

## Montures et montage

Les *incipit* d'articles d'encyclopédie sur le cheval plongent d'emblée dans la complexité, ou une ambiguïté mal soignée, ou encore un double jeu. Le discours statuant sur le cheval dit (disait naguère) : qu'est-ce qu'on ferait sans toi ? Certes, on ne t'a pas épargné, mais entre nous c'est à la vie et à la mort. On combine la reconnaissance de l'utilitaire (animal, travaille pour nous sans salaire) et une protestation affective (compagnon, intime). La formule de Buffon : « la plus noble conquête de l'homme », mérite d'être pesée dans sa densité chargée de contradictions. « Noble » efface presque « conquête », esquissant un rapport d'inégalité légitimé.

Voici le début de l'article « Cheval » dans l'*Encyclopédie*. Il laisse voir que cette complémentarité idéale peut n'être qu'un leurre, une projection anthropocentrique :

Quand cet animal n'a pas été brisé par les travaux, ou abâtardi par une mauvaise éducation, il a du feu dans les yeux, de la vivacité dans les mouvements, de la noblesse dans le port ; cependant, l'âne a cet avantage sur lui, qu'il ne paraît pas fier de porter l'homme.

Étonnant renversement qui met en porte-à-faux les techniques de dressage en les rapprochant de toutes les conduites de domination. Pied de nez à la « noblesse », tout à fait actuel dans les combats du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un siècle plus tard, dans son *Grand Dictionnaire*, Pierre Larousse se libère mal d'une posture embarrassée. L'*incipit* de son entrée « Cheval » : « Animal dont l'espèce presque entière est réduite à l'état de domesticité, et sert à l'homme de monture et de bête de trait », fait paraître un scrupule moral que, un peu plus loin, l'auteur cherche à dissoudre en ces termes : « cette soumission absolue n'est pas la dégradation d'un lien involontaire, c'est une résignation pour ainsi dire raisonnée des facultés physiques que la Providence lui a départies dans un but déterminé ». Autrement dit, ce n'est pas de l'esclavage, puisqu'il s'agit d'un animal « prédestiné » (terme que Larousse eût sans doute rejeté avec dédain). Cela dit, un article d'encyclopédie a pour fonction de paraître résoudre toutes les questions, du moins celles qu'il pose. Que des rapports paraissent objectivables et opératoires ne règle rien. Depuis que l'usage du cheval a largement perdu de son

évidente et massive nécessité, et depuis que les humains feignent de penser qu'ils ne sont pas le centre du monde, une réflexion sur l'autonomie et ce que l'on appelle aujourd'hui *droits* des animaux s'est imposée. Elle en est venue à délégitimer les termes d'un contrat qui n'a jamais pu être passé !

Deuxième réserve, qui m'amène à mon point d'intervention. L'usage, la construction de l'objet cheval dans les arts figuratifs, tout en accordant au fonctionnalisme mimétique de l'image, aux pesées de l'effet de réel toute leur place, n'en réfère pas moins, quelle que soit l'occurrence, le marché à respecter, à des tendances esthétiques datées et localisées. L'objet cheval, déjà riche, enrichi socialement depuis des générations, demande beaucoup aux artistes, parce que, très complexe, il offre aussi un tremplin à leur imagination. La monture permet et demande des astuces, et plus que des astuces de montage.

Je prélève un corpus chez deux artistes proches dans le temps et par certaines attitudes culturelles, Géricault et Delacroix. L'un et l'autre ont beaucoup travaillé la figure du cheval, et ils furent des cavaliers. Géricault fut un... monteur passionné, et Delacroix n'aurait jamais voyagé quatre mois au Maroc sans... monture. Je crois utile de préciser que ce qu'on relèvera chez l'un et l'autre, tout en donnant des indications sur un comportement d'époque, peut proposer des effets atypiques qui tiennent à la manière de voir et de sentir et le monde et les chevaux propre à ces artistes.

On a, sans doute idéologiquement à bon escient, mis en avant la composante équestre – ou hippique si l'on tend ses filets moins haut – d'une figure du héros, en relation avec un culte de l'énergie romantique rattaché à l'impulsion révolutionnaire et impériale, à la promotion d'une nouvelle figure de l'*individualisme* ou de l'*individualité*. Pour Géricault comme pour Delacroix, l'impulsion « professionnelle » vient de Gros : que vaudrait la *Bataille d'Aboukir* [Illustr. 1], et, dans la plupart des cas, du point de vue spectaculaire, une bataille, sans les chevaux ?

En forçant un peu le trait, je vais prétendre que chez Théodore Géricault, c'est un travail sur la monture, approfondi, diversifié par rapport aux normes du temps, qui impressionne, tandis que chez Eugène Delacroix, c'est d'un travail de *montage*, figuratif et fantasmagorique parfois, que profite le cheval. Il reste bien entendu que Géricault ne développe pas son exploration de la monture sans un travail de montage esthétique fait, plus ou moins consciemment, par tous les artistes, et que Delacroix travaille ses figures de chevaux « réels », au point même d'avoir critiqué les incorrections de Géricault dans le dessin des chevaux. Pas d'opposition simpliste !

Parcourant aujourd'hui le catalogue complet de Géricault – grâce à l'édition de Germain Bazin –, on trouve des centaines de figures de chevaux, de toutes races, de tous usages, du tableau de Salon au gribouillage esquissé, de l'imaginé au sur nature. Les deux toiles qui ont inscrit Géricault dans la carrière sont équestres. De son voyage en Italie, il a surtout rapporté la série d'études sur la *Course des Barberi* [illustr. 2] ; le séjour en Angleterre est dédié aux chevaux de race, de sport, de transport, du jockey au charbon en passant par la diligence. En France, avant et après ses voyages, les séries de croupes et de poitrails, les lithos,

le *Four à plâtre*, s'ils n'ont pas été connus à l'époque, font référence dans l'histoire de l'art pour leur manière d'interpréter l'objet cheval.

Ce qui attache Géricault au cheval tient de la pulsion ( il y en a de nombreux et fiables témoignages) et du projet de connaissance. Il ne se cantonne pas *au* cheval abstrait, général, décoratif, cheval moyen-supérieur. Il s'intéresse *aux* chevaux ; animaux familiers, promus à un haut degré de personnalisation. Géricault a fait des portraits de chevaux, et même des têtes vues de face – ce qui fait problème, car la face n'est pas un élément de la morphologie du cheval, qui peut regarder devant et sur les côtés. De plus, le cheval est légitimement perçu bien plus que l'humain comme organisme d'ensemble : l'ensemble significatif de sa personne et de ses caractéristiques n'est pas sujet aux tabous et aux licences de la représentation de la personne entière nue, du moins en Occident et jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Géricault a aussi travaillé le rapport un-multiple, le rapport d'*espèce*, dans des séries variantes, les célèbres *Croupes et poitrails* [illustr. 3]. Il n'a pas saisi d'un coup un alignement observé, mais ajouté individu à individu. Exercice atypique ; on n'enseigne pas ainsi la grammaire des formes ; cela suppose une réflexion en acte sur le rapport entre le nombre, la qualité et l'individualité. Si les chevaux avaient été observés en écurie, ils auraient été séparés par des cloisons... Il s'agit donc d'un montage de montures (chevaux de selle). Curiosité pour l'espèce observée dans ses variantes fines.

Géricault a fait ses débuts de carrière, rappelons-le, en montrant successivement un cavalier faisant cabrer sa monture au départ d'une charge [illustr. 4] et un autre blessé se soutenant péniblement sur son sabre et à la bride de son cheval [illustr. 5] ; la polarité monté/démonté l'intéressera continuellement, d'où la série d'essais tirés de l'observation de la *Course des Barberi* à Rome. Il ne montre jamais la course proprement dite, mais le moment où les hommes retiennent les animaux avant le départ, l'affrontement, l'esthétisation du couple de « dressage », dans la ligne des *Chevaux de Marly* (de Guillaume Coustou) [illustr.6]. L'antagonisme mis en scène n'est pas de nature, il est déjà médiatisé dans les formes de la civilisation, de l'art, de la culture. Les *barberi* sont donc une suite de montages esthétiques à l'intérieur d'un usage social ritualisé du cheval.

Géricault a aussi beaucoup travaillé les chevaux de trait, par le dessin, et pour des séries de lithographies. Il avait appris de Carle Vernet, grand spécialiste, à l'anglaise, de *sporting painting*, de courses et de scènes mondaines, détaillant toute la cavalerie fringante et mode des bêtes anglaises et arabes, des champions pomponnés du Jockey Club, animaux profondément différenciés par l'opération de sélection. Il existe une société parallèle des chevaux, et il s'agit bien d'une nature *socialisée*. Quel rapport entre un Boulonnais d'une tonne et un anglo-arabe vainqueur au Derby ? Celui de l'espèce, de la diversité et du contraste, de la courante inégalité des besoins et des destins. Cette emprise sur ce que les hommes ont fait de l'espèce pourrait être synthétisée, condensée en un parallèle de deux toiles aussi associées et opposées que deux Éléments dans la mythologie.

Géricault est l'auteur du *Derby d'Epsom* [illustr. 7] et du *Four à plâtre* [illustr. 8], œuvres tellement antinomiques qu'elles engageraient volontiers à la rhétorique des parallèles. Le *Derby* : format allongé, peinture chromatique à

l'anglaise, scène quasi rêvée de galop volant, auquel aucun cavalier ne pouvait croire, mais avantageuse fiction artistique de la vitesse immatérielle ; monde lointain et idéal des courses de chevaux, aristocratique comme les animaux sélectionnés. Le *Four* : format plus ramassé, extrême densité de la matière, comme gravée dans la masse, gamme de valeurs, contrastes livides, gabarit des chevaux de trait, atmosphère angoissante. Le sport vs le travail, les anglo-arabes vs les percherons ou assimilés, deux styles, deux mondes ; seuls liens, l'expérimentation esthétique et... le cheval !

Géricault, peintre hésitant, incapable de mener une carrière, de développer une esthétique assez répétitive pour être identifiée, non disposé à devenir un peintre animalier à la Carle Vernet, captivé, hors l'humanité et très près d'elle, par sa « plus noble conquête ». Géricault, plus noble conquête du cheval au XIX<sup>e</sup> siècle ?

Delacroix est plus totalement artiste au sens qu'on a donné au mot à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il a moins le profil ambigu de l'artiste explorateur, connaisseur des sciences et des arts depuis son atelier et dans ses pérégrinations . Il semble avoir été moins tenté par « le monde » que Géricault (tout en y réussissant mieux...), s'être fermement arrêté à concentrer tout sur la peinture, y compris la carrière à faire si l'on voulait vivre matériellement et intellectuellement de son art.

Être peintre d'histoire, recevoir les commandes importantes, dont on parlera, qui permettront de se confronter aux grands prédécesseurs, cela implique de savoir peindre les chevaux, et mieux que ne le font les concurrents : on n'a, par comparaison, qu'à se reporter à la triste série de supports respectueux dressés sur leurs jambes raides et portant leurs dignes chefs tout au long de la Galerie des Batailles à Versailles (Avec l'embarras du choix, on pensera au premier numéro de la Galerie, *la Bataille de Tolbiac*, d'Ary Scheffer (1843) ! [Illustr. 9])

Monter familièrement à cheval n'est peut-être pas indispensable, mais tout ce qui rapproche sensuellement de la connaissance, l'intérêt même pour le sujet sont évidemment des atouts potentiels. Delacroix a passé quatre mois à cheval en 1831, de Tanger à Meknès et retour ; pendant ce temps, il a vécu sur et avec des chevaux, il a fréquenté la cavalerie marocaine, des « coureurs de poudre » aux haras du sultan, et il n'a jamais oublié.

Évoquons au passage un aspect du ressasé parallèle Ingres-Delacroix : dans tout l'œuvre d'Ingres, peu de chevaux, sinon dans une commande exécutée pour Napoléon : *Romulus vainqueur d'Acron* [Illustr. 10], où il saute aux yeux que le cheval (?) est un animal de bas-reliefs gréco-romains, comme les chevaux du char de *Vénus blessée par Diomède* sont des fantaisies tirées des vases grecs. Le monde d'Ingres ne passait pas par la contemporanéité élargie aux animaux.

Il a fallu le triomphe des machines pour que le cheval cesse peu à peu d'être le véhicule indispensable à la marche de l'Histoire majuscule ; exemple, connu de tous et référentiel pour la génération de Delacroix : le *Bonaparte au Grand Saint-Bernard* de David [Illustr. 11] expose un cheval de musée des moulages, fougueux comme on ne peut l'être qu'au musée, c'est-à-dire dans le plan, plastique en diable, jouant son rôle sans malice, aussi peu rusé que son auteur,

sous un cavalier calme et totalement indifférent à l'animal. NE PAS FAIRE CORPS AVEC serait le *motto*. David avait montré quelques années auparavant, dans le *Portrait équestre du prince Potocki* [Illustr. 12], qu'il savait très bien faire un effet de vrai cheval sous une vraie personne ; mais on se plaçait dans l'orbite du privé. Est-ce qu'un *monument* peut, sans égarer, sans manquer l'essentiel, donner une impression de vie, avec les détails, les contradictions, les incohérences qui engendrent l'effet de réel ?

C'est ce que Gros a plusieurs fois réussi et qui n'a échappé ni à Géricault ni à Delacroix, lorsqu'il est parvenu à dramatiser le cheval, uniquement dans des scènes de guerre, de combat, qui contraignent à une entente très forte entre cheval et cavalier, sous peine de mort. Dans ces cas, l'association passe la barrière des espèces et emporte l'adhésion émotionnelle. Gros suit – à distance – l'exemple construit par Léonard dans le groupe équestre de la *Bataille d'Anghiari* [Illustr. 13], repris par Rubens, etc.

La vision dramatique et pessimiste du monde que Delacroix s'est faite, sa filiation construite, contre l'exemplarité monumentale du néo-classicisme, avec le baroque de Tintoret, Rubens et autres coloristes, le portent à dénouer par la peinture ce que l'Histoire a noué. À l'intérieur des règles du genre, le matériel cheval, par sa fonction dramatisée et sublimée, joue un rôle d'hyperbole symptomatique. J'en approche quelques cas avec l'idée suivante : l'Histoire pour Delacroix ne peut plus être naïvement édifiante ; ses leçons sont terribles ; la souffrance est universelle, proche parfois de la torture ; cet agent merveilleusement formé des intentions humaines, le cheval, l'artiste héritier et sans grand espoir d'un futur en frôle la déconstruction dans des conjonctures extrêmes à l'intérieur de ce que permettent commande et publication, qui sont quand même les raisons d'exister de l'artiste.

J'esquisse ici quelques analyses orientées...

*Entrée des Croisés à Constantinople* (Musée du Louvre) [Illustr. 14].

Ou, qu'est-ce donc qui arrive au cheval ? Pourquoi bronche-t-il ? C'est que l'Histoire fait un faux-pas. Les Chrétiens se déchirent au lieu de combattre les Infidèles. L'explication anecdotique est que, sous un tissu à terre il y a un bouclier, et que le destrier du chef (Baudouin) glisse sur ce qu'il n'a pas pu voir : piège, aveuglement du responsable (pas le cheval), ruse de l'Histoire. Le sel de la mise en scène de cette toile vient de ce que l'affaire n'est pas explicite, mais... *cachée* comme le bouclier, comme est difficilement avouable la faute contre la Chrétienté. Le sort du cheval se rapprocherait d'un cas de « serviteur injustement soupçonné », la dramaturgie d'un art de faire paraître, à la Hitchcock, *le symptôme*.

*Hémicycle de la guerre. Attila ravageant l'Italie* (735 x 1048 cm) (Palais Bourbon) [Illustr. 15].

Surface sphérique concave propre aux effets cosmiques. Dans l'hémicycle de la Paix aussi, un superbe cheval bai incarne paix et prospérité. Ici, un peu décalé par rapport au centre géométrique, et monté, comme la Mort, sur un cheval pâle, Attila. L'antérieur gauche de la monture est « armé » pour écraser une figure

féminine renversée : la paix, la féminité, l'Italie, la civilisation. Conformément à la réputation des Huns et de toutes les cavaleries nomades qui ont déboulé sur l'Europe, Attila ne fait qu'un avec son cheval. Delacroix a construit le couple largement pour qu'il soit « exemplaire » de loin : un ensemble de lignes brisées, des membres équins et humains, étonnante machine à détruire. Attila et son coursier paraissent deux frères ; leurs profils respectifs, leurs coiffures sont d'effets analogues. Le couvre-chef ébouriffé, la chevelure comme crêpée d'Attila rime avec la légitime crinière de son cheval déployée de manière à profiter de l'effet de concavité du support... Et cette concavité, quand on la photographie de près, devient encore plus hyperbolique, donc quasi monstrueuse. La photographie rapprochée, en changeant l'observation, modifie l'œuvre (Malraux l'a démontré jadis) ; dans ce même détail, le cheval semble regarder méchamment la victime qu'il va fouler de ses sabots, ce qui, pour une fois justifie le qualificatif d'animal mythique, puisque apparemment sorti de la norme animale pour participer intentionnellement à l'action.

*Cheval effrayé par l'orage* (aquarelle, Budapest) [Illustr. 16].

*Cheval attaqué par un tigre* (aquarelle) [Illustr. 17].

Le point commun à ces deux figures tient à la cabriole de quasi-désarticulation que l'irruption du danger fait faire à l'animal. C'est rendu possible en exploitant les ressources de la morphologie du cheval : longs membres sous un corps puissant, encolure dégagée, grande mobilité de la tête, signaux impressionnants que peuvent être la queue et la crinière. Les deux dispositifs, dont l'un est comme l'inverse de l'autre droite-gauche, se ressemblent. Le point commun des situations est qu'étant désavantageuses pour l'animal, celui-ci doit parer du mieux qu'il peut à ce qui le prend au dépourvu et que, dans la panique, Delacroix montre que le corps est près de se défaire. Cela paraît plus nettement encore dans l'animal effrayé par l'orage, qui se « démonte » tout seul, à la fois déployé et écrasé dans une cabriole, un de ces vrais-faux instantanés qu'offrait le dessin avant que la photographie ne vienne démythifier nos impressions. Cet étalon blanc se dépense sur une scène propice comme un ténor d'opéra débiterait des « strette », ou comme une diva attaquerait un air de folie.

Dessin préparatoire pour la *Course aux Enfers*, dans la série lithographique pour le *Faust* de Goethe [Illustr. 18]

Le dessin qui prépare la planche de la célèbre série développe surtout les figures des cavaliers. Leurs montures ne sont que délinéées selon la convention du galop volant, frappé m'a-t-il semblé d'un surcroît d'in vraisemblance, car les membres ne sont même pas partiellement en extension. Animaux diaboliques, il est vrai... L'état d'inachèvement fait que les têtes des chevaux ne sont pas poussées plus loin que la forme du crâne, de l'œil et des naseaux, en une stylisation monstrueuse, proche des têtes cauchemardesques de Füssli, ce qui convient tout à fait au genre de la scène. *De facto*, les cavaliers ont entre les jambes des évocations fantomatiques de la mort, et, littéralement, d'un au-delà, parmi les figures d'outre Monde qui sont supposées glisser dans l'espace autour

d'eux. Les têtes de chevaux, réduites aux crânes sont comme des révélations insolites ici d'une réalité anatomique.

Le mort saisit le vif, dit-on ; mais dans les pratiques artistiques, le vif saisit le mort, et l'échange est proposé dans ce mouvement immobilisé que sont dessin et peinture.

*Le Soir d'une bataille* (1824) [Illustr. 19]

Ce petit format (48x56cm) peint l'année des *Massacres de Scio* et de la mort de Géricault montre, gisant au sol, un soldat dont on n'entrevoit que le buste, une main, une tête fantomatique, et deux cadavres de chevaux morts couchés sur le flanc. Les trois corps sont emmêlés, l'avant-train des chevaux est plus éclairé, une crinière claire habille et caresse une tête d'une manière troublante. La matière picturale, en style d'esquisse, accuse la commune intimité de ces destins qui s'achèvent dans la souffrance, plaqués sur un sol fauve. Les corps des chevaux, allongés, mêlés dans une sorte d'embrassement, apparaissent autres que dans les désignations anatomiques, défaits, plus changés que les cadavres humains qui nous sont plus familiers.

Géricault aussi a laissé comme une réalisation testamentaire du rapport humains-chevaux avec son aquarelle *Le Convoi du cheval mort* (20x30 cm – entre 1820 et 1823) [Illustr. 20]. L'usage du médium ici, à l'inverse de la toile de Delacroix, joue sur la netteté, la distinction. Se succèdent du fond au premier plan le cheval de trait, une silhouette de cocher, deux chevaux attachés ; entre eux, sur une charrette un cadavre de cheval. Le convoi va à l'équarrissage, la mort, civile cette fois. C'est la silhouette du cadavre qui tire le regard : les jambes, hors fonction sont dardées raides et grêles hors de la masse amorphe du corps. Un cheval mort semble une alliance de contraires que la mort s'apprête à révéler incapables de faire de l'usage, trop lourds et trop fragiles. Cette aquarelle, à mon sens, tire sa force de ce qu'elle rassemble ces états de la vie équine menés par le fouet sans visage du cocher.

Comme souvent chez des artistes de ces générations, des œuvres hors commande, dispensées des conventions, des poses et des postures, laissent passer, font passer, dans leur faire et leur conception, des réponses à des questions qu'on éviterait de se poser...mais pas toujours.

**Jean-Philippe Chimot**  
Université Paris I

### Légende des illustrations

- Illustration 1** : Gros, *La Bataille d'Aboukir*, 1806, 578x968 cm, Musée de Versailles.
- Illustration 2** : Géricault, *Course de chevaux libres*, 45x60 cm, Louvre.
- Illustration 3** : Géricault, *Les Croupes*, 79x91 cm, col. part., Fontainebleau.
- Illustration 4**, Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la Garde impériale, chargeant*, 292x194 cm, Louvre.
- Illustration 5** : Géricault, *Cuirassier blessé, quittant le feu*, 358x294 cm, Louvre.
- Illustration 6** : Guillaume I<sup>er</sup> Coustou, *Chevaux retenus par un palefrenier dit Chevaux de Marly*, 1745, marbre, Musée du Louvre.
- Illustration 7** : Géricault, *Course de chevaux à Epsom*, 92x122,5 cm, Louvre.
- Illustration 8** : Géricault, *Le Four à plâtre*, 50x60 cm, Louvre.
- Illustration 9** : Ary Scheffer, *La Bataille de Tolbiac*, 1837, 415x465 cm, Galerie des Batailles, Versailles.
- Illustration 10** : Ingres, *Romulus vainqueur d'Acron*, 1812, Louvre.
- Illustration 11** : David, *Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard*, 1800-1801, 271x232 cm, Musée National du Château de Reuil-Malmaison, Reuil-Malmaison.
- Illustration 12** : David, *Portrait du comte Stanislas Potocki*, 1780, 304x218 cm, Musée Narodowe de Varsovie.
- Illustration 13** : Léonard, *La Bataille d'Anghiari*, « La lutte pour l'étendard » (fragment), copie de Rubens, 1603, 42,8 x 57,7 cm, Musée du Louvre.
- Illustration 14** : Delacroix, *Entrée des Croisés à Constantinople*, 1840, 411x497 cm, Louvre.
- Illustration 15** : Delacroix, *Cul de four de la guerre, Attila suivi de ses hordes barbares foule aux pieds l'Italie et les Arts*, 735x1098 cm), Palais Bourbon.
- Illustration 16** : Delacroix, *Cheval effrayé par l'orage*, aquarelle, Budapest, Szepmüvészeti Muzeum.
- Illustration 17** : Delacroix, *Tigre attaquant un cheval sauvage*, 1826-1829, aquarelle, 18x25 cm, Louvre.
- Illustration 18** : Delacroix, *Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat*, mine de plomb, 1827.
- Illustration 19** : Delacroix, *Le Soir d'une bataille*, 1824, La Haye, Rijksmuseum H. W. Mesdag.
- Illustration 20** : Géricault, *Le Convoi du cheval mort*, 1820-1823, lavis et aquarelle, 50x30,5 cm, Paris, collection particulière.