

## Un bruit sec de sabots :

### théâtralité du cheval

*Théâtre/public*, n° 43, « Bestiaire », janvier-février 1982

Marie-Claire Pasquier

« C'est là que, creusant la terre,  
les Phéniciens trouvèrent le signe  
indiqué par la puissante Junon,  
la tête d'un cheval ardent,  
présage qui promettait à la nation  
de nombreuses victoires  
et une longue abondance. »

Virgile, *L'Enéide*.

« Dans le monde des animaux, tout est transformation.  
Pour dire la chose d'un mot, ils ne songent qu'à cela.  
Dites-moi, qu'y a-t-il de plus protéiforme qu'un cheval ? »

Henri Michaux, *L'Espace du dedans*.

Deux petits chevaux dans un aquarium, face à la paroi transparente. Ils gobent des mouches, des abeilles, tout ce qui tombe dans l'eau, et ils se déplacent de droite à gauche, ensemble, toujours face à la paroi, au hasard de ce qui tombe. Mais voilà qu'imperceptiblement ils se mettent à grandir, et voilà que bientôt leur crinière émerge du bloc que formait l'eau dans l'aquarium, bientôt peut-être toute la tête va être dehors, au sec. Que va-t-il se passer alors ? Franchie la barrière de cristal, la barrière symbolique de leur habitat, vont-ils se mettre à galoper dans toute la maison, à la recherche des mouches ? Effroi de cette perspective, comme quand des souris se font entendre et peuvent surgir de n'importe où, à tout moment.

Nous avons tous de ces images qui s'imposent à nous à l'improviste, au réveil ou dans la pénombre, et qui nous font rêver. C'est la peur et le désir obsédants de la transgression des espèces. Cheval qui vole, chauve-souris, sirène, centaure, hippocampe, inspirent une émotion archaïque, mal analysable. Dans un conte pour enfants, *Un poisson est un poisson*, Leo Lionni raconte comment, dans un étang, un têtard et un vairon sont deux amis inséparables jusqu'au jour où il pousse au têtard deux petites pattes puis deux autres, et hop, devenu grenouille, il grimpe sur la berge. Quand la grenouille revient raconter à son ami ce que, dans le vaste monde, elle a vu, le vairon a peine à la croire : « Et pendant qu'elle raconte, son ami croit voir voler des oiseaux pareils à de gros poissons à plumes ». Un jour il essaie lui aussi de sauter hors de l'eau sur la rive, manque mourir, est sauvé par la grenouille, redécouvre avec bonheur le seul monde où il puisse vivre : « Ce monde merveilleux est sûrement le plus beau ». Conclusion : « Le poisson sourit à la grenouille qui le regarde assise sur une feuille de nénuphar. *Tu sais, lui dit-il, tu avais raison ! Un poisson est un poisson !* ». Sous forme de tautologie enthousiaste, la fable est rassurante, affirmant à la fois la stabilité des espèces, et la nécessaire diversité, dans l'harmonie, des formes de vie sur terre.

Autre terreur panique, autre fascination morbide, la permutation des tailles, le renversement des échelles. La photo agrandie du plus petit mammifère existant, le *Suncus etruscus*, qui mesure cinq millimètres et pèse à peine deux grammes, fait horreur : son museau pointu et moustachu, son oreille ourlée, sa longue queue, son petit œil, ses poils : tout cela qu'il faut imaginer à l'échelle microscopique devient un objet de répulsion sacrée. Un cheval en miniature, parfait dans ses moindres détails, un cheval-bonsaï, en quelque sorte (il en existe, on en fait même l'élevage), et l'on est saisi de vertige : où sont les cavaliers pour ces montures, quels spectateurs pour quels manèges ? Marguerite Duras savait bien en donnant pour titre à un roman *Les Petits Chevaux de Tarquinia* ce qu'elle déclenchait, qui n'est pas de l'ordre de la seule curiosité pour la civilisation étrusque. Et si l'on dit changement d'échelle, aussitôt c'est Alice, lorsqu'elle « rentre en elle-même comme un télescope », qui vient à l'esprit, et quels partenaires deviennent pour elle un lapin, une chenille ou un loir, selon la grâce inventive de Lewis Carroll. Mais il n'y a pas qu'elle. Dans un album qu'on vient de publier récemment en Angleterre sous le titre : *Pages de l'album de L. et M.S. Pasley, entomologistes victoriennes*, les deux petites filles victoriennes qui ont dessiné l'album, et qui se représentent sous les traits de deux vieilles filles à lunettes toujours armées de leur filet à papillons, se

retrouvent, par un mouvement naturel de l'imagination (*Alice au pays des merveilles* n'était pas encore publié), aux prises avec une sauterelle géante, un perroquet gros comme trois lions, des vers luisants de la taille d'un cheval, et une libellule qu'elles ont bien du mal, bien qu'elle ait perdu toutes ses pattes, à faire passer par une fenêtre. Elles s'acharnent à transporter une larve de scarabée qu'elles ont trouvée dans une souche avec autant d'ingéniosité que si elles avaient affaire à une baleine.

Mais, tout rapport de taille respecté, on entre tout de même dans l'inquiétant, dans l'insolite, par simple intrusion d'une créature animale dans un lieu qui est symboliquement refuge pour l'homme. Le cheval-dans-la-baignoire a engendré plus d'histoires dites « drôles » que toute autre situation incongrue. C'est la forme « humour blême », qui met mal à l'aise sans qu'on sache pourquoi. Il y en a d'autres, des formes poétiques, des images qui nous troublent ou qui nous enchantent sans qu'on sache pourquoi. Michaux se plaît à imaginer des chevaux en pleine ville : « On en voit à grands flots sortir d'une gare, à l'improviste, agitant leur grande tête douce qui peut devenir si folle, si folle... ». Le lieu où se déroulent les représentations équestres de Lippizans de la *Spanische Hofreitschule* de Vienne déroute et séduit parce qu'il s'agit véritablement d'un lieu théâtral, avec des loges, des lustres, des tableaux, et que le sable et le crottin n'y ont leur place que par un tour de force. Au cinéma, qui l'a vue n'oubliera pas Lotna, la jument qui donne son nom au film de Wajda, et qui habitait avec simplicité les chambres, les couloirs et les escaliers du château, côtoyant de grands chevaux de marbre blanc saisis en plein mouvement et tout aussi insolites qu'elle. Et puis il y a eu Ronconi, les chevaux filmés par lui dans *Orlando Furioso*, qui rendaient irréel, féérique, le lieu où ils erraient, de salle en salle, tandis que le cavalier pris dans son armure, comme une idole qu'on transporte, devait parfois baisser la tête pour passer dans une porte.

\*\*\*

Pourquoi, à rêver sur les animaux, sur leur instabilité « protéiforme », sur le devenir-animal qui nous tente ou qui nous guette, dans la fièvre, la folie ou les rêves, pourquoi donc est-ce le cheval qui revient, comme au galop, obstiné, insistant, accompagné du bruit sec de ses sabots, comme, dans un esprit hanté, l'armée ennemie, l'armée d'occupation, est

inévitablement accompagnée de son « bruit de bottes » ? Il y a quelque chose dans le cheval qui fait de lui pour nous (comme sans doute de l'éléphant pour d'autres) un objet privilégié de représentation, que ce soit dans le registre de la cérémonie, ou de l'iconographie, ou dans celui de la fable ou du rêve. Proche de nous sans jamais se laisser connaître, il est l'animal mythique par excellence. Il y a une théâtralité du cheval dans tous ces lieux où l'homme s'affirme en représentation : le champ de bataille, la cour du souverain, la parade. Lieux fortement sacralisés, lieux de rituel où l'animal, même s'il reste muet, est porteur de signification. On sait que les anciens blasons représentaient des animaux symboliques qui renvoyaient, de façon quasi totémique, à l'homme masqué, anonyme dans sa cuirasse. Il semble qu'il y ait aujourd'hui dans le cheval, dans sa façon de ne pas nous regarder en face, de ne rien nous demander, d'être à la fois docile et dangereux, d'avoir la tête qui se dresse au-dessus de la nôtre, quelque chose d'archaïque.

Prenons une image moderne, une photographie. Elle fait la couverture d'un recueil du photographe André Kertész intitulé « Americana ». Lakeville, Massachusetts, 1945. Avec toutes les résonances qu'évoque en nous cette simple date : 1945. Devant une maison à lattes de bois de la Nouvelle-Angleterre, une paire de chevaux blancs. Pas des chevaux ordinaires : des chevaux de bois. Hors manège, sur un socle presque invisible, enfoncé dans l'herbe, ils portent le harnais, les rênes, pas de selle, ils ont les yeux masqués par des œillères, le naseau bien dessiné, un petit peu de poil entre les deux oreilles dressées, l'encolure longue, raide. Ils se ressemblent sans être identiques, ils ne sont peut-être pas de bois mais de plâtre peint, de papier mâché ? Peu organiques, et pourtant posés là, devant cette maison, comme pour une fonction, on les attendait pour partir, mais ils ont décidé de ne plus bouger. Photographiés par l'avant, en légère contre-plongée, dans une pose qui avantage le poitrail, le sous-ventre, et la fierté du col, et l'impatience muselée.

Ce que le photographe a saisi là, c'est un anachronisme qui n'est pas clairement situable historiquement, une présence qui n'est pas une anecdote mais une instance, sans que nous puissions dire clairement ce qui devant elle nous « arrête ». Le fait que les chevaux soient deux, que l'un puisse apparaître comme le double de l'autre, n'est sans doute pas étranger à la force de cette image réelle/irréelle. Ces deux chevaux-là sont des chevaux de trait, et s'ils sont accouplés, c'est pour leur tâche, ils ont encore l'air prêts à obéir même s'il n'y a plus derrière eux ni cocher ni diligence. Si la photo saisit le vif, elle a saisi ici un vif déjà fixé dans

l'immobilité. Mais ce n'est pas la photographie d'une statue, ce sont de simples reproductions grandeur nature, des supports pour les vrais harnais, les vraies rênes. Ce sont des simulacres.

Cheval de trait, cheval de labour : ce sont des auxiliaires du paysan, des animaux *domestiques*, utilitaires, comme la vache, et le mot « percheron » n'est pas porteur de fantasmes. C'est quand le cheval porte l'homme, qu'il est *monture*, qu'il peut entrer dans la légende, voire devenir magique (les légendes sont pleines de chevaux enchantés qui peuvent transporter le prince, à travers les airs, là où il le désire, et qu'auraient été les Quatre Fils Aymon sans leur cheval magique Bayard ?).

Le mot « équestre » est à lui tout seul un mot chargé de théâtralité. Il évoque à peine l'animal, et bien plutôt *l'art* du cavalier qui s'exerce sur une bête *dressée* (automaton), à qui l'on fait *exécuter* (art encore) des *démonstrations* (d'une rigueur géométrique). « Art équestre », on n'est déjà plus dans l'ordre du naturel. Quant à la « statue équestre », au « portrait équestre », c'est la monture ne faisant qu'un avec le cavalier, exhibée sur un socle, ou dans un cadre, pour célébrer la gloire posthume, la légitimité guerrière ou souveraine. Théâtralité sculpturale, picturale, discours de pierre, de bronze, ou d'or, ou bien de pourpre, de brocart et d'or. L'homme sur son cheval est tout nimbé de sa dignité, comme l'acteur tragique sur ses cothurnes. C'est un *dignitaire*, paré de sa fonction. Monument. Monument, rappelons-le, d'un *teatrum mundi* à forte prédominance masculine, comme l'est, pour l'essentiel, le théâtre de la scène. C'est l'homme-face-à-Dieu, ou l'homme-à-la-guerre, ou l'homme-législateur. Le cheval-paré participe, lui, de cet univers tout de cérémonie d'où la femme est exclue et dont Virginia Woolf a fait dans *Trois Guinées* une description minutieuse : « Vous voici revêtus de violet, un crucifix serti de pierres oscille sur votre poitrine : vous voilà les épaules recouvertes de dentelles, on vous trouve aussi emmitouflés d'hermine ; ou bien bordés de nombreuses chaînes soudées par des pierres précieuses... chaque bouton, chaque rosette semble contenir un sens symbolique... ». Le cheval sur qui se dresse le guerrier, ou le roi, ou le chevalier, est lui-même en quelque sorte un socle, un emblème de celui qui fut « hardi, vaillant, sage et preux en bataille ». Tel ce portrait équestre de François 1<sup>er</sup>, peint par l'Ecole de Clouet. Le cheval est blanc, seules sa crinière et ses pattes sont noires. Le caparaçon est rouge, à dessins géométriques où s'équilibrent les angles et les courbes, prolongé de longs rubans terminés par des pompons rehaussés d'or. Sur la tête du cheval, un plumet. Noir, rouge et or est aussi le souverain, au regard alourdi par le poids de sa charge : noir le chapeau, blanche sa plume,

noirs les yeux, noirs les gants, l'épée à pommeau d'or retenue par un cordon rouge à la ceinture rouge celle aussi. Quant à l'armure, elle est noire, or et rouge, avec, à l'articulation du genou, une curieuse tête en relief destinée sans doute à protéger le Roi dans la bataille. Bien plus qu'une simple monture, le cheval est ici un moyen de se montrer au-dessus de la foule, un instrument de parade, un char de triomphe, un trône ambulante. Il est la scène qui porte, isole, et donne à voir. « Bref lui tout seul est digne d'être roi » semble dire, par tous ses détails, ce portrait équestre.

Ecole française, école italienne, peintres allemands : chaque peintre a « ses » chevaux, reconnaissables entre tous, parce que chaque peintre a sa dramaturgie, et que les chevaux, au même titre que le paysage ou les personnages, participent de cette dramaturgie. C'est ainsi qu'elle est allégorisante pour Dürer (*Saint Eustache, Le Chevalier et la Mort*) pour qui, loin d'être un objet d'observation, l'animal est *construit* selon les contraintes de strictes lois géométriques, car seul un réseau de rapports inscrits dans une rationalité — ou dans une expressivité — permet d'en faire un signe au même titre que le crâne, la faux, le lézard, le cerf porteur de crucifix, et autres accessoires du *sic transit gloria mundi*. Dans cette vision héraldique, les proportions peuvent être à l'inverse de la plausibilité, un coq peut valoir un lion. Dramaturgie populaire, débordant d'action et de péripéties, avec les chevaux de laine bariolés, bousculés dans les plus invraisemblables postures, de la tapisserie de la Reine Mathilde. Dramaturgie de salon, à l'inverse, des chevaux de Botticelli, qui, même dans les scènes les plus « affreuses », restent d'une élégance et d'une finesse sans défaut, d'une blancheur rehaussée par un mince cordon noir comme le sont les Vénus où les Eve de Cranach. C'est sur une aussi gracieuse monture qu'un jeune homme s'élance en plein vol, soulevé par les ailes de sa cape rouge, à la poursuite d'une jeune fille presque nue dont il donnera le cœur à manger à ses chiens. Il suffit de dire « Carpaccio » pour évoquer, beaux comme des instruments de musique, les chevaux vénitiens, qui sont de pur apparat, et de pure cérémonie : rouge, noir et or leurs pompons qui pendent comme de longues boucles d'oreilles, cabochons sur la bride et sur les rênes, tout un travail d'orfèvrerie qui fait d'eux, à l'instar des personnages qu'ils accompagnent, des dignitaires. L'élégance de leurs sabots le dispute à celle des bottes de cuir fin ou des longues sandales pointues sous les robes, et l'on remarquera que bien souvent, par un allongement systématique de leurs formes, et une présentation frontale, ou qui masque les pattes arrière, ils ont l'air de tenir debout sur deux jambes. Dramaturgie de la

scène de chasse, ou de bataille : c'est Uccello. Le cheval chez lui est figure épique qui dit la bravoure, et le danger, et la gloire. Trois chevaux occupent le centre de *La Bataille de San Romano* (version de Florence). L'un est renversé déjà, couché de tout son long à l'avant, mais vivant encore, la tête dressée. Debout, de profil, deux chevaux s'affrontent, l'un rouge, l'autre blanc, cabré, magnifique, la croupe énorme. Ils sont séparés par la longue lance horizontale qui vient de désarçonner l'un des deux cavaliers. Le déséquilibre du cavalier, mais surtout le dessous des sabots du cheval à terre, disent la mort imminente. La version du Louvre est peut-être plus saisissante encore. À droite du tableau, ceux qui ne sont pas encore lancés dans la bataille, quatre cavaliers groupés avec leur casque à plumet, et les quatre têtes groupées des chevaux : blanc, noir, blanc, noir, plus l'or des sequins qui brille au front du premier. À gauche la forêt des lances, la mêlée déjà. Et au centre, cabrée, dressée, la magnifique monture noire mais aussi rouge (la bouche ouverte) et blanche (les dents) et rouge-et-or (les rênes) sur laquelle se dresse, pour le dire en italien « la figura drammatica del Cotignola col gran cappello ». Oui, c'est l'essence même du « drammatico », ce mouvement suspendu à jamais, cet instant d'avant la mêlée qui n'aura duré qu'une seconde mais qui est une éternité. Mémorial de la bataille au cœur de la bataille, étendards déployés sur la toile bien après que le vent qui les souleva soit retombé, et surtout, surtout, ce double regard lointain, au-delà de nous, au-delà de l'instant, de la bête et du cavalier.

Un tableau — sans doute mineur du point de vue de la pure qualité « artistique » — permettrait peut-être d'élucider un peu, par la fascination qu'il exerce, ce qui est à l'œuvre dans la représentation d'un cavalier et de son cheval. Il s'agit du portrait équestre du condottiere Guidoriccio da Fogliano, peint par Simone Martini, qui se trouve au Palazzo Pubblico de Sienne. Ce tableau semble, par une fortune étrange, être devenu une espèce de fétiche culturel, comme une icône qui aurait un pouvoir réel (d'exorcisme ?). Plus qu'une simple représentation picturale, il semble, là où on le voit reproduit, exposé, avoir le statut d'un *objet*, un peu comme ces spirales sans fin qui aident, paraît-il, à réfléchir, ou comme un collier d'ambre qu'on tient dans la main, ou comme un coquillage. Pourquoi ce tableau frappe-t-il d'emblée, et retient-il l'attention ? Le cheval monté par Guidoriccio da Fogliano se détache sur une espèce de cuve de ciel limitée par deux châteaux : celui qu'on a quitté, celui qu'on va rejoindre. Entre les deux, rien, si ce n'est ce ciel d'un vert-mauve et, à l'avant du cheval, à droite et à gauche, deux barrières plus ou moins hérissées de pointes. Cerné de tous côtés,

totalemment seul, le condottiere regarde droit devant lui. Cheval et cavalier sont comme caparaçonnés ensemble, d'un ample et lourd tissu ocre clair dont la particularité (et ceci est très important pour l'effet de fascination) est une triple bande de losanges couleur terre de Sienne se touchant par la pointe, qui descendent souplement comme feraient trois cerfs-volants. Ce motif géométrique est repris, en plus petit, sur la manche du condottiere. Où commence l'homme, où finit la bête, cette décoration unique interdit de le dire. Le costume revêt cet être hybride : un condottiere sur son cheval. Il s'agit ici d'un chef de guerre, qui tire sa légitimité de son autorité à cheval, lui-et-son-cheval doivent opérer comme un signe-de-reconnaissance. Un condottiere est un peu un parvenu du pouvoir, d'où le clinquant du décor, et l'air chevalin du chef, et le sérieux enfantin avec lequel il tient son bâton à la main, comme dans un manège. Double prunelle arrondie, de l'homme et du cheval, attitude doublement hiératique, et, de la main de l'un à la bouche de l'autre, le double cordon souple des rênes. Le cheval va l'amble : les deux pattes « proches du cadre » sont au sol, les deux autres levées dans une chorégraphie sans hâte et sans hésitation. Le cavalier, soulignons-le, ne regarde pas plus son cheval qu'on ne regarde son propre corps, son œil est au-dessus des oreilles du cheval. L'œil du cheval, lui, est comme aveugle : nul moyen de savoir ce qu'il voit. Nous qui les voyons tous les deux, ils ne nous regardent pas. Et il faudrait ici ajouter quelque chose. Les losanges et le caparaçon unique ont aussi pour effet, malgré la souplesse, de *glacer* la figure centrale, homme-et-bête, en une sorte de mosaïque. La matière elle-même qui les compose semble minérale, faite de mille petits morceaux accolés. Seraient-ils tous deux, l'homme et la bête, nés ensemble de la terre ? Leur profil est face à nous comme un mur, ils sont, si l'on peut dire, le sol de cette peinture plutôt que son horizon. A la fois concrets, touchables comme un sol, et complètement isolés, intouchables. Pur prétexte à stylisation, n'existant que l'un par l'autre et que pour cette représentation. Que pour cette *apparition*. Notre rapport à cette apparition n'est pas à proprement parler de l'ordre du regard. Et pourtant, de quel autre ordre pourrait-elle être ? D'où l'attitude fétichiste, qui tente naïvement de retrouver une forme de contact, d'appropriation, plus primitive, et plus idolâtre.

\*\*\*

On peut rêver sur les images, on rêve aussi sur les mots. Peter Handke l'a bien compris lorsqu'il a intitulé une de ses pièces *La Chevauchée sur le lac de Constance*. Hors scène le titre renvoyait à une vieille ballade allemande (en allemand : *Der Reiter und der Bodensee*), et disait quelque chose, non sur le contenu de la pièce, mais sur son fonctionnement. Comme le cavalier avait traversé sans le savoir la mince couche glacée du lac où il aurait dû périr cent fois, et mourait de saisissement à l'arrivée, la conversation périlleuse voyageait à travers les récifs des mots dans une invulnérabilité somnambulique. Le seul mot de « Reiter » est un mot qui sollicite l'imagination. Kandinsky publiant, en 1912, l'almanach-manifeste *Der Blaue Reiter*, exploitait tout un potentiel dont l'avant-garde savait reconnaître la richesse, C'est aussi un mot qui a partie liée, par tradition, avec la mort. Chevauchée dans la nuit et dans le vent, c'est la première phrase du *Roi des Aulnes* : « Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ? », dont la dernière phrase sera : « In seinen Armen das Kind war tot », Citons aussi, de Mörike, *Der Feuerreiter* : « Feuerreiter, wie so kühle/Reitest du in deinem Grab! » (lied que Hugo Wolf a mis en musique). Le cheval peut prendre la figure du destin sous la forme banale, mais anachronique aujourd'hui, et donc presque allégorique, de l'accident de cheval. Le cheval est un animal qui prend peur. Qu'il ne sache plus s'il faut aller à droite ou à gauche, qu'il voie ou entende quelque chose d'insolite, que, la bête sauvage en lui s'éveillant, il se débarrasse de ce qui lui alourdit le dos, et voilà la brusque interruption de ce qui n'était qu'une promenade, un exercice salutaire. La mort absurde qu'on travestit en destin. Ainsi dans le roman *Les Vagues*, de Virginia Woolf : « Il est mort, dit Neville. Il est tombé de cheval. Son cheval a buté contre une pierre et il a été précipité. Pareil aux voiles d'une barque qui se retourne sur le flanc, l'univers s'écroule et m'assomme dans sa chute. C'est fini. Toutes les lumières du monde sont éteintes ». Sanction toujours possible du risque, et de l'élan. L'animal n'est pas à blâmer, c'était la règle du jeu. Tout juste sera-t-il abattu d'une balle, soit qu'il ait été lui-même blessé, soit rituellement : mais dans l'honneur. Et que serait cette notion d'*honneur*, anachronique elle-même, s'il n'y avait pas le cheval pour lui donner son panache ? Les cavaliers contre les chars, thème lancinant des cinéastes hantés par la guerre (Wajda, Jancso) qui ont vu le passage trop brutal d'une forme à l'autre d'affrontement.

La « mort de l'Europe » dans les années 40, c'est un chapitre intitulé « Chevalpatrie » qui nous l'évoque, au début du *Kaputt* de Malaparte, et c'est le fameux épisode, dans ce chapitre, des chevaux du lac Ladoga, qu'on ne peut relire sans admiration, sans effroi. Pourquoi

« chevalpatrie » en un seul mot ? Le narrateur s'en explique après un rêve où il a vu un Golgotha animal, un Christ-cheval crucifié (le cheval utilisé, une fois de plus, pour l'allégorie). « Toutes les images obsédantes, cette continuelle idée fixe des hennissements, de l'odeur affreuse et triste des chevaux morts, renversés sur les routes de la guerre, ne vous semble-t-il pas qu'elles répondent aux images de la guerre, à notre voix, à notre odeur, à l'odeur de l'Europe morte ? » Quant à l'épisode lui-même, inoubliable, il se situe au tout début du « terrible hiver de 1942 », sur le front de Carélie où se battent les Soviétiques et les Finlandais. Un immense incendie flambe dans la forêt de Raikkola. Et tous les chevaux de l'artillerie russe (près de dix mille), pour échapper au feu, cherchent à atteindre le lac. Malaparte raconte comment cette nuit-là, brusquement, le lac a gelé : « Cette nuit-là, tout à coup, avec un son vibrant de verre qu'on frappe, l'eau gela. Les mers, les lacs, les fleuves gèlent brusquement, l'équilibre thermique se brisant d'un moment à l'autre, même l'eau de mer qui s'arrête au milieu de l'air, devient une vague de glace courbée et suspendue dans le vide ». Voilà donc que les chevaux, pris entre le feu et l'eau glacée, « assaillis dans le dos par les flammes », sont soudain saisis par le gel. Et le lendemain, quand les soldats arrivent, ils voient « un effroyable et merveilleux spectacle ». Voici alors l'image qu'on n'oublie pas : « Le lac était comme une immense plaque de marbre blanc sur laquelle étaient posées des centaines et des centaines de têtes de chevaux. Les têtes semblaient coupées net au couperet. Seules elles émergeaient de la croûte de glace. Toutes les têtes étaient tournées vers le rivage. Dans les yeux dilatés, on voyait encore briller la terreur comme une flamme blanche ». Pendant l'hiver, les éclaireurs finnois chanteront le chant carélien du coucou, l'oiseau sacré de la Carélie, assis sur la crinière gelée des chevaux, comme sur les chevaux de bois d'un manège.

À cette image s'oppose, quand commence le dégel, l'image de la pourriture et de la corruption. Les chevaux se mettent à dégager « une odeur grasse et tiède ». Il va falloir les extraire de leur prison de glace avant qu'ils n'empuantissent l'air. Les soldats se mettent au travail. À la théâtralité spectaculaire des chevaux pris dans la glace s'oppose un processus assez répugnant. Au cristallin, à l'incorruptible, s'oppose la décomposition. « Une cinquantaine de charognes s'entassaient en travers des traîneaux, non plus raides mais molles, gonflées, les longues crinières blondes libérées par le dégel ruisselaient. Les paupières pendaient sur les yeux aqueux et boursoufflés. Les soldats cassaient la glace à coups de pioche et de hache, et les chevaux se renversaient, flottant sur l'eau sale, blanchâtre, remplie de bulles d'air et de

neige spongieuse ». La littérature prend ici le relais du théâtre, ou du manège, ou du spectacle, car on entre dans une autre façon de voir la mort, qui n'est pas la beauté de l'interruption soudaine « à vous couper le souffle », mais l'horreur quotidienne, qui vous entre par les narines, et dont le théâtre n'a que faire.

\*\*\*

Une question restera ici irrésolue, elle sera à peine abordée, mais il faut tout de même la poser. Qu'en est-il, sur une scène de théâtre, de cette théâtralité qui éclate dans la riche et troublante iconographie du cheval, qu'en est-il du pouvoir dramatique du cheval comme lié à l'homme et prenant parfois la figure de son destin ? Après tout, si une scène de théâtre nous permet de nous voir, comme le dit à peu près Genet, tels que nous n'oserions nous voir ou nous rêver, ne doit-elle pas, à l'occasion, nous permettre de nous rêver cheval ? « Quand la maladie », dit Michaux, « aidée des tambours de la fièvre, entreprend une grande battue dans les forêts de l'être, si riches en animaux, que n'en sort-il pas ? ». Le théâtre n'a-t-il pas sa magie lui aussi, et ses battues dans « les forêts de l'être » ?

Commençons par rappeler, mais chacun le sait, que le théâtre ne commence que là où le cirque finit, et qu'il y a plus de théâtralité dans une mauvaise petite scène de chasse anglaise, en rouge et vert, où l'on voit le squire un peu congestionné, accompagné de ses chiens, que sous un chapiteau Barnum. Certes au cirque il y a spectacle, mais tout le strass et la musique des cuivres et le feu tournoyant des projecteurs n'y changera rien, il y a travail et présentation de ce travail (même si l'on efface, comme par magie, les traces d'effort). *Présentation*, et non pas représentation. L'écuyère, l'écuyer ne sont rien d'autre, malgré leur costume, que ce qu'ils font, ils ne sont pas une héroïne, un personnage. Voyons aussi qu'une pesanteur fait qu'un faux cheval, sur scène (deux hommes sous une couverture, ou un bâton muni d'une tête et d'une crinière) tire toujours la scène du côté burlesque : c'est le faire-semblant qui fait rire. Et dans une pièce récente qui avait pris le devenir cheval pour thème, *Equus*, de Peter Shaffer, le parti-pris avait été, avec justesse, de n'indiquer que par suggestion, par un masque en quelque sorte dessiné au-dessus de la tête de l'acteur sans cacher le visage de celui-ci, que certains des acteurs représentaient des hommes-chevaux. Presque tout, du rêve sur l'animalité, passait par

le texte, qui convoquait jusqu'au Livre de Job. On a vu, récemment aussi, de *vrais* chevaux sur une scène : c'était à la Cartoucherie de Vincennes, dans *Penthésilée* de Kleist montée par Michel Hermon. Mais les quelques poneys qu'on avait fait venir du hangar d'en face (où ils servaient d'habitude à promener les enfants) ne faisaient qu'occuper, pour un effet de naturel, et d'air libre, et de campagne (et sans doute aussi de signe renvoyant à l'Amazone), un coin d'espace trop grand pour se construire utilement en « scène » et qui restait irrémédiablement centrifuge : on ne pouvait le théâtraliser que par endroits, le temps d'une scène. Et les chevaux demeuraient « hors-matrice », indifférents à l'action, sans Dieu ni maître.

Comment ne pas, une fois de plus, se tourner vers Artaud. Pour lui, c'est par le *geste* que se créera l'évocation, mais nous avons oublié « le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d'un geste ». Car il ne faut pas que ce mimétisme demeure descriptif, « sans prolongements ». Au Théâtre de l'Atelier, en 1935, pour illustrer *Tandis que j'agonise*, de Faulkner, Jean-Louis Barrault avait, nous dit Artaud, mimé « une sorte de merveilleux cheval-centaure ». Ce qu'Artaud avait aimé dans cette « action dramatique », c'est que l'effervescence y circulait « à travers une gesticulation stylisée et mathématique comme un ramage d'oiseaux chanteurs à travers des colonnades d'arbres, dans une forêt magiquement alignée ». Mais ce n'était pas encore assez, ces gestes donnaient seulement l'*illusion* du symbole, alors qu'en fait ils cernaient la *réalité*. Et Artaud, on s'en doute, de rêver l'impossible, d'en appeler au « conflit déchirant des âmes où le geste n'est plus qu'un chemin ». L'impossible, on le sait, il le voyait réalisé par le théâtre balinais : « Toute la bestialité, l'animalité, sont réduites à leur geste sec : bruits de grève de la terre qui se fend, gelée des arbres, bâillements d'animaux ». Et voici la formule merveilleuse, irréalisable, qu'Artaud trouve finalement pour rêver l'impossible : « Qui connaît encore le geste qui noue et qui dénoue vraiment, sans forme et sans ressemblance, et où la ressemblance du cheval qui prend forme n'est plus qu'une ombre à la limite d'un grand cri ».

« Plus qu'une ombre à la limite d'un grand cri » : disparu aussitôt que surgi, l'animal mythique plonge dans les forêts de l'être, d'où il n'a pas fini de nous hanter.