

## Introduction au parcours, par Cécile Victorri.

Les œuvres d'art, la peinture et la sculpture en particulier, sont des supports particulièrement intéressants pour croiser les regards des deux disciplines que sont la littérature et la philosophie : l'analyse de l'œuvre suscite et facilite la rencontre entre des références philosophiques, littéraires et historiques qui permettent de l'éclairer. On pourrait, cependant, s'interroger sur la pertinence des œuvres du musée d'Orsay pour aborder une thématique du programme de Première dont la période de référence va de la Renaissance aux Lumières. Mais les grandes questions qui traversent le XIX<sup>ème</sup> siècle, siècle de transition traversé par les contradictions, sont justement héritées de ce qui précède immédiatement ; et en partant des œuvres du XIX<sup>ème</sup> on peut comprendre rétrospectivement l'importance et la portée des problèmes des rapports entre l'homme et l'animal tels qu'ils se posent en amont. Voici quatre grands axes qui peuvent servir de fils directeurs pour s'y retrouver.

### 1) La question de la frontière entre l'homme et l'animal

On peut formuler la question d'abord à travers l'alternative entre continuité et rupture : l'animal et l'homme appartiennent-ils à une même communauté (idée déjà présente chez Aristote et saint Paul), ou faut-il concevoir une différence de nature entre les deux ? S'il y a continuité, alors on sera attentif à leurs ressemblances, mais aussi à ce qui les distingue : où s'arrête l'animal, où commence l'homme ? Le XIX<sup>ème</sup> siècle est le siècle de Darwin, dont les découvertes remettent en question la manière dont cette continuité était considérée jusque-là (par exemple avec Buffon). On retrouvera ici la question des rapports entre nature et culture à travers des thèmes comme celui de la sauvagerie. Pour éprouver cette limite, des confrontations entre l'homme et l'animal, dans lesquelles se joue la spécificité de l'homme, sont représentées par l'art : scènes de chasse, scènes pastorales en sont des exemples. Inversement, si on fait l'hypothèse d'une différence de nature, alors se pose dans un nouveau sens le problème de l'animal comme *autre* : est-ce une chose ? un égal ? Faut-il voir dans le regard de l'animal un point de vue sur le monde ? sur soi ?

### 2) La question de la sensibilité de l'animal

Cette question, sans doute plus familière, renvoie à la controverse de l'animal-machine : on trouve de nombreux textes au XVIII<sup>ème</sup> siècle pour critiquer la théorie

cartésienne et défendre l'idée d'une sensibilité animale, dont le plus connu est peut-être celui de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*. Au XIX<sup>ème</sup> émerge une forme nouvelle de relation à l'animal, relation intime, affective (apparaît l'animal de compagnie), qui entre en tension avec la zootechnie et la Révolution industrielle. Par ailleurs, quand on considère l'animal comme un être sensible, souffrant et même doué d'une certaine subjectivité, cela a des conséquences d'ordre moral et juridique, notamment sur le traitement qu'on lui inflige et l'exploitation qu'on en fait.

### 3) La question de ce que l'animal dit de l'homme

Le traitement infligé à l'animal ou la relation qu'on entretient avec lui sert aussi de révélateur de l'homme lui-même. Déjà Thomas d'Aquin relevait cette parenté entre les manières dont on considère l'animal et l'homme. Dans les œuvres d'art, l'animal joue tantôt le rôle d'un miroir, tantôt celui d'un symbole, tantôt celui d'un médiateur entre l'homme et lui-même. On peut, par conséquent, se demander s'il n'est pas toujours renvoyé à un moyen, et s'il est finalement possible, sans retomber dans un anthropomorphisme coupable, d'une part de se représenter l'animal pour lui-même, d'autre part si les rapports entre les hommes peuvent ou doivent se penser à l'image des rapports aux animaux, voire entre les animaux.

### 4) La question de la représentation de l'animal (entre science et arts)

On peut enfin remettre en cause une opposition courante entre la représentation scientifique de l'animal (anatomie, morphologie, etc.) et la représentation qu'on en fait dans l'art, souvent renvoyée à son apparence, à ses significations, à l'imaginaire. Les œuvres du XIX<sup>ème</sup> siècle des expositions universelles, de la Galerie d'anatomie et de la Fauverie du Jardin des plantes, font place à l'observation et au regard analytique, notamment pour des artistes comme Delacroix et Barye. Inversement certaines œuvres, comme les tableaux de Rosa Bonheur, ont valeur de documents scientifiques par l'attention qu'elle témoigne aux caractères individuels des bovins qu'elles représentent. Ces croisements entre représentations scientifiques et artistiques permettent de s'interroger sur la nature de la représentation elle-même, et de faire le lien avec d'autres parties du programme de Première (« Décrire, figurer, imaginer »).

### 1. salle Delacroix – *Chasse aux lions* (esquisse, 1854).



- voici une fiction du retour à l'origine érigée comme instance fondatrice de l'humanité et conséquemment comme critique de la modernité :

- quelle origine ? c'est la scène de chasse qui est présentée comme la scène primitive de l'humanité : l'humain originel est celui qui vainc la nature (voir F. Wolff<sup>1</sup> : « Que

<sup>1</sup> Francis Wolff, *Philosophie de la corrida*, Fayard, 2007 - voir la présentation du livre par l'auteur dans la revue *L'Archicube* n°6 (2009), par exemple p. 87 : « Au contraire d'une compétition sportive, loyale parce que symétrique et égale, le combat taumachique est inégal et asymétrique mais loyal : les armes de l'intelligence et de la ruse contre celles de l'instinct et de la force. La morale de la corrida se tient ainsi en équilibre entre deux maux. Si le combat était égal, la pratique serait ignoble pour l'homme, la valeur de la vie humaine serait réduite à celle de l'animal – comme dans les jeux du cirque romain. Si le combat était déloyal, la pratique serait ignoble pour le taureau, la valeur de la vie animale serait réduite à celle d'une chose sans valeur intrinsèque » ; passage cité p. 89.

<sup>2</sup> Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1980, p. 141-142 – sur l'orientalisme populaire précédant l'orientalisme universitaire : « À la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, l'orientalisme populaire a eu un succès considérable. Mais il n'est pas simple de détacher cette vogue, facile à identifier chez William Beckford, Byron, Thomas Moore et Goethe, du goût pour les contes gothiques, les idylles pseudo-médiévales, les visions de splendeur et de cruauté barbares. Ainsi, on peut, dans certains cas, associer la représentation de l'Orient avec les prisons de Piranèse, dans d'autres avec l'ambiance luxueuse des tableaux de Tiepolo, dans d'autres encore avec le sublime exotique de peintures de la fin du dix-huitième siècle. Plus tard, au dix-neuvième siècle, dans les œuvres de Delacroix et de douzaines (littéralement) d'autres peintres français et anglais, le tableau de genre oriental a donné à cette représentation une expression visuelle et une vie propre (...) : sensualité, promesse, terreur, sublimité, plaisir idyllique, énergie intense (...) ».

<sup>3</sup> Lettre à Frédéric Villot, graveur, puis conservateur de la peinture au Louvre.

l'homme fasse [*de l'animal sauvage*] un dieu à adorer ou une bête à redouter, il fait toujours [*de cet animal*] cet autre à quoi – à qui – se mesurer, comme s'il ne pouvait éprouver et prouver son humanité qu'à condition de savoir vaincre, en lui et hors de lui, l'animalité sous sa forme la plus haute, la plus vénérée, la plus belle, la plus puissante : [*l'animal*] sauvage ».

– comment retrouver cette scène primitive ? par la fiction d'une fantaisie arabe : grâce à elle, on produit un double décentrement par rapport à la civilisation moderne : dans l'espace et dans le temps (*l'Orient* comme un retour à l'Antiquité, « l'Antiquité vivante » (selon l'expression de Delacroix), et *l'Arabe* comme la figure du retour au héros de l'âge mythologique – version pseudo-historicisante d'un Persée ou saint Georges terrassant le dragon).

- en somme, cette altérité à la modernité est conçue et mobilisée comme pierre de touche de l'humanité authentique. C'est ce décentrement dont l'histoire fut étudiée par Edward W. Said<sup>2</sup> - décentrement déjà énoncé par Delacroix lui-même lors de son séjour au Maroc (1832) : « venez en Barbarie, vous y verrez le naturel, qui est toujours déguisé dans nos contrées »<sup>3</sup>

– dans cette fiction sont représentées précisément deux victoires humaines : d'abord le dressage du cheval, ensuite l'abattage du lion (l'animal dans sa sauvagerie pure) : voir l'imaginaire dont rend compte Buffon<sup>4</sup> à propos du destrier (« La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite est celle de ce fier et fougueux animal qui

<sup>4</sup> Voir Buffon, *Histoire naturelle*, IV, p. 174 : « La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite est celle de ce fier et fougueux animal qui partage avec lui les fatigues de la guerre et la gloire des combats ; aussi intrépide que son maître, le cheval voit le péril et l'affronte, il se fait au bruit des armes, il l'aime, il le cherche et s'anime de la même ardeur ; il partage aussi ses plaisirs, à la chasse, aux tournois, à la course, il brille, il étincelle ; mais docile autant que courageux, il ne se laisse point emporter à son feu, il sait réprimer ses mouvements, non seulement il fléchit sous la main de celui qui le guide, mais il semble consulter ses désirs, et obéissant toujours aux impressions qu'il en reçoit, il se précipite, se modère ou s'arrête, et n'agit que pour y satisfaire ; c'est une créature qui renonce à son être pour n'exister que par la volonté d'un autre, qui sait même la prévenir, qui par la promptitude et la précision de ses mouvements l'exprime et l'exécute, qui sent autant qu'on le désire, et ne rend qu'autant qu'on veut, qui se livrant sans réserve, ne se refuse à rien, sert de toutes ses forces, s'excède et même meurt pour mieux obéir. » ; *Histoire naturelle*, IX, p. 5-6 : « Dans les vastes déserts de Sahara (...), dans toutes les parties méridionales de l'Afrique et de l'Asie où l'homme a dédaigné d'habiter, les lions sont encore en assez grand nombre et sont tels que la nature les a produits : accoutumés à mesurer leurs forces avec tous les animaux qu'ils rencontrent, l'habitude de vaincre les rend intrépides et terribles ; ne connaissant pas la puissance de l'homme, ils n'en ont nulle crainte ; n'ayant pas éprouvé la force de ses armes, ils semblent les braver ; les blessures les irritent, mais sans les effrayer ; ils ne sont pas même déconcertés à l'aspect du grand nombre ; un seul de ces Lions du désert attaque souvent une caravane tout entière, et, lorsqu'après un combat opiniâtre et violent il se sent affaibli, au lieu de fuir, il continue de battre en retraite, en faisant toujours face et sans jamais tourner le dos. Les Lions, au contraire, qui habitent aux environs des villes et des bourgades de l'Inde et de la Barbarie, ayant connu l'homme et la force, de ses armes, ont perdu leur courage au point d'obéir à sa voix menaçante, de n'oser l'attaquer, de ne se jeter que

partage avec lui les fatigues de la guerre et la gloire des combats ») et à propos du lion (l'animal carnassier préservé des effets de « l'industrie humaine » : « dans les vastes déserts de Sahara, les lions sont tels que la nature les a produits », c'est-à-dire dans leur férocité naturelle)

Même dispositif dans la *Chasse au tigre* (1854), mais accentué par l'imaginaire autour de la figure du tigre – voir Buffon sur le tigre<sup>5</sup> : « les yeux hagards, la langue couleur de sang, toujours hors de la gueule, il n'a pour tout instinct qu'une rage constante, une fureur aveugle »).



- cette lecture du combat contre l'animal est à faire à partir de la hiérarchie des espèces animales établie par Buffon : de l'humain à ce qui lui est utile, de l'utile à ce qui lui est nuisible<sup>6</sup>.

---

sur le menu bétail, et enfin de s'enfuir en se laissant poursuivre par des femmes ou par des enfants, qui leur font, à coups de bâton quitter prise et lâcher indignement leur proie ».

<sup>5</sup> Buffon, *Histoire naturelle*, IX, p. 129 : « Dans la classe des animaux carnassiers, le lion est le premier, le tigre est le second ; et comme le premier, même dans un mauvais genre, est toujours le plus grand et souvent le meilleur, le second est ordinairement le plus méchant de tous. Le tigre est basement féroce, cruel sans justice, c'est-à-dire sans nécessité. Aussi est-il plus à craindre que le lion : celui-ci souvent oublie qu'il est le roi, c'est-à-dire le plus fort de tous les animaux. Le tigre, au contraire, quoique rassasié de chair, semble toujours être altéré de sang ; sa fureur n'a d'autres intervalles que ceux du temps qu'il faut pour dresser des embûches ; il saisit et déchire une nouvelle proie avec la même rage qu'il vient d'exercer, et non pas d'assouvir, en dévorant la première ; il désole le pays qu'il habite, il ne craint ni l'aspect ni les armes de l'homme ; il égorge, dévaste les troupeaux d'animaux domestiques, met à mort toutes les bêtes sauvages, attaque les petits éléphants, les jeunes rhinocéros, et quelquefois même ose

## 2. salle Barye

- l'animal allégorique 1 : ici se constate encore une ambivalence entre une continuité de l'usage emblématique de l'animal et une observation de plus en plus scientifique des individus animaux présents dans la Ménagerie de Versailles, puis dans le Jardin des plantes (la Fauverie ouvre en 1821, la Galerie d'anatomie dès 1806, en plus du Laboratoire d'anatomie où il était possible de dessiner et mesurer les animaux morts, de prendre leurs empreintes, de mouler leurs crânes et mâchoires, d'assister aux dissections - principe classique hérité de JL David : "le dessous avant le dessus"), voire dans les ménageries de foire comme à Saint-Cloud (des fauves en cage). Cette ambivalence se retrouve dans l'ambiguïté du jugement porté sur l'œuvre de Barye par les critiques (voir Théophile Gautier pour le Salon de 1855 : « il a une façon fière, énergique et rude, qui en fait comme le Michel-Ange de la Ménagerie », i.e. un artiste qui sublime un genre inférieur, le genre animalier) et sur le genre animalier en général (1. scènes de l'histoire humaine, 2. portraits humains, 3. scènes de genre (vie quotidienne des hommes), 4. paysages de la vie humaine (scènes urbaines, marines, puis scènes naturelles), 5. genre animalier, 6. nature morte).

- côté continuité de l'animal allégorique, il y a l'ensemble des quatre groupes représentant les attributs de la souveraineté, avec pour chacun les mêmes éléments hiérarchisés : homme, garçon, animal, objets - l'animal servant de siège ou de trône à l'homme. C'est une commande de l'État faite à Barye pour la Cour du Carrousel du nouveau Louvre : d'où la nécessité de la lisibilité de cette vaste allégorie pour le public – ce qui conduit à accentuer le type de l'animal, à le dés-individualiser, et par suite à assumer la distinction romantique entre *allégorie* et *symbole* dévalorisant l'allégorie comme non-créatrice - voir Goethe, *Maximes et réflexions* (1833) : « [dans] l'allégorie, l'objet particulier est considéré seulement comme exemple, comme image de l'idée générale »)

braver le lion. Le tigre, trop long de corps, trop bas sur ses jambes, la tête nue, les yeux hagards, la langue couleur de sang, toujours hors de la gueule, n'a que les caractères de la basse méchanceté et de l'insatiable cruauté ; il n'a pour tout instinct qu'une rage constante, une fureur aveugle qui ne connaît, qui ne distingue rien, et qui lui fait souvent dévorer ses propres enfants et déchirer leur mère lorsqu'elle veut les défendre ».

<sup>6</sup> Cette hiérarchie va de l'homme aux animaux les moins utiles à l'homme : 1) l'homme, 2) les animaux domestiques (le cheval, l'âne, le bœuf, la brebis, la chèvre, le cochon, le chien), 2') intermédiaire domestique-sauvage (le chat), 3) les animaux sauvages (le cerf, le daim, le chevreuil, le lièvre, le lapin), 4) les animaux carnassiers (le loup, le renard, etc.), 5) autres ( l'écureuil, le rat, la souris, le mulot, (...), le castor, l'ours, etc., 6) non-européens de l'Ancien Monde (le lion, le tigre, la panthère, etc.), 7) non-européens du Nouveau Monde (le jaguar, le cougar [puma], etc.)



1) le groupe de la Guerre : l'homme est prêt à sortir l'épée du fourreau, l'œil fixé sur l'ennemi au lointain ; l'enfant casqué (allégorie du soldat ?) sonne l'alarme ou devance la trompette de la renommée ; le cheval au repos s'apprête à se relever pour le combat. Très différent du groupe de Rude (1833-39), *Le Départ des volontaires de 1792* : il ne s'agit pas ici pas d'une armée de citoyens révolutionnaires, mais de la puissance régaliennne de l'Etat.

2) le groupe de la Paix, de forme plus pyramidale, se veut plus stable et harmonieux : l'homme sous l'aspect d'un berger, écoute l'enfant jouer de la flûte ou du pipeau (allégorie des arts ?), assis sur l'une des bêtes de son troupeau, un bœuf bien gras, au repos (allégorie de l'abondance de l'agriculture ?)

3) le groupe de la Force s'impose comme le groupe central : l'homme incarne la puissance prête à s'exercer (le chef d'État ?) ; il protège l'enfant (les libertés publiques ?) ; assis sur un lion apaisé et vigilant (les forces de l'ordre ?).

4) le groupe de l'Ordre insiste la permanence du respect religieux dû à l'autorité : l'homme présente son épée de façon à former une croix, dont la pointe vise le corps d'un tigre vaincu à l'apparence serpentine de dragon (incarnant la désobéissance vue à la fois comme chaos et comme péché) ; il protège l'enfant, livre dans la main, pieds sur des livres (allégorie des lois ?)

- en somme, c'est la représentation lisible de l'esprit de la nouvelle Constitution de 1852, instaurant le Second Empire – voir la Proclamation du 14 janvier 1852 de Louis-Napoléon Bonaparte, précédant la Constitution de l'Empire : « Dans notre pays, monarchique depuis huit cents ans, le pouvoir central a toujours été en s'augmentant. La royauté a détruit les grands vassaux ; les révolutions elles-mêmes

<sup>7</sup> Pour l'évolution du sens des références littéraires et philosophiques au combat de coqs dans l'Antiquité, voir Bruneau Philippe, « Le motif des coqs affrontés dans l'imagerie antique », dans *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 89, livraison 1, 1965, p. 90-121.

ont fait disparaître les obstacles qui s'opposaient à l'exercice rapide et uniforme de l'autorité. Dans ce pays de centralisation, l'opinion publique a sans cesse tout rapporté au chef du gouvernement (...) ».

## 2bis. salle Barye/Gérôme

- l'animal allégorique 2 : est manifeste ici la double violence faite à l'animal, l'usage allégorique s'accompagnant d'une situation parodique : ce n'est plus la représentation allégorique de la victoire grandiose de l'humain sur l'animal, mais l'allégorie de la férocité de l'amour sous l'aspect comique du spectacle de deux animaux se combattant pour le jeu des passions humaines.



*Jeunes Grecs faisant se battre des coqs* (1846), succès du salon de 1847, présente un pseudo-combat d'athlètes – voir l'imaginaire sur la figure du coq<sup>7</sup>, animal pugnace et vantard (voir Pline l'Ancien<sup>8</sup> : le coq est comme un petit gladiateur) – ici c'est une allégorie des combats de l'amour : devant l'autel de Cybèle (déesse mère, déesse sauvage, élevée par un lion, protégée par deux lions), sur lequel on voit deux coulures de sang ou de vin, se combattent deux coqs armés d'ergots, représentant deux joueurs ; le garçon pousse son coq roux, qui perd face au coq noir de la fille, dont le visage a une expression indécise : est-elle effrayée par la violence du combat ? ou se réjouit-elle de sa victoire probable - sachant que la victoire signifie pour elle le gain du coq de l'adversaire, autrement dit la domination sur l'autre par la possession de l'adversaire ? – voir l'*Idylle XXII* de Théocrite :

<sup>8</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, X, 24-25 sur les coqs, « les plus sensibles à la gloire après les paons ».

« Pollux - Le prix de notre combat ? – Amicos - Vaincu, je t'appartiendrai. Et tu seras à moi si je suis le plus fort ! (...) Combat de coqs ou de lions, tel sera le prix ! », trad. Leconte de Lisle, 1861)

- comment interpréter le contraste entre « l'élégance rare » de la forme (Théophile Gautier) et la violence du fond ? S'agit-il de décrire la sauvagerie de la passion antique ? ou bien d'être nostalgique de la nature authentique de la passion humaine ? (voir Baudelaire, *Les Fleurs du mal* : « J'aime le souvenir de ces époques nues (...). Alors l'homme et la femme en leur agilité / Jouissaient sans mensonge et sans anxiété »).

- mais, avec les statuettes de Barye, on remarque une évolution de la représentation de l'animal : moins de simplification allégorique, plus d'importance accordée à la perception esthétique des variantes individuelles de l'animal ? – Rodin, vers la fin de sa carrière : « Barye ! Voilà l'art, voilà la révélation du grand mystère. Exprimer le mouvement, pas le repos. Il est le grand homme de notre siècle ».



*Ours terrassé par des chiens de grande race* (vers 1838)

- ce sont des chasses sans chasseur – et même des combats entre animaux - combats, souvent de fantaisie (prédateurs exotiques vs. proies locales/exotiques) ? À noter la place particulière du cerf (imaginaire qui en fait l'animal réservé aux chasses du roi, car l'animal le plus noble des forêts (voir Buffon *Histoire naturelle*, VI, p. 63 : « il a de tout temps occupé le loisir des héros ») – dans cette représentation se déploie

<sup>9</sup> Voir le constitutionnaliste Renaud Denoix de Saint-Marc, « Les animaux ont-ils des droits ? », Académie des sciences morales et politiques, séance du lundi 23 mai 2011 : « Ce sont des considérations morales qui sont à l'origine du mouvement de protection des animaux. Ce mouvement est né en Angleterre au début du XIXe siècle. Heurtés par le spectacle de l'abattage des animaux de boucherie en public, les mauvais traitements infligés aux animaux de trait, le comportement des spectateurs de certains

l'examen de la théorie de l'animal-machine sous la forme de la querelle de la larme du cerf lors de l'hallali (est-ce une pure sécrétion [« une matière de la même nature que la cire des oreilles » dit Buffon, *ibidem*, VI, p. 109] ou la preuve d'un sentiment ?) - voir la conférence d'Olivier Vayron et de Thierry Laugée, « Avant Bambi. La psychologie animale dans les arts visuels (1855-1910) » au Festival de l'histoire de l'art de Fontainebleau en 2022 sur les prémisses de la psychologie animale ou éthologie. L'œuvre de Barye a tôt fait l'objet de cette critique : le genre animalier devrait rester un genre inférieur par souci de la dignité du genre représentant l'humain, ses actions, ses visages, ses lieux.

- un point sur le droit des animaux et sa motivation première : Barye a pu voir dans sa jeunesse des combats d'animaux féroces, chiens, loups, taureaux, ours - encore pratiqués à Paris à la Barrière des combats (auj. place du Colonel-Fabien) jusqu'à l'interdiction de 1837<sup>9</sup>.

**hall** - avant la transition vers une représentation plus contemporaine de l'animal : Barye, *Napoléon en empereur romain* (entre 1860 et 1865) – de nouveau un groupe répondant à une commande publique (pour l'ensemble statuaire monumental de la famille Bonaparte, conçu par Viollet-Leduc, place du Diamant à Ajaccio).



- une reprise de la statue équestre de Marc Aurèle, place du Capitole à Rome, mais avec des variantes modifiant le sens de l'allégorie : ici le cheval regarde vers le sol – ce qui indique moins le mouvement de la procession victorieuse d'un empereur

divertissements populaires, comme les combats de coqs et le 'bull fighting', des sociétés protectrices des animaux sont instituées à Londres et se développent. Leur objet tend surtout à élever l'âme du peuple, à lutter contre ses mauvais penchants, la protection des animaux publiquement maltraités étant donc plus un moyen qu'une fin ».

vivant que l'ascension de son apothéose passée ou la commémoration de son entrée dans l'Élysée ; Napoléon, couronné de laurier, chlamyde sur son armure, tient l'orbe de la souveraineté impériale – mais l'orbe est simplifié, ne portant ni la déesse de la victoire, ni la croix.

### 3. salle Barbizon

- voici plusieurs exemples de représentations animalières mettant en scène des agriculteurs avec leur troupeau de bœufs : ces artistes voient dans la nature un ermitage où le monde animal est symbole de la vie paisible des êtres simples, dont le travail sans cesse renouvelé permet de nourrir les populations des villes modernes. Ces animaux domestiques sont l'image du retour à la terre réparatrice et nourricière : ce sont des animaux paisibles et simples, comme certains paysans des romans de George Sand.

- peintres et sculpteurs s'installent aux environs de Fontainebleau pour retrouver cette sérénité qu'évoque Constant Troyon (1810-1865) dans ses *Bœufs allant au labour*, *effet du matin*, tableau pour lequel on a parlé de « symphonie pastorale ».



- cette étude du réel le plus banal, que Troyon traduit par la délicate lumière qui enveloppe les bœufs, accroît l'impression de sérénité voulue par l'auteur.

- mais ce monde paysan, remis en vogue par George Sand, c'est aussi le monde de la terre nourricière opposé à l'industrialisation naissante – ce qu'évoque Rosa Bonheur dans une grande toile qui eut un immense retentissement en son temps, *Labourage nivernais* (1849).



- cette scène décrit le premier labour, appelé sombrage, que l'on effectue au début de l'automne pour ouvrir la terre et l'aérer pendant l'hiver. On y voit dans une plaine vallonnée et fermée par un coteau boisé deux attelages de bœufs tirant de lourdes charrues et retournant un champ dont on aperçoit les sillons déjà éventrés.

- tout l'intérêt se concentre sur l'attelage du premier plan, sur ces bœufs du Charolais-Nivernais dont la robe claire, rousse et blanche est mise en valeur par la lumière froide qui enveloppe toute la scène. C'est d'abord une scène animalière, dont les héros sont les bœufs eux-mêmes, qui laisse peu de place à l'homme : le bouvier est bien petit sur cette toile. C'est un hymne au travail des champs dont la grandeur est d'autant plus magnifiée qu'il est aisé de l'opposer, en ces lendemains de révolution, aux turpitudes de la ville. C'est également une reconnaissance de la province, ici le Nivernais, de ses traditions agricoles et de ses paysages.

- la principale source d'inspiration des artistes réalistes est le quotidien : on peint ce que l'on voit. Courbet affirme : « La grande peinture a cessé d'intéresser, et par suite, a à peu près cessé d'être. (...) Quand l'art a voulu se relever, la tradition était épuisée ; dans son désespoir, il s'est cramponné à la nature comme à une dernière planche de salut. Son effort fut une tendance et une protestation : de là le naturalisme, le réalisme, nécessités que la critique, parfois bornée, à ça et là méconnues ». Rosa Bonheur est trop respectueuse de ses modèles, trop fascinée par la compréhension du monde animal, pour se permettre toute affabulation. Elle peint les animaux dans le calme de leur quotidien, tel qu'elle les y étudie, tel qu'elle y vit

avec eux. Il n'y a pas d'artiste au XIX<sup>ème</sup> siècle qui fasse de manière si naturelle le lien entre l'art et la science vétérinaire.

- Rosa Bonheur peint des bovins dont certains ont vu leur race disparaître à cause de transformations génétiques. Par la zootechnie, l'homme se transforme en demiurge et opère des croisements génétiques dans un but conforme aux principes d'une croissance économique, d'une révolution industrielle, d'une augmentation des rendements, d'un accroissement des profits, etc.

- ainsi, d'un côté l'intensification de l'exploitation et de la prédation des animaux, de l'autre le développement de nouvelles sensibilités à leur égard.

#### 4. salle Frémiet



- l'œuvre d'Emmanuel Frémiet, *Le chien-courant blessé* (1850), correspond à un moment de bascule dans la représentation de l'animal : individualisé et sensible, représenté sans maître, il est centré sur sa propre souffrance – ce qui apporte un trouble dans la délimitation classique entre l'humain et l'animal – plaçant Frémiet dans la lignée des héritiers du courant critique de l'automatisme animal (voir Charles-Georges Leroy, l'auteur des *Lettres philosophiques sur l'intelligence et la perfectibilité des animaux* (1762), attentif à la science nouvelle qu'est alors la psychologie animale : « le naturaliste (...) doit quitter le scalpel, abandonner son cabinet, s'enfoncer dans les bois pour suivre les allures de ces êtres sentants (...), et voir comment, par l'action répétée de la sensation et de l'exercice de la mémoire, leur instinct s'élève jusqu'à l'intelligence » (Lettre I).

- quelle différence avec Barye ? Voir J. de Biez, *Frémiet*, p. 65 : « Les animaux de Barye relèvent de la ménagerie, une ménagerie de bronze. Les animaux de Frémiet

ne nous apparaissent pas derrière les barreaux d'une cage ou comme une transcription très artiste des faits divers des Saharas d'Orient »

- quel est le sens de cette bascule ? Voir le *Recueil et mémoires de la Société protectrice des animaux : 1846-1847*, le discours fondateur d'Alexandre Parisot (de Cassel) : cette société aura « pour but direct et apparent la répression des mauvais traitements qu'on fait subir aux animaux domestiques ; mais leur tendance indirecte et profondément moralisatrice est d'arriver par cette nouvelle voie à influencer sur l'éducation, sur les premières impressions de l'enfance, et, par conséquent, de combattre dans leur origine des dispositions à la cruauté trop communes malheureusement chez l'homme ».

- cela explique le contexte d'une politique publique de la moralisation du peuple par cette lutte contre les mauvais traitements infligés en public aux animaux - voir la loi Delmas de Grammont en 1850 : « seront punis d'une amende de cinq à quinze francs, et pourront l'être d'un à cinq jours de prison, ceux qui auront exercé publiquement et abusivement des mauvais traitements envers les animaux domestiques », affichage en 1881 de 30 000 affiches de la SPA dans les écoles publiques sur décision de Jules Ferry, alors secrétaire d'État à l'Instruction publique.

- faut-il assumer l'anthropomorphisme de cette représentation comme moyen pour éveiller la conscience du public aux souffrances animales ? Voir la différence de cette approche avec la conférence en 1688 de Charles Lebrun sur la physiologie de l'homme et ses rapports avec celle des animaux (pour qui il s'agissait de rendre les allégories animales plus lisibles) : ici il s'agit de rendre sensible la sensibilité de l'animal par l'attribution de sentiments et de situations traditionnellement réservés à l'homme. Voir Schenck, *L'Orphelin. Souvenir d'Auvergne* (1885) : ce qui sera moqué comme « le complexe de Bambi ».

- voir Dominique Lestel (historien du rapport homme/animal), *L'animal est l'avenir de l'homme* (2010) : « Les défenseurs des animaux n'ont pas toujours pris conscience que leurs adversaires avaient forgé une arme redoutable à leur rencontre : les présenter comme des idéalistes un peu niais et excessivement sensibles, des puritains austères et tristes, ou des terroristes fanatiques aussi bêtes que dangereux ».

**transition** - (en passant) Courbet, *La truite* (1872) :



- avec cette œuvre, il y a constitution d'une zone indiscernable entre la douleur animale et la souffrance humaine. Courbet après la Commune, une fois sorti de Sainte-Pélagie en décembre 1871, reste poursuivi fiscalement ; il se réfugie en Franche-Comté dans la famille du sénateur Ordinaire près d'Ornans. La truite d'eau vive fut pêchée dans le puits noir de la Loue par le fils Ordinaire - « Que le malheur qui pèse sur l'homme est grand ! Semblable à un poisson dans un épervier, de quelque côté qu'il se tourne dans la société, il rencontre une maille ». On trouve une variante inversée à la Kunsthaus de Zurich, signée *in vinculis faciebat* (reprise de la signature qu'utilisait JL David emprisonné après Thermidor). Il est question de sensation plutôt que de signification de la mort ; de sorte que ce n'est pas un animal allégorique, pas un décor, mais un portrait, peut-être un auto-portrait.

- voir Ségolène Le Men, « Courbet : déplacements et déguisements » : « Comme reposant sur le lit caillouteux d'une rivière devenue paysage, la truite semble expirante, tirée par le fil de pêche et par l'hameçon pris dans son gosier qui la sépare de son milieu naturel. Elle étouffe d'être à l'air (...). Ce tableau d'asphyxie a tout d'un cauchemar ».

- sur l'idée qu'entre l'animal et l'humain il y a communauté par la souffrance, voir Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, 4 (1981) : « le fait commun de l'homme et de l'animal, [c'est] tout le corps, mais le corps en tant que chair ou viande. (...) La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. (...) La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce 'fait', cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion ».

## 5. salle Carpeaux

- dans *Le Prince impérial et le chien Néro* (1865) de Jean-Baptiste Carpeaux, le fils unique de Napoléon III et d'Eugénie de Montijo est représenté à l'âge de 9 ans, en compagnie du chien de l'Empereur. Ce qui nous intéresse ici, c'est la figure du chien, en particulier l'évolution du regard porté sur l'animal de compagnie, sommet de l'animal domestiqué - tout en étant un marqueur du statut social de son propriétaire (le braque, chien de chasse, l'associant ici à l'aristocratie). Ici la main de l'enfant posée sur le chien et l'attitude de fidélité de ce dernier suggèrent une mise en miroir des qualités du maître et des qualités du chef d'État, que le prince est appelé à devenir – le chien est l'emblème d'un peuple fidèle et aimant de celui qui le dirige et le protège.



- sarcastique, Émile Zola souligne, dans un article paru en 1868 : « Nos sculpteurs ont encore une ressource pour gagner leur pain, celle de faire la statue en pied du Prince impérial. (...) On va placer dans une salle de l'Hôtel de Ville une reproduction du marbre de Carpeaux (...). Seulement comme dans l'original une main de l'enfant s'appuyait sur un gros chien et comme décemment un chien ne peut avoir son portrait à l'Hôtel de Ville on a décidé que le chien disparaîtrait et qu'on le remplacerait par un chapeau ».

- sur la figure du chien, voir l'article d'Éric Baratay, « Chacun jette son chien. De la fin d'une vie au XIX<sup>ème</sup> siècle » dans *Romantisme* 2011/3, n°153, p. 147-162.



## 6. salle Cecilia Beaux

- avec, de Cecilia Beaux, *Sita et Sarita* (entre 1893 et 1894), nous avons une peinture représentant Sarah Leavitt Allibone, connue sous le nom de Ms. Walter Turtle, la cousine de Cecilia Beaux, peintre franco-américaine, et son chat, Sita. Le titre du tableau, en effet, renvoie à Sarah à travers le surnom affectueux à la consonance hispanique « Sarita » et « Sita » qui pourrait vouloir dire « Little one ».



- nous pouvons remarquer le détail de la composition avec Sarah assise de trois quarts, représentée à mi-corps avec un chat noir sur ses épaules, se mêlant/se fondant à sa chevelure. Ce qui frappe de prime abord avec cette peinture, c'est le regard du chat. Autant le regard de la femme est, conforme à la position de son corps, tourné de trois quarts vers un horizon hors-champ, autant le spectateur est d'emblée saisi par le seul regard qui se pose sur lui et qui est celui du chat. Ici, c'est l'animal qui nous regarde.

- deux éléments d'analyse peuvent permettre d'approfondir la compréhension de ce tableau : 1) il convient de préciser que Cecilia Beaux fait une référence directe à la peinture d'Edouard Manet, *Olympia*, par le contraste entre le blanc de la robe de Sarah et le pelage noir du chat (la robe blanche évoque la pureté de la jeune fille ; la présence du chat noir peut révéler quelque chose de plus malicieux et irrévérencieux de sa personnalité) ; 2) le regard du chat permet d'interroger ce qui se transforme et évolue dans les sciences humaines et sociales, notamment la nécessité de changer radicalement le regard porté dans ces disciplines sur les « non-humains » - voir Thierry Hoquet, « Des animaux individués aux animaux sans visage, et retour » : « Il s'agit de poser l'animal comme sujet individué et de raconter son histoire. Ce qu'il faut, c'est écrire la vie des individus non humains, faire des zoographies comme il y a des biographies » ; voir Derrida, *L'animal que je ne suis plus*, Gallimard, 2011, p. 391 : « Il semble y avoir tout cela dans l'expérience d'un animal qui nous regarde. Avec, indéfectiblement, cette incitation à privilégier l'énigme au sens, à retrouver l'effroi d'une présence derrière toutes les paroles et les significations » ; « L'animal est là avant moi, là près de moi, là devant moi – qui suis après lui. Et donc aussi, puisqu'il est avant moi, le voici derrière moi. Il m'entoure. Et depuis cet être-là-devant-moi, il peut se laisser regarder, sans doute, mais aussi, la philosophie l'oublie peut-être, elle serait même cet oubli calculé, il peut, lui, me regarder. Il a son point de vue sur moi. Le point de vue de l'autre absolu, et rien ne m'aura jamais tant donné à penser cette altérité absolue du voisin ou du prochain que dans les moments où je me vois vu nu sous le regard d'un chat. »

## 7. salle Fauves/Naïfs

- le douanier Rousseau, *La Charmeuse de serpents* (1907) - historique : au Salon d'automne de 1905, celui des Fauves, Henri Rousseau expose *Le Lion ayant faim se jette sur l'antilope*. Robert Delaunay s'enthousiasme, l'invite dans le salon de sa mère, qui lui raconte ses voyages : elle finit par lui commander *La Charmeuse de serpents*. André Breton le fit acheter par Jacques Doucet en 1922. Rousseau a peint 25 jungles, mais n'est jamais sorti de France – fascination pour la flore et la faune exotiques, qu'il allait copier au Jardin des plantes. « Je ne sais pas si vous êtes comme moi ; mais quand je pénètre dans ces serres et que je vois ces plantes étranges des pays exotiques, il me semble que j'entre dans un rêve. »

- quel rêve ? le rêve d'un dépassement des limites/séparations : indistinction du corps de l'humain et de l'animal en contre-jour ; indistinction du serpent et des branches ; un oiseau moitié flamand rose, moitié héron ; une flore hybride (sortes de lotus, de tilleuls, des grandes aracées, un yucca à fleurs bleues) ; une lumière hybride : lumière de lune, mais lumière solaire éclairant les plantes au premier plan



- il y a au Metropolitan Museum de New York un tableau très proche, *Le Rêve* (1910) - qu'il explique comme la représentation du rêve d'une Parisienne songeant à une jungle, à une musique étrangère, à de « fauves serpents » - c'est ici le même dispositif : c'est le rêve d'une Parisienne rêvant d'une scène où c'est Eve qui charme le serpent : ni faute, ni péché possible désormais. André Breton (1957) : « c'est sans doute à propos de Rousseau qu'on a pu parler pour la première fois de réalisme magique ».

- voir le poème de son ami Apollinaire, *Le Bestiaire ou le cortège d'Orphée*, « Le Serpent » : « Tu t'acharnes sur la beauté. / Et quelles femmes ont été / Victimes de ta cruauté, / Eve, Eurydice, Cléopâtre. J'en connais encore trois ou quatre » ; voir aussi le poème mexicain d'Apollinaire pour le banquet organisé par Picasso en l'honneur de Rousseau (1908) : « Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque, / Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas, / Des oiseaux répandant tout le sang des pastèques / Et du blond empereur qu'il fusilla là-bas ».

- par contraste, au Louvre il y a un tableau de Poussin, *Orphée et Eurydice* (1648) : paysage, fleuve à gauche, forêt à droite, des musiciens célébrant le mariage, mais au moment où se produit la morsure d'Eurydice.

## hall

- Pompon, *L'Ours blanc* (entre 1923 et 1933). Pendant des années, Pompon est l'un des praticiens les plus recherchés de Paris, taillant le marbre pour Auguste Rodin et pour Camille Claudel. Mais à partir de 1905, par réaction à l'expressionnisme rodinien, Pompon abandonne la figure humaine au profit des animaux qu'il observe au Jardin des Plantes : *L'Ours blanc* est le plus bel aboutissement de cette veine et c'est lors de sa présentation au Salon d'Automne, en 1922, que l'artiste obtient tardivement son premier succès public, à l'âge de 67 ans.

- éliminant l'accessoire et le détail, il abandonne tout rendu réaliste pour s'attacher à « l'essence même de l'animal ». Cette économie de moyen donne à l'œuvre une présence qui trouve sa véritable force dans l'échelle monumentale. Loin de l'anecdote, elle révèle la recherche d'une permanence : sous les dehors silencieux des formes pleines, l'univers de la sculpture lisse devient le lieu d'éclosion d'une aspiration à la forme universelle. « Je conserve un grand nombre de détails destinés à disparaître, disait Pompon. Je fais l'animal avec presque tous ses falbalas. Et puis petit à petit, j'élimine... ». Colette fut frappée par les pattes « épaisses et muettes » de ses animaux.

- du bronze de Barye (groupe représentant un combat entre un ours et des chiens courants : animal représenté dans sa sauvagerie et sa férocité, roi des animaux dans l'Europe antique et médiévale celtique) à *L'Ours* de Pompon, la représentation de l'ours s'adoucit dans ses formes et reflète le changement de regard sur l'animal : on passe d'une image reflétant la nature réelle de l'animal, féroce et sauvage à une image adoucie par l'homme et vidée de sa férocité sur lequel il projette ses émotions ; voir Michel Pastoureau, *L'Ours, Histoire d'un Roi déchu*, chapitre : « La Revanche de l'ours », passage sur la naissance du Teddy Bear, p. 325-327.



Autres textes :

- Fontenay, *Le silence des bêtes* (2001) : « C'est à l'horizon de nos pensées et de nos langues que se tient l'animal, saturé de signes ; c'est à la limite de nos représentations qu'il vit et se meut, qu'il s'enfuit et nous regarde ». Ou le concept d'*animot* chez Derrida.

- Adorno & Horkheimer, *La dialectique de la raison*, « L'homme et l'animal », p. 374 : « L'absence de raison n'a pas de mots pour s'exprimer. Seul celui qui la possède est éloquent et l'histoire manifeste est pleine de cette éloquence. La terre entière témoigne de la gloire de l'homme. Durant les guerres, en temps de paix, dans l'arène et à l'abattoir, de la mort lente de l'éléphant vaincu par les hordes humaines primitives dans leur premier assaut planifié jusqu'à l'exploitation systématique du monde animal, les créatures privées de raison ont eu à subir la raison. Ce processus visible cache aux bourreaux le processus invisible : la vie sans la lumière de la raison, l'existence des animaux » ; p. 384 : « Lorsque les magnats de l'industrie et les chefs fascistes ont des animaux, ce ne sont pas des griffons, mais des dogues et de jeunes lions. Ils doivent contribuer à pimenter le pouvoir par la peur qu'ils inspirent. Le bourreau fasciste à l'allure de colosse est si aveugle devant la nature qu'il ne pense à l'animal que pour s'en servir afin d'humilier les hommes. C'est lui qui mérite le reproche injuste que Nietzsche fit un jour à Schopenhauer et Voltaire, disant qu'ils savaient travestir leur 'haine à l'égard de certaines choses et de certains hommes en compassion pour les animaux'. A la base de l'intérêt que les fascistes manifestent pour les animaux, la nature et les enfants, il y a leur volonté de persécution. La main qui caresse négligemment les cheveux d'un enfant ou la fourrure d'un animal signifie que cette main peut détruire » ; p. 385 : « Dans ce monde privé d'illusions, où les hommes ayant perdu la faculté de réfléchir sont redevenus les plus intelligents des animaux et assujettissent le reste de l'univers — quand ils ne sont pas en train de s'entre-déchirer — respecter les animaux est considéré non seulement comme de la sentimentalité, mais comme une trahison envers le progrès ».