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2014.
- Jennifer HARGREAVES**, *Sporting females: Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sports*, Routledge, 1994.
- Guðrún HELGADÓTTIR**, "The culture of horsemanship and horse-based tourism in Iceland", *Current Issues in Tourism*, vol. 9, n° 6, 2006.
- Axel HONNETH**, *La Lutte pour la reconnaissance*, Cerf, 2000 (édition originale 1989).
- IFCE**, *Filières équines, chiffres clés 2011*, IFCE, 2011.
- IFCE**, *La Filière équine française à l'horizon 2030 (rapport du groupe de travail de la prospective équine)*, Inra/IFCE, 2012.
- Emmanuel KANT**, *Critique de la façon de juger*, 1790 [traduit et introduit par Alexis PHILONENKO, Librairie philosophie J.Vrin, coll. "Bibliothèque des textes philosophiques", 1993].
- André KASPI**, *Les Américains. Les États-Unis de 1607 à nos jours*, Seuil, 1986.
- Ellen KEY**, *Le Siècle de l'enfant*, Flammarion, 1910 (éd. originale 1900).
- KIKKULI**, *L'Art de soigner et d'entraîner les chevaux*, coll. "Caracole", Favre, 1998 (édition originale vers 1500 av. J.-C.).

- Rémy KNAFOU** et AL., "Une approche géographique du tourisme", *Espace géographique*, vol. 26, n° 3, 1997.
- Rémy KNAFOU** et **Philippe VIOLIER** (dir.), "Tourisme en France : vivre de la diversité", *Historiens et géographes*, n° 370, 2000.
- Catherine LARRÈRE** et **Raphaël LARRÈRE**, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Aubier, 1997 (1^{re} édition 1992).
- Stavros LAZARIS** (dir.), *Le Cheval dans les sociétés antiques et médiévales, actes de colloque*, coll. "Bibliothèque de l'Antiquité tardive", Brepols, 2012.
- Olivier LAZZAROTTI** et **Philippe VIOLIER**, *Tourisme et Patrimoine. Un moment du monde*, Presses universitaires d'Angers, 2007.
- Olivier LAZZAROTTI**, *Tourisme et patrimoine. Histoire, lieux, acteurs et enjeux*, Belin, 2009.
- David LE BRETON**, *Conduites à risque. Des jeux de mort au jeu de vivre*, coll. "Quadrige", Puf, 2002.
- Emmanuel LE ROY LADURIE**, *Paysages, Paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au xx^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, 1994.
- Jacques LÉVY** et **Michel LUSSAULT** (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, 2013 (1^{re} édition 2003).
- Karl MARX**, *Le Capital. Livre 1*, coll. "Folio essais", Gallimard, 2008 (éd. originale 1867).
- HUBERT MÉTHIVIER**, *L'Ancien Régime en France*, Puf, 1994 (1^{re} édition 1961).
- LAURE MEYER**, *Les Maîtres du paysage anglais. De la Renaissance à nos jours*, Terrail, 1992.
- Andrée MICHEL**, *Le Féminisme*, coll. "Que sais-je", Puf, 1998 (1^{re} édition 1979).
- Alfred de MUSSET**, *La Confession d'un enfant du siècle*, coll. "Folio", Gallimard, 1973 (1^{re} édition 1836).
- Michelle PERROT** et **GEORGES DUBY** (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Plon, 1990-1992, 5 vol.
- Sylvine PICKEL-CHEVALIER**, *L'Occident face à la nature. À la confluence des sciences, de la philosophie et des arts*, coll. "Idées reçues", Le Cavalier bleu, 2014.
- Susan PINKER**, *Le sexe fort n'est pas celui qu'on croit. Un nouveau regard sur la différence hommes-femmes*, Les Arènes, 2009.
- Pierre-François PUECH** et **Bernard PUECH**, *Le Cheval et l'histoire humaine*, Encyclopédie Larousse, 2010 [en ligne : <http://pf-puech-larousse.webs.com>].
- Élisée RECLUS**, *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes, et autres textes*, éd. Premières Pierres, 2002 (1^{re} édition 1866).
- Jean-Pierre RIOUX**, *La Révolution industrielle, 1780-1880*, coll. "Points Histoire", Seuil, 1989 (1^{re} édition 1971).
- Daniel ROCHE**, *La Culture équestre de l'Occident, xv^e-xix^e siècle, t. I : Le Cheval moteur*, Fayard, 2008.
- Jean ROCHEFORT** et **Edwart VIGNOT**, *Le Louvre à cheval*, Place des Victoires/Louvre éditions, 2011.
- Alain ROGER**, *Court traité du paysage*, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", Gallimard, 2008 (1^{re} édition 1997).
- Witold RYBCZYNSKI**, *Histoire du week-end*, coll. "Histoire", Liana Levi, 1992 (édition originale 1991).
- Simon SCHAMA**, *Le Paysage et la Mémoire*, Seuil, 1999 (édition originale 1995).
- Peter J. SCHMITT**, *Back to Nature: The Arcadian Myth in Urban America*, Johns Hopkins University Press, 1990 (1^{re} édition 1969).
- Marie-Anne SIRE**, *La France du patrimoine. Les choix de la mémoire*, Gallimard, 2005 (1^{re} édition 1996).
- Richard SLOTKIN**, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialisation, 1800-1890*, Harper Perennial, 1994 (1^{re} édition 1985).
- Thierry TERRET**, *Histoire du sport*, coll. "Que sais-je ?", Puf, 2007.
- Keith THOMAS**, *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500-1800)*, Gallimard, 1985.
- Catherine TOURRE-MALEN**, "Évolution des activités équestres et changement social en France à partir des années 1960", *Le Mouvement social*, vol. 4, n° 229, 2009.
- Jean VIARD**, *Penser les vacances*, Actes Sud, 1984.
- Jean VIARD**, *Le tiers espace. Essai sur la nature*, Meridiens Klincksieck, 1990.
- Jean VIVIÈS**, *Le Récit de voyage en Angleterre au xviii^e siècle. De l'inventaire à l'invention*, Presses universitaires du Mirail, 1999.
- Robert ZARETSKY**, *Le Coq et le Taureau. Comment le Marquis de Barancelli a inventé la Camargue*, Gaussen, 2008 (édition originale 2004).