L'animal et l'animalité dans l'art actuel : recherches sur les fondements et les aspects d'une idée

Marjan Seyedin

▶ **To cite this version:**

Marjan Seyedin. L'animal et l'animalité dans l'art actuel : recherches sur les fondements et les aspects d'une idée. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2017. Français. NNT : 2017STRAC001 . tel-01668551

HAL Id: tel-01668551
https://theses.hal.science/tel-01668551

Submitted on 20 Dec 2017

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

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

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques)

THÈSE présentée par :

Marjan SEYEDIN

soutenue le : **10 mars 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Arts visuels

L'ANIMAL ET L'ANIMALITÉ DANS L'ART ACTUEL

[Recherches sur les fondements et les aspects d'une idée]

THÈSE dirigée par :
[Monsieur PAYOT Daniel] Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :
[Monsieur LUSSAC Olivier] Professeur, Université de Lorraine
[Monsieur ROBIC Jean-François] Professeur émérite, Université de Picardie Jules Verne

AUTRES MEMBRES DU JURY :
[Monsieur ROESZ Germain] Professeur émérite, Université de Strasbourg
[Monsieur SCHLIER Daniel] Enseignant en école d'art, Haute École des Arts du Rhin, Strasbourg

À mes parents

Remerciements

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements et toutes ma gratitudes à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Daniel Payot pour ses conseils et le soutien qu'il m'a témoigné.

Je souhaite remercier les membres de jury, Olivier Lussac, Jean-François Robic, Germain Roesz et Daniel Schlier, qui ont accepté de lire et de juger mon travail.

Un grand merci à Hélène Damville et Alireza Seyyed-Ahmadian sans l'aide desquels ce travail n'aurait pas abouti.

J'adresse toute ma gratitude à Stève Bessac, Francisco Cebreiro Ares, Charles-Elie Delprat, Denis Filisetti, Anahita Hekmat, Olivier Leclercq, Darius Panahpour, Monique et Yves Parmentier, Ehsan Qazi, Alireza Rasoulinejad et Joseph Roussiès pour leur aide précieuse tout au long de ce travail.

Je tiens à remercier tout particulièrement mes parents pour leur soutien depuis le début de ce travail.

Résumé

L'animal et l'animalité dans l'art actuel: recherches sur les fondements et les aspects d'une idée

Prenant pour point de départ l'omniprésence de l'animal dans l'art actuel, notre recherche s'attache à comprendre comment la question de l'altérité, souvent explicite dans le discours des artistes contemporains qui utilisent le thème de l'animal, se pose à travers ce dernier.

En effet depuis le romantisme et suite à une crise propre à la modernité, l'homme, accablé par une mélancolie et la nostalgie de l'Harmonie et de l'Unité perdue, cherche à combler le fossé qui le sépare de « l'absolu ». C'est dans cette tentative de réconciliation que l'animal en tant qu'altérité prend une place importante.

Ainsi dès le milieu du XVIIIe siècle l'attention de l'homme européen se tourne vers ces autres qui sont les « sauvages », les enfants et les animaux. Un nouveau type de rapport entre l'homme et l'animal s'instaure alors. Nous étudions ce changement de rapport en commençant avec Goya et sa descente aux enfers qui interroge la vérité de l'homme. Ensuite nous cherchons à comprendre comment se manifeste l'attrait pour l'« exotisme » chez les romantiques, peu à peu remplacé par la question de l'« éthique », pour enfin aboutir à une certaine forme d'« animalisme ».

Abstract

The animal and the animality in present art: researches on the foundations and the aspects of an idea

By taking into account the omnipresence of the animal in present art as a point of departure, our research seeks to conceive how the question of otherness, often explicitly articulated in the discourse of those contemporary artists who use the animal theme, has been put forward through it.

In effect, since the romanticism and its successors have posed a real crisis to the modernity, the man, overwhelmed by melancholy and nostalgia of the past harmony and its lost unity, seeks to bridge the gap that separates her from the "Absolute." It is in this endeavour of reconciliation that the animal as otherness holds an important position.

Since the eighteenth century, the attention of the European man has turned to these forms of "others," as the "wild," the children and the animals. Then a new kind of relation has been developed between the Man and the Animal. Here we study this change of relation, inaugurated by Goya, and its descent into hell that queries the truth about Man. Afterwards we seek to understand how the attraction of "exoticism" among the romantics has been manifested, while gradually replaced by the question of "ethics," that finally lead to a certain form of "animalism."

Table des matières

Introduction.....7
Première partie : Aperçus historiques.....15
1. Des origines au Moyen Âge.....16
2. La Réforme et l'entrée dans la modernité.....23
2.1. Jérôme Bosch explorateur des régions obscures.....23
2.2. L'interaction entre la Réforme et la Modernité.....28
2.3. Louange de l'individu.....31
3. L'artiste homme de science......34
3.1. Albrecht Dürer, humaniste et rationnel.....37
3.2. Recueil Vallardi, une fascinante analyse de l'animal.....42
4. L'animal héraut des vertus et des vices.....47
5. L'animal comme objet de la réflexion au XVI^e siècle.....51
6. De la naissance de l'art animalier au XVII^e siècle.....54
6.1. Jean Siméon Chardin et les salons de Diderot.....57
6.2. La ruade de Malebranche.....61

Deuxième partie : La crise de la modernité et la recherche de l'unité perdue.....62
1. Histoire d'une séparation.....65
1.1. Agnosticisme ou la manifestation d'une crise plus profonde.....67
2. La nostalgie des origines.....73
2.1. Goya, l'homme et ses ombres en pleine lumière.....74
2.2. Une humanité bestialisée.....81
2.3. La conscience de soi et la connaissance d'autrui.....84
3. L'Orphée romantique à la recherche de sa moitié perdue.....88
3.1. La critique de l'individualisme.....92
3.2. Le désenchantement du monde.....95
3.3. « Dieu est mort ».....96
4. Le mal du siècle et la mélancolie.....99
5. L'essor de l'exotisme et de l'orientalisme.....116
5.1. Le rêve.....116
5.2. L'appel de l'Orient.....118
5.3. Le bon sauvage et le retour aux origines.....123
5.4. Le galope du cheval arabe.....128
6. La question des origines de l'homme.....138

Troisième partie : Le feu continue de brûler.....143
1. L'art moderne et l'intérêt pour le primitif.....148
1.1. « La civilisation s'en va de moi peu à peu ».....149
1.2. « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? ».....155
1.3. L'idéal d'un retour à la simplicité dans une société désillusionnée.158
1.4. L'œuvre de Franz Marc : le traitement de l'animal comme accès à une réflexion spirituelle et existentielle.....164

2. Le déclin de la raison.....175
2.1. Portrait de l'artiste en oiseau.....177
2.2. Le XX^e siècle : réhabilitation de l'animal comme miroir de l'intériorité.....183
3. Le minotaure......187
3.1. La lutte d'un taureau d'encre.....195
3.2. Ombre et beauté sur terre.....205
4. Le devenir-animal de l'homme.....209
4.1. L'expression animale chez Francis Bacon.....211
4.2. Les années 1960-1970 : un retour à l'animalité.....216
4.3. L'expérience de l'œuvre dans la nature : une conciliation de l'art et la vie.....227
5. Le chamanisme dans l'art.....230
5.1. « Zeige deine Wunde ».....223
6. Dépasser l'humain, la nostalgie des terres animales.....240
6.1. Hubris et acéphale.....250

Conclusion.....254
Liste des figures.....258

Introduction

Dessinant et gravant des animaux depuis des années, il m'a semblé tout naturel de conserver le même sujet quand il a fallu choisir un sujet de thèse. D'autant plus qu'en arrivant en France, j'étais marquée par le nombre des artistes dans le travail desquels l'animal occupe une place importante. Et comme avaient écrit Deleuze et Guattari : « l'art ne cesse pas d'être hanté par l'animal ». En effet depuis quelques décennies les animaux sont partout et envahissent les salles d'expositions. Morts ou vivants, taxidermisés, en peluche ou sous forme d'animaux gonflables, ils sont partout. Leurs plumes, leurs peaux ou leurs crânes deviennent les matières premières de beaucoup de réalisations artistiques d'aujourd'hui.

Depuis Joseph Beuys cohabitant avec un coyote qui venait d'être capturé dans le désert du Texas et Janis Kounellis qui installe des chevaux vivants dans l'espace d'une galerie, en passant par les animaux disséqués et gardés dans du formol de Damien Hirst, jusqu'à l'éléphant peint en rouge de Bansky, aux poissons rouges dans le mixeur de Marco Evaristti et au chien attaché de Guillermo Vargas, leur présence est forte et toujours lourde de sens.

Les exemples sont abondants : Joseph Beuys, William Wegman, Janis Kounellis, Annette Messager, Damien Hirst, Jan Fabre, Louise Bourgeois, Oleg Kulik, Wim Delvoye, Maurizio Cattelan, Huang Yong Ping, Rosemarie Trockel, Bruce Nauman, Adel Abdessemad, Bansky, Marco Evaristti, Guillermo Vargas, Thomas Grünfeld, Pascal Barnier, Mark Dion, Paul McCarthy, Jeff Koons, Mike Kelly, Paula Rego, Jordan Baseman, Sue Coe, Ana Mendieta, Arnaud Verley, Cai Gui Qiang, Marion Laval Jeantet, David Altmejd et tant d'autre.

Dans ces œuvres, l'animal peut avoir des significations différentes. Elles peuvent évoquer l'instinct grégaire, elles peuvent suggérer en écho la condition humaine, l'animal peut nous renvoyer à la question de vanité ou encore à des mythologies personnelles, il peut présenter un aspect ironique…

En essayant de comprendre les raisons de cette omniprésence et le sens que l'animal peut avoir dans chacune de ces œuvres, je me suis trouvée face à des questionnements qui étaient la plupart du temps éloignés, quant à la représentation de l'animal, de mon propre approche artistique. En effet, la représentation de l'animal dans mon travail, loin de correspondre à une approche naturaliste, s'apparente plutôt à une représentation allégorique et symbolique, dans laquelle la question de l'homme se pose à travers l'animal. Chez les artistes cités et dans les œuvres de ceux qui les ont historiquement précédés en Occident, les interrogations sont la plupart du temps d'un autre ordre. L'aspect allégorique et symbolique de l'animal, tant présent dans les bestiaires du Moyen Âge, dans les portraits peints comprenant des animaux ou dans les natures mortes du XVII^{e} siècle, disparaît de plus en plus pour laisser la place à des questionnements qui sont le résultat d'un autre type de réflexion, que nous avons essayé d'analyser en tentant de montrer les liens qu'il entretient avec la modernité.

Un autre aspect de cette présence nous est alors apparu. Il s'agit de la question de l'altérité, posée à travers l'animal, par son entremise. Cette question est souvent explicite dans le discours des artistes contemporains qui utilisent le thème de l'animal dans leur

travail. Ces artistes questionnent le rapport entre l'homme et l'animal, et cela surtout dans une envie de proximité et de continuité.

La question était ainsi d'abord : qu'entend-on dans ce terme d'« altérité » ? Le mot nous a paru tellement galvaudé qu'il a perdu sa force et sa juste signification et par conséquent qu'il a cessé d'être complètement compréhensible dans l'usage qu'en font les discours des artistes. Ensuite, il s'agissait de comprendre pourquoi et comment l'animal peut être considéré comme une « altérité ». S'agit-il d'un changement de rapport entre l'homme et l'animal ? Si oui, à quelle époque ce changement se situe-t-il ? À partir de quand l'homme a-t-il voulu voir l'animal comme un autre qui lui est cependant semblable ? Peut-on trouver un lien entre notre époque, celle de la modernité, et ce désir de rapprochement ?

Une telle interrogation nous a obligée à nous éloigner de la période et des artistes qui sont la cible de notre recherche – la période contemporaine et les artistes depuis les années 1960 –, afin de pouvoir étudier, dans l'histoire, les raisons principales de ce changement de rapport.

Ainsi notre recherche débute par une présentation rapide de la présence et du rôle de l'animal dans les époques qui précèdent la modernité. Nous commençons par sa présence dès la Préhistoire, dans les grottes ornées du paléolithique, puis à travers les mythes et les récits, puis dans les bestiaires du Moyen Âge, dans lesquels pour la première fois l'animal devient la vedette de l'image, puis nous étudions sa place à l'époque moderne, à la Renaissance et dans les siècles qui la suivent.

Cette enquête historique nous permet de remarquer qu'un changement de rapport se produit dès le milieu du XVIII^{e} siècle, d'abord entre l'homme et la nature et par conséquence entre l'homme et l'animal. C'est un siècle dans lequel le thème animal est omniprésent, devient un objet de réflexion philosophique et acquiert un tout nouveau statut.

Pourquoi ce changement et pourquoi une telle importance attribuée à l'animal ? Certes les facteurs sont nombreux, mais nous supposons que cela est en lien avec une crise qui est propre à la modernité. Car le siècle des Lumières, malgré sa fascination pour la science et le progrès, manifeste une réelle nostalgie de l'origine. Et c'est sur le fond d'une telle aspiration que la question de l'animal émerge et s'introduit dans la pensée.

Tout au long de ce travail, nous essayons d'éprouver cette hypothèse et d'examiner ce qu'il en est de l'« altérité » de l'animal. À cette fin nous commençons par définir quelques termes qui sont au cœur de notre recherche, tels que « modernité » et « crise ». Puis nous analysons les caractéristiques principales de la modernité, pour pouvoir situer le fondement du changement observé en lien avec celle-ci et avec la crise qui la constitue.

Nous faisons commencer la modernité avec l'avènement de la Réforme et nous associons sa crise à celle de l'agnosticisme ; c'est pourquoi la période que nous étudions dans ce travail de recherche peut paraître vaste, et c'est pourquoi aussi les questions traitées peuvent par moments sembler hors sujet. Mais ces détours nous ont paru indispensables : ils avaient pour but de comprendre pourquoi et comment, dès le milieu du XVIIIe siècle,

une nouvelle sensibilité se manifeste vis-à-vis de la question de l'animal. Comment cette sensibilité aura-t-elle changé la relation que l'homme entretient avec l'animal ? Comment ce nouveau type de rapport aura-t-il été représenté par les artistes ? Quelles en sont les conséquences sur notre propre époque ? Notre hypothèse est ici que sans un tel détour, il est impossible de comprendre la représentation de l'animal dans l'art contemporain.

Le changement que nous étudions s'est produit d'abord et de manière déterminante à la suite des progrès scientifiques et en lien avec des réflexions philosophiques sur l'essence humaine. Leurs influences dans le domaine de l'art sont à étudier dans ce contexte. De fait, les questions de métaphysique, sur l'origine de l'homme, sur sa nature et sur son âme, sont abondantes dans ce milieu du XVIII^e siècle. D'autant plus qu'on est là au cœur d'une époque dans laquelle la notion de l'« état de nature » s'impose avec insistance et oblige l'homme à reconsidérer sa part animale. A cela on peut ajouter que la question de l'éthique, relative à l'animal, y prend une importance notable.

Certes la question de l'animal, en tant que préoccupation philosophique majeure, est très ancienne et occupe une place importante dans la réflexion humaine. Mais les réflexions à son sujet se modifient selon les époques. Et c'est justement à ce titre que le XVIII^e siècle nous paraît particulièrement important, car il manifeste une singularité dans ses pensées à l'égard de l'animal et quant au rapport que l'homme entretient avec lui.

Le XVIII^e siècle n'est pas seulement le siècle où la question de l'animal est omniprésente et où elle s'impose d'une manière plus insistante que dans les siècles antérieurs ; sa singularité tient surtout au remaniement profond dont il témoigne au sujet de l'animal et à une réflexion quant à lui qui se distingue clairement de celle du XVII^e siècle influencé par la pensée cartésienne. Là où Descartes posait une radicale césure ontologique entre l'homme et l'animal, il s'agit maintenant d'une approche beaucoup plus nuancée.

Désormais, l'homme ne voit pas son rapport avec l'animal comme une opposition et une coupure, mais plutôt dans une continuité. Il ne se considère plus seulement comme un sujet pensant, mais s'interroge sur le genre humain et sur ses spécificités et caractéristiques qui à la fois diffèrent de celles de l'animal et ne peuvent être discernées que sur son fond, dans son horizon. Francisco de Goya est sans doute l'un des artistes de cette époque dont l'ensemble de l'œuvre est hantée par une telle humanité « animalisée ». Les animaux et les êtres monstrueux surgissent de chaque coin de ses toiles et prennent des apparences humaines. Le peintre étudie l'homme dans sa totalité, en intégrant la part commune qu'il partage avec l'animal.

Jean-Jacques Rousseau avait écrit dans l'*Essai sur l'origine des langues* : « Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi ; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter sa vue au loin ». C'est pourquoi, selon Rousseau, l'homme ne peut pas se définir en s'opposant à l'animal, mais en acceptant une part commune, qui participe de l'animalité mais constitue aussi son humanité.

Dès le milieu du XVIII^e siècle, l'attention de l'homme européen se tourne vers ces *autres* qui sont les sauvages, les enfants et les animaux, et la question de l'*altérité* s'impose. Cette

attention trouve son apogée chez les Romantiques, qui par leur fascination de l'Harmonie et de l'Unité primordiale perdue, voient dans l'*autre* l'image même de l'*union*.

Dans toute cette recherche, après avoir éclairé ce que nous entendons par l'altérité, nous essayons de comprendre comment et pourquoi l'animal est considéré comme l'image d'autrui. En ce qui concerne la définition de l'altérité et le rapport avec autrui, les avis sont multiples, mais on peut les regrouper dans deux grandes catégories : des rapports conflictuels et des rapports harmonieux. D'un côté c'est l'affrontement, la guerre, le conflit, la haine et la compétition, de l'autre côté c'est l'entendement, l'accord, l'alliance, la conciliation et la sympathie.

Dans ce travail, nous nous référons souvent à la définition que Hegel donne de ce rapport. Pour lui ce rapport, nécessaire afin d'arriver à une conscience de soi, ne peut être que conflictuel. Pour parvenir à une conscience de soi, il est nécessaire de rencontrer autrui et aussi d'être reconnu par lui. Selon Hegel, la lutte pour la reconnaissance s'effectue par le conflit, comme le montre *la dialectique du maître et de l'esclave*, dans laquelle il désigne cette rencontre et cette lutte.

La définition que Hegel donne de cette notion, nous semble illustrée dans l'œuvre de Goya. A partir de ce nœud historique incarné par Hegel et Goya, un nouveau type de conception du rapport avec l'animal s'impose, d'abord chez les Romantiques, puis chez les artistes qui se placent dans la lignée de la pensée romantique.

La recherche sur le Romantisme prend une place importante dans ce travail. Cela nous a paru essentiel puisque, comme le remarque Philippe Muray, une essence de la « dixneuvièmité » persiste dans le siècle qui le suit, dont nous sommes loins d'être sortis. Si le XX^{e} siècle est la continuation du XIX^{e} siècle, le diagnostic demeurerait inchangé encore au XXI^{e} siècle. Muray explique cette continuité ainsi : « Et bien le 20^{e}, pour aller vite, n'est peut-être que la période où la formule 19^{e} siècle a été le plus employée. Pour tout définir, dénoncer. Ce qu'on appelle 20^{e} siècle n'a peut-être été essentiellement que la durée nécessaire pour que se développe adjectivement le sens de l'expression 19^{e} siècle… [1]».

Le Romantisme était une réaction face à une société dans laquelle l'individu perdait de plus en plus ses valeurs, une société dans laquelle l'homme, paradoxalement, perdait de plus en plus sa place au sein de la nature au moment où il en devenait de plus en plus le possesseur.

L'une des caractéristiques de ce siècle, particulièrement présente chez les Romantiques, était le « vouloir-guérir ». On y discerne conjointement une certitude d'être malade et une volonté de guérir. L'homme romantique, pris dans un profond malaise, symptôme de son état aliéné et brisé, de sa rupture, cherche à rétablir l'harmonie originaire, l'état d'avant sa scission, d'avant sa chute. Son désir est de retourner à la terre natale, sa recherche vise à retrouver l'harmonie, l'origine et la fin à atteindre se confondent. Tous les principes de division sont refusés, l'homme cherche à combler le vide. La rêverie et la nature deviennent son refuge. Il rêve d'un état où la scission n'existait pas, où l'homme vivait au sein de la

1. MURAY, Philippe, *Le XIX^{e} siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1999, p. 10.

nature, où il était une créature parmi d'autres, image et symbole d'un Tout, *microcosme* dans lequel se reflète le *macrocosme.*

Emporté par ses rêves et essayant de retrouver le paradis perdu sur terre, il est convaincu que sa patrie est *ailleurs* et qu'elle se trouve dans les contrées lointaines, dans les civilisations perdues où l'homme et la nature sont encore unis. L'« Orient » est né de telles rêveries. C'est dans ces *ailleurs* que l'homme occidental, atteint par la maladie et désireux de guérir, pense retrouver son apaisement.

Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, avait écrit :

> « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre ».

C'est dans cette tentative de guérison et de réconciliation que l'animal, en tant qu'altérité, s'éloigne de la définition que Hegel donnait du rapport avec autrui. L'animal tel qu'il est perçu et traité en Orient peut permettre de déchiffrer le rêve de l'homme occidental à la recherche de l'unité perdue. C'est dans ce monde équestre, dans l'illustration du rapport de l'homme et de l'animal, de l'homme et de la terre, que les Occidentaux romantiques cherchent à se remémorer ce que l'Occident a oublié.

L'étude du Romantisme nous permet de comprendre les caractéristiques de la majeure partie de l'art des XIX et XX^{e} siècles, marqués par un tel mal être. Le primitivisme est célébré par de nombreux artistes dès la fin du XIX^{e} siècle, par haine de la civilisation. Ces artistes refusent les valeurs bourgeoises, récusent la société industrielle et recherchent le bonheur et les valeurs originelles, s'intéressent aux civilisations lointaines et à leur culture « exotique ». Dans la lignée des Romantiques charmés par l'Orient, l'attention sera portée au début du XX^{e} siècle sur les sociétés « primitives » d'Afrique et d'Océanie, sur leurs arts qui reflètent leurs esprits purs, leurs véracité et leur spontanéité. Les artistes s'éloignent de plus en plus des canons académiques afin de célébrer un art qui traduit l'expression intérieure. Ainsi l'*autre*, sa culture et sa mode de vie, font rêver l'homme occidental. Gauguin va chercher le bonheur en Martinique et à Tahiti, auprès des « barbares ». Il partira pour se « retremper dans la nature vierge », pour « ne voir que des *sauvages* » et pour « vivre en *sauvage* ».

La question de l'animal et l'animalité revient en force dès le début du XX^{e} siècle suite à un intérêt commun pour certains traits des cultures primitives et pour l'importance qu'elles sont censées accorder à ce qui est relatif à l'instinct et à l'inconscient. De nouveau l'accent est mis sur la part animale de l'homme. Le totémisme des primitifs fait partie de ces intérêts. Ce thème avait suscité des polémiques dès la fin du XIX^{e} siècle. En 1900 Salomon Reinach donnera un exposé à ce sujet où il formulera en douze articles le « code » du totémisme et l'importance de l'animal dans cette « religion totémique »[2]. Les surréalistes s'intéresseront vivement à ce sujet ; ils lisaient les écrits de Frazer qui avait consacré un ouvrage de douze volumes aux coutumes, aux croyances, aux rituels et aux mythes primitifs. La partie où

2. REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions,* 1909, t. I, p. 17 et suiv. Cité dans Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 144.

l'écrivain étudie l'importance de rêve chez ces peuples les intéresse particulièrement. Ils sont fascinés par les théories de la psychanalyse et les intègrent dans leurs propres œuvres. Breton était un lecteur passionné de Freud, il entreprit un voya à Vienne en 1921 pour aller le voir et l'interviewer.

Les surréalistes, exaltés par un art spontané et automatique, sans contrôle de la raison, trouvent leurs sources dans l'inconscient et le rêve, dans la nature et la nuit, dans le primitif et l'originaire. La question de l'animal surgit de ce regard tourné vers l'autre qu'est le primitif et de cette descente en soi-même, l'un comme l'autre pouvant être compris comme des influences du Romantisme. En effet, considérant la société malade, l'homme romantique non seulement cherchait à trouver son bonheur ailleurs, mais il ressentait aussi le besoin d'approfondir la connaissance en creusant à l'intérieur de soi. Comme le disait Novalis :

> « Toute descente en soi - tout regard vers l'intérieur - est en même temps ascension - assomption - regard vers la véritable réalité extérieure. Le dépouillement de soi-même est la source de tout abaissement, aussi bien que la base de toute ascension véritable. Le premier pas est un regard vers l'intérieur, une contemplation exclusive de notre propre moi. Mais celui qui s'en tient là reste à mi-chemin. Le second pas doit être un regard efficace vers l'extérieur, une observation active, autonome, persévérante, du monde extérieur ».

A cela il faut ajouter la théorie de l'évolution de Charles Darwin et les recherches de ses prédécesseurs, qui mettent un terme à « l'arrogance humaine ». Rien ne prouve désormais que l'homme soit meilleur que l'animal, puisqu'ils sont issus de la même généalogie.

> « Au cours de son évolution culturelle, l'homme s'éleva au rang de maître des créatures animales qui l'entouraient. Mais insatisfait de cette domination, il commença à creuser un fossé entre leur nature et la sienne. Il leur dénia la raison et s'attribua une âme immortelle, invoqua une origine divine élevée qui autorisait à rompre le lien de communauté avec le monde animal. Il est étrange de constater à quel point cette arrogance est encore inconnue du petit enfant, comme de l'homme primitif et de l'homme des origines. Elle est le résultat d'une ambitieuse évolution ultérieure. Pour le primitif au stade du totémisme, il n'y avait rien de choquant à faire remonter sa tribu à un ancêtre animal. Le mythe, qui contient l'expression de ce mode de pensée ancien, fait prendre aux dieux une forme animale, et l'art des premiers temps représente des têtes d'animaux»[3].

Cette trajectoire nous ramène aux artistes contemporains. Désormais, l'artiste se met en **rapport direct** d'échange et de confrontation avec cet autre et explore la notion d'humanité à travers celle de l'altérité. A travers une analyse du concept de « devenir animal » de Gilles Deleuze, nous évoquons le travail de quelques artistes tels que Francis Bacon, Joseph Beuys, les actionnistes viennois et Janis Kounellis, parmi ceux qui les premiers ont introduit l'animal dans leurs œuvres. Ce sont des artistes qui, par leur façon de percevoir l'animal, ont influencé toute la génération qui les suit. Et nous terminons

3. FREUD, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Payot & Rivages, 2012, pp. 125-126.

notre recherche avec quelques exemples d'artistes contemporains qui vont encore plus loin dans leurs questionnements des rapports entre l'homme et l'animal en supprimant réellement la frontière qui les sépare de l'animal, dans un mouvement de dépassement de l'humain pour atteindre l'inhumain.

Leurs intérêts ne se limitent pas comme chez les primitivistes du début du siècle, à un intérêt formel. Il ne s'agit pas non plus d'une envie de cohabitation comme chez Beuys. Désormais nous assistons à une envie d'effacement de l'image de l'homme et à une destruction de la figure humaine. L'omniprésence de créatures hybrides dans l'art contemporain nous renvoie à cette tendance à la démesure et à la transgression : « les monstres ne sont plus pensés comme des exceptions, mais comme des confirmations », dit Jean Clair.

Première partie

Aperçus historiques

1. Des origines au Moyen Âge

> *En tuant l'ours, son parent, son semblable, son premier dieu, l'homme a depuis longtemps tué sa propre mémoire et s'est plus ou moins symboliquement tué lui-même. Il est trop tard pour espérer revenir en arrière.*
>
> —— Michel Pastoureau

En ce qui concerne la rep résentation de l'animal, il n'y a *a priori* rien de nouveau. Dessiné, peint ou gravé, il est le premier sujet qui a été figuré par l'homme. Depuis sa représentation sur les parois des cavernes, l'animal n'a cessé d'inspirer l'homme. Les grottes paléolithiques, ornées de bisons, de chevaux, de cerfs, d'aurochs et de rhinocéros, démontrent que depuis la nuit des temps, l'homme a entretenu un rapport singulier avec l'animal.

Nombreux sont les témoignages qui nous confirment la proximité existante entre l'homme et l'animal. Vénéré ou scarifié, leurs cultes ont laissé des traces jusqu'au Moyen Âge. Michel Pastoureau, historien médiéviste, a consacré plusieurs ouvrages à l'histoire des animaux. Il souligne l'importance et la place centrale que certains d'entre eux pouvaient avoir.

1. Vincent de Beauvais, *Miroir historial*, Traduit par Jean de Vignay, illustré par Maître François Paris, Paris 1463, Paris, Bibliothèque national de France, département des manuscrits

2. Grotte Chauvet, Ours dessiné à l'ocre

L'exemple de l'ours est significatif à ce propos. Le « roi des animaux », avant qu'il ne soit remplacé par le lion, a été l'objet de cultes depuis la préhistoire (Fig. 1, 2). Sa force et son invulnérabilité aussi bien que sa parenté physique avec l'homme, ont suscité l'admiration des hommes. Chez les païens, afin d'obtenir la puissance, on se déguisait en ours, buvait son sang et mangeait sa chair avant de partir à la guerre.

La découverte de la grotte Chauvet en Ardèche, en 1994, montre bien sa place singulière. Loin d'être la vedette du bestiaire peint sur les parois son importance, comme l'explique Michel Pastoureau, tient d'abord au nombre d'ossements laissés au sol. Cela montre qu'il a fréquenté la même caverne que l'homme. On retrouve ensuite des traces de sa vénération dans la « salle du crâne » de cette grotte. Il s'agit d'un crâne d'ours posé sur un bloc rocheux au centre d'une salle, autour duquel plusieurs dizaines d'autres crânes ont été disposés en demi-cercle. Michel Pastoureau, ainsi que de nombreux préhistoriens, supposent qu'une telle disposition témoigne de l'existence d'une « religion de l'ours » chez les hommes de Cro-Magnon ou de Neandertal.

Prenons un autre cas, celui du corbeau, attribut de la mort, de l'enfer et de la nuit. Cet oiseau a été diabolisé et acquiert depuis une mauvaise réputation par son plumage noir et ses cris enroués, mais, dans l'Antiquité, il s'agit d'un oiseau valorisé. En effet, dans la mythologie nordique, ce sont deux corbeaux, Hugin et Munin, l'intelligence et la mémoire, qui se posent sur les épaules du dieu Odin et l'informent de tout ce qu'ils entendent et voient pour le mettre au courant de ce qui se passe dans le monde (Fig. 3). Il est également l'attribut principal du dieu Lug, divinité importante de la mythologie celtique. Enfin, chez certains peuples d'Amérique du Nord, des traditions font du corbeau le créateur du monde, le protecteur de l'homme. C'est lui qui apporte à l'homme le soleil, la lune et le feu.

3. Manuscrit de *l'Edda de Snorri, Hugin et Munin perchés sur les épaules d'Odin*, illustré par Olafur Brynjulfsson, 1760, Copenhague, Bibliothèque Royale

4. Coupe laconienne : Zeus et son aigle, 6e siècle av J.-C., Paris, Musée du Louvre

L'omniprésence de l'animal se manifeste à travers les mythes et les récits fabuleux qui racontent nos origines, la création du monde, les phénomènes naturels, le statut de l'homme et ses rapports avec les dieux. Ce sont des récits qui peuvent varier selon les régions et les époques, mais présentent cependant une structure commune dans laquelle l'animal joue un rôle prédominant. Ce dernier est au cœur des mythes fondateurs de chaque civilisation. De nombreuses divinités sont d'ailleurs associées à des animaux. Ceux-ci peuvent non seulement être les attributs de nombreux dieux principaux mais ces derniers peuvent également se transformer en animal à des fins diverses.

Zeus, le dieu suprême dans la mythologie grecque, le roi des dieux de l'Olympe, est souvent accompagné par un aigle (Fig. 4). Cela vient du récit selon lequel Zeus lance deux aigles aux deux extrémités de la terre, leur point de rencontre définissant le centre du monde, lieu où le dieu dépose une pierre appelée Omphalos. Ce mythe trouve une de ses premières représentations dans un médaillon d'une coupe laconienne provenant de Naucratis et datant de 560 av. J.-C., coupe aujourd'hui conservée au musée du Louvre. Zeus y est montré assis sur un trône face à un aigle aux ailes ouvertes.

Les métamorphoses de Zeus en différents animaux sont également bien connues. Ainsi, il se transforme en cygne afin de s'unir à Léda, l'épouse du roi de Sparte et en taureau pour s'accoupler avec Europe.

Athéna, la fille de Zeus, une des douze divinités olympiennes et protectrice de la cité d'Athènes, la déesse de la guerre et de la sagesse, a pour attribut la chouette. L'oiseau qui a une tête grosse et plate, pivotant sur 270°. Ses yeux imposants recouvrent la moitié de sa tête. Homère attache à Athéna l'épithète de *glaukopis,* « aux-yeux-de-chevêche » (Fig. 5).

Prenons un dernier exemple dans la mythologie grecque, celui de Poséidon, dieu des mers et des océans, tenant son fameux trident de la main gauche, un dauphin de la main droite et posant le pied sur un navire. De même, il est possible d'énumérer l'ensemble des symboles animaux attachés au panthéon grec : corbeau, cygne, coq ou loup pour Apollon, dieu du chant et de la musique ; paon pour Héra, sœur et femme de Zeus,

5. Drachme athénienne représentant Athéna et son animal associé

déesse du mariage ; bélier et tortue pour Hermès, messager des dieux, gardien des routes et des voyageurs, guide des héros et conducteur des âmes aux Enfers ; bélier, bouc, lièvre, cygne, colombe et coquillage pour Aphrodite, déesse de l'amour ; biche, cerf et chien pour Artémis, déesse de la chasse.

Il en va de même pour la mythologie égyptienne, peuplée d'animaux dont la frontière avec l'homme est bien brouillée. Elle peut nous paraître comme une zoolâtrie en raison de l'omniprésence animale et de la relation privilégiée qu'a cette religion avec le monde de la faune. Cela se traduit notamment dans leurs mythes de la création du Monde. Certes, les Égyptiens avaient plusieurs cosmogonies, mais si on considère celles d'Héliopolis et d'Hermopolis, les plus connues, le fondateur du monde se manifeste soit sous les traits d'un homme à tête de faucon sur laquelle est posé le disque solaire protégé par le cobra dressé - représentation de Rê, le créateur du monde selon les Héliopolitains -, soit sous les traits d'un homme à la tête d'ibis, pour représenter Thot, le créateur d'après les Hermopolitains.

Pour les Égyptiens, l'animal était le symbole et le réceptacle de la puissance divine, bénéfique ou maléfique. Ainsi, les dieux s'incarnaient dans une espèce animale et représentaient une force naturelle ou divine. Voilà pourquoi la crue du Nil qui était considérée comme la manifestation d'une force hostile et néfaste, était représentée par l'image d'une lionne menaçante alors qu'au moment où le fleuve est à un bon débit, l'image dominante est celle d'une lionne douce et paisible.

En se référant à ces exemples, on voit à quel point l'origine de l'homme est mêlée au monde animal. Pour terminer, rappelons la naissance de la ville de Rome qui a été fondée grâce à l'allaitement des jumeaux, Remus et Romulus, par une louve, ou encore les paroles des sorciers indiens aux mourants : « Tu es venu du bison sur la terre et maintenant tu retournes à la patrie des animaux, de tes ancêtres, des quatre esprits ; voyage en paix ».

Certes ce rapport avec l'animal évolue avec la civilisation judéo-chrétienne, dans laquelle l'homme est créé à l'image de Dieu. D'ailleurs, la plupart de ces animaux vénérés perdent non seulement la place qu'ils occupaient au sein des croyances païennes, mais vont également être diabolisés dans le judaïsme comme dans le christianisme et l'islam. Cela s'exprime dans le récit biblique et coranique de veau d'or : « le peuple voyant que Moïse

tardait à descendre de la montagne, s'assembla autour d'Aaron, et lui dit : Allons ! Fais-nous un dieu qui marche devant nous ; car ce Moïse, cet homme qui nous a fait sortir du pays d'Égypte, nous ne savons ce qu'il est devenu. Aaron leur dit : Otez les anneaux d'or, qui sont aux oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez-les-moi. Et tous ôtèrent les anneaux d'or, qui étaient à leurs oreilles et ils les apportèrent à Aaron. Il les reçut de leurs mains, jeta l'or dans un moule, et fit un veau en fonte. Et ils dirent : Israël ! Voici ton dieu, qui t'a fait sortir du pays d'Égypte. Lorsqu'Aaron vit cela, il bâtit un autel devant lui, et il s'écria : Demain, il y aura fête en l'honneur de l'Éternel !... ».

L'animal est ainsi à la base de nombreuses cultures et croyances. Même si avec l'arrivé des religions monothéistes l'animal perd la place qu'il occupait, sa présence dans les bestiaires du Moyen Âge témoigne de son importance (Fig. 6).

Ce sont des livres qui parlent et décrivent les différentes espèces animales, non pas comme des traités d'histoire naturelle, mais comme supports des messages religieux et morales. Ainsi les animaux sont représentés pour parler de Dieu, du Christ, de la Vierge et plus que tout du diable, des démons et des hommes pécheurs. Ces bestiaires vont avoir une influence remarquable dès le XII^{e} siècle dans des domaines variés tel que la littérature allégorique, la sculpture romane, les fables et les contes comme les sceaux et les armoiries. [1]

Il faut préciser que l'animal dans la culture chrétienne du Moyen Âge, l'animal était perçu par deux courants de pensée : celui qui l'oppose à l'homme, créé à l'image de Dieu et l'autre qui envisage une parenté entre l'homme et l'animal. Certes le premier courant est majoritaire et voit dans l'animal un être impure et imparfait : il est la créature inférieure. Mais le second courant a aussi ses adeptes et se manifeste dans les bestiaires de cette époque. L'exemple de ce dernier est François d'Assise qui prêche aux oiseaux ou encore le passage de l'épître aux Romains où saint Paul considère les animaux comme les «enfants de Dieu » et que le Christ est venu sur terre pour sauver les hommes comme il est venu pour sauver les animaux. [2]

6. Barthélemy l'Anglais, Vers 1410 - 1415

1.PASTOUREAU, Michel, *Bestiaire du Moyen Âge,* Paris, Seuil, 2011, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 15.

2. La Réforme et l'entrée dans la modernité

2.1. Jérôme Bosch explorateur des régions obscures

À l'Académie des Beaux-Arts de Vienne se trouve l'impressionnante représentation du *Jugement dernier* (Fig. 7) peinte par Jérôme Bosch. Dans ce triptyque de la la fin du XV^e^ siècle le peintre nous donne à voir le destin de l'homme depuis le Jardin d'Éden: la création d'Ève, la chute du couple céleste, et son expulsion du Paradis. Vient ensuite, dans le panneau central où Dieu domine entouré de ses anges et de ses saints, le jugement dernier, au bas du panneau, règne un monde chaotique. Le troisième panneau quant à lui est noyé dans les flammes, envahit de démons surgissant de partout, ces monstres, ces être hybrides mi-hommes mi-animaux, peuplent seul le volet.

De son vrai nom Hieronymus Van Haken, Jérôme Bosch, né en 1450 à Bois-le-Duc est originaire d'une modeste famille d'Aix-la-Chapelle venue s'installer aux Pays-Bas deux siècles plus tôt. Sa vie est peu renseignée, hormis le fait qu'après son mariage avec une riche aristocrate, il est devenu membre de la « Confrérie de Notre-Dame », une société fondée en 1318 et consacrée au culte de la Vierge.

En raison de ce manque d'informations sur sa vie et sa pensée, il est difficile de comprendre et d'analyser sa peinture dans laquelle la mort, l'enfer, le diable et l'apocalypse sont omniprésents par le biais d'une fantaisie délirante. Comment peut-on alors expliquer cet attrait pour le morbide qui règne à cette époque et dans son œuvre en particulier ?

7. Jérôme Bosch, *Le jugement dernier*, Après 1482, Huile sur panneau, 163,7 x 274 cm, Vienne, Académie des Beaux-Arts

8. Dieric Bouts, *La Chute des damnés*, vers 1470, Huile sur bois, 115 x 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille

9. Gravure sur bois, illustration du *Büchlein von dem sterbenden Menschen*, vers 1490

Le grand théologien flamand Denis de Rijckel, fondateur du couvent des Chartreux de Bois-le-Duc, tout en protestant contre les obscénités et les indécences qui abîmaient les processions, s'employa à susciter la crainte de l'ultime châtiment par des analyses détaillées et des images terrifiantes (Fig. 8, 9). « Représentons-nous, dit-il, un four chauffé à blanc et, dans ce four, un homme nu condamné à y rester éternellement. Est-ce que la vue seule d'un pareil tourment ne nous paraîtrait pas insupportable ? Qu'il nous semblerait misérable, cet homme ! Pensons comme il se débattrait dans le four, comme il hurlerait et rugirait ! Ce que serait sa vie enfin, quelle serait son angoisse et sa douleur quand il comprendrait que ce châtiment insupportable ne finira jamais » [3].

Ces goûts morbides sont dénoncés par Saint Bernard : « Que signifient, écrit-il, dans les cloîtres où les frères font la lecture, ces monstruosités ridicules ? Que font là ces guenons immondes ? Ces lions féroces ? Ces centaures atroces ? Ces demi-hommes ? Vous voyez sous une tête plusieurs corps et en compensation sur un corps, plusieurs têtes. Voilà un quadrupède à queue de serpent et un serpent à queue de quadrupède ! Ici un cheval finit en chèvre et, là, un animal à cornes se termine en cheval. C'est de toutes parts une telle étrangeté de forme qu'on préfère faire la lecture sur les marbres que dans les livres et passer les jours à étudier de pareilles choses qu'à méditer la loi de Dieu. Ah ! Dieu ! Si on n'a pas honte de ces inepties, qu'au moins on ait honte des pensées qu'elles suggèrent »[4] .

3. Cité dans DELEVOY, Robert L., *Bosch Étude biographique et critique,* Genève, Skira, 1960, p. 69.
4. *Ibid.*

10. Jérôme Bosch, *La tentation de Saint-Antoine, Le jugement dernier, Le jardin des délices*, détails

Dans ces peintures comme aussi dans celles qui développent des thèmes macabres, une terrifiante vision de l'enfer et le profond sentiment de culpabilité qui hante l'esprit de l'homme sont donnés à voir. Mais qui sont ces monstres, ces êtres hybrides, mi-hommes, mi-animaux, qui peuplent les enfers peint par Jérôme Bosch ? Ne serait-ils pas ces pécheurs désespérés ? Ces anciens hommes, qui n'ayant pas trouvés le salut, subissent les supplices les plus épouvantables, livrés à Satan pour des temps infinis. Bosch peintre du paradis et de l'enfer ; nous fait voir la tentation comme un danger pour tous les hommes. La parabole du *chariot de foin* nous montre ce qu'il en est des tentations de ce monde que beaucoup suivent bien qu'elles nous déçoivent comme ce *chariot de foin* qui nous conduit droit à la mort et à la destruction. Le hibou, oiseau du diable, associé à l'obscurité et porteur de funeste connotation est un motif souvant présent dans son œuvre et qui semble résumer ce propos (Fig. 10).

Afin de pouvoir comprendre cette omniprésence de l'animal dans ces représentations, il faut comprendre le contexte social et religieux dans lequel le peintre est né. Dans la deuxième moitié du XV^e^ siècle, une véritable frénésie règne dans l'ensemble du pays. Cette époque est marquée par une fascination pour les thèmes de la mort et les thèmes macabres. Bien sûr, les ravages causés par la Grande Peste de 1347-1349, qui va se répéter à plusieurs reprises jusqu'au XVI^e^ siècle, ainsi que ceux produits par la guerre de Cent Ans, jouent un rôle important dans cette fascination. Cependant le facteur religieux est très important aussi. C'est à travers l'Église que nous remarquons une instrumentalisation des thèmes macabres. Ils sont en effet le résultat de l'obsession de la mort et de la peur de la damnation. Ils vont hanter le théâtre, la poésie, la musique et les arts plastiques tout au long du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ siècle, et être peints sur les cloîtres et les nefs des églises. Les représentations de l'enfer, du diable et de ses associés qui en apparence n'ont pas nécessairement de rapport avec le macabre, évoquent la mort et cette peur de la damnation.

Vers la fin du XIV^e^ siècle apparaît un changement radical dans la façon de représenter la mort. Celle-ci, telle qu'elle était représentée au XIII^e^ siècle, pure et belle comme un départ vers la vie éternelle, prend aux alentours de 1400 les aspects repoussants de la laideur et de la disgrâce. C'est d'ailleurs précisément à ce moment-là qu'elle devient un sujet de plus en plus prisé par les artistes, avec, notamment, les premières représentations de danses macabres.

Face à son inquiétude par rapport au Salut, l'homme va en conséquence développer le culte marial, le culte des saints, des reliques ainsi que la pratique des indulgences par la confession et la communion. Certains iront même jusqu'à « acheter » leur salut. Ces excès

de superstition débouchent ensuite sur une profonde remise en cause théologique avec la Réforme.

Il faut alors prendre en compte ces conflits sociaux, cette crise religieuse et les inquiétudes qui en résultent, afin de comprendre le rôle des animaux et des monstres dans la peinture de Jérôme Bosch. Bien que contemporain d'Albrecht Dürer et de Léonard de Vinci, le peintre hollandais ne se rattache à aucune école artistique. Ses œuvres mêlent au fantastique tiré des bestiaires du Moyen Âge un sens du mystère empreint d'une forte religiosité. L'ensemble de son œuvre peut être divisé en trois périodes.

La première période (1475-1500) est celle du *Calvaire avec donateur,* conservé aujourd'hui au musée d'Art ancien de Bruxelles ; de deux versions de *Ecce Homo,* exposées à l'Institut Städel de Francfort et au musée des Beaux-Arts de Boston ; des *Sept Péchés capitaux,* qui se trouvent au musée national du Prado ; de *La Mort et l'Avare* au National Gallery of Art de Washington et de *La Nef des fous* présentée au musée du Louvre. Dans ces deux dernières œuvres apparait le thème cher à Bosch de la folie humaine. Est-ce la représentation d'une humanité négligeant l'enseignement du Christ ? Difficile de donner une interprétation précise, vu les lacunes informatives évoquées plus hauts.

La deuxième période (1500-1505) est celle du *Char de foin, tableau* localisé au musée national du Prado ainsi que *Le Jardin des délices* ; et de *La Tentation de saint Antoine* qui se situe au musée d'Art ancien de Lisbonne. Dans cette période, les thèmes de la folie humaine, du péché originel et de l'enfer se développent dans l'ensemble de son œuvre, ce qui se traduit par le surgissement de créatures diaboliques et imaginaires, mi-hommes mi-animaux. Chaque détail implique des allégories et des symboles qui rappellent des gravures, des enluminures et des bestiaires du Moyen Âge où l'animal, devenu vedette de l'image, joue un rôle purement symbolique pour parler de l'homme, de ses vices et de ses vertus.

La troisième période est celle des années 1505-1516 celle où il peint sa série des saints, le *Saint Jean à Patmos* de la Galerie de Peinture de Berlin, le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* du musée Lazaro Galdiano de Madrid et *La Tentation de Saint Antoine* du musée national du Prado à Madrid. A cette période, ajoutons encore le *Portement de croix* (Fig. 11), conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, où il détaille une féroce et bestiale image de l'humanité, image du péché du monde que le Christ perdu dans la foule porte avec Sa croix.

José de Sigüenza, religieux espagnol du XVI^{e} siècle, dira que : « La différence entre les œuvres de ce peintre et celles des autres (*est qu*') ils cherchent à peindre les hommes tels qu'ils apparaissent vus du dehors, lui cherche à les peindre tels qu'ils sont dedans, à l'intérieur… ».

Ainsi, peut-on démêler les principaux thèmes que travaille le peintre : la cupidité, figurée par *Le char de foin,* les jouissances charnelles, minutieusements détaillées dans le triptyque du *Jardin des délices,* et les prestiges sataniques qu'il nous donne à voir dans sa *Tentation de saint Antoine.* Tous causes et motifs qui éloignent l'homme de son Salut, principals préoccupation et soucis des contemporains de Bosch.

Ces tableaux nous racontent en effet, les peurs et les croyances d'une époque. L'imagerie délirante de Bosch trouve sans doute sa plus forte expression dans *La tentation de saint Antoine*, dans ce retable destiné à l'autel d'une église. Ce triptyque qui relate la lutte du bien et du mal décline trois moments de la vie du saint ermite qui pendant 105 ans résista aux tentations et aux violences du diable. L'air et la terre sont peuplés de monstres et de démons.

Dans son ensemble l'œuvre de l'artiste ne porte-t-elle pas l'espoir d'un triomphe de la raison et de la science sur une obscurité qui domine ? Bosch n'est il pas celui qui met son talent au service d'une foi capable de vaincre les innombrables démons que nous portons en nous ? N'est il pas celui qui explore les régions obscures de l'être humain, descend dans ses profondeurs et fait surgir ce qui est refoulé dans chaque être : sa folie, son animalité ?

C'est le 31 octobre 1517, un an après la mort du peintre, que Luther condamnera le commerce des indulgences, et les dogmes religieux, qu'il placardera ses 95 thèses sur la porte de l'église de Wittemberg.

11. Jérôme Bosch, *Le portement de croix*, vers 1540-1530, Huile sur panneau, 76,8 x 83,1 cm, Gand, Museum voor Schone Kunsten.

2.2. L'interaction entre la Réforme et la Modernité

C'est justement dans ce sentiment d'angoisse et de peur que la Réforme protestante semble avoir trouvé une réponse aux problèmes religieux. Certes, les causes de la Réforme sont nombreuses et complexes et ne sont pas l'objet de notre recherche. Cependant, il convient de s'y intéresser brièvement afin de comprendre les profonds changements qui interviennent dans la conception de l'homme et de ses rapports avec l'animal.

Ainsi, si l'on reprend les différentes grandes périodes historiques telles qu'on les présente souvent de manière un peu scolaire, l'histoire occidentale se décompose en Antiquité, Moyen Âge et époque moderne. Les XV^e^ et XVI^e^ siècles sont ceux de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, époque caractérisée par de grands bouleversements dans les sociétés occidentales. Ces derniers concernent autant l'art que la science ou la religion.

Pendant longtemps, les origines de la Réforme ont été trouvées dans la corruption de l'Église. Mais cette interprétation, comme l'explique Jean Delumeau, apparaît aujourd'hui insuffisante. Et pour cause : lorsqu'au XVII^e^ siècle l'Église catholique entreprend de corriger la plupart de ses faiblesses disciplinaires, les Réformés ne reviennent pas pour autant dans la dépendance de Rome. [5] Il n'en reste pas moins que la Réforme peut être considérée comme une réponse à des problèmes religieux liés à l'Église catholique et en tête de ceux-ci se trouve la question du salut. Dans ce contexte social dominé par la mort, l'inquiétude et la culpabilité, l'idée de la damnation est au premier plan. De quelle façon l'être humain peut-il espérer sauver son âme ?

Bernard Vogler évoque quatre raisons pour lesquelles la Réforme a pu s'implanter avec succès : une sensibilité religieuse très vive, frappée par les malheurs du temps, hantée par une présence obsédante de la mort et de la peur, et qui avait besoin d'un refuge ; l'évolution vers le sacerdoce universel, qui a suscité un anticléricalisme dirigé contre les privilèges et les pratiques financières des clercs ; l'importance des abus ; le développement de l'imprimerie qui assurait la diffusion de la Bible, laquelle connaissait un grand succès et apparaissait comme une autorité infaillible. [6]

En effet, depuis la Réforme, on assiste à des bouleversements spirituels et religieux. Les autorités religieuses et les traditions sont remises en question. Face à celles-ci, l'homme affirme sa liberté et son indépendance en valorisant le pouvoir que lui confère la raison. Chaque homme doit, en vertu de ce pouvoir, se libérer de ces puissances arbitraires.

Ainsi s'ouvre une nouvelle page de l'histoire et qu'on appellera plus tard la modernité.[7] L'adjectif *modernus,* utilisé depuis le V^e^ siècle, donne naissance aux termes *modernitas* et *moderni,* qui signifient les temps modernes et les hommes d'aujourd'hui.

---

5. DELUMEAU, Jean, *Naissance et affirmation de la Réforme,* Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
6. VOGLER, Bernard, article « Réforme », in : *Encyclopaedia Universalise,* Paris, 2002, vol. 19, p. 545.
7. Quelle est cette modernité, comment peut-on la définir et la mettre en relation avec la Réforme ? Ce sont des questions qui demandent une définition de la notion de la modernité et un éclaircissement sur l'interaction entre la Réforme et la Modernité. Sachant que définir la notion de « modernité » dans son rapport aux courants de pensée qui ont traversé son histoire n'est pas chose aisée, et demanderait un travail de recherche à part entière. Ainsi afin de ne pas prendre le risque de nous éloigner de notre présent sujet, nous nous contentons d'un survol rapide et très général pour donner une définition de la modernité et son rapport avec la Réforme.

En ce qui concerne l'époque moderne/la modernité, les avis des historiens sont partagés. Pour certains, notamment les historiens français, cette période débute à la fin du Moyen Âge puis prend fin avec la révolution française pour se prolonger par l'époque contemporaine.

D'aucuns font commencer la modernité au XVII[e] siècle. Parmi eux Jean-Marc Piotte, qui s'oppose à la vision d'une modernité qui prendrait sa source avec les Lumières. En effet J.M Piotte n'admet pas que la coupure de notre monde avec celui des Anciens soit initiée au moment de Voltaire ou de Diderot, et encore moins de Hegel. Elle aurait plutôt été favorisée par la pensée de Descartes, de Hobbes ou encore de Locke, philosophes qui opposent à la vision holiste des Anciens, la conception rationnelle d'un univers animé par des individus naturellement libres, égaux et rationnels.

D'autres considèrent que nous nous situons encore aujourd'hui dans l'époque moderne, celle-ci ayant trouvé ses bases au cœur même de la culture chrétienne du Moyen Age et débuté avec la Réforme protestante en 1517 point de vue que nous partagerons dans le cadre de cette recherche.[8]

Le lien entre modernité et Réforme porte sur des questions religieuses, mais pour certains engage très généralement une attitude culturelle nouvelle. Ainsi Louis Legrand dans son article « Le protestantisme », remarque que :

« Le concept de base, présent chez tous les protestants, est l'affirmation que la connaissance de Dieu et des vérités théologiques relève, pour tout homme, d'un accès direct aux sources de la Révélation. Il n'est donc pas question ici de mettre en cause la réalité et la valeur de cette révélation, mais d'affirmer l'inutilité et même la nocivité de l'Eglise comme appareil institutionnel de la foi »[9].

L'interaction modernité/Réforme, selon nombre de penseurs, se manifeste également à travers la question de l'économie. La thèse de Max Weber à ce propos est bien connue. Dans *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme,*[10] Weber nous montre les affinités entre le capitalisme et la morale protestante. Selon Weber on ne peut pas comprendre l'esprit capitaliste sans l'éthique protestante et vice-versa. En explicitant un rapport d'affinité élective entre ces deux phénomènes, il parvient à en restaurer les liens. Ce n'est pas l'esprit capitaliste qui a causé l'éthique protestante, ni l'inverse, mais les deux sont issus d'une dialectique mutuelle. Il expose cette idée comme un processus historique par lequel l'un et l'autre vont réciproquement se faire advenir. [11]

La modernité et le protestantisme sont en outre porteurs de caractéristiques communes comme la rationalité et l'individualisme. En effet le rationalisme a donné lieu à l'esprit

8. Notre question continue de se poser, à savoir comment mettre en lien la modernité et la Réforme. La raison de cette approche doit se justifier d'autant plus que la « Réforme », comme le mot lui-même le laisse entendre, implique l'idée d'une reformation de l'origine, comme le retour à un ordre religieux qui conduirait à reconsidérer ses règles primitives. Dans ce cas comment peut-elle, malgré ses aspects conservateurs, ouvrir une voie vers cette modernité qui cherche au contraire à couper tous ses liens avec le passé et la tradition ?
9. LEGRAND, Louis, « Le protestantisme », in LEQUIN, Yves (éd.), *Histoire de la laïcité,* Besançon, CRDP de Franche-Comté, 1994, p. 11.
10. WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), traduction par Jacques Chavy, Plon, 1946 ; nouvelles traductions par KALINOWSKI, Isabelle, Flammarion 2000 ; Jean-Pierre Grossein, Gallimard 2003.
11. LÖWY, Michael, *La cage d'acier : Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Stock, 2013.

critique au sein de la théologie. Désormais les croyances traditionnelles doivent être réexaminées par le biais de la raison et de la science. Ainsi par la raison on remet en question la révélation et les miracles.

En avril 1802, la question posée par l'Institut de France pour son concours était la suivante : « Quelle a été l'influence de la Réforme de Luther sur la situation politique des différents États d'Europe et sur le progrès des Lumières ? ». Charles de Villers, le lauréat de ce concours, considérait que la Réforme a enfanté la Révolution française. Pour ce dernier la Réforme a brisé les « chaînes imposées à l'esprit humain » et « renversé les barrières qui s'opposaient à la libre communication des pensées ». Ernest Renan, dans ses *Souvenirs*, regrette « de n'être pas protestant afin de pouvoir être philosophe sans cesser d'être chrétien ». Edgar Quinet justifie l'échec de la révolution politique en France par le fait qu'elle n'a pas été précédée par une révolution religieuse. Renan dans « L'avenir religieux des société modernes », voit un avenir religieux pour l'Europe, « un christianisme libre et individuel avec d'innombrables variétés intérieures » [12], plaçant ainsi le protestantisme au plus près de cet idéal. [13]

Dans « L'Europe protestante au siècle des Lumières »[14], Georges Gusdorf évoque « l'inspiration protestante dans la culture des Lumières » et mentionne, pour asseoir cette idée d'une influence religieuse sur la rationalité de l'*Aufklärung*, autant Newton que Linné et Kant. Il affirme qu'« on oublie que les inspirateurs majeurs de l'âge des Lumières ont été profondément religieux et que leur pensée, par bien des aspects, développe une apologétique de la religion chrétienne »[15].

Pierre-Olivier Monteil abonde dans le même sens quand il dit : « Contrairement à une idée assez répandue, le monde moderne n'est pas le fait d'une pure construction de la raison, édifiée sur une sorte de 'table rase' à la manière cartésienne. Ce que montrent nombre de réflexions sur la modernité, c'est au contraire le rôle central des religions dans son développement »[16].

L'individualisme, quant à lui, se remarque aussi bien dans les discours de Luther que d'Erasme quand il s'agit de la lecture de la Bible : l'individu, seul face à Dieu, s'est dégagé de l'emprise de l'Église. Les deux penseurs s'opposent ensuite sur le concept de libre arbitre : l'idée de la responsabilité de l'homme vis-à-vis de ses actes est chère à Erasme, tandis que Luther défend celle de la prédestination justifiée par le péché originel. Mais malgré ces différences, Luther et Erasme s'accordent sur l'autonomie du sujet moderne, l'individu qui revendique son indépendance.

---

12. ERNEST, Renan, « L'avenir religieux des sociétés modernes », *Revue des deux Mondes,* 1860.
13. À cela on peut ajouter la question de l'économie. La thèse *de* Max Weber montre les affinités entre le capitalisme et la morale protestante. Selon Weber on ne peut pas comprendre l'esprit capitaliste sans l'éthique protestante et vice-versa. En explicitant un rapport d'affinité élective entre ces deux phénomènes, il parvient à en restaurer les liens. Ce n'est pas l'esprit capitaliste qui a causé l'éthique protestante, ni l'inverse, mais les deux sont issus d'une dialectique mutuelle.
14. GUSDORF, Georges, « L'Europe protestante des Lumières », in Claude Loriol (éd.), *Dix-huitième siècle* n° 17 : Le protestantisme en France, Paris, La Découverte, 1985, p. 13-40.
15. *Ibid.*
16. MONTEIL, Pierre-Olivier, « Protestantisme et modernité », in Pierre-Olivier Monteil, *La grâce et le désordre : entretiens sur le protestantisme et la modernité*, Genève, Labor et Fides, 1998, p. 9.

2.3. Louange de l'individu

Erwin Panofsky dans la troisième partie de son livre, *L'œuvre d'art et ses significations*[17], explique le changement de la conception de l'homme et du monde depuis le Quattrocento. Ainsi les concepts d'homme et de monde ont subi au moment du Quattrocento italien un changement considérable qui est pour beaucoup dans l'abolition des frontières qui cloisonnaient l'univers médiéval.

Certes, tous ces changements n'ont pas été synchrones et uniformes partout. La Réforme est le résultat d'un changement de vision du monde et de l'homme qui commence dès le Trecento et le Quattrocento et qui voit son apogée au XVI[e] siècle. Ce sont des mutations qu'on voit apparaître dès la première Renaissance, parfois qualifiée de « découverte du monde et de l'homme. »

Sur le plan pictural, Giotto, le grand initiateur, oriente de manière nouvelle toute une série de traditions dans laquelle il dégage avant tout l'importance de la figure humaine, actrice de son histoire : une « présence concrète » de l'individu. Il est le premier qui met en image la pensée humaniste selon laquelle l'homme occupe la place centrale et se présente comme maître de son destin. Il peint à Florence mais aussi à Padoue, à Assise, à Rome, et l'impact de son style est tel que la leçon est immédiatement reprise et orientée en fonction des habitudes et des capacités locales. Au XIV[e] siècle, Florence est « giottesque » : peu de génies certes, mais toute une école où chaque personnalité pousse plus loin l'héritage du maître dans la direction où le mène sa propre nature. Dès lors, Florence passe pour le grand centre de la peinture italienne, qui détermine le sens de l'évolution picturale en cours.[18]

Cette mutation est tout autant remarquable au XV[e] siècle dans la peinture flamande. Comme l'explique Tzvetan Todorov, les peintres de ce temps découvrent que la vie sur terre mérite d'être observée et représentée, sans que cela prenne la forme d'une rupture avec le divin. Il donne l'exemple d'un *Autoportrait* (Fig. 13) de Dürer se représentant dans la pose, voire sous les traits du Christ : ce faisant, Dürer ne blasphème pas, il suggère plutôt que l'homme doit tout faire pour ressembler au Christ. C'est cent cinquante ans plus tard, chez Pieter de Hooch, que nous assisterons à une divinisation de l'humain remplaçant l'humanisation du divin. Ce sont là des étapes, dans la peinture, d'une découverte de l'humain et de l'avènement de l'humanisme, conforme à l'ambition de cet art de montrer le visible et d'imiter la nature.[19]

Dans un discours imaginé avec le Créateur, issu du livre *De la Dignité de l'homme,* Jean Pic de la Mirandole (1463-1494) montre bien cette importance accordée à l'homme : « Très vénérables Pères, j'ai lu dans les écrits des Arabes que le Sarrasin Abdallah, comme on lui demandait quel spectacle lui paraissait le plus digne d'admiration sur cette sorte de scène

17. PANOSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels»*, traduction Bernard et Marthe Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.
18. ARASSE, Daniel, L'homme en perspective, Les primitifs d'Italie, Paris, Hazan, 2011, p. 10.
19. TODOROV, Tzvetan, Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance, Paris, Points, 2004, pp. 229-230.

12. *Bestiaire de la version transitionnelle, Adam nomme les animaux*, Angleterre, fin du XIIe siècle, 20 x 14,5 cm, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale

qu'est le monde, répondit qu'il n'y avait à ses yeux rien de plus admirable que l'homme. Pareille opinion est en plein accord avec l'exclamation de Mercure : "Ô Asclepius, c'est une grande merveille que l'être humain" »[20].

Cet humaniste, en plaçant son intérêt autour de l'homme, s'interroge sur la place que celui-ci occupe dans la création. Créé à l'image de Dieu, l'homme prend place au centre du monde par la volonté du « parfait ouvrier » qui « décida ». Adam, qui reçoit de Dieu son existence, représente l'humanité toute entière. Mais son existence et son essence d'homme reste indéfinie : « si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites ; toi aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. » Alors l'homme par une liberté exclusive et totale, doit se faire un modèle. Il peut se constituer « en formes inférieurs qui sont bestiales » ou « en formes supérieurs qui sont divines »[21].

Ce qui nous intéresse dans cette recherche, c'est de voir comment cette nouvelle conception du monde et de l'homme va transformer le regard porté par l'homme sur l'animal à travers les images picturales. Avec cette nouvelle sensibilité au réel, l'animal devient un motif incontournable de l'esthétique de la Renaissance. Depuis, cette représentation continua à évoluer et la question de l'animal finit par se situer – c'est l'hypothèse que nous tenterons de construire et de développer – au cœur de l'une des problématiques majeures des arts des XX^{e} et XXI^{e} siècles : le problème de la représentation de l'altérité.

13. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, Huile sur bois, 66.3 x 49 cm, Munich, Alte Pinakothek

20. De La MIRANDOLE, Jean Pic (1463-1494), *De la Dignité de l'homme* (1486), trad. Y. Hersant, Ed. De l'Eclat, 1993, pp. 5-9.
21. *Ibid.*

3. L'artiste homme de science

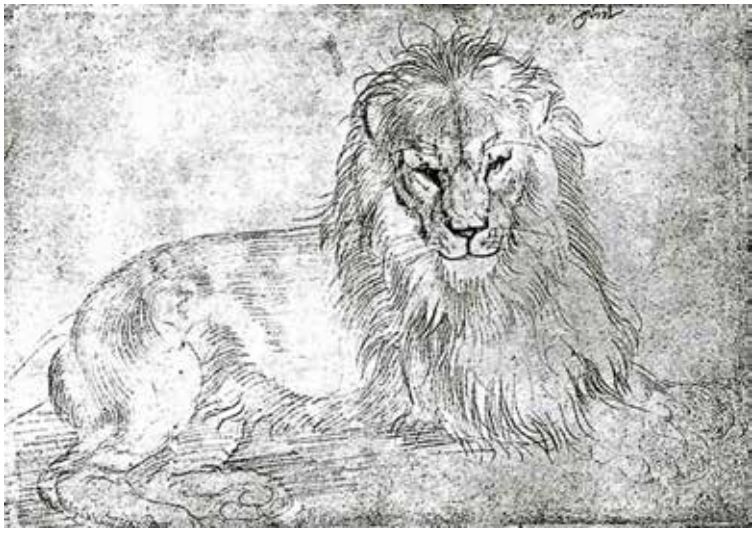
Les changements religieux et intellectuels provoquent des évolutions artistiques. Outre les mutations techniques comme l'apparition de la peinture à l'huile qui remplace la détrempe, ou encore les toiles qui succèdent aux panneaux de bois, les évolutions concernent également les sujets abordés et leur traitement. Cela se manifeste tout d'abord dans la représentation de l'homme comme individu et, ensuite, à travers la façon dont cet individu observe le reste du monde.

Si au Moyen Âge la peinture était conçue comme une surface matérielle, impénétrable, sur laquelle personnages et objets étaient dépeints, la Renaissance donne une nouvelle définition de celle-ci. Leone Battista Alberti, vers 1435, voit la peinture comme une fenêtre imaginaire, transparente, à travers laquelle nous dirigeons notre regard vers une section de l'espace[22], dispositif déjà à l'œuvre, d'une certaine manière, chez Giotto et Duccio.

Une comparaison entre deux dessins de lion, l'un par Villard de Honnecourt en 1235, l'autre par Albrecht Dürer en 1521 (Fig. 14, 15), montre une innovation déterminante qui se produit durant les trois siècles qui séparent ces deux artistes. Les deux dessins ont été effectués d'après nature, mais ils relèvent de deux conceptions différentes de l'art.

On remarque de même, dans les manières dont la peinture, depuis la Renaissance, assigne à l'animal des places variées, des changements de vision et de considération du monde, de nouvelles relations entre l'homme et le reste du monde.

Dans cette nouvelle phase de l'histoire européenne, le rôle de l'art et de l'artiste change également. Certes, l'artiste reste encore un artisan et travaille sur contrat. Mais, malgré tout, son statut social est modifié. Si l'artiste italien du Trecento et du Quattrocento demeure soumis



14. Albrecht Dürer, *Lion*, 1521

15. Villard de Honnecourt, *Lion*, vers 1235-1230

22. PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 105.

à des règles qui délimitent les conditions de sa liberté créatrice, le prestige de la belle image grandit cependant et, sur la fin de la période, on voit se manifester les premiers comportements « excentriques » qui campent la figure « bohème » du créateur bizarre, de l' «original » qui, comme Piero di Cosimo, fuit les hommes et le monde pour se livrer aux manies de l'artiste.[23]

L'un des changements remarquables qui se produisent dans cette période est désormais l'absence de distinctions entre les activités des artistes et celles des scientifiques. Dorénavant, en effet, la peinture montre de plus en plus l'esprit d'observation et revendique pour le peintre un œil scientifique. L'art et la science se mêlent pour pouvoir progresser. Comme le souligne Panofsky, une observation parfaitement menée par un savant était condamnée à l'oubli si une image précise n'en conservait la trace. Inversement, dès lors que l'art eut atteint le niveau de l'enregistrement précis, une observation parfaitement menée par un artiste risquait de se perdre si les savants ne s'avisaient de la remarquer. [24]

Les planches d'anatomie des peintres comme Léonard de Vinci ou Michel Ange sont des exemples du rôle important que l'art a pris dans les progrès scientifiques. Léonard de Vinci disséqua par exemple plus de trente cadavres afin de pouvoir observer et connaître la fonction de tous les organes humains.

Cette suppression des barrières se voit très clairement chez Dürer, dans le rapport entre la théorie et la pratique. Dans son *Traité sur les proportions humaines,* Dürer déclare : « L'entendement doit progresser de pair avec la pratique de telle sorte que la main puisse exécuter ce que la volonté de l'entendement lui ordonne d'exécuter. Il en résulte, peu à peu, une assurance à la fois dans la théorie et dans la pratique. Toutes deux doivent aller ensemble, car l'une sans l'autre ne veut rien ». Panofsky donne aussi à ce propos l'exemple de Léonard. Dürer insiste sur le rapport de complémentarité entre théorie et pratique, et souligne la suprématie de la première : il compare la théorie au commandant, la pratique aux simples soldats ; un praticien sans théorie est, à l'inverse, assimilé à un pilote sans gouvernail ni boussole. [25] Cette interaction entre pratique artistique et théorie artistique, était absente au Moyen Âge.

Albrecht Dürer a par ailleurs écrit un traité de géométrie, cité avec considération par Galilée et Kepler. Nombre d'éléments de ce que l'on appellerait plus tard « sciences naturelles » trouvent leurs origines dans ce travail d'observation de l'artiste où l'œil scrute et démêle ce que la main fixe et représente. C'est sans doute grâce à ce soucie documentaire que des branches particulières comme la zoologie, la botanique, la paléontologie, la physique (à bien des égards), et l'anatomie sur tout, vont croître et se développer.[26]

Un bon exemple de ce rapport entre l'art et la théorie est la présence d'un gros escargot dans le tableau de Francesco del Cossa, *L'Annonciation* (1470) (Fig. 16) conservé à la Gemäldegalerie de Dresde. Cette présence, analysée par Daniel Arasse dans « Le regard de l'escargot », chapitre de son ouvrage *On n'y voit rien*[27]*,* nous montre bien l'aspect savant de l'artiste.

---

23. ARASSE, Daniel, *L'homme en perspective, Les primitifs d'Italie,* Paris, Hazan, 2011, p. 10.
24. PANOFSKY, Erwin, *op.cit.,* p. 123.
25. *Ibid.,* p. 109.
26. *Ibid.,* p. 115.
27. ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2000, pp. 23-46.

16. Francesco del Cossa, *L'Annonciation*, vers 1470-1472. Gemäldegalerie, Dresde

17. Lorenzo Lotto, *Saint Jérôme pénitent*, vers 1513-1515, Muzeul National de Arta, Bucarest

Le sujet du tableau est l'Annonciation. On y voit Marie dans son palais somptueux et l'Ange qui vient lui annoncer la nouvelle. Au premier plan, juste devant l'œil du spectateur, un gros escargot traverse la scène. Comment peut-on expliquer une telle présence ? Daniel Arasse, se référant au texte du *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* évoque d'abord une explication iconographique : « ces braves primitifs croyant que l'escargot était fertilisé par la rosée, celui-ci était facilement devenu une figure de la Vierge dont l'ensemencement divin était, entre autres, comparé à la fertilisation de la terre par la pluie ». Mais cette interprétation ne lui convient pas, car « si la figure était aussi bonne, tellement "naturelle", on en trouvaient d'autres, des escargots d'Annonciation » ! Or c'est surtout dans les Résurrections et les images funéraires qu'on trouve des escargots (« parce qu'ils ressortent de leurs coquilles, comme le feront les morts au Jugement dernier »).

Daniel Arasse envisage alors une équivalence entre l'escargot et Dieu, mais « manifestement, le Dieu-escargot ou l'Escargot-dieu n'ont pas été considérés sérieusement par l'exégèse chrétienne ». Alors il propose une figuration de l'« insupportable longueur du délai qui sépare la Chute d'Adam et Eve et l'Annonciation ».

Peu satisfait pourtant de toutes ces interprétations, il fait un rapprochement entre cet escargot et la pomme et la courge de l'*Annonciation* de Crivelli, le vase transparent de l'*Annonciation* de Filippo Lippi et la sauterelle du *Saint Jérôme pénitente* (Fig. 17) de Lorenzo Lotto.

En effet cet escargot comme la pomme et la courge de Crivelli, comme le vase de Lippi et comme la sauterelle de Lotto, « fixe le lieu d'entrée de notre regard dans le tableau. Elle ne nous dit pas ce qu'il faut regarder, mais comment regarder ce que nous voyons ».

Mais Arasse remarque la différence entre la sauterelle de Lotto et l'escargot de Cossa malgré le fait que les deux se trouvent au même endroit. « La sauterelle est un animal du désert. Saint Jean-Baptiste s'en nourrissait, quand il s'était, déjà, réfugié loin du monde, et elle accompagne souvent les ermites dans leurs expériences mystiques. (…) On peut donc d'une certaine manière, considérer qu'elle a volé du tableau dans notre monde, qu'elle est sortie de l'image pour mieux nous y faire entrer ». En ce sens, sa présence est logique dans le tableau de Lotto, alors que l'escargot de Cossa n'a rien à faire dans le palais de Marie. Alors Arasse nous fait voir l'invention de Cossa, qui est, comme il dit, « intellectuelle, théorique » ! Il fait remarquer la taille de l'escargot, environ huit centimètres de long, une taille normale, alors que les proportions de la Vierge sont évidemment bien moindres. Ce qui fait que l'escargot, par sa disproportion, fait localement « échec à la profondeur fictive de la perspective et restaure la présence matérielle de la surface du panneau ».

« C'est au terme d'un tour de force perspectif que le peintre ruine subrepticement le prestige de la perspective » : pour Cossa, la perspective est une affaire de mesures, elle est « un instrument récent permettant de construire et de faire voir (…) la *commensuration* des choses ». Elle construit l'image d'un monde commensurable « et ce monde n'est pas infini. Seul Dieu est infini. Le monde de Cossa reste fini, clos, à la mesure de l'homme. »

Francesco del Cossa, par son escargot aurait voulu faire toucher visuellement la présence invisible de ce qui échappe à toute mesure. « L'anomalie de l'escargot vous fait signe ; elle vous appelle à une conversion du regard et vous laisse entendre : vous ne voyez rien dans ce que vous regardez. Ou, plutôt, dans ce que vous voyez, vous ne voyez pas ce que vous regardez, ce pour quoi, dans l'attente de quoi vous regardez : l'invisible venu dans la vision. »

3.1. Albrecht Dürer, humaniste et rationnel

C'est en considérant cette interaction entre l'art et la science, la pratique et la théorie, qu'on peut comprendre le regard porté par un artiste comme Dürer sur chaque élément de la nature, parmi lesquels l'animal.

Né à Nuremberg le 21 mai 1471, Albrecht Dürer était le troisième enfant d'un orfèvre d'origine hongroise qui s'installe à Nuremberg en 1455. Destiné au métier d'orfèvrerie, Dürer commence son apprentissage auprès de son père à l'âge de 13 ans. Cela lui permet de se familiariser avec le burin et la pointe.

Il grandit dans cette époque en pleine mutation, l'époque d'Erasme, de Luther et des humanistes. Une époque où la Renaissance avait commencé à se propager dans une grande partie de l'Italie, de l'Espagne, de l'Europe du Nord et de l'Allemagne avant de gagner toute l'Europe au XVI^{e} siècle. La Réforme protestante commence aussi à s'étendre. Les changements sont donc à tous les niveaux : social, religieux, économique, culturel et politique. Cela n'est pas sans conséquence sur le travail de Dürer.

L'année 1500, relativement à l'ensemble du travail de l'artiste, est particulièrement intéressante pour notre propos, car on y discerne un changement de style à rapporter à

18. Albrecht Dürer, *Lièvre*, 1502, Aquarelle avec rehauts de blanc, 25 x 22,5 cm, Vienne, Albertina

19. Albrecht Dürer, *Chouette-effraie*, 1502, Aquarelle avec rehauts de blanc, 19,2 x 14 cm, Vienne, Albertina

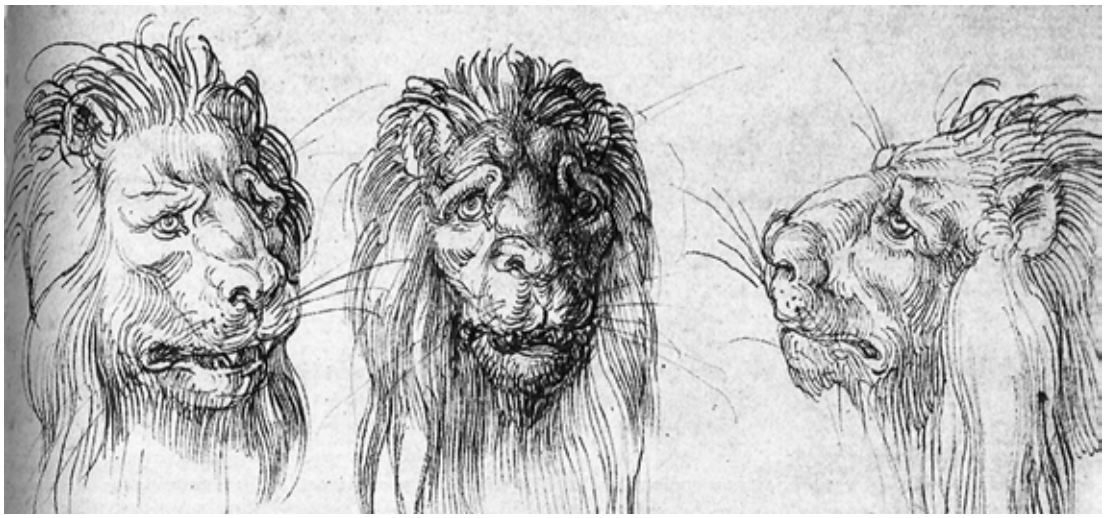
une modification de sa façon de voir le monde. Comme Panofsky l'explique, c'est durant ces années qu'il lui apparaît que ses œuvres sont passibles du reproche qu'il adressera lui-même quelques années plus tard à l'art allemand en général : elle sont « puissantes, mais irrationnelles » (*gewaltiglich, aber unbesunnen*), et elles révèlent un manque de ce « fondement logique » qui lui semble la seule garantie contre les « erreurs de dessin » (*Falschheit in Gemäl*). Il se plonge donc dans l'étude des branches principales de la théorie de l'art de la Renaissance : la théorie des proportions de l'homme, sur laquelle Jacopo de Barbari avait attiré son attention ; la théorie des proportions des animaux, et plus spécialement du cheval ; et la théorie de la perspective.[28]

C'est à cette époque, qu'apparait dans le travail de l'artiste un regard microscopique sur les sujets qu'il observe et dont il étudie les détails et les particularités. Et c'est à cette époque que les animaux attirent son attention et prennent une place importante. Sa curiosité le pousse vers l'observation de tout type d'animal, sans préférence pour une espèce particulière : l'élan, le lièvre, la chouette, le perroquet, le scarabée, le lion, le cheval, etc. (Fig. 18, 19)

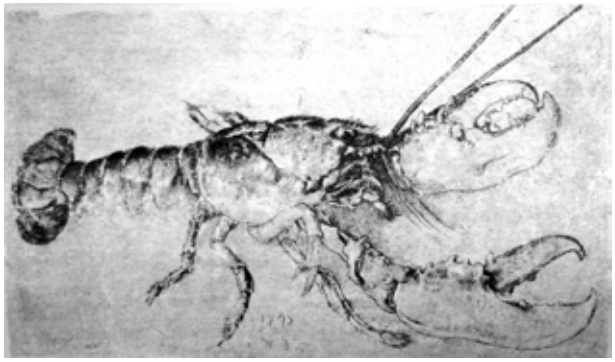
Ses voyages lui ont permis d'étudier des animaux insolites. Tel est le cas des dessins de têtes de lions, exécutées durant son séjour à Venise. Ce sont des études qui ont été faites d'après les sculptures appelées *Leoncini* (Fig. 20), situées près de la basilique de Saint Marc. On sait que Dürer n'a pas eu l'occasion de voir un lion en chair et en os avant son séjour à Gand, en 1521.[29] Mais à Venise, il effectue des dessins qui montrent son intérêt pour les créatures insolites. Ainsi les deux aquarelles de *Homard* et de *Crabe* (Fig. 21, 22), le premier aujourd'hui conservé au musée de Berlin tandis que le second se trouve au Musée Boymans à Rotterdam.

Ce qui est fascinant dans ses études analytiques d'animaux, c'est de voir comment l'artiste, par son habilité technique, arrive à rendre les détails les plus fins de chaque animal. *Tête de cerf percée d'une flèche* (Fig. 23), réalisé vers 1495 ou 1504, est un dessin au lavis brun, gris, aquarelle rehaussée de gouache appliquée au pinceau sur papier filigrané.

28. PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer,* Paris, Hazan, p. 127.
29. *Ibid.,* p. 68.



20. Albrecht Dürer, esquisse d'après les sculptures *Leoncini*, Vienne, Albertina



21. Albrecht Dürer, *Homard*, 1495, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 24,3 x 43 cm, Berlin, Kupferstichkabinett

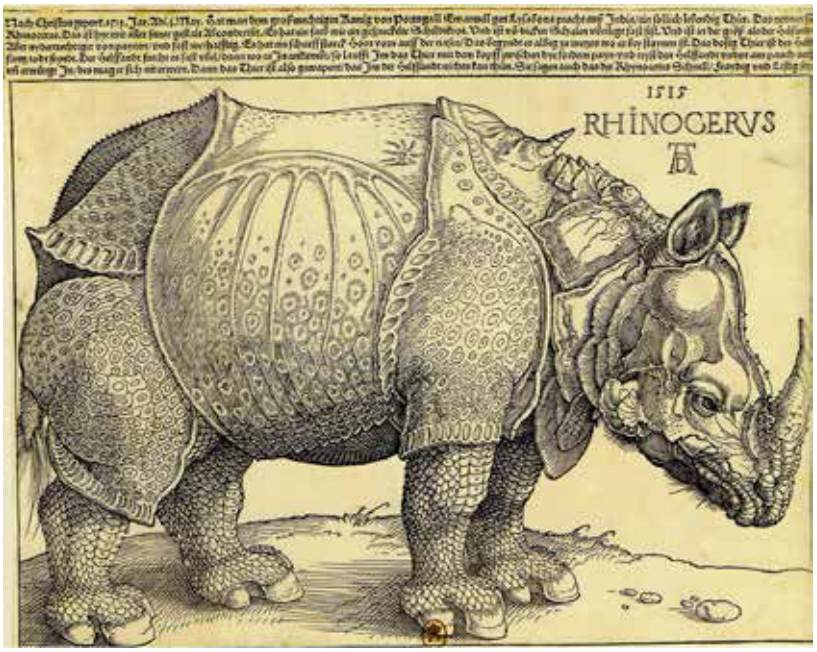
22. Albrecht Dürer, *Crabe de mer*, 1495, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 26,3 x 35,5 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

23. Albrecht Dürer, *Tête de cerf percée d'une flèche*, 1504, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 25,2 x 39,2 cm, Paris, Bibliothèque national de France

Ce dessin est l'une des plus belles études d'animaux de l'artiste. La qualité exceptionnelle de cette œuvre réside dans la finesse du traitement, la délicatesse de la touche et la subtilité des coloris. Cela est visible dans la façon dont l'artiste traite par exemple les poils, à la fois souples et denses. Le réalisme, la précision du trait et le sens de l'observation, notamment pour le pelage et le regard vitreux de l'animal, n'enlèvent rien à la poésie et à la sensibilité de cette nature morte. C'est un dessin qui a probablement été effectué en 1495, après son séjour à Venise, sur le chemin de retour.

Ces dessins qui montrent parfaitement la curiosité envers l'animal, ont été copiés à plusieurs reprises : il existe treize copies et variantes de son *Lièvre*, notamment celle de Hans Hoffmann et cinq du *Rollier mort*. Un parfait exemple de cette curiosité est le *Rhinocéros* (Fig. 24) représenté par Dürer dans une gravure sans jamais avoir vu l'animal. L'histoire est connue : il s'agit d'un cadeau exotique envoyé par le sultan de Cambay Muzaffar II à Manuel I[er] roi du Portugal. Ainsi un rhinocéros indien qui contrairement au rhinocéros africain n'a qu'une corne, arrive au port de Lisbonne le 20 mai 1515. L'animal reste plusieurs mois à Lisbonne et fait l'objet d'étude des scientifiques et des artistes avant d'être offert par le roi au pape Léon X qui avait déjà reçu de Manuel I[er] un éléphant. Le rhinocéros arrive d'abord à Marseille où François I[er] lui rend visite, mais mourut dans un naufrage au large des côtes italiennes.

Parmi les artistes qui ont dessiné l'animal à Lisbonne se trouve un marchant et humaniste, Valentim Fernandes, l'ami de Dürer, qui lui envoie un croquis accompagné de descriptions. C'est en se référant à ce croquis et ces descriptions que Dürer représente son rhinocéros sans vraiment connaître l'animal. Cela explique l'aspect peu réaliste de son rhinocéros qui a une peau comme une carapace et une corne torsadée sur son dos qui rappelle celle de la licorne.



24. Albrecht Dürer, *Rhinocéros*, 1515, Gravure sur bois, édition néerlandaise, 6e tirage, 21,2 x 30 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

3.2. Recueil Vallardi, une fascinante analyse de l'animal

Il en va de même pour les dessins d'études et d'observations des mouvements et des attitudes des animaux à cette époque. Le recueil du Codex Vallardi, aujourd'hui au musée du Louvre, est une collection de dessins composée de 378 feuilles qui regroupent les esquisses de Pisanello (1395-1455) et son atelier, de Léonard de Vinci et son école, ainsi que des artistes anonymes italiens et florentins. Les dessins de Pisanello ont une importance significative dans l'ensemble du recueil. Peuplées d'animaux de toutes sortes, chevaux, bœufs, oiseaux, cerfs et chiens, les esquisses de Pisanello dénotent des études précises d'après nature. Leur qualité stylistique est remarquable et elles témoignent d'un souci de description méticuleuse de la physionomie de l'animal (Fig. 25).

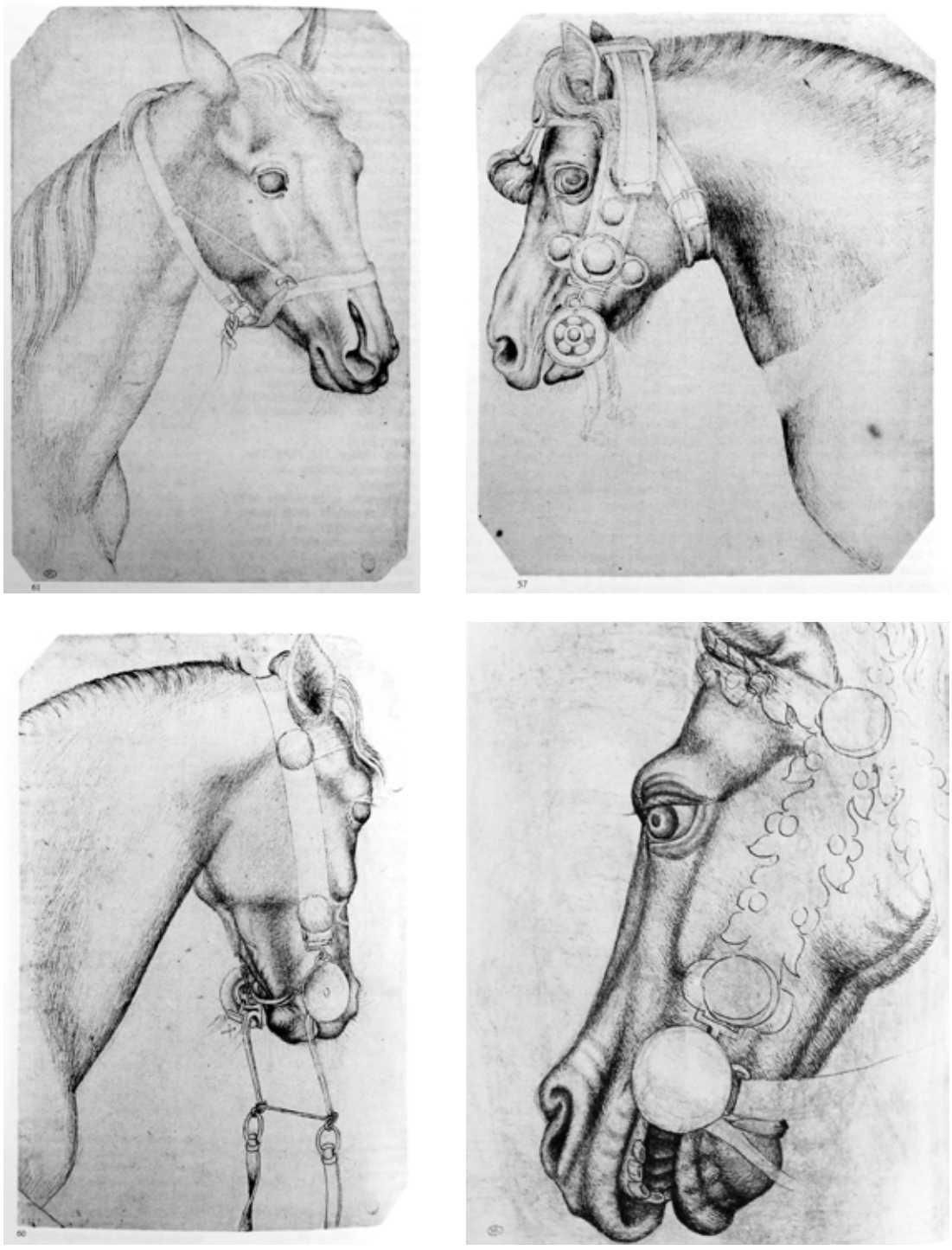
La vision de saint Eustache (Fig. 26), peint vers 1438-1442, représente Eustache, un chevalier romain, Placidus, sur son cheval au cours d'une chasse où il rencontre un cerf qu'il poursuivra jusqu'aux profondeurs de la forêt. L'animal qui portait un crucifix entre ses bois s'adresse à lui : « Eustache, pourquoi me pourchasses-tu ? Je suis le Christ […]. Tes aumônes sont montées vers moi et c'est pour cela que je suis venu, afin de me mettre en chasse de toi par l'intermédiaire de ce cerf que tu chasses. » Le général se convertit et prit le prénom grec d'Eustache.

Le tableau est peuplé de toutes sortes d'animaux, hérons, ours, biche, cerf, etc., ce qui manifeste de la part du peintre une observation très réaliste. De même, l'attitude du cheval effrayé par cette apparition est remarquablement dessinée.

Ce récit inspire Dürer aussi et fait l'objet d'une grande gravure remarquable (Fig. 27) par une subtilité des détails et de l'étude de la nature. On y voit le général romain agenouillé et les mains écartées en signe de dévotion face au cerf qui se trouve entre les arbres. Un cheval et cinq chiens sont placés au centre de la composition et occupent le premier plan comme des personnages principaux de la scène.

Leonard de Vinci ira jusqu'à rédiger un traité d'anatomie du cheval, perdu aujourd'hui. Durant sa carrière l'artiste manifeste un intérêt particulier aux études de l'anatomie, non seulement des hommes mais aussi des animaux (Fig. 28, 29). En 1482, Ludovic Sforza, le duc de Milan, lui confie la commande d'un monument équestre à la gloire de son père, Francesco Sforza. À cette fin l'artiste étudie tous les détails anatomiques du cheval et utilise comme modèle non seulement des chevaux vivants mais des chevaux antiques, célèbres pour leurs beautés. Son but était d'obtenir le cheval idéal. La statue ne se réalisera jamais car le bronze prévu sert finalement à fondre des canons. Mais les dessins de ce projet qui nous sont parvenus nous fascinent par leur soucis d'anatomie et de compréhension des mouvements de l'animal.

La même préoccupation se manifeste dans un dessin d'étude du mouvement des chats dans lequel on remarque la justesse avec laquelle il nous présente la souplesse et les contorsions de l'animal quand il se repose, se bat, se lave ou se meut.



25. Pisanello, *Tête de cheval*, dimentions variables, Paris, Musée du Louvre

27. Albrecht Dürer, *Saint Eustache*, vers 1501, Gravure au burin, 35,6 x 26 cm

26. Pisanello, *La Vision de saint Eustache*, vers 1438-1442, Tempera sur bois, 53 x 65 cm, Londres, National Gallery

28. Léonard de Vinci, *Cheval vu de profil et cheval vu de face*, vers 1490, Pointe d'argent sur papier, 25 x18,7 cm, Windsor, The Royal Library

29. Leonard de Vinci, *Études du mouvement des chats*, 1517, The Royal Library, Windsor.

4. L'animal héraut des vertus et des vices

En dehors de ces études naturalistes, l'animal apparaît à cette époque dans les portraits peints et dévoile un autre aspect de cette présence. L'homme de la Renaissance étant au centre de toutes choses, il devient le principal sujet de la peinture. Cependant il est étonnant de constater le rôle que joue l'animal dans ces portraits. Que fait ce chien dans le portrait de Charles Quint peint par Titien? Celui qui est au premier plan dans *Les Epoux Arnolfini* de Van Eyck ou encore ce chien qui regarde son maître dans *James Staurat, duc de Richmond et Lennox* de Anton van Dyck ; et ceux du portrait de *Philippe IV chasseur* et du tableau *Le cardinal-infant Fernando d'Autriche chasseur* de Velasquez ? (Fig. 30, 31, 32, 33, 34)

Si l'on se réfère aux traités de la Renaissance, on remarque que le chien est le plus digne compagnon de l'homme. Apprécié pour sa fidélité, il est admis partout. Mais malgré cette position privilégiée, il ne faut pas oublier l'importance de l'homme. C'est également en considérant cet aspect que nous devons analyser ces peintures. En effet, la symbolique de l'animal est très importante dans les représentations de cette époque. Objet d'orgueil, la présence de l'animal renforce le caractère du modèle et montre son prestige social. Une connaissance de la symbolique de l'animal est nécessaire afin de déchiffrer l'intention de l'artiste qui représente son modèle avec toutes sortes d'animaux. *La dame à l'hermine* de Léonard de Vinci (1488-1490), *La dame à la licorne* de Raphaël (1505-1506), le *Portrait de Marguerite de Navarre* de Jean Clouet (1530) sont des exemples de cette symbolique qui met en évidence les traits de caractère du modèle.

L'hermine représentée dans la peinture de Léonard de Vinci symbolise la pureté. Dans le *Manuscrit H*, Léonard de Vinci développe les aspects de l'iconographie liée à l'animal : « L'hermine (…) se laisse capturer par les chasseurs plutôt que de se réfugier dans un terrier plein de boue, pour ne pas entacher sa pureté »[30]. Quand l'hermine est figurée dans des portraits féminins, elle fait allusion à la chaste vertu de la dame qui la tient sur son sein. En tant qu'allégorie de la chasteté, on la retrouve dans les attributs de saintes vierges et singulièrement de Marie, qui portent parfois des manteaux doublés de sa fourrure. [31]

Il en va de même pour la licorne, cette créature fantastique à laquelle on continue de croire jusqu'au XIX[e] siècle. Elle symbolise pour la religion chrétienne la pureté et la chasteté et à ce titre ne pouvait, selon la légende, être approchée que par une vierge qui en la charmant et en l'apprivoisant permette aux chasseurs de la capturer. De même le perroquet, ainsi que le peint Clouet au portrait de *Margueritte de Navarre*, qui est emblème de pureté et d'innocence et à ce titre fréquent attribue des jeunes femmes dans les portraits d'épouses (Fig. 35, 36, 37).

30. De 1487 à 1508, Léonard de Vinci esquisse un *Traité de la peinture*. Ce sont douze carnets aux formats et aux contenus différents qui montrent l'intérêt scientifique et technique de l'artiste. On y trouve des croquis et des notes sur des sujets variés. Le *Manuscrit H* est le 8[ème] de cet ensemble.
31. IMPELLUSO, Lucia, *La nature et ses symboles,* Paris, Edition Hazan, 2004. p. 228.

30. Jan van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, 1434, Huile sur bois, 82,2 x 60 cm, The National Gallery, Londres

31. Véronèse, *Portrait de jeune homme au lévrier*, vers 1561-1565, Huile sur toile, 173,6 x 102cm
32. Diego Vélasquez, *Philippe IV chasseur*, vers 1632-1633, Huile sur toile, 189 x 125,5 cm
33. Titien, *Portrait de Charles Quint avec son chien*, 1533, Huile sur toile, 192 x 111 cm
34. Antoin van Dyck, *James Stuart, duc de Richmond et Lennox*, vers 1643- 1635, Huile sur toile, 2,16 x 1,28 cm

35. Léonard de Vinci, *La dame à l'hermine*, 1488-1490, Huile sur bois, 54 x 39 cm
36. Raphaël, *La Dame à la licorne*, 1506, Huile sur bois, 65 x 51 cm
37. Jean Clouet, *Marguerite de Navarre*, vers 1530, Huile sur bois, 61,2 x 52,6 cm

5. L'animal comme objet de la réflexion au XVI^{e} siècle

En parallèle à cet intérêt que les peintres portent à l'animal, on voit apparaître un souci similaire dans les discours des savants, notamment les discours autour de la *dignitas* et de la *miseria hominis* qui conduisent à un nouveau type de questionnement non seulement sur la nature de l'animal, mais aussi sur celle de l'homme. L'anthropologie moderne conçoit l'homme à partir de l'animal. Certes, on trouve l'origine du débat sur la nature des animaux dans la philosophie antique, la question de l'intelligence des animaux ayant été posée par les différentes doctrines. Aristote est le premier grand naturaliste qui s'intéresse aux animaux et nombreux sont les passages de ses écrits qui sont consacrés à ce sujet.

Dans le *Dictionnaire* de Pierre Bayle, parmi les écrivains représentés on trouve deux écrivains mineurs qui s'opposent en soutenant deux pensées radicalement opposées, Jérôme Rorarius et Péreira Gomézius. L'article sur Rorarius le présente comme « Nonce de Clément VII à la cour de Ferdinand Roi de Hongrie » ; il a « composé un ouvrage qui mérite d'être lu. Il entreprend d'y montrer non seulement que les bêtes sont des animaux raisonnables, mais aussi qu'elles se servent de la raison mieux que l'homme »[32]. Péreira Gomézius, lui, « Médecin Espagnol, a vécu au XVI^{e} siècle. Il se piqua de l'esprit de contradiction ; car il affectait de combattre les Doctrines les mieux établies, et de soutenir des Paradoxes. La liberté de philosopher était pour lui un grand charme ; il s'en servit amplement, et jusqu'à l'abus (…). Mais ce qu'il y eut de plus surprenant dans ses Paradoxes, fut qu'il enseigna que les bêtes sont des machines, et qu'il rejeta l'âme sensitive qu'on leur attribue »[33].

Ces deux thèses sur l'intelligence de l'animal et la privation de l'âme trouvent leurs racines dans une dispute ancienne sur l'âme des animaux, celle des Académiciens et des Stoïciens. Mais comme le mentionne Thierry Gontier, ces deux auteurs « parrainent ces deux partis parce qu'ils sont les plus anciens à avoir "osé" ces thèses et à les avoir affirmées de la façon la plus radicale »[34]. L'Antiquité ne considère pas l'homme et l'animal comme opposés mais plutôt comme différents. Homme et animal partagent le principe de vie et de mouvement, ce que manifeste entre autres le mot « animal » et son origine latine *anima.* Leur différence, selon Aristote, prend place dans l'échelle de la Nature, qui s'étend des êtres humains aux êtres inanimés. Et même les Stoïciens, qui opposent la nature de l'homme et celle de l'animal, ne privent pas l'animal de l'âme et admettent chez l'animal une capacité de perception, de souffrance, de sensation.

Ainsi la dissociation existe-t-elle depuis l'Antiquité, dans le conflit entre partisans du Stoïcisme et Académiciens. Plutarque, quant à lui, se demande si l'homme n'est pas trop valorisé, ne prend pas une place trop haute par rapport aux animaux. Il s'agit toujours de comparaisons et de mesures : la rupture radicale entre l'homme et l'animal est plus tardive.

---

32. Cité dans GONTIER, Thierry, *De l'homme à l'animal : Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux,* de BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique,* Rotterdam, 1695-1697, troisième édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur 1720, t. III, article « Rorarius », p. 2473.
33. *Ibid.*, t. III, article « Péreira », p. 2227.
34. GONTIER, Thierry, *De l'homme à l'animal : Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux,* Paris, Vrin, 1998, p. 12.

Même le christianisme, à son origine, ne voit pas une hiérarchie de nature entre l'homme et l'animal. Voici la parole de Salomon dans l'*Ecclésiaste* 3, 19-20 : « J'ai dit en mon cœur, au sujet des fils de l'homme, que Dieu les éprouverait, et qu'eux-mêmes verraient qu'ils ne sont que des bêtes. Car le sort des fils de l'homme et celui de la bête est pour eux un même sort ; comme meurt l'un, ainsi meurt l'autre, ils ont tous un même souffle, et la supériorité de l'homme sur la bête est nulle ; car tout est vanité. Tout va dans un même lieu ; tout a été fait de la poussière, et tout retourne à la poussière. Qui sait si le souffle des fils de l'homme monte en haut, et si le souffle de la bête descend en bas dans la terre ?... ».

L'opposition tranchée vient plus tard, au IV^e^ siècle, notamment avec Saint Augustin qui fait de l'immortalité de l'âme un dogme chrétien marquant de la sorte une différence radicale entre l'homme et l'animal.

Il est important de connaître l'origine des débats sur les natures de l'homme et de l'animal et leur évolution jusqu'à nos jours pour comprendre leur influence et leur effectivité dans l'art, ainsi que la place donnée à l'animal depuis la Renaissance. Sans connaître l'histoire de ces changements de perception, on ne peut pas comprendre les mutations qui s'opèrent dans les œuvres artistiques contemporaines. Il s'agit ainsi de voir pourquoi et comment, malgré la place centrale donnée à l'homme avec le début de la modernité, l'animal continue à être présent dans l'art depuis la Renaissance. Ensuite, nous verrons comment la voie ouverte par Plutarque, reprise ensuite par Montaigne, La Fontaine et des naturalistes, mène aux droits des animaux et à la place privilégiée qu'ils vont occuper dorénavant, débats bien entendu absents chez les philosophes antiques.

La question de la nature animale de l'homme est au cœur des réflexions philosophiques et artistiques du siècle qui suit celui de Jérôme Rorarius et Péreira Gomézius.

Au printemps 1668, Charles Le Brun donne une première conférence à l'Académie royale de peinture et de sculpture sur l'expression des passions. Quelques années plus tard, en 1671, il reprend une conférence sur la physiognomonie de l'homme et ses rapports avec celle des animaux dans laquelle il voit une inclination naturelle. Le texte de Le Brun a disparu et il est aujourd'hui connu par les résumés approximatifs de Claude III Nivelon, d'Henrie Testelin et d'Etienne Picart. Mais ses dessins sur le sujet sont conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre.

La physiognomonie enseigne à l'homme depuis l'Antiquité, les moyens de mieux se connaître en observant les traits de son visage et en cherchant à en déduire un caractère, pour ce faire elle s'aide parfois de références animales ou raciales. Les anciens lui assignaient trois méthodes : l'anatomique, la zoologique et l'ethnologique. La méthode anatomique déduit un caractère des formes du corps et de ce quelles induisent quant à l'expression des sentiments. La méthode zoologique cherche à faire un parallèle entre ces mêmes formes individuelles et les formes d'une famille animale. Une ressemblance physique impliquant une proximité de caractère, un homme ressemblant à un lion en partage aussi les vices et les vertus. La méthode ethnologique se livre au même analyse en remplaçant les animaux par des races humaines ou des peuples.

En ce qui concerne la méthode zoologique, comme l'avait souligné Marsile Ficin, elle était présente dans le langage artistique dès le XV^{e} siècle. En réalité, Le Brun reprend les travaux sur la physiognomonie de Giambattista della Porta, d'André Vésale, de Conrad Gesner et d'Ulisse Aldrovandi.

Pierre-Paul Rubens a rédigé une *Théorie de la figure humaine,* dans laquelle il souligne la ressemblance existant entre le visage de l'homme et la tête du cheval, rapport perceptible selon Rubens sur le visage de Jules César: « La figure virile est la vraie perfection de la figure humaine. L'idée parfaite de sa beauté est l'ouvrage immédiat de la divinité, qui l'a créée unique et d'après ses propres principes. Comme il n'en a créé d'abord qu'un seul, la deuxième, la troisième, la quatrième et toutes les autres créatures qui vinrent ensuite se sont écartés de plus en plus de cette première sortie des mains du Créateur et elles ont dégénéré de son excellence primitive. Alors changeant de forme et de caractère, elles ont emprunté diverses parties du lion, du taureau et du cheval, qui surpasse tous les animaux par la force, le courage, et la grandeur du corps »[35].

35. RUBENS, Pierre Paul, *Théorie de la figure humaine,* Paris, Edition Rue d'Ulm, 2003, p. 59.

6. De la naissance de l'art animalier au XVII^{e} siècle

Un agneau aux pattes attachées, seul sur un fond sombre, repose sur une table. Voici *Agnus Dei* (Fig. 38) de Francisco de Zurbaran (1598-1664), un bel exemple pouvant marquer la naissance d'un nouveau genre dans la peinture occidentale. Parallèlement aux réflexions sur la nature humaine, sur ce qui la rapproche de l'animal ou au contraire sur ce qui l'en différencie, on assiste au XVII^{e} siècle à la naissance d'un art consacré à l'animal. Désormais on pourra faire une distinction entre des artistes qui se contentent de suggérer dans leurs œuvres, parmi d'autres êtres existants, la présence d'animaux, et des artistes qui consacrent leur art à la représentation de l'animal et s'en font une spécialité. Sans vouloir faire de Zurbaran un peintre animalier, il est important de voir que l'agneau tel qu'il est représenté sans auréole dans la version du Prado est représentatif d'un nouvel intérêt et d'une nouvelle place donnée à l'animal dans la peinture occidentale.

L'artiste avait peint ce thème en plusieurs versions qui sont toutes très semblables à celle qui se trouve dans l'*Adoration des bergers* aujourd'hui à Grenoble. À l'avant du tableau où sont disposées les offrandes des bergers, on voit un agneau aux pattes attachées qui symbolise le sacrifice du Christ. Rappelons la parole de Saint Jean, 1,29 : « Voici l'agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde ». On peut donc déceler une évidente signification religieuse dans les versions où Zurbaran représente l'animal seul. La blancheur de sa peau le détache du fond sombre et accentue le message symbolique qui est l'innocence et la douceur.

Zurbaran reprend une tradition ancienne de la représentation du Christ sous la forme d'un agneau. Nombreux sont des peintures qui témoignent de cette tradition des scènes religieuses dans l'art des premiers siècles du christianisme. Cette tradition est ensuite modifiée pour éviter toute confusion entre les cultes et les croyances résultant de la similitude des symboles. Ainsi un concile tenu à Constantinople en 629 exige que l'art chrétien représente le Christ sous les traits d'un homme. Certes, cela n'empêche pas qu'on représente l'agneau à la place du Christ tout au long du Moyen Âge, mais pour éviter toute ambiguïté, il est en général accompagné d'une auréole crucifère et porteur du drapeau de la Résurrection.[36]

Dans les différentes versions de l'agneau de Zurbaran, celle qui se trouve aujourd'hui au musée de San Diego, paraît la plus complète. On y voit l'animal avec auréole et inscription, tandis que celles de Madrid et de Barcelone sont plutôt des recherches d'équilibre entre le fond sombre et la forme de l'animal, recherches pouvant témoigner d'une nouvelle approche de la représentation de l'animal.

C'est en effet à partir du XVII^{e} siècle que la représentation de l'animal devient un genre à part entière dans la peinture occidentale. André Félibien, dans sa conférence de 1667 à l'Académie, proposa une *hiérarchie des genres* dans laquelle on voit apparaître cette nouvelle place donnée à la peinture qui traite l'animal comme sujet : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui

36. *Zurbaran*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988, p. 295.

38. Francisco de Zurbaran, *Agnus Dei*, vers 1640-1635, Huile sur toile, Madrid, Museo del Prado

qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés »[37].

Selon cette hiérarchie des genres proposée par Félibien, la peinture animalière comme celle de la nature morte rangée à l'époque dans « la peinture de genre », se trouve au bas de la hiérarchie. À l'opposé, se situe la peinture de l'homme. Cependant, malgré cette place moins noble, l'animal devient désormais un sujet à part entière dans la peinture, présent dans les peintures animalières comme dans les natures mortes. Pour comprendre cette nouvelle façon de présenter l'animal, il suffit de faire une comparaison entre son traitement et celui des siècles qui ont précédé les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Comme on a pu le voir, soit l'animal était pur objet de la curiosité et de la connaissance (les aquarelles de Dürer), soit il portait une signification symbolique. Certes, sa connotation symbolique ne sera jamais complètement absente plus tard, comme en atteste notamment la présence d'une mouche sur un crâne dans *Et in Arcadia ego* (1628) (Fig. 39) de Giovanni Francesco Barbleri, la mouche étant le symbole de la mort, représentative d'une morale chrétienne. Mais ensuite, on assistera peu à peu à un éloignement des aspects symboliques pour s'approcher d'un intérêt plus exclusivement mimétique prouvant l'habilité de l'artiste.

37. FELIBIEN, André, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris, F. Léonard, 1668.

Le Bœuf écorché (1655) (Fig. 40) est l'une des rares natures mortes de Rembrandt. À peine regardée la toile on voit un animal éventré dans un intérieur sombre, attaché à des croisillons de bois, cette carcasse a l'air d'un bœuf crucifiée. En portant plus attention on y remarque la présence d'une jeune femme qui nous regard. Comment ne pas penser au *memento mori* (souviens toi que tu mourras), comment ne pas voir aussi la crudité du rendu, sa matière, son réalisme, comment ne pas se souvenir d'autres carcasse sanglantes présentes dans des compositions de jeunesse, de certains de ses dessins fait à même le motif, dans des boucheries où l'artiste va saisir la matière du sujet.

39. Giovanni Francesco Barbieri (Le Guerchin), *Et in Arcadia ego*, 1622 -1618, Huile sur toile, Galerie nationale d'art ancien, Rome

40. Rembrandt, *Le Boeuf écorché,* Peinture à l›huile, 94 x 69 cm, Paris, Musée du Louvre

6.1. Jean Siméon Chardin et les salons de Diderot

Cet éloignement du symbolisme et l'intérêt pour le rendu de la matière sont d'autant plus remarquables dans les natures mortes de Jean Siméon Chardin. Lors de sa présentation à l'Académie en 1728, Chardin a choisi parmi ses peintures deux natures mortes : *La Raie* (Fig. 41) et son pendant, *Le Buffet. La Raie,* peint vers 1726, est un tableau étrange. La composition est divisée en deux. D'un côté, se trouvent les vivants et, de l'autre côté, les choses inanimées. Une grande raie trône au centre du tableau. À droite sont placés des ustensiles de cuisine, une marmite renversée, une écumoire, un broc, un couteau, une bouteille en terre et un poêle. À gauche un chat, des huîtres et deux poissons. Le chat au poil hérissé semble être agité par quelque chose qui se passe en dehors du tableau. Cette raie écorchée, qui peut rappeler *Le bœuf écorché* de Rembrandt, attire le spectateur par son regard vide et fantomatique. On voit son ventre et ses ouïes qui font penser à des yeux et une bouche. Comme le remarque Philip Conisbee, ce qui est paradoxal dans cette œuvre, dans le fait de peindre une raie, c'est qu'il s'agit d'un sujet considéré comme absolument laid, qui acquiert une beauté irrésistible en raison de la manière dont il est peint. C'est là que réside la profondeur de l'art de Chardin. Son pinceau peut transformer un sujet trivial en un objet de beauté.

N'est-ce pas pour cette raison que Diderot a encouragé Pierre à regarder avec soin cette toile la prochaine fois qu'il viendrait à l'Académie, pour voir comment la nature sous son aspect le plus « dégoûtant » peut être transformée par le talent d'un artiste véritable ?[38]

En effet, Diderot considère cette toile comme un chef-d'œuvre que les jeunes peintres doivent copier : « Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau (*Bocal d'olives)*, je l'occuperais sur *La Raie* dépouillée du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures. On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleurs appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien. »

On peut se demander ce que Diderot admire précisément dans cette peinture. On sait que dans ses *Essais sur la peinture* (1765), il a interrogé le système félibien en déclarant que la définition de la peinture d'histoire n'est pas assez large, qu'elle devrait inclure non

38. CONISBEE, Philip, *La vie et l'œuvre de JEAN-SIMÉON CHARDIN*, Courbevoie, Paris, ACR Édition Internationale, 1985, p. 78.

seulement des scènes de l'histoire sainte, mythologique ou héroïque, mais aussi des scènes de la vie bourgeoise comme celles peintes par Greuze par exemple : « On appelle du nom de peintre de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leur scène de la vie commune et domestique ; Téniers, Wouwerman, Greuze, Chardin, Loutherbourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que *Le père qui fait la lecture à sa famille*, *Le Fils ingrat* et *Les Fiançailles* de Greuze, que les *Marines* de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que *Les Sept Sacrements* du Poussin, *La Famille de Darius* de Le Brun, ou la *Suzanne* de Van Loo ».

Certes, en lisant ces lignes, on remarque un élargissement de la définition du genre de la peinture d'histoire mais il est important de préciser que Diderot approuve la hiérarchie : « La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie »[39].

Même si il est un grand admirateur de Chardin, Diderot, dans le même temps, est conscient du fait que les tableaux de Chardin se situent au bas de la hiérarchie des genres. Ainsi, dans le *Salon de 1761,* il parle de la « nature basse, commune et domestique » ; « quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des jattes, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet ». Par ailleurs, en 1767, il écrit : « Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes ; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau de Chardin »[40].

Comme Tunstalle le précise, en lisant les écrits théoriques sur la peinture de Diderot, ce dernier utilise une distinction qu'il se refuse dans sa philosophie : celle du vivant et de l'inanimé. À lire sa pensée philosophique, on peut penser que la « nature morte » est une expression vide de sens, un paradoxe, voire un oxymore. En effet, pour Diderot, non seulement la nature est dans « une vicissitude perpétuelle », est « encore à l'ouvrage », mais cette vicissitude, ce dynamisme, sont inhérents à la nature, à la matière : « Pour vous représenter le mouvement (…) il vous faut imaginer une force qui agisse sur elle. Ce n'est pas cela ; la molécule, douée d'une qualité propre à sa nature, est elle-même une force active ». Ainsi on remarque la contradiction entre sa philosophie matérialiste et son esthétique d'apparence dualiste. Mais comment peut-on l'expliquer et le comprendre ? Qu'est-ce qui lui fait tant admirer les natures mortes de Chardin ?

En réalité, malgré le paradoxe qui existe entre ses théories sur la peinture et sa pensée philosophique, on peut dire que ce que Diderot admire chez le peintre, c'est son talent d'imitation et sa capacité à rendre la matière telle qu'elle est dans la nature, son habileté à représenter les choses telles qu'elles sont dans la nature, à faire illusion et à tromper

39. Cité dans TUNSTALL, Kate E., « Diderot, Chardin et la matière sensible. », *Dix-huitième siècle* 1/2007 (nº 39), p. 577-593.
40. DIDEROT, Denis, *Œuvres*, éd. Laurent Versini, 5 vol., Paris, Bouquins, 1994-1997, IV, p. 593.

l'œil. Pour Diderot, les tableaux de Chardin sont « toujours une imitation très fidèle de la nature », « c'est la nature même », « Chardin est si vrai, si vrai ». Le critique Du Bos explique bien ce point d'intérêt dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* : « lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, notre attention ne tombe pas sur l'objet imité mais sur l'art de l'imitateur. C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'artisan[41] ».

Ces exemples et ces réflexions nous éclairent sur le regard porté sur l'animal dans l'art des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Peut-on oser dire que l'animal tel qu'il est traité et compris dans ces représentations, se réduit au statut d'objet et se place au même rang que des fleurs, des fruits et des ustensiles de cuisine ? Prend-il place parmi ces objets peints qui, privés de toute qualité propre, manifestent avant tout le talent de l'artiste et son pouvoir de créer de l'illusion ? Ce discours était très présent dans l'esthétique de la seconde moitié de XVIII^e^ siècle. Ce qui est important et soulève l'admiration n'est pas l'objet en soi, mais la façon de le représenter. De la même manière, ce n'est pas l'animal en soi qui serait important, mais la manière dont l'artiste le traite pour rendre son apparence au plus près du vrai. Voyons la comparaison que propose Charles Nicolas Cochin entre les tableaux de Chardin et ceux de Jean-Baptiste Oudry, un autre peintre de natures mortes qui était surtout connu pour ses peintures de chiens de chasse et ses natures mortes animalières. Il écrit ainsi : « l'illusion était égale dans les deux tableaux, et l'on était obligé de toucher l'un et l'autre pour s'assurer que ce fût de la peinture. Cependant les artistes et les gens de goût n'admettent aucune égalité entre les deux ouvrages. En effet, le tableau de Chardin était autant au-dessus de celui de M. Oudry, que ce dernier étoit au-dessus du médiocre. Quelle en étoit la différence, sinon ce faire que l'on peut appeler magique, spirituel, plein de feu, et cet art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de M. Chardin »[42]. Pour Cochin, le « faire » de Chardin lui vaut le rang supérieur dans son genre. Dans sa Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, de sculpture, etc. (1747), Le Blanc suggère que Chardin est sorti de son genre pour entrer dans un genre plus élevé, estimant que ce peintre a trouvé « l'art de traiter des sujets familiers sans être bas ».

41. Cité dans TUNSTALL Kate E.,« Diderot, Chardin et la matière sensible. », Dix-huitième siècle 1/2007 (n° 39), p. 577-593 de Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexion critique sur la poésie et sur la peinture,* Paris, École national supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 24.
42. *Id.*, « De l'illusion dans la peinture », dans Recueil de quelques pièces concernant les arts ; Discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin et particulièrement de la peinture ; Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, Genève, Minkoff, 1972, p. 72-3.

41. Jean Siméon Chardin, *La Rai*, vers 1726, Huile sur toile, 114 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre.

6.2. La ruade de Malebranche

Rappelons que la pensée de l'animal du XVII[e] siècle est marquée par celle de l'animal-machine de Descartes, l'hypothèse selon laquelle les animaux sont des machines, des assemblages de pièces et de rouages dépouillés de pensée et de conscience. On sait que cette pensée est poussée à l'extrême par Nicolas Malebranche, comme on peut le constater dans l'anecdote suivante: « Un jour Fontenelle et Malebranche entraient ensemble à l'Oratoire Saint-Honoré ; la chienne de la maison vint caresser Malebranche qui l'accueillit avec des coups, quoiqu'elle fût pleine, et lui arracha des cris plaintifs. Comme Fontenelle paraissait s'en émouvoir, celui-ci lui dit froidement : "Eh quoi ! Ne savez-vous pas que cela ne sent point ?" »[43]

Bien que cette pensée soit combattue par des penseurs comme Pierre Gassendi et Condillac, elle aura une large influence sur les discours à propos des animaux tout au long du XVIII[e] siècle. La fréquence de cette façon de voir et de considérer l'animal peut nous aider à comprendre sa présence dans la peinture de genre et les réflexions des écrivains qui ont écrit à ce propos. Certes, cela ne veut pas dire que Chardin, Oudry ou Desportes étaient, à proprement parler, des cartésiens. On est loin de ça. Mais il est important de prendre en compte qu'on ne peut pas regarder ces œuvres et les critiquer avec notre œil du XXI[e] siècle, avec notre vision de l'animal. Les questions qu'on se pose aujourd'hui au sujet de l'animal, à part chez certains penseurs, étaient absentes dans les réflexions de l'époque.

Par ces exemples rapides qui tracent l'évolution du rapport des peintres à la représentation de l'animal depuis la Renaissance, on remarque que, malgré la place centrale donnée à l'homme, l'animal n'a jamais cessé d'être présent dans les œuvres picturales. Certes, à certaines époques leur présence est plus remarquable qu'à d'autres, mais l'animal n'est jamais complètement absent. Dans le même temps, on peut dire que ce n'est pas vraiment l'animal et l'animalité qui ont été objets de traitement dans les œuvres picturales de ces siècles. La façon dont les peintres ont traité l'animal depuis la Renaissance marque plutôt un éloignement qu'un rapprochement. Désormais, l'homme, devenu maître et possesseur de la nature, considère et examine l'animal non plus comme un être qui, au même titre que lui bien que différemment, partage sa condition de créature, mais comme un objet situé à l'extérieur de lui-même, dans une sphère objective sur laquelle il a tout pouvoir. Indépendamment de toute qualité ontologique intrinsèque, tout doit être ramené à l'homme, à sa connaissance et à son habilité.

Mais s'il s'agit là d'un pouvoir immense, cette exclusivité peut aussi être comprise comme l'origine d'une crise, crise suivie par un mal-être qui poussera plus tard l'homme à reconsidérer le rapport qu'il entretient avec le monde, la nature et l'animal.

C'est depuis le milieu du XVIII[e] siècle et dans les siècles qui le suivent que peuvent être dégagées des modifications profondes, théologiques, philosophiques et éthiques, du rapport entre l'homme et l'animal, modifications dont témoignent de manière particulièrement éloquente et créative, les représentations artistiques.

43. BOUILLIER, Francisque, *Histoire de la philosophie cartésienne,* 3[e] éd., t. 1, Paris, C. Delagrave, 1868, p. 155.

Deuxième Partie

La crise de la modernité et la recherche de l'unité perdue

Dans l'une des illustrations du *Livre des propriété des choses* (Fig. 42)de Barthélémy l'Anglais, *Le Mariage d'Adam et Ève*, on voit trôner le Créateur, entouré par toutes sortes d'animaux au moment du déroulement du mariage. Cette scène est délimitée par une muraille encerclant et rassemblant le Créateur, l'homme et l'animal. À première vue, on peut penser à l'épisode biblique dans lequel le soin de nommer les animaux est attribué à l'homme : « L'Éternel Dieu dit : il n'est pas bon que l'homme soit seul ; je lui ferai une aide semblable à lui. L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme. Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs ; mais pour l'homme, il ne trouva point d'aide semblable à lui. (…) L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme » (*Genèse* II, 18-22). Cet épisode nous éclaire sur la place privilégiée donnée à l'homme et sa suprématie face à l'animal. Mais l'enluminure nous dévoile surtout la position assignée par Dieu à l'animal comme témoin du mariage d'Adam et Ève et à ce titre comme acteurde la réconciliation finale et du salut, comme s'il était question d'une unité entre l'homme et l'animal. De la même façon, dans une autre enluminure, celle du *Livre d'heures Visconti,* ce sont les animaux qui assistent à la création d'Ève. On y voit le singe, l'ours, le lapin, le sanglier, l'éléphant, le lion, le cerf, etc.

42.Barthélémy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, Paris, vers 1415, Cambrige, Fitzwilliam Museum

1. Histoire d'une séparation

Comme on a pu le voir, on assiste avec la modernité à un changement de vision de l'homme et du monde. Les différentes pistes étudiées dans la première partie peuvent nous conduire vers ce que l'on appelle la crise de la modernité. Mais avant tout,il nous faut d'abord donner une définition de la notion de « crise ». Ce terme galvaudé a perdu son poids et la profondeur de son sens. C'est pourquoi il nous importe, dans le cadre de cette recherche, de connaître le sens exact du mot et son histoire afin de pouvoir déchiffrer les liens existants entres les discours des artistes sur la crise et leurs représentations artistiques qui traitent de l'animal.

Tout d'abord il faut savoir qu'à l'origine le mot « crise », du grec ancien « krisis », a été établi dans le champ clinique pour désigner un accès aigu, comme un tournant décisif dans l'évolution d'une maladie. D'autre part, dans le champ juridique, il indique la décision du juge qui tranche un différend. Le verbe « *krinein* » se réfère au moment du jugement où les choses sont en train de se déterminer dans un sens ou dans l'autre, tel un moment de basculement où deux forces contradictoires, s'affrontent.

L'idée de crise ne devient un thème philosophique qu'avec la modernité. Cela ne veut pas dire que la « crise », dans son sens philosophique, est propre à la modernité ; il existe bien au contraire une longue histoire de cette notion propre à la philosophie. Elle remonte à la Grèce antique et nous tenterons d'en envisager une explication dans les pages qui suivent.

Mais avant d'analyser son développement historique, nous proposons d'éclaircir notre connaissance de sa nature, par le biais de son étymologie. Le mot « crise » en français vient du latin *cribellum,* qui désigne un tamis ou un crible : instrument doté de trous destiné à trier le grain ou encore des objets de différentes tailles. Il apparaît dans son sens européen à partir du moment où il y a une scission entre deux choses. Manifestement, la crise commence à ce stade. Nous pouvons nous demander ce que sont ces deux entités, comment et depuis quand elles adviennent.

Heidegger, l'un des principaux penseurs de la crise, voit dans sa constitution un oubli. Avant lui Husserl, autre pilier de la philosophie de la crise, analysait la crise européenne à partir de la séparation existantdésormais entre les sciences, et particulièrement entre les sciences naturelles et les sciences humaines.

Quelle est la nature de cette séparation, comment la réparer, et de quel oubli s'agit-il? Certes ces questionnements d'ordre philosophique ont depuis l'aube de l'humanité interrogé philosophes et sociologues. Mais ils nous intéressent précisément dans la mesure où ils sondent une vérité de la vie humaine et traversent le travail des artistes qui cherchent à leur trouver une issue par le biais de leur créativité. C'est dans cette perspective que nous allons examiner le sens de cette crise, de cette séparation et de cet oubli.

Parler de la crise reviendrait à identifier ce moment où « l'absolu » se dissocie de la raison

pour devenir son objet. La raison (l'homme) réfléchit « l'absolu ». Cette crise primordiale contient toutes les autres, et de son dénouement dépend la résolution des crises qui lui succèdent.

A ce tournant de nos réflexions, nous ne pouvons faire l'économie d'une modeste définition de « l'absolu ». L'hypothèse est en effet que ce terme, envisagé dans la relation que le sujet pensant entretient avec lui, recèle la raison d'une scission profonde. Nous allons tenter d'en comprendre les enjeux, les origines et les possibles solutions.

Pour pouvoir parler de « l'absolu » et de cette scission, il nous faut remonter à la Grèce antique. Les Présocratiques étaient à la recherche du principe fondamental de toute chose, de la Cause première de toute existence, « cause » compris ici à la fois comme origine, fondement et commencement du monde. Cette investigation philosophique est manifeste dès le VII^{e} siècle av. J.-C avec les penseurs précédant Socrate, puis devient remarquable dans la philosophie d'Aristote (384-322 av. J.-C) et son ouvrage fondateur, la *Métaphysique*.

La métaphysique fait ici référence aux recherches philosophiques et théologiques sur la science des causes premières, sur « l'absolu » en tant que premier principe. La *Métaphysique* d'Aristote est un ensemble de quatorze livres regroupés et organisés après sa mort, probablementpar son premier éditeur, Andronicos de Rhodes. Ce dernier a attribué ce titre à cet ensemble car il l'avait placé après la *Physique* : étymologiquement le mot se compose de *méta* et*phusikè,* autrement dit « ce qui vient après la nature ». Le terme « métaphysique » n'a en effet jamais été employé par Aristote lui-même dans l'acceptation qui sera la sienne au cours des siècles suivants. Aristote emploie le terme « philosophie première » pour parler de la pensée de cette cause première et c'est après sa mort, avec Andronicos de Rhodes, que le mot « métaphysique » sera utilisé en référence à l'essence des réflexions de l'ensemble de ce traité.

L'« absolu », pour chacun de ces philosophes, désigne la cause et la finalité de tout ce qui est en tant qu'il est. L'absolu n'a besoin d'aucune condition et d'aucune relation pour être, il ne dépend que de lui-même et porte en lui sa raison d'être. Le mot vient de *absolutus,* en latin : « achevé », « qui forme par soi-même un tout ». Il est l'Idée pour Platon, l'essence selon Aristote, l'Esprit d'après Hegel. Il est encore Dieu dans la scolastique, philosophie qui vise à concilier l'apport de la philosophie grecque, en particulier celle d'Aristote, avec la théologie chrétienne. L'un de ses principaux penseurs est Thomas d'Aquin.

Dans le cadre de cette recherche nous évoquerons le concept d'« absolu » pour désigner ce qui ne dépend d'aucune autre entité et a en lui-même sa raison d'être. Mais on comprend que dès que l'absolu devient un objet de réflexion, il est déjà possible de parler de « crise ». S'interroge sur l'absolu, comme le font les philosophes, c'est en effet déjà se situer face à lui, dans une extériorité, ce qui est déjà en soi contradictoire ; c'est en ce sens que l'on peut dire que la crise n'est pas chose nouvelle.

Depuis l'Antiquité en effet, les philosophes ont cherché la réponse à nombre de questions engendrées par le désir de connaître l'élément premier, dont la compréhension éluciderait le mystère de l'univers. Aristote dans sa *Physique* démontre la nécessité de l'existence d'un *premier moteur immobile*, une substancequi est éternelle et qui va causer le mouvement de tout l'univers. Tout mouvement vient d'une source elle-même immobile : « Tout mû est nécessairement mû par quelque chose » (*Physique, VII, 1, 241 b*), mais l'origine première du mouvement ne peut qu'être immobile, sinon elle ne serait pas origine, puisqu'elle-même mise en mouvement par une autre chose.

Cette fascination pour le mouvement nous renvoie à une vision du monde que l'on retrouvera à la Renaissance chez des artistes comme Michel Ange ou Léonard de Vinci, tous deux fascinés par l'idée du mouvement et de sa cause.

Si la crise est une caractéristique de la civilisation occidentale et trouve sa naissance au moment où l'homme en réfléchissant l'« absolu » se sépare de lui, pour quelle raison devient-elle si profonde avec la modernité ? Qu'est-ce qui différencie cette crise des autres ? Pourquoi la réflexion sur « l'absolu », alors qu'elle est au cœur de toute l'histoire de la philosophie, se prolonge-t-elle par une crise plus importante à l'époque moderne ?

Pour trouver une réponse à ces interrogations, nous allons revenir sur l'appréhension du concept d'absolu avant l'époque moderne. Ce détour seul nous permettra d'étayer notre hypothèse selon laquelle la présence de l'animal finit par être conçue comme une figure de l'altérité ; cette conception ne peut en effet être comprise que comme l'une des conséquences de cette crise radicale qui traverse la modernité.

1.1. Agnosticisme ou la manifestation d'une crise plus profonde

À l'époque ancienne, « l'absolu » était, pour les philosophes, identifiable. Ce concept était, pour des philosophes comme Platon et Aristote, l'objet d'un raisonnement. La cause première, qu'elle soit appelée « substance », « essence », « Idée », « Absolu »ou « Dieu », était une notion dont la philosophie pouvait attester l'existence. En d'autres termes, l'homme avait la capacité déductive de parvenir à une certaine connaissance de « l'absolu ».

Nous retrouvons ce raisonnement, qui conduit au concept de l'Un dans la théologie, chez Thomas d'Aquin, maître de la théologie et de la philosophie scolastiques. On lui doit une œuvre basée sur une synthèse de la raison et de la foi, conciliation de la pensée chrétienne et aristotélicienne.

Thomas d'Aquin considérait la raison et la foi dans un système harmonieux. Toutes deux en quête d'une vérité, elles ne se contredisent pas. Il propose cinq voies par lesquelles, en utilisant la raison on arrive à prouver l'existence de Dieu. Autrement dit, à cette époque, la raison, seule ou appuyée par la foi, parvenait à prouver l'existence de l'absolu.

En revanche, chez l'homme moderne, on assiste à un changement profond dans la perception de « l'absolu ».

La réflexion de Nietzsche peut nous aider à comprendre une caractéristique de l'homme moderne et de la modernité qui ne s'attache qu'aux petites choses en se détachant de l'essentiel. Celui que le Prologue de *Zarathoustra* appelle le « dernier homme » est un « scrupuleux » qui passe sa vie à étudier le cerveau de la sangsue, et cela devient son projet d'existence :

> « Ainsi, tu es peut-être le connaisseur de la sangsue ? demanda Zarathoustra ; et tu scrutes la sangsue jusqu'en ses ultimes fondements, toi le scrupuleux ? » (…) « O Zarathoustra… ce serait une tâche énorme, comment l'oserais-je entreprendre ? Mais ce dont je suis maître et connaisseur, c'est le cerveau de la sangsue : voilà mon univers ! »

Il en va de même pour l'animal : à l'époque moderne, comme on a pu voir, il devient un pur objet de connaissance, pour les scientifiques comme pour les artistes. Pour Nietzsche en effet, les recherches scientifiques si avancées à l'époque moderne n'aboutissent qu'à des connaissances illusoires. L'homme, ce pointilleux, en s'occupant du « microcosme de petites choses » n'arrive plus à reconnaître « l'absolu ». Il peut écrire des milliers de pages sur le cerveau de la sangsue mais si on lui demande ce qu'est « l'absolu », qui est Dieu, il ne peut pas répondre.Voilà en quoi sa connaissance est illusoire et trompeuse. Ce « dernier homme » n'est sûr que de lui-même.

La philosophie moderne n'est plus en mesure d'embrasser en même temps la science de « l'absolu » et la foi. Quand elle possède la foi, elle n'a pas la connaissance. La théologie moderne peut parler de Dieu mais s'il s'agit de démontrer son existence, elle ne peut pas répondre. « Agnosticisme », c'est cette attitude de pensée qui désigne la privation de connaissance ou l'impossibilité de connaître ce qui dépasse l'expérience.

Le mot vient du grec *agnôstikismos,* tiré de *agnôstos* qui signifie « ignorant ». Le terme « agnostique » désignait une personne qui n'avait pas été initiée à la « gnose », croyance mystique en un « savoir parfait et absolu ». C'est sur cette incapacité de la raison que se sont fondés les temps modernes. Ce solipsisme est propre à notre époque. Mais on ne peut comprendre cette nouvelle vision du monde qu'en en restituant le contexte historique.

Revenons au début du XVII^{e} siècle, au moment où Galilée est condamné pour son ouvrage *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde.* Le scandale éclate car l'auteur fait dialoguer un aristotélicien, donc géocentriste, avec un partisan de l'héliocentrisme. La condamnation qui en résulte sous-tend déjà les doutes quant à l'idée de l'origine du monde. Suite à cette condamnation, Descartes renonce à publier son *Traité du monde et de la lumière,* livre où il défend le mouvement de la terre et la thèse de l'héliocentrisme. Plus tard, en 1637, il publiera seulement trois extraits de ce *Traité du monde et de la lumière : la Dioptrique, les Météores* et *la Géométrie,* avec la célèbre préface qu'est le*Discours de la méthode*, pour ensuite s'orienter vers une philosophie dans laquelle le monde est décrit tel qu'il est conçu par la science nouvelle.

Méditations sur la philosophie première est une œuvre de Descartes qui date de 1641, que l'on peut considérer comme une critique de la scolastique et dans laquelle il cherche à

recréer une philosophie première.De fait Descartes, qui cherche à refonder la connaissance en lui trouvant une assise solide, est amené à la conclusion qu'il n'est sûr que de sa propre existence, sûr de lui-même en tant que « chose qui pense », ou « cogito ». Ce « cogito », élément majeur de la pensé cartésienne, joue un rôle très important dans la philosophie moderne et c'est en cela qu'elle se distingue de la philosophie ancienne.

En effet la modernité commence par une dissociation entre croyance et savoir, et par l'impossibilité d'une effective connaissance de Dieu. Le fondement du protestantisme était lui-même basé sur cette dissociation et c'est également pourquoi nous avons choisi de situer le commencement de la modernité avec la Réforme. L'agnosticisme propre à la modernité estl'une des raisons possibles de cette division due au protestantisme.Pour Martin Luther le salut est indépendant de l'homme et placé entre les mains de Dieu. Envisagé comme certitude objective de rédemption grâce à la Bible, il est désolidarisé de l'action humaine. Par cette réponse, le protestantisme met fin au pouvoir exclusif de l'Église. C'est le premier facteur important qui le rapproche de la modernité.

La Réforme protestante, en dénonçant le commerce des indulgences de l'Église catholique, affirme notresalutnon pas par les dons en argent ou les messes, mais par la seule grâce de Dieu, dont personne ne connaît les choix. Seule la volonté divine décide de notre sort, non les prêtres qui prétendent pouvoir monnayer notre accès au Paradis. Avec le protestantisme il nous faut la foi, notre salut dépend ensuite de Dieu seul. C'est par cette affirmation que « l'absolu/Dieu » sort de la sphère de la raison. L'homme ne peut plus connaître Dieu, la seule chose qui lui est accessible, c'est la foi.

La Réforme protestante critiquera d'ailleurs férocement la scolastique, considérant cette philosophie, si répandue dans les universités au Moyen Âge, comme la cause de la dégradation de la doctrine chrétienne. Les partisans de la scolastique pensaient que par la foi et le recours à la raison l'on parvenait à Dieu, en revanche pour les réformateurs la foi est le seul moyen d'y accéder.

Examinons ce qu'au XVII^{e} siècle proposera Blaise Pascal (1623-1662), janséniste, savant, mathématicien et philosophe, dans son célèbre *pari sur l'existence de Dieu* qu'on le trouve dans l'un des fragments de ses *Pensées* (n° 105) :

> « … Nous connaissons (…) l'existence et la nature du fini parce que nous sommes finis et étendus comme lui. Nous connaissons l'existence de l'infini et ignorons sa nature, parce qu'il est étendu comme nous, mais n'a pas de bornes comme nous. Mais nous ne connaissons ni l'existence, ni la nature de Dieu, parce qu'il n'a ni étendue, ni bornes. … Nous sommes donc incapables de connaître ni ce qu'il est, ni si il est. …Cependant il est certain que Dieu est ou qu'il n'est pas. Il n'y a point de milieu… Pariez donc qu'il est sans hésiter… En prenant le parti de croire, si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. Croyez donc, si vous le pouvez ».

C'est aussi dans ce sens-là que l'on peut rapprocher la philosophie de Kant de la pensée luthérienne. Pour Kant, la possibilité de connaître « l'absolu » et de s'assurer de

son existence devient problématique : on n'arrive plus à l'appréhender par la raison. C'est donc en plaçant « l'absolu » en dehors de la raison que la philosophie moderne devient « sans objet ». « J'ai donc dû supprimer le savoir pour lui substituer la croyance », écrit Kant dans *La Critique de la raison pure,* d'où le conflit entre la raison et la foi. Comme Éric Weil le remarque, la raison théorique chez Kant est « absolument incapable de formuler un jugement de Dieu, l'âme, la liberté : aucun jugement, ni positif ni négatif »[1].

N'oublions pas que Kant, le rationnel, a été élevé par une mère piétiste à la moralité très forte, d'où la profondeur et la sincérité religieuse de sa pensée et sa conviction d'un accord nécessaire entre foi et raison. Ce rapport entre la foi et la raison est tout à fait présent dans ses premiers ouvrages, quand il est persuadé que la science, par le biais de la contemplation des choses, arrivera à prouver l'existence de Dieu. Cela s'approche des théories de philosophes comme Saint Thomas d'Aquin mais aussi Démocrite, Épicure et Lucrèce que nous aborderons plus loin.

Mais quand il s'engagera dans la période déterminante de sa pensée qu'il appelle la Critique, Kant reconnaîtra finalement la défaillance propre à l'argument théologique. Celui-ci peut au bout du compte prouver l'activité d'un démiurge, mais rien dans ce que l'on observe de sa création ne démontre la perfection absolue de ce démiurge.

« La raison spéculative ne donne que des directives, ou des directions, à l'entendement afin que celui-ci puisse suivre une méthode claire dans son travail, lequel, sans ces indications de la raison ne s'organiserait pas et ne produirait qu'une accumulation de faits décousus. Elle montre la voie à l'entendement, mais c'est l'entendement qui est seul à avancer »[2].

L'on devine alors comment ce piétiste parviendra à accepter l'incapacité de la science à prouver l'existence de Dieu, et admettra que la raison, dans sa contemplation active des choses qui l'entourent, ne peut découvrir la vérité théologique. L'âme a bien la faculté de percevoir une vérité, mais celle-ci la dépasse. La crise de la modernité se compose de cette incapacité à connaître « l'absolu » et se définit par cette philosophie « sans objet ». Cette crise est des plus profondes et se situe au-delà des crises qui l'ont précédée.

Il convient cependant de préciser que Kant n'a jamais voulu détruire la métaphysique, tout au contraire, comme le remarque Éric Weil, « il veut ériger et il est sûr d'avoir érigé la métaphysique sur des fondements inébranlables »[3]. Il se distingue par la différence qu'il fait entre ce qui est de l'ordre de l'expérience possible et ce qui se situe en dehors de l'expérience possible. Les facultés humaines ne sont pas infinies.

Mais alors comment peut-on aborder la métaphysique si la foi est le seul biais d'explication ? Il n'est pas évident d'admettre que Kant ait placé « l'absolu » en dehors de la raison. Comment se peut-il que lui, le rationaliste, ait pu être amené à envisager qu'il existe au monde des choses dont on ne peut prouver l'existence ?

1. WEIL, Éric, *Problèmes kantiens,* Paris, Vrin, 1990, p. 21.
2.*Ibid.*
3.*Ibid.,* p. 16.

En effet avec les progrès de la science, qui sont propres à la modernité, il semble que l'homme parvienne à trouver une réponse pour chaque chose. Newton établit ses trois lois universelles du mouvement et la loi universelle de la gravitation par lesquelles l'homme trouve les règles de chaque phénomène. À la suite de ces progrès de la science, va se former une certitude qui sera supérieure à celle de Dieu, et le besoin de Dieu va disparaître.

C'est précisément ce que Kant craignait : que la science, qui répond de toute chose, se mêle du sujet de « l'absolu » et que tout s'effondre. Si l'ensemble des choses s'explique par la science, alors qu'adviendra-t-il de la foi et de la morale ?Il redoutait que par la « scientifisation » systématique, l'homme perde sa liberté et devienne une machine au service de la science. C'est dans cette orientation d'esprit qu'il a mis de côté « l'absolu ».

Il est déconcertant d'imaginer que la modernité, qui débute avec la Réforme et qui de surcroît marque l'émergence de la Renaissance et de l'humanisme fondant des valeurs essentielles, aboutisse en définitive à une perte de liberté et à la figure d'un homme-machine au service exclusif de la science.

La modernité a vu naître un changement profond de la notion d'homme et de sa dignité, un renversement de l'orientation de son destin. C'est par ce destin tragique que l'humanisme a échoué. C'est en constatant cet échec que Nicolas Berdiaeff, écrivain russe expatrié fuyant l'ancien régime tsariste, voit se dessiner la fin de l'époque moderne, la fin d'un humanisme qui a commencé au XVI^{e}siècle, la fin d'une disposition harmonieuse selon laquelle « la vie de l'homme, la vie des peuples est un organisme hiérarchique entier dans lequel sont liées inséparablement les fonctions supérieures et inférieures. Il y a une correspondance entre ce qui se passe sur les hauteurs de la vie spirituelle et au fond de la vie matérielle de la société »[4].

Aux débuts de l'humanisme, l'homme trouve en lui-même des valeurs essentielles et la foi qui naît alors en ses propres ressources est au service de Dieu. Pensons à la fascination de Michel Ange et de Leonard de Vinci pour l'idée d'un mouvement issu d'un premier moteur, quand ils démontrent ce qui relie l'homme à un centre. Mais la richesse de l'humanisme, qui se manifestait justement dans « la foi en l'homme et dans les forces autonomes qui le soutenaient », s'est au fur et à mesure affaiblie.

Au départ l'activité créatrice de l'homme de la Renaissance, inspirée par l'Antiquité, était profondément imprégnée de catholicisme et de culture chrétienne. Comme nous l'avons remarqué au début de cette recherche, l'humanisme ne pouvait s'instaurer qu'en référence au christianisme. C'est dans cette religion que Dieu se révèle à travers son fils, le Christ, image de l'union du divin et de l'humain. Mais de cet humanisme est issu l'humanisme des époques postérieures dans lesquelles l'homme s'est éloigné de plus en plus du centre pour enfin s'en détacher complètement. L'idée du « Dieu-Homme » se change en celle de l'« Homme-Dieu », illusion fondée sur la puissance de l'hommequi ira jusqu'à l'hypothèse du « Surhomme ». C'est cette illusion qui va anéantir l'homme.

4. BERDIAEFF, Nicolas, *Un nouveau Moyen Âge* : réflexion sur les destinées de la Russie et de l'Europe, Paris, Plon, 1927, p. 7.

L'homme, ce nouveau centre du monde, ne reconnait plus la légitimité ni la force d'autorités supérieures et n'a désormais foi qu'en lui-même. Berdiaeff déplore alors que l'humanisme non seulement n'ait pas fortifié l'homme mais l'ait totalement affaibli. L'homme s'est perdu quand il pensait se trouver. En se coupant d'un centre spirituel, le sens de la vie lui a échappé. « L'histoire moderne est une entreprise qui n'a pas réussi, qui n'a pas glorifié l'homme comme elle le laissait espérer »[5].

Ce nouvel homme, l'homme moderne issu de cet humanisme, arraché du centre spirituel qui fondait sa raison d'être, a au fil du temps perdu sa profondeur pour devenir superficiel. Au nom de l'être humain, de sa liberté et de sa gloire, l'humanisme a conduit à une perte de sens générale, en s'écartant progressivement de la stabilité essentielle qui déterminait la cause véritable de l'existence de l'homme. Ce destin tragique,caractérisé par l'individualisme et l'isolement, est le fruit de la modernité. Les Lumières, qui aspiraient à libérer l'homme de toutes les contraintes, celles de l'histoire comme celles des croyances traditionnelles, ont fini par l'enfermer en lui-même.

5.*Ibid.,* p. 9.

2. La nostalgie des origines

Face à un tel isolement existentiel et un tel mal-être se trouvent des hommes que préoccupe la possibilité d'une « migration des âmes ».Albert Béguin, dans son livre *L'âme romantique et le rêve,* nous parle de la vie tourmentée et secrète de George-Christoph Lichtenberg (1742-1799), professeur à Goettingue. Baigné dans le rationalisme, ce dernier n'a jamais eu le courage de dévoiler ses penchants mystiques, à l'exception de quelques passages dans ses cahiers où il livre ses sentiments profonds. Il écrit ainsi :

> « Il me semble toujours que la notion d'*être* est une notion empruntée à notre pensée ; s'il n'y a plus de créatures pensantes et sentantes, rien n'*est* plus. Si simpliste que puisse paraître ceci, et quoique je sache combien on me raillerait si je disais publiquement pareilles choses, je tiens pourtant la faculté de faire de telles suppositions pour l'un des plus grands privilèges et vraiment pour l'un des plus étranges dispositifs de l'esprit humain. Ceci est de nouveau en relation avec mon idée de la migration des âmes. Je pense, ou plus exactement je *sens*, à ce sujet, une foule de choses que je ne suis pas capable d'exprimer, car elles ne sont pas communément humaines, et, par suite, notre langage n'est pas fait pour les dire. Dieu veuille que cela ne me mène pas quelque jour à la folie ! Ce que je sais bien, c'est que, si je voulais écrire là-dessus, le monde entier me taxerait de folie ; aussi me tais-je. On ne peut pas davantage parler de cela qu'on ne pourrait jouer sur le violon, comme des notes, les taches d'encre qui sont sur ma table »[6].

En effet dès le milieu du XVIII[e] siècle, puis quand le monde de l'industrie et du progrès technique s'agrandit, alors que l'on assiste aux Expositions Universelles présentant la vitrine technologique et industrielle de chaque nation, à l'époque du positivisme d'Auguste Comte et des Saint-simoniens dont la tâche était d'administrer la France le plus économiquement possible, émerge un mode de pensée « antimoderne ». Avant que Nietzsche, Adorno et Horkheimer dénoncent le monde moderne, bien avant les critiques des Surréalistes, de Bataille, de Breton, de Foucault et de tant d'autres, il y a à partir de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, chez quelques penseurs, une remise en question de la modernité, de son matérialisme et de ses promesses. Johann Georg Hamann, Johann Gottfried von Herder, Jean-Paul sont parmi les premiers qui ont senti venir un malaise propre à cette civilisation. Puis vers la fin du XVIII[e] siècle, Johann Christoph Friedrich von Schiller (1975-1805) dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* parle de l'humanité moderne en termes de scission. Il évoque une « blessure » de l'humanité et compare sa forme actuelle avec celle des hommes de l'Antiquité, du temps où « les sens et l'esprit n'avaient pas encore de territoire strictement séparés », où « la poésie n'avait pas encore été en coquetterie avec le bel esprit et la spéculation ne s'était pas déshonorée par des subtilités ». Cette blessure, infligée selon Schiller par la civilisation elle-même, est le résultat du renfermement hostile de l'entendement intuitif et de l'entendement spéculatif dans un domaine marqué par des frontières.

---

6. BEGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française,* Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 11.

La deuxième moitié du XVIII[e] siècle peut être comprise à travers cette prise de considération d'une scission historique. Ce constat influencera le romantisme du début du XIX[e] siècle, lui-même animé par l'idée de la création d'un système pouvant rétablir et dépasser cette scission pour retrouver une Unité. Mais comme on a précisé plus haut, la distinction ne peut pas être aussi radicale et, comme le remarque Albert Béguin, les idées affirmées par les Romantiques auront des points communs avec celles des néo-platoniciens de la Renaissance italienne et allemande. L'univers selon Kepler, Paracelse, Nicolas de Cues et Giordano Bruno est un être vivant doté d'une âme. Il existe une identité essentielle qui relie tous les êtres particuliers, chacun étant une émanation singulière d'un même Tout.[7]

Pour ces penseurs, certes l'homme occupe une place privilégiée au centre du monde. Sa dignité vient du fait qu'il est la créature pensante et consciente, mais en même temps la création tout entière se trouve en son centre. Pour connaître, il faut descendre en soi. Paracelse disait à ce propos : « Ce n'est pas l'œil qui fait voir l'homme, mais au contraire, l'homme qui fait que l'œil voit »[8]. Ainsi la vraie connaissance passe par cette descente et cette contemplation intérieure.

Cette petite parenthèse sur l'humanisme de la Renaissancenous permet d'être prudent quant aux limites que l'on peut tracer entre les différentes époques ; les choses ne sont pas exclusivement noires ou blanches, et il serait erroné de penser que l'humanisme a créé une frontière infranchissable entre l'homme et le reste de l'univers.

2.1. Goya, l'homme et ses ombres en pleine lumière

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

—— Charles Baudelaire, *Les phares*

À ce stade de notre recherche nous nous proposons de justifier le détour historique opéré dans les chapitres précédents et de le mettre en relation avec notre sujet, qui porte sur l'animal et plus précisément sur sa place dans l'art d'aujourd'hui. S'il nous a semblé indispensable d'envisager le cadre temporel aussi largement, c'est que nous nous situons aujourd'hui encore dans la modernité et que cette époque très critiquée méritait d'être analysée depuis ses sources. Les artistes contemporains en sont d'une manière ou d'une autre les héritiers, influencés dans leurs façons de voir les choses et dans leur créativité.

Pour incarner l'idée de cette influence, nous avons choisi de parler de Francisco de Goya y Lucientes, figure érigée comme emblème de la modernité. Nous en prenons pour exemple l'exposition *« Goya et la modernité »* qui lui a été consacrée à la Pinacothèque de Paris en 2013-2014 : le commissaire d'exposition définissait Goya comme témoin de son temps et annonceur de l'art moderne. Nous étaient ainsi présentés le rôle de l'artiste auprès de la cour d'Espagne et sa réaction face aux troubles qui touchaient son pays. Ce sont donc

7.*Ibid.* p. 67.
8.*Ibid.* p. 68.

encore les aspects dénonciateurs de l'art de Goya qui étaient mis en avant, aspects avérés que l'on a largement évoqués dans notre premier chapitre. Mais ici nous avons l'intention d'analyser son travail sous une autre perspective qui, bien que différente,prolonge la première et nous permettra de mieux appréhender la notion d'animalité, élément si présent dans l'œuvre de Goya.

Cette perspective, nous l'espérons, orientera de manière significative notre regard sur le travail de certains artistes d'aujourd'hui qui incluent l'animal comme sujet dans leur art. En effet, dans l'œuvre de Goya, la présence de l'animal ou – justement – de l'être humain animalisé, fait écho à de très actuelles représentations de notre époque.

Pour reprendre l'idée d'un phénomène de correspondance entre l'histoire et l'artiste, nous pouvons invoquer le changement pictural qui apparaît dans l'œuvre de Goya. Il ne peut se comprendre si l'on ne considère pas d'une part la présence triomphante de l'esprit des Lumières à cette époque et d'autre part ses conséquences : la Révolution française, la montée des valeurs démocratiques et la libération de l'individu, et jusqu'à la critique des Lumières elles-mêmes. Ce que l'on discerne à travers les œuvres de Goya, c'est une conception moderne, dans tous ses aspects, de l'être humain.

Cette période voit naître dans son art des êtres monstrueux, mi-hommes mi- animaux, des démons, des oiseaux nocturnes et maléfiques, chauves-souris, chats et sorciers... Qui sont ces êtres nocturnes et imaginaires et d'où sortent-ils ? Qu'est-ce que l'artiste voit dans l'homme qui le pousse à le représentersous des traits si hideux ? Lui qui après son entrée dans l'Academia de San Fernando est devenu le peintre de la chambre du Charles IV, qui fréquente les érudites de Madrid, lui qui soutient les idées des Lumières... Comment peut-il imager l'homme de raison d'une telle façon ? Qui sont ces êtres monstrueux qui entourent Saint François Borgia dans sa peinture de 1787-1788 dans *Saint François Borgia et le moribond* ? (Fig. 43) Cette peinture peut s'envisager comme le début d'un changement qui va atteindre le travail du peintre, changement qui va s'amplifier et se radicaliser dans les *Caprices*.

43. Francisco de Goya, *Saint François de Borgia et le Moribond*, 1787-1788, Huile sur toile, 350 x 300 cm, Cathédrale de Valence, Valence

Goya, après avoir réalisé un grand nombre de cartons de tapisseries pour la Manufacture royale, va devenir académicien en 1780, puis être nommé peintre du roi en 1786, pour devenir ensuite le premier peintre de la Chambre du roi Charles IV au moment de son arrivée sur le trône. À partir de ce moment, il s'exprime selon deux façons différentes de peindre. L'une lui procure la notoriété et l'argent, ce sont les portraits officiels, les thèmes allégorique ou religieux qui vont constituer un grand nombre de ses productions jusqu'en 1808. L'autre Goya, qui se manifeste déjà à partir de 1796-1797 après sa première maladie qui le laissera sourd pour toute sa vie, est un Goya qui peint pour lui-même. Les *Caprices* sont les fruits de ce chemin. D'ailleurs, le mot « caprice » est utilisé par l'artiste dans une lettre écrite à son ami Don Bernardo de Iriarte, accompagnant l'envoi d'une série de peintures de petits formats : « œuvre de commande, où le caprice et l'invention peuvent se donner libre cours ».

Après sa démission de son poste d'académicien, son art et ses réflexions sur le monde prennent une tout autre voie, une voie se situant au-delà des préoccupations de son temps, vers un monde où les êtres monstrueux se manifestent. Les *Caprices* sont le commencement de cette voie. Notre attention se portera justement sur cette période de l'artiste, qui nous intéresse particulièrement.

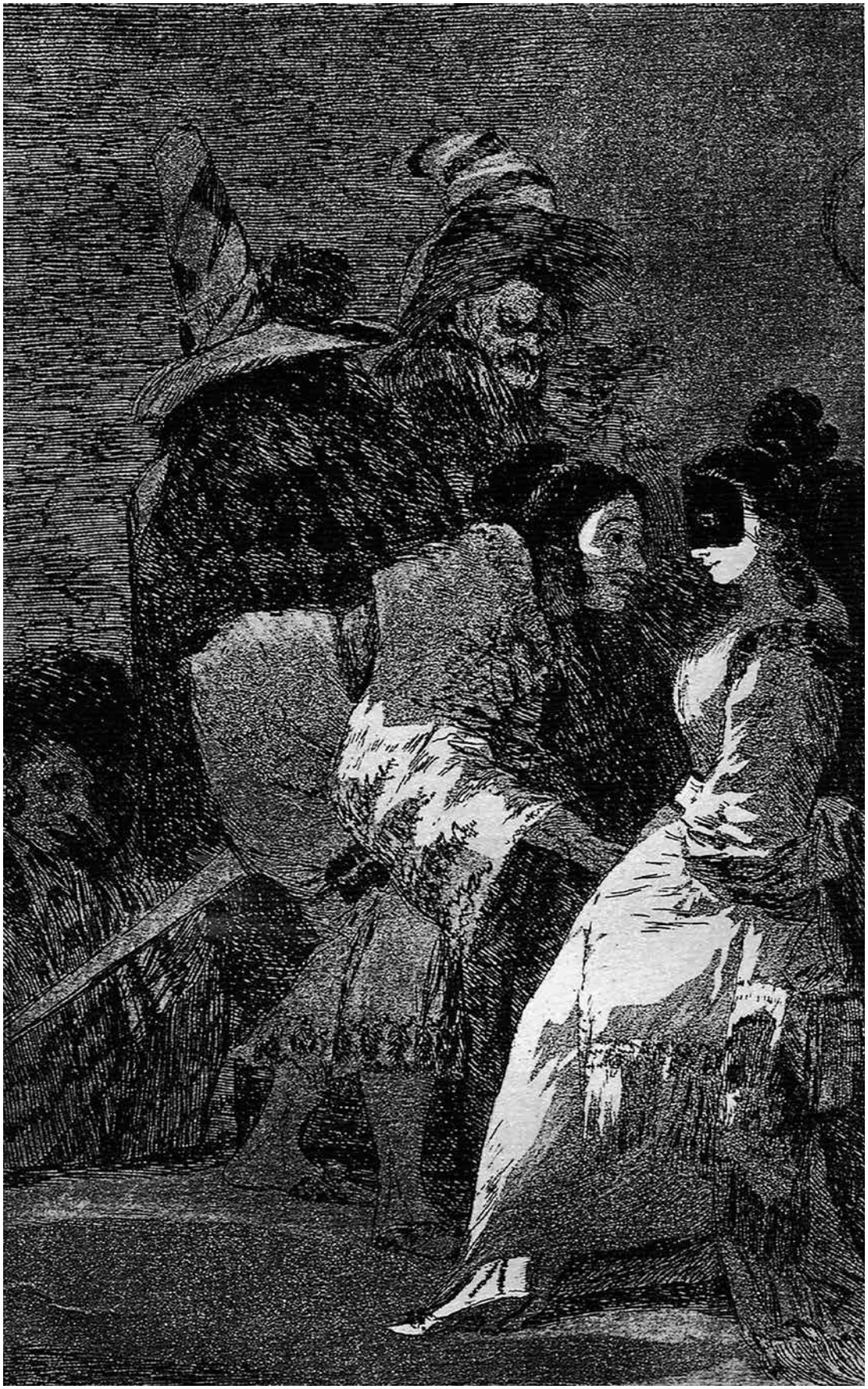
Goya peint le monde dans un ensemble, selon la hiérarchie qui peut exister entre les objetsquand « chaque objet a une existence autonome » et disparaît dans la représentation d'un Tout. Todorov donne l'exemple de ses représentations de visages : « d'un côté les visages gardent leur contour et se soumettent à l'exigence d'une ressemblance avec le modèle ; de l'autre, ils sont réduits à quelques taches qui indiquent les yeux ou la bouche plutôt qu'ils ne les représentent, et la forme préexistante de l'objet cède sa place à l'expression d'un sentiment ou d'une attitude »[9].

Les Caprices est une série de quatre-vingt gravures à l'eau-forte et à l'aquatinte éditée pour la première fois en 1799. L'un des aspects frappants de cette série est la noirceurqui règne sur l'ensemble, ainsi que la façon dont il représente l'être humain : hypocrite, avide, ignorant, portant un masque qui cache son véritable visage. Comme si l'on était dans une mascarade. La planche n°6 a pour titre : *personne ne se connaît* (Fig. 44) et nous pouvons lire dans le commentaire du Prado : « Le monde est une mascarade : visages, costumes, voix, tout est mensonge. Chacun veut paraître ce qu'il n'est pas, tout le monde s'entre-trope et personne ne se connaît. »

Goya, en mettant des masques sur les visages, fait tomber les nôtres pour nous montrer ce qui se cache derrière. De la même manière,la caricature ou la déformation des traits d'un visage révèle le caractère de la personne.

Ce qu'il nous donne à voir, ce sont des visages aux aspects bestiaux. La déformation de la physionomie et du corps nous dévoile les vices et les sottises humaines, nous introduit dans les ténèbres de l'être humain. Puis il va jusqu'à remplacer l'homme par l'animal, le transforme en âne ou en singe. L'âne qui devient professeur (n°37), auditeur (n°38),

9. TORODOV, Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 209.



44. Francisco de Goya, *Nadie se conoce* (personne ne se connaît), Eau-forte et aquatinte, 21,9 x 15,3 cm

médecin (n°40), modèle du peintre qui est lui-même un singe (n°41) et enfin le maître porté par des hommes(n°42) (Fig. 45, 46, 47, 48).

Goya, à l'occasion de la première édition des *Caprices*, affirmait que son but était didactique et moralisateur, qu'il entendait illustrer les injustices, les brutalités, les stupidités et les cruautés du monde. Certes une telle approche est très présente, mais il nous paraît difficile de limiter le travail de Goya à une peinture et gravure purement moralisatrices. Comme l'explique bien Fred Litch dans son ouvrage sur Goya, on ne peut pas mettre Goya au même rang que des peintres comme William Hogarth ou Chodowiecki. Ce qui nous en empêche, c'est l'ambiguïté qui règne dans le travail de Goya et que l'on ne retrouve pas chez ces autres artistes. Le mal et le bien sont chez eux identifiables, et ils se placent eux-mêmes du côté du bien, de l'homme qui sait.[10]

Le sachant issu de la société des éclairés, on peut très bien rapprocher Goya et ses œuvres des idées des Lumières. Ce qu'il dénonce dans ces planches est en parfait accord avec leurs pensées, en l'occurrence l'idée d'éliminer le mal par l'éducation, comme le préconisaient Voltaire et Montesquieu dans leurs œuvres littéraires. En outre, en lisant les titres des planches des *Caprices* ainsi que les textes explicatifs que Goya a écrits, nous nous convaincrons des liens qui peuvent exister entre ces *Caprices* et la pensée d'écrivains tels que Voltaire, Rousseau ou Montesquieu.

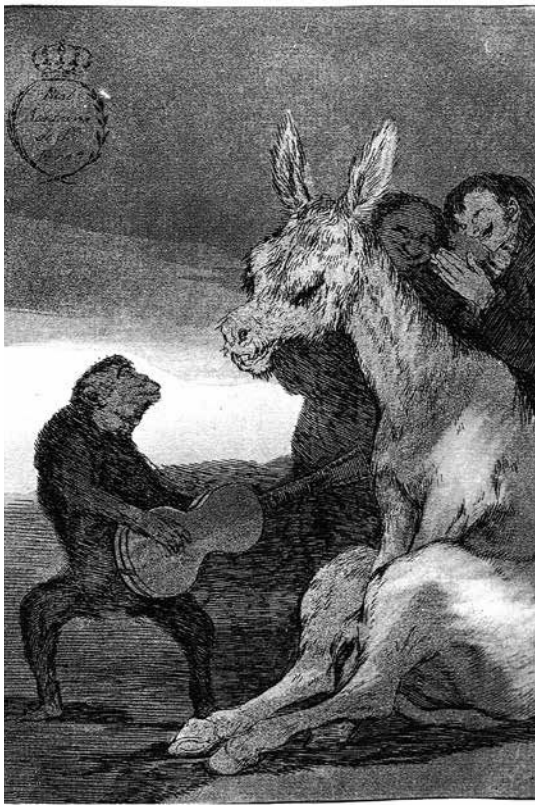
Mais si l'on met de côté son implication moraliste, on remarque le regard qu'il porte sur l'homme en général et sur lui-même parmi les hommes.

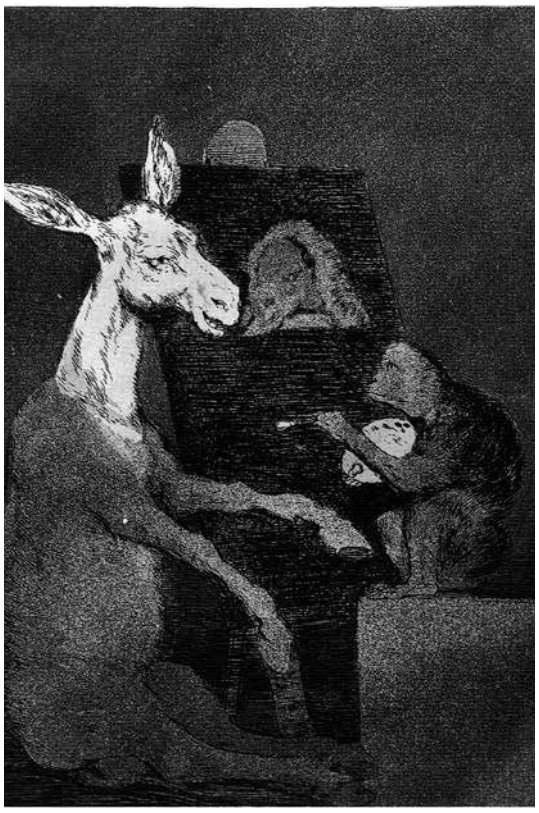
Goya avec les *Caprices* s'éloigne petit à petit de la pensée des Lumières. Ce qu'il voit chez l'homme, éclairé ou pas, c'est une certaine obscurité de l'âme. La superstition, la cruauté, l'injustice et bien d'autres vices se trouvent en nous ; ils nous constituent.

En fait Goya montre chez l'être humain ce qui a priori a été mis à l'écart par les Lumières : les puissances nocturnes, sa part d'ombre. C'est aussi ce qui peut pousser l'homme aux pires crimes. Il veut représenter la face cachée, invisible, de la vérité des êtres ; il opère une plongée dans l'inconscient, pour reprendre les termes de Tzvetan Todorov – mais comme il le précise bien, l'inconscient non pas au sens freudien tel que nous pourrions l'entendre aujourd'hui, mais dans son acception la plus générale.[11]

Ce qui singularise Goya c'est qu'il nous montre les choses telles qu'elles existent, l'être humain dans sa crudité, sous ses aspects les plus inavouables.Selon Fred Licht, Goya, « exaspéré par les erreurs et les vices des humains, devient le premier porte-parole d'une conception moderne de l'homme qui désespère de ses moyens intellectuels, perd sa foi en la noblesse intrinsèque et le but de son destin, et qui se retrouve, déconcerté, dans un univers obscur où la loi, l'ordre et la dignité ont cessé d'être des idéaux discernable et accessible »[12].

10. LICHT, Fred, *Goya,* Paris, Citadelle & Mazenod, 2001, pp. 130-132.
11. TODOROV, Tzvetan, *op.cit.,* p. 83.
12. LICHT, Fred, *op.cit.,* p. 113.





45. Francisco de Goya, *Les caprices, Si sabra mas el discipulo ?* Eau-forte et Aquatinte, 21,8 x 15,3 cm
46. Francisco de Goya, *Les caprices, Bravisimo,* Eau-forte et Aquatinte, 21,9 x 15,2 cm
47. Francisco de Goya, *Les caprices, De qué mal morira?* Eau-forte et Aquatinte, 21,6 x 15,2 cm
48. Francisco de Goya, *Les caprices, Ni mas ni menos,*Eau-forte et Aquatinte, 20 x 15,2 cm

La planche n°43 en est un parfait exemple. Son titre, *le songe de la raison produit des monstres* (Fig. 49) est éloquent et l'image nous révèle bien les intentions de l'artiste : un homme endormi est hanté par des oiseaux nocturnes, chauves-souris, hiboux ainsi que par un chat assis en bas à droite. L'aspect symbolique de tous ces animaux nous suggère un bestiaire inquiétant, lié au diable et aux démons, dans un univers où règne l'obscurité. Le chat, la chouette ou la chauve-souris figurent parmi les compagnons du diable. Michel Pastoureau explique comment les animaux aux plumages sombres ou les animaux hybrides ont été réprouvés, voire honnis dans la culture médiévale. La chauve-souris inquiète par son apparence étrange : son corps de souris, ses oreilles de griffon, son vol silencieux... On dit que son cri nous rappelle le rire des déments et qu'elle vole la nuit pour se rendre au sabbat. Le chat, quant à lui, dans les bestiaires et l'encyclopédie, possède un savoir de nécromancie et de sorcier. C'est un animal hypocrite qui voit la nuit, ce qui l'associe aux créatures infernales. Tous comme le bouc il figure dans le bestiaire des sorciers. [13]

Ce seraient donc ces animaux qui entourent l'homme de la raison. Il pourrait nous paraître évident de rapprocher ces éléments de la pensée des Lumières : ils favorisent la Raison telle qu'elle est considérée par les éclairés.

Cela étant, comme le précise Todorov, en étudiant les deux dessins préparatoires de cette gravure, on remarque quelque chose qui peut nous aider à mieux comprendre de quelle façon Goya s'éloigne de la pensée de ses amis éclairés.

49. Francisco de Goya, *Les caprices, El sueno de la razonproducemonstruos?* Eau-forte et Aquatinte, 21,8 x 15,2 cm

50. Francisco de Goya, *Dessin préparatoire pour la planche 43 des Caprices*, 1799, plume et lavis de bistre, 23 x 155 cm, Madrid, Museodel Prado

13. PASTOUREAU, Michel,*Noire :Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, pp. 56-58.

Dans *Songe 1* (Fig. 50), les oiseaux sont assez différents, l'un est immense et effrayant. Le coin supérieur de gauche est vide. Le texte est autre : sous la table, on lit : « Langue universelle. Dessiné et gravé par F. de Goya en 1797 », et plus bas, en dehors du dessin : « L'auteur songeant. Son seul dessein est de bannir de nuisibles croyances communes et de perpétuer par cette œuvre de caprices le solide témoignage de la vérité ».

Dans un autre dessin, les oiseaux et le lynx sont là, mais moins précis. Au-dessus d'eux les sabots d'un âne, à côté de lui un chien et un visage répété plusieurs fois, celui de Goya (partie supérieure gauche, partie qui sera vide dans le dessin suivant). Ce dessin montre que les monstres légendaires viennent de l'esprit de l'auteur. Ce ne sont plus seulement les autres, gens incultes, qui sont en proie aux fantômes et aux sorcières, symboles associés à nos passions, c'est le peintre lui-même et peut-être le spectateur.

Toute séparation est abolie entre les « éclairés » et le monde des ténèbres, entre le régime diurne de la conscience et celui, nocturne, des passions inconscientes.Goya nous donne à voir l'homme dans sa totalité, l'être humain qui peut se tromper malgré sa raison toute puissante. Les êtres humains, tels qu'ils sont perçus par les penseurs comme Descartes et Locke, sont dotés d'un sens moral pour distinguer le bien et le mal. Mais Rousseau nous rappelle à quel point cette voie est le plus souvent étouffée par les passions. Goya reconnaît ces maux, ce déchirement, chez lui comme chez les autres.

2.2.Une humanité bestialisée

Si les *Caprices* nous sont douloureux, c'est que l'artiste dans ces planches nous donne à voir l'être humain tel qu'il peut se manifester en chacun d'entre nous. Nous avons sous les yeux la représentation sans fard de nos propres conflits intérieurs, et n'en n'est pas épargné notre inéluctable versant ténébreux.

La présence de l'animal et de ces êtres humains aux visages défigurés qui prennent des aspects bestiaux (Fig. 51), nous éclaire sur la démarche de Goya. Celle-ci trouve son point d'ancrage dans la pensée des Lumières et la dépasse en mettant en évidence les aspects de l'homme que les Lumières ont mis à l'écart. Ces tendances sont manifestées par les entités nocturnes et maléfiques qui animent l'homme conjointement à la raison. Ce que Goya montre avec les *Caprices*, les *Désastres de la guerre*, les *Disparates* ou les *Peintures noires* (Fig. 52), ce sont les êtres humains dans leur globalité, dans la complexité de leur tourment, traversés par des tendances qui les tiraillent, raison et déraison, bien et mal,ignorance et connaissance, lumières et ténèbres. L'éclairé comme l'ignorant sont envahis par des sorciers et des monstres nocturnes et inquiétants.

On voit à quel point Goya, en considérant ce heurt permanent de la raison et du déraisonnable, de la lumière et de l'obscurité, de la folie et de la sagesse, de la vie et de la mort, réfléchit sur l'être humain.

Les documents écrits et les lettres de l'artiste ne nous éclairent pas beaucoup sur les intentions exactes de l'artiste ; comme le remarque Yves Bonnefoy, « les chemins vers Goya

51. Francisco de Goya, Dessin préparatoire pour la planche 43 des Caprices, 1799, plume et lavis de bistre, 23 x 155 cm, Madrid, Museodel Prado

se perdent vite ». Finalement notre seul point d'accroche se résume aux œuvres peintes et gravées qu'il faut lire et relire afin de peut-être comprendre l'intention de l'auteur. Quelques événements qui vont marquer profondément la vie de l'artiste peuvent aussi éclairer notre chemin.

Nous nousefforcerons de mettre en regard ces points d'accroche et la pensée philosophique de son époque. Car comme nous avons pu le remarquer à plusieurs reprises, Goya, ayant fréquenté la cour et les milieux éclairés, ne pouvait pas être indifférent aux idées des penseurs de son temps. L'époque dans laquelle l'artiste est né est révolutionnaire à bien des niveaux, tant social que spirituel.

Nous appréhenderons le sens de la figure animale dans l'œuvre de Goya en nous intéressant aux évolutions qui traversent la pensée philosophique au tournant du siècle, penséedans laquelle l'homme en tant que sujet devient très important.

Yves Bonnefoy pense que « l'œuvre de Goya ne peut s'expliquer par des faits de sa société, ni de sa vie. Quand à bon droit on suppose qu'il a subi le choc d'un événement, ainsi les massacres de septembre à Paris, à l'aube de la Terreur, ou regardé avec attention tel carnaval ou pèlerinage agité de forces sombres sinon sinistres, c'est aussitôt à un niveau très profond, et gardé tu, de sa relation à soi qu'il faut se porter pour revivre –si tant est qu'on le puisse – son expérience : c'est à de l'instinctif en lui, à du subconscient»[14].

14. BONNEFOY, Yves, *Goya, Les Peintures noires*, Bordeaux, Éd. William Blake & Co, 2006. P.11.

52. Francisco de Goya, *Sabbat, scène des Peintures noires*, vers 1820, Huile sur plâtre transférée à la toile, Madrid, Museodel Prado

Avant toute tentative d'éclairer cette partie de l'œuvre de Goya qui commence avec les *Caprices*, ou plus exactement avec *Saint François Borgia assistant un moribondimpénitent* et qui se finit avec les*Peintures noires*, il nous semble nécessaire d'examiner quelques faits antérieurs à ces œuvres.

Dans une lettre de SebastiánMartínez y Pérez, ami de Goya et grand collectionneur de Cadix, on lit : « les bourdonnements dans la tête et la surdité n'ont pas cédé ».

En effet, Goya quitte Madrid en 1792 pour Cadix mais il tombe gravement malade à Séville, d'où il est transporté chez son ami Martinez. Dans une autre lettre de Martinez, on apprend que le mal a laissé Goya absolument sourd.

La conséquence de cette surdité est un bouleversement profond qui atteint Goya dans son propre rapport à lui-même. Non seulement il va souffrir durant tout le reste de sa vie de difficultés au niveau de l'échange social, mais de surcroitdes bruits et des bourdonnements envahissants, semblables à des rires de démoniaques, vont altérer son ouïe.

D'un autre côté, sans pour autant attribuer un rôle de journaliste à Goya, on ne peut pas nier les événements politiques de cette époque : la Guerre d'indépendance contre la France et la Restauration absolutiste par la monarchie absolue de Bourbons, qui donnera lieu à des exécutions et un mouvement d'exil, dont Goya fera partie. C'est en prenant en compte ce contexte de maladie, de surdité et de troubles politiques qu'il nous faut regarder les *Caprices*, les *Désastres de la guerre* comme les *Peintures noires*de l'artiste. Mais ces événements sont des prétextes qui vont mener Goya à une conscience desoi.

Goya, héritier de l'esprit des Lumières, entreprend une exploration de sa propre vérité d'être humain en adoptant une façon de peindre personnelle.Ce Goya est celui qui se retire entre 1820-1823 dans sa maison de campagne en dehors de Madrid, la QuintadelSordo, pour réaliser une série de peintures qu'on appellera les *Peintures noires*. Cette série de quatorze peintures est réalisée directement sur les murs, sans aucune intention de les montrer. Ce sont des peintures qui dénotent une nécessité impérieuse et que l'on pourrait qualifier d'images contemplatives. Goya, dans sa solitude et à l'aide de pinceaux, extériorise ses pensées et ses réflexions sur l'être humain et sa vérité invisible.

Comme s'il cherchait à contempler et montrer ce que l'on ne connaît pas de nous-mêmes, cette vérité qui se manifeste par la passion, la violence, la folie, la guerre, l'amour.À travers des rêves, des cauchemars, des scènes délirantes où les fantasmes, la sorcellerie et la folie se mêlent, il nous tend un miroir pour nous dévoiler notre profondeur, notre face cachée, l'obscurité de l'âme non explorée ; sans jamais renoncer à la raison il nous montre l'autre versant de l'esprit.

L'exemple de Goya est idéal pour dévoiler les points de la philosophie des Lumières sur lesquels le Romantisme s'appuiera plus tard dans une certaine forme de continuité, malgré tout ce qui les oppose. Goya peint ses rêves et ses cauchemars, un thème typiquement romantique : il ne faut pas oublier la place considérable que les penseurs rationalistes du XVIII[e] siècle accordaient aux phénomènes du sommeil. Comme nous explique Albert Béguin, « les livres sur les songes, les revues qui leur consacrent une rubrique intermittente ou régulière, foisonnent à partir de 1750 ; il n'est guère de traité de psychologie qui ne leur voue un chapitre. Les mémoires du temps évoquent des entretiens de mondains qui se racontent leurs songes prophétiques ; ce n'est pas dans les milieux piétistes seulement, mais dans les cercles les plus « éclairés », que l'on affectionne les histoires de pressentiments vérifiés, d'accidents mortels ou de coups de fortune annoncés par un rêve avertisseur »[15].

Le rêve est le moment où les frontières s'effacent, l'endroit où l'être humain peut se décrire dans un Tout, il permet de rendre compte des régions les plus obscures de la nature humaine. Goya dessine ces zones mystérieuses de l'homme, le rapport que celui-ci entretient avec sa part d'animalité, profondément ancrée en lui-même.

Mais comment peut-on concevoir cette animalité qui chez Goya se manifeste par le biais d'une humanité animalisée ou bestialisée ? Quelle vérité se cache derrière cette descente dans les profondeurs de l'homme ? Pour pouvoir répondre à ces questions, une confrontation avec les notions d'altérité et d'autrui nous paraît indispensable ; malgré leurs usages aujourd'hui galvaudés et très à la mode, elles restent essentielles pour comprendrecomment l'on accède à la conscience de soi.

2.3. La conscience de soi et la reconnaissance d'autrui

Étymologiquement le mot altérité vient du bas latin *alteritas*, lui-même venu de *alter.* Dans sa définition philosophique, l'altérité est « le caractère de ce qui est autre ». Parler de l'altérité c'est s'interroger sur ce qui est autre que soi. Mais comment cette altérité, avec son caractère qui est autre, peut-elle nous aider à arriver à une conscience de soi ?

Hegel dans sa *Phénoménologie de l'Esprit* ne conçoit pas l'accès de la conscience (*Bewusstsein*) à sa propre vérité sans le moment d'un affrontement avec une autre conscience. C'est par cette altérité et cet autre que la consciencedesoi (*Selbstbewusstsein*) est possible.

Cette vision de l'altérité s'éloigne de celle de penseurs comme Descartes, qui la percevait comme la déduction d'un jugement intellectuel « … si par hasard je ne regardais d'une

15. BEGUIN, Albert, *op.cit.,* p. 4.

fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes, tout de même que je dis je vois de la cire, et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes ; et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux »[16]. Cette façon d'éprouver autrui passe plutôt par le biais de l'inférence, comme le résultat d'une opération logique par laquelle on admet une proposition en vertu de sa liaison avec d'autres propositions déjà tenues pour vraies. Cette attitude est en lien direct avec le solipsisme qui cherche à trouver les bases solides sur lesquelles la connaissance puisse s'établir. Cette conception suppose que rien n'existe indépendamment de moi, qu'il n'existe aucune réalité autre que moi-même et qu'il en est de même pour autrui.

Mais nous pouvons découvrir ailleurs un autre chemin qui mène à la reconnaissance d'autrui. Il passe par l'idée selon laquelle autrui, par un mouvement conjoint d'opposition et d'adhésion, est nécessaire à la constitution de toute conscience de soi.

Nous pouvons dire que de la conscience de soi provient l'identité. C'est par ce « je suis » que chaque être se définit lui-même, définit ses pensées et ses perceptions. Mais chez Hegel, il n'est pas question d'une conception dualiste, comme cela était le cas chez Descartes. L'homme ne se distingue pas des autres êtres par sa qualité de « substance pensante » par opposition à la qualité de « substance étendue », l'homme ne se différencie pas de l'animal parce qu'il est doté de pensée. Pour Hegel, cette conscience de soi n'existe pas en soi, bien au contraire elle se construit dans et par l'altérité.Elle existe en fonction de tout ce qui n'est pas elle, « des consciences de soi diverses étant pour soi, constitue leur unité : un Moi qui est un Nous et un Nous qui est un Moi. »[17]. Mais pour pouvoir arriver à cette unité des contraires, la dialectique hégélienne passe par trois moments : « la négation du sensible avec l'affirmation comme pure conscience de soi, l'attachement au sensible et l'aliénation et le dépassement de cette opposition par la pensée qui mène à l'unité des contraires »[18]. Ainsi la dialectique commence-t-elle par la négation. La conscience de soi, qui est Désir, ne se construit qu'en s'opposant à d'autres consciences, que Hegel nomme « Autrui ». La constitution de cette conscience de soi nécessite l'autre, avec ses différences,en tant que médiateur permettant d'atteindre sa propre conscience. Pour que cela se fasse, il est besoin de se différencier de l'autre en même temps que d'être connu de lui.

Cette reconnaissance se manifeste par un désir. Un désir qui ramène à la mort : « Toute conscience poursuit la mort de l'autre », écrit Hegel. Bien entendu, ce qu'il entend par « la mort » n'est pas ici une mort physique, mais une mort qui se manifeste par la soumission et la servitude de l'autre, par la suppression de son autonomie. C'est ainsi qu'apparaît l'idée d'une lutte à mort, une lutte qui permet à chacune des consciences de s'affirmer.Hegel

16. DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Paris, PUF, 7e édition, 2010, pp. 48-49.
17. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, La Phénoménologie de l'Esprit, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, t. I, p. 154.
18. BIANÇON, Muriel, L'Altérité enseignante: D'un penser sur l'autre à l'Autre de la pensée, Paris, Édition Publibook Université, coll. « Science Humaines et Sociales », 2012, p. 75.

53. Francisco de Goya y Lucientes, *Duel au gourdin*, 1820-1823, Huile sur plâtre transférée à la toile, 125,1 x 261 cm, Madrid, Museo del Pardo

poursuit ses réflexions sur ce concept en donnant l'exemple de « maîtrise et servitude », autrement dit de la dialectique du maître et de l'esclave. Ce qu'il désigne ainsi représente l'issue fatale de cette lutte à mort entre ces deux consciences. L'une parvient à annihiler sa peur de la mort et continue de se battre, l'autre finit par abandonner. La première définit le maître et la deuxième l'esclave, celui qui renonce à son autonomie pour satisfaire le désir du maître. C'est à partir de ce moment-là que la conscience de soi se forme. Comme on peut donc le voir dans cette dialectique du maître et de l'esclave, cette conscience de soi est tout à fait en lien avec l'idée d'une prise en compte de l'existence de l'autre et de sa reconnaissance.Comment est-il possible de rapprocher l'œuvre de Goya de cette pensée hégélienne ? L'idée nous est apparue en regardant l'une des toiles de la série les *Peintures noires*, *« Duel à coup de gourdin »* (Fig. 53). On y voit deux hommes dans un vaste paysage déserté, en train de se battre. Une lutte à mort. Quand on regarde bien la peinture, on remarque qu'ils ont les pieds enfoncés dans le sol, ou plus exactement dans du sable mouvant, c'est ainsi en tout cas que cet élément du tableau est couramment identifié.

Ce tableau a été l'objet de diverses interprétations : une allégorie de la Restauration monarchique de l'Espagne ou de la guerre d'indépendance notamment, ou bien simplement l'affrontement de deux paysans. Goya avait appelé le tableau « Dos forasteros », « Deux étrangers ». Encore aujourd'hui, cette toile est utilisée pour nous montrer notre situation actuelle. Michel Serres, en dénonçant « le jeu à deux » auquel on est livrés, prend l'exemple de ce tableau pour nous montrer l'absurdité de nos actes et la nécessité de les maîtriser : ces deux hommes en se donnant des coups de gourdin, s'enfoncent l'un et l'autre de plus en plus. [19]

On l'a même comparé à « l'affrontement fratricide de deux hommes politiques de premier plan pour la conquête de la présidence du premier parti d'opposition en France », pour dénoncer la violence des disputes entre Jean-François Copé et François Fillon. [20]

19. SERRES, Michel, *Le contrat naturel,* Paris,Champs-Flammarion, 1992.
20. MOULLE-BERTEAUX, Fabrice, « Duel à coup de gourdin à l'UMP », vie politique, 06/12/2012 http://lecercle.lesechos.fr/politique/vie-politique/221160520/duel-a-coups-gourdin-a-lump

Ces exemples nous montrent bien l'importance et la portée de ce tableau. Mais ce qui nous intéresse dans cette toile, c'est le rapport qu'elle peut avoir avec la conscience de soi et la question de l'altérité.

Hegel prolonge sa pensée en exprimant leur état après cette lutte, alors que la distinction maître/esclave est établie. Le maître, reconnu par l'autre en tant que tel, ne travaille pas. Il dépend totalement de l'esclave pour sa subsistance, ce qui lui fait perdre toutes ses relations avec la nature. L'esclave, en préférant la vie à la liberté, se trouve dans une soumission totale. Le résultat se résume à une « conscience malheureuse ». Chez le maître, car il a perdu ses liens avec la nature et en ce sens envie l'esclave, chez l'esclave qui jalouse le maître. Cette conscience malheureuse est due au fossé creusé entre les deux consciences pour accéder à une conscience de soi.

Comment s'affranchir de cette conscience malheureuse ? Cela n'est possible qu'en faisant disparaître le fossé qui engendre l'aliénation de l'homme. Cette aliénation se manifeste dès lors que l'homme, en tant qu'il est sujet, devient son propre objet de réflexion. Ce moment où l'homme se réfléchit lui-même coïncide avec la séparation de la raison et de l'absolu, moment où la « belle totalité » se brise.

C'est par cette conception de la conscience malheureuse et du rapport avec autrui que l'on peut envisager le Romantisme et son rêve d'union et d'exotisme.C'est dans la perspective de ce rapport à l'autre que le président de l'Académie des Sciences de Berlin exprime son envie de mener une conversation avec des « hommes velus, portant des queues », des créatures entre homme et singe. Et comme nous l'avons souligné plus haut, dès la fin du XVIII^{e} siècle un attrait s'affirme envers ce qui sort du champ rationnel et expérimental, envers des zones souterraines, sombres et méconnues. D'où l'intérêt pour la psychologie et l'aspiration à découvrir l'homme dans sa globalité.

Mais selon Hegel, la vraie réconciliation n'est pas possible. Pour lui tout rapport avec autrui commence d'abord par la négation, passe ensuite à une lutte à mort et s'arrête avant la mort, au moment où la dialectique commence. On verra dans la suite de cette recherche comment toutes les tentatives de réconciliations depuis le Romantisme ont abouti à des déceptions et à des échecs. On verra comment ces tentatives se terminent chaque fois dans un rapport avec autrui qui est loin d'arriver à une Unité.

3. L'Orphée romantique à la recherche de sa moitié perdue

Ainsi nous pouvons dire que le commencement de la modernité se trouve dans la scission entre d'une part ce qui est de l'ordre de la connaissance et de l'expérience, d'autre part ce qui est au-delà, dans l'incapacité de la raison à connaître « l'absolu ».Cette crise est profonde et l'homme cherche à la démêler depuis son origine, comme s'il voulait supprimer le fossé qui le sépare de Dieu, du monde, de la nature, abolir la division entre la raison et la foi, la philosophie et l'absolu, le sujet et l'objet pour enfin retrouver la « belle totalité ».

Comme nous l'avons précisé, cela s'initie dès le milieu du XVIII[e] siècle. Les mouvements « antirationalistes » d'abord et le Romantisme ensuite sont des tentatives pour résoudre cette crise.Johann Gottfried von Herder et Edmund Burke, considérés comme d'importants fondateurs de la culture anti-Lumières, se dressent contre le rationalisme des Lumières et contre la place qu'elles allouent à l'homme comme centre de l'univers affirmant son droit au bonheur par le progrès matériel.

Les théoriciens de ce mouvement voient l'origine de la décadence moderne dans la destruction de l'unité du monde médiéval et regrettent la disparition de l'harmonie spirituelle, caractéristique de l'existence de l'homme médiéval détruite par la Renaissance pour les uns, par la Réforme pour les autres.

Contre le projet de l'universalisme des Lumières, Vico, un siècle avant Herder et Burke, honore le particulier et rejette l'universel en ouvrant un chemin qui sera suivi par une génération qui mettra en avant les valeurs singulières de chaque civilisation, ses coutumes et son langage.Herder oppose l'instinct à l'intellect. Il défend la poésie populaire spontanée contre l'art conscient, la vitalité contre le raffinement, l'histoire contre le doute de la raison, l'inconscient et l'instinctif contre l'esprit critique. Il était convaincu que le doute, le scepticisme, la philosophie, les abstractions et la pensée éclairée tuent les forces vitales de l'homme. A l'instar de Burke, il voyait la grande qualité humaine dans la primitivité.[21]

Herder discernait dans la civilisation médiévale « des penchants et des instincts qui unissaient tout, et non des pensées souffreteuses » et il allait jusqu'à dire : « rendez-nous à maints égard votre piété et votre superstition, vos ténèbres et votre ignorance, votre désordre et votre rudesse de mœurs, et prenez-nous nos lumières, notre veulerie philosophique et notre misère humaine »[22].

C'est ainsi que l'on remarquera de quelle manière, au tournant du XVIII[e] siècle, toute une génération se montre inquiète du destin de l'homme moderne. Cette modernité, profondément associée à la rationalisation, menait le projet de créer un homme nouveau dans un monde nouveau. Un monde nouveau où Dieu – et les dieux – sont morts, un monde qui en se confiant à la raison, lutte contre le passé, l'Ancien Régime, la religion et

21. STERNHELL, Zeev, *Les anti-Lumières. Une tradition du XVIII[e] siècle à la guerre froide,* Paris, Fayard, 2006, p.187.
22. HERDER, Johann Gottfried von, *Une autre philosophie de l'histoire : Pour contribuer à l'éducation de l'humanité, contribution à beaucoup de contribution du siècle,* Paris, Aubier, 1992, p. 223.

la foi. Un monde qui se réalise en se détachant de toutes les traditions et en prônant une « démarche vers l'abondance, la liberté et le bonheur, en remplaçant Dieu par la science et en laissant au mieux les croyances religieuses à l'intérieur de la vie privée »[23]. C'est contre cette séparation et la conception de cet homme nouveau maître de son destin, que le Romantisme se forme.

Cette étude du romantisme, loin de nous écarter de notre sujet, va nous conduire à une meilleure compréhension de la critique faite aujourd'hui de notre société, de son système et de sa politique capitalistes. De plus, la vision et le jugement portés par les Romantiques sur l'homme et ses rapports au monde, nous aideront à comprendre l'importance de la problématique de l'animal qui prend justement forme au courant du XIX^{e} siècle.

En orientant notre réflexion sur le Romantisme et son contexte social et historique, nous découvrirons avec évidence sa parenté avec notre époque et la place très significative qu'il occupe dans le cadre de notre recherche.

En effet l'anticapitalisme des Romantiques et leur nostalgie d'un passé perdu et idéalisé témoignent d'une crise qui continue de nous concerner, comme si l'on était encore profondément influencés par la vision romantique du monde. « Une vision du monde » qui, comme l'expliquent Michael Löwy et Robert Sayre, accompagne la pensée occidentale depuis le milieu duXVIII^{e} siècle et jusqu'à nos jours. Comme le remarque encore Max Milner, le Romantisme continue de nous intéresser car « la crise de civilisation liée à la naissance et au développement du capitalisme industriel est loin d'être dénouée »[24].

Il nous paraît indispensable, pour éclairer notre compréhension du monde contemporain, de porter un regard attentif sur ce mouvement artistique, littéraire et philosophique, sur ses idéaux et sa démarche ainsi que sur les résultats des tentatives menées par ses acteurs. Cela nous permettra d'avoir un regard plus large et plus prospectif sur toutes les tentatives qui ont suivi le Romantisme jusqu'à nos jours et nous aidera à évaluer si les interactions du passé, entre le Romantisme et la crise de la modernité, sont toujours d'actualité. C'est dans cet objectif que nous entreprenons à présent cette analyse du Romantisme, de ses particularités, de ses origines et de son regard sur le monde moderne. Nous verrons ensuite quel rapport il y a lieu d'établir avec la question particulière de la représentation de l'animal.

L'étude de ce courant esthétique mériterait, nous en avons conscience, un travail de recherche à part entière. Loin d'avoir cette ambition, nous nous risquerons néanmoins à mettre en évidence certains points qui nourriront notre propos. Pour ce faire nous nous appliquerons à maintenir une exigence que nous souhaitons la plus éloignée possible des usages courants ou galvaudés, grâce à laquelle nous serons en mesure de transmettre des significations justes.

Commençons donc par une présentation du terme « Romantisme ». Comme nous l'avons suggéré plus haut, Michael Löwy et Robert Sayre, dans *Révolte et mélancolie,*

23. TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité,* Paris, fayard, 1992,p.24.
24. MILNER, Max, Le Romantisme (1820-1843), vol. 1, Paris, Arthaud, 1973, p. 242.

nous expliquent qu'il est particulièrement délicat de donner une définition exacte du terme, d'une part en raison de son caractère contradictoire, à la fois révolutionnaire et contre-révolutionnaire, individualiste et communautaire, à la frontière du réalisme et du fantastique, de la révolte et de la mélancolique, et d'autre part à cause de l'usage courant que l'on fait du mot « romantique », qui s'applique autant à la sphère économique et politique qu'à celle de la pensée, des arts et de la poésie.[25]

Historiquement, le Romantisme est un mouvement qui s'inscrit dans la continuité de courants détracteurs de la modernité et des Lumières de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Certes il existe des courants de pensée, notamment en France, qui voient les premiers signes du Romantisme dans la déception causée par la révolution de 1789, négligeant ainsi la possibilité de son existence pendant une bonne partie du XVIII[e] siècle.

Nous adopterons ici le point de vue de Michael Löwy et RibertSayre en datant le début de ce mouvement dès le milieu de XVIII[e] siècle. Löwy et Sayre n'envisagent pas son terme, ni en 1848, ni au tournant du siècle, estimant que dans les mouvements artistiques du XX[e] siècle qui ne se réclament pas du Romantisme, on reconnaît néanmoins la même vision du monde, chez les Expressionnistes comme chez les Surréalistes, ainsi que chez des écrivains comme Thomas Mann, Yeats, Péguy et Bernanos. L'idéologie romantique est également repérable d'une certaine manière dans les groupes nés des révoltes des années 60, l'écologie ou le pacifisme. [26]

Dans le cadre de cette recherche, nous définissons le Romantisme comme un mouvement qui se diffuse dans toute l'Europe jusqu'aux années 1850 et qui par sa nostalgie du passé désire le restaurer et le recréer. Par ailleurs, nous partageons le point de vue de Löwy et Sayrequant à l'influence du Romantisme dans la pensée contemporaine et cela justifie notre intention d'aborder cette notion comme un levier nous permettant d'analyser les créations artistiques de notre époque.

Du point de vue de sa définition analytique, le Romantisme manifeste assurément une opposition entre son propre système de valeurs et celui de la société environnante. Pour ce qui concerne la localisation du mouvement, nous retennonsle fait qu'il est européen et qu'il s'est développé principalement dans trois pays : l'Allemagne, l'Angleterre et la France. Bien que Jacques Bousquet nous rappelle l'importance de certains textes français, notamment *La nouvelle Héloïse* de Rousseau, il nous est toutefois permis de penser que la France a connu un certain retard par rapport aux deux autres pays.

Il est généralement admis que le romantisme apparutd'abord en Allemagne, foyer de tous les courants de la raison et de l'anti-raison. C'est en Allemagne que l'on commence à douter de la modernité et de toutes ses promesses de progrès dans les connaissances, les techniques, les rapports sociaux et l'émancipation de l'individu. On redoute ces promesses en prenant conscience que la liberté garantie à l'individu est susceptible de se transformer en une nouvelle forme de servitude et d'esclavage.

25. LÖWY, M. et SAYRE, R. *op.cit.*,p. 7.
26. *Ibid.*, p. 30.

« Inquiétude, ennui, dégoût, vide, langueur secrète sont des mots qui parsèment la littérature sentimentale du XVIII[e] siècle, dont la production encore limitée se fraie un chemin en marge des essais scientifiques, des traités de philosophie, des comptes rendus d'explorations et de voyages, qui captaient en grand nombre l'attention du temps et s'attachaient à mesurer le monde et à en présenter une vision humaine et optimiste »[27].

Le mouvement littéraire allemand *Sturm und Drang,* influencé par la pensée de Johann Georg Hamann (1730-1780), marque les origines du Romantisme. J. G. Hamann jouissait d'une véritable vénération de la part des membres de son groupe, parmi lesquels on compte Goethe, Klinger, les frères Jacobi, Lenz ou encore Herder. Son attrait pour les thèmes de la Création et de la divinité, de l'unité de la raison et de la foi, de la conception et de la perception, de l'universel et du particulier, lui a valu le surnom de « Mage du Nord ». En effet Hamann est l'un des pionniers d'un courant de pensée qui incrimine la raison instrumentale en ouvrant une brèche vers la vie intérieure de l'individu, l'expérience religieuse, les sens et les relations interpersonnelles. Cette voie sera suivie par des détracteurs du rationalisme,tels Herder et Burke.

Ce sont en effet des penseurs qui émettent une critique acerbe contre le rationalisme en affirmant l'incapacité de la raison à saisir la spécificité d'une époque, d'une situation et d'un peuple. Ils opposent à la raison les émotions, l'inconscient, les sentiments, l'intuition et la foi, autant d'alternatives à l'intellect.

À n'en pas douter c'est là que le Romantisme prend sa source, c'est dans le cri de Herder quand il déclare : « Je ne suis pas ici pour penser, mais pour être, pour sentir, pour vivre ! » « Le cœur ! La chaleur ! Le sang ! L'humanité ! La vie »[28] ; c'est là que l'on peut percevoir le véritable prélude duRomantisme.

En effet le Romantisme critique une civilisation qui est le produit du capitalisme ; il s'érige contre la chosification et la déshumanisation, manifestées par le sentiment d'une perte de quelque chose d'inestimable. D'où cette impression d'aliénation, d'unité perdue et ce désir de retour à la terre natale, au foyer, à un passé lointain. C'est justement ce passé qui devient objet de nostalgie, passé dans lequel les valeurs humaines existaient encore, nostalgie d'un paradis perdu marqué par la plénitude et l'équilibre du monde humain et naturel. Submergé par un malaise et une conscience malheureuse, le Romantique est celui qui cherche à retrouver cette vie harmonieuse révolue et à combler le fossé créé entre l'homme et la nature. Il aspire à recréer une communauté humaine authentique et vraie, qui ressuscite totalité et plénitude. *Les Souffrances du jeune Werther,* célèbre roman de Goethe, ranime cette résonance entre l'âme et la nature.

Dans notre définition du Romantisme nous devons être très attentifs à ne pas suivre l'hypothèse simpliste selon laquelle le Romantisme serait une simple réaction aux Lumières et une négation de la raison. Certes le Romantisme, comme l'expliquent Löwy et Sayre, valorise des sphères psychiques non réductibles à la raison, mais ce faisant il va de manière

27. CARACCIOLO, Maria Teresa, *Le Romantisme,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 34.
28. Cité dans BERLIN, Isaiah, *À contre-courant*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 75.

plus complexe confronter la rationalité humaine substantielle à la rationalité instrumentale. Ce que le Romantisme revendique alors n'est pas à proprement parler une opposition à la raison, mais plutôt l'aspiration à une réconciliation et le désir de faire disparaître la scission créée par la modernité entre ce qui est de l'ordre de l'expérience et de la connaissance et ce qui est au-delà.

Peut-être est-il possible sur ce point de marquer une certaine différence entre les mouvements de la fin du XVIII[e]siècle incarnés par les noms de Herder et de Burke – mouvements souvent explicitement anti-rationalistes, et le Romantisme proprement dit, pour lequel la réconciliation et la reconstitution de la totalité priment sur toute négativité immédiate.

Le Romantisme est une « vision du monde » qui témoigne de différents contenus et formes d'expression : littéraires, artistiques, religieux, philosophiques et politiques. Il incarne la condamnation des principales caractéristiques d'une modernité perçue comme « le désenchantement du monde » et qu'incarnent la rationalité instrumentale, la réification, la quantification, le déracinement, l'aliénation, le machinisme, l'individualisme, etc.[29]

3.1. La critique de l'individualisme

La « cage d'acier » est l'allégorie très évocatrice que Max Weber emploie dans la conclusion de *L'Éthique protestante et l'esprit capitaliste,* pour caractériser la société capitaliste moderne. D'emblée le mot « cage » suggère l'enfermement et la perte de liberté. En fait le penseur du « désenchantement du monde », dans les dernières pages de son livre (tout en veillant cependant à ce qu'elles ne déterminent pas l'ensemble de l'ouvrage) va se livrer à un certain jugement de valeurs fondé sur une analyse historique cherchant à comprendre le rapprochement de deux phénomènes : le capitalisme et l'éthique protestante. Dans ces dernières pages, il paraît ressentir le besoin de se livrer et d'exposer sa vision du monde et ses propres valeurs.

Les aspects paradoxaux de la pensée wébérienne sont bien connus et largement commentés par les spécialistes ; le Weber nationaliste allemand favorable au développement industriel en Allemagne peut également s'avérer être un adversaire du socialisme qui ne croit pas au capitalisme. Dans notre présente recherche, nous prendrons en considération cette ambivalence, mais nous nous intéresserons davantage au Weber contestataire, celui qui parle de « cage d'acier » ou de « désenchantement du monde » quand il veut analyser la société moderne. Ce Weber critique est dans la lignée d'un courant intellectuel de la culture allemande du tournant du siècle appelé *Kulturpessimismus*[30], que l'on peut considérer comme un prolongement de la vision portée par le Romantisme sur la société moderne. En remarquant l'opposition entre *Kultur*, ensemble de valeurs culturelles, religieuses, esthétiques, éthiques ou politique, et *Zivilisation*, univers de la technique, des affaires et de la bureaucratie ; ou encore entre *Gemeinschaft*, communauté organique du passé et *Gesellschaft*, société moderne fondée sur le contrat et le marché, nous retrouvons les principaux thèmes du *Kulturepessimismus* d'inspiration romantique. [31]

29. LÖWY, M. SAYRE, R. op.cit., pp. 46-64.
30. LCR La Gauche, Max Weber, capitalisme et liberté – « StahlhartesGehäuse » : l'alégorie de la cage d'acier, [06.10.2015] http://www.lcr-lagauche.be/cm/index.php?view=article&id=2710:max-weber-capitalisme-et-liberte--l-stahlhartes-gehaeuse-r--lallegorie-de-la-cage-dacier&option=com_content&Itemid=53
31. LÖWY, Michael, *Max Weber et les paradoxes de la modernité*, Paris, PUF, 2012,p. 63.

Dans les derniers pages de ce livre, nous retrouvons le Weber critique, qui tout en se référant au *Wilhelm Meister* de Goethe décrit le travail spécialisé de l'économie moderne qui exige le renoncement « à l'universalité faustienne de l'homme », autrement dit« au sommet de sa sagesse ». On devine un regret vis-à-vis du passé, de l'universalité faustienne de l'être humain et des civilisations anciennes. Weber nous fait remarquer la fin fatale de cette connaissance qui avait « le sens d'un adieu, d'un renoncement à un âge d'opulente et belle humanité, lequel ne pourra pas d'avantage se répéter, dans le cours de notre culture, que la floraison d'Athènes durant l'Antiquité »[32].

Il s'agit ici de la critique radicale d'un système conduisant l'individu à la perte d'une valeur des plus précieuses : la liberté. En réalité, au sein de ce système l'individu est enfermé dans un mécanisme qu'il a lui-même créé. Le destin auquel il ne peut échapper pèse sur lui de toute sa force. Dans un autre texte, Max Weber met en relation le capitalisme et l'esclavage, mais un esclavage sans maître, impersonnel. Là est la fatalité de l'homme : dans cet engrenage que personne ne contrôle et qui se referme sur les individus en une structure dure comme l'acier.

Selon Weber, nous pouvons mettre ce processus en rapport avec l'éthique protestante du travail, qui valorise l'idéal de la réussite professionnelle dans le monde moderne. [33] Weber nous explique en effet de quelle façon le puritain, avec l'ambition de changer le monde, va finalement défaire l'humanité occidentale de sa pensée religieuse : « Le capitalisme victorieux n'a plus besoin de ce soutien depuis qu'il possède une base mécanique ». C'est en se basant sur cette idée de l'utilitarisme pratique que Weber voit la fin de la religion dans les sociétés occidentales et la création d'un « type d'hommes » produit par l'occident. Un « type d'hommes » « calculateur », cloîtré dans un cadre économique, façonné par l'esprit capitaliste et ses contraintes de maximisation et d'efficacité.

Cette idée de l'homme moderne nous rappelle la vision du monde portée par les Romantiques. L'individualisme est l'une des caractéristiques de la modernité qui va être incriminée. Il compte pourtant parmi les victoires les plus importantes de la modernité. Il induit que l'homme moderne puisse choisir son mode de vie, croire qu'il maitrise son existence et son destinet s'estimer protégé par le système judiciaire d'une modernité qui garantit ses droits. Mais en réalité, comme l'explique Charles Taylor, cet individualisme et cette fausse liberté ne se réalisent qu'en dissociation des anciens horizons moraux. L'ordre dont nos ancêtres faisaient partie était un ordre cosmique, une « grande chaîne des êtres »dans laquelle chacun avait sa place. La liberté moderne a détaché l'homme de cette chaîne, c'est pourquoi l'homme moderne, en dépit de toute sa liberté, malgré toute sa maîtrise de lui-même, se sent perdu et perçoit la perte d'une chose essentielle. [34] Tout à la préoccupation de sa propre personne, l'individu moderne s'est de plus en plus éloigné de l'Autre et de la société pour se tourner, comme le dit Alexis de Tocqueville, vers de « petits et vulgaires plaisirs ».

---

32. WEBER, Max, L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, Paris, Presses-pocket, 1992, p. 162.
33. Pour Max Weber l'éthique protestante du travail est une valeur calviniste qui va souligner la nécessité de suivre des valeurs de travail, d'épargne et de discipline. Pour les protestants, le travail est considéré comme un devoir, qui va mener à un bénéfice commun pour l'individu et pour la société.
34. TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*, Paris, Les éditions du Cerf, 1994, pp. 10-11.

C'est ce type d'individualisme que le Romantisme attaque, pour l'opposer à un individualisme subjectif, à la subjectivité de l'individu.Mais alors, comment le Romantique peut-il ressentir comme une nostalgie la perte de la subjectivité, quand sa critique principale à l'encontre de la modernité est relative à la part donnée à l'individualisme ? Toute la différence est dans la façon dont les Romantiques définissent l'individualisme.

Le développement de l'individu en tant que sujet (et non objet) est une préoccupation majeure de la modernité ; dans sa société, l'homme moderne est indépendant quand il s'agit de remplir des fonctions « socio-économiques ». Comme l'expliquent Löwy et Syare, cette autonomie devient problématique et entre en contradiction avec les standards d'une société basée sur la chosification de l'individu, à partir du moment où l'individu cherche son développement intérieur, sa vraie subjectivité.

Car bien que le Romantisme critique vivement l'aliénation de l'individu évoluant au sein de la société capitaliste, il défend néanmoins le développement de la subjectivité de cet individu. Mais il fait référence alors à sa richesse intérieure et au caractère unique de chacun, et c'est en cela qu'il s'oppose à la fonctionnalisation. George Simmel dans *Philosophie de la modernité,* distingue ces deux formes d'individualisme en les nommant « l'individualisme qualitatif » et « l'individualisme numérique ».[35] « L'individualisme numérique » est celui qui domine dans l'univers intellectuel du XVIII[e] siècle, et qui désigne « *l'existence* différentielle de l'être humain, la concentration dans l'élément autonome du moi, la réalité séparée d'une existence responsable pour elle-même en dehors des mélanges, liaisons et contraintes de l'histoire et de la société. Soustrait aux ruptures de sa limitation personnelle, au moyen desquelles celles-ci le menacent, le moi est absolument libre du point de vue métaphysique qu'il *doit* l'être selon les points de vue moral, politique, intellectuel et religieux. » Cette forme d'individualisme se distingue de celle qui était conçue, comme nous l'avons dit, dès la fin du XVIII[e] siècle avec les Romantiques qui considèrent l'individualité « non pas dans le fait que le cercle de son existence se place autour d'un moi autonome, comme un monde fermé sur lui-même, mais au contraire dans le fait que le *contenu* de ce monde, les qualités de ces forces et expressions essentielles, sont différents d'individu à individu »[36].

C'est contre cette fausse subjectivité que le Romantisme va se révolter, contre cet individualisme mensonger qui est si loin du sien. Face à cette considération, nous verrons de quelle façon l'enjeu essentiel, qui est au cœur des préoccupations et productions artistiques durant tout le dix-neuvième siècle, s'articule autour de la question de la manifestation ou de la réalisation de l'absolu dans le monde. Pour reprendre l'expression de Hegel, la réconciliation avec le tout ou « l'absolu », ne se réalise que dans l'« Odyssée de l'esprit », ce nom d'Odyssée ayant aussi le sens de « retour », retour à la terre natale, à l'origine.L'art et la littérature sont les lieux mêmes de cette prise de conscience ainsi que les moyens de constater ce désenchantement et, simultanément,un désir de ré-enchantement.

35. SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité,* Paris, Ed. Payot & Rivages, 2004, p. 215.
36. *Ibid.,* pp. 276-277.

3.2. Le désenchantement du monde

Quel est ce monde enchanté à jamais perdu ? Quelles en étaient les valeurs ?Quand les a-t-on perdues ? L'idée d'un monde enchanté se rapporte à l'univers du conte. Le mot chant nous renvoie à l'harmonie, à une dimension harmonieuse : un monde enchanté est un monde harmonieux. Mais nous pouvons également y deviner une dimension magique. Ce qui nous renvoie à un univers surnaturel. L'expression « désenchantement du monde », répond à un phénomène social d'éloignement des croyances religieuses - ou magiques –, elle est en rapport avec la primauté de la raison instrumentale. Dans un monde enchanté, les phénomènes s'expliquaient en référence à ces croyances. Le désenchantement s'opère quand prime la raison et quand la raison, supposée expliquer toute chose, met en réalité fin à la recherche du sens caché des choses. Voilà au fond ce qui cause le sentiment de perte qu'accompagne l'homme raisonnable.

Cette hypothèse est développée en Allemagne par Max Weber. Selon lui, le désenchantement du monde est avant tout un processus religieux durant lequel se créée une rupture avec la magie et les religions. À cela on peut ajouter, comme le remarque Catherine Colliot-Thélène, la vacance du sens : « Le désenchantement du monde (dans l'esprit de Weber), ce n'est pas seulement la négation de l'interférence du surnaturel dans l'ici-bas, mais aussi : la vacance du sens »[37].

Cette désacralisation et ce dépouillement de sens ont donc désenchanté le monde. Ce phénomène est le résultat d'une certaine sécularisation entraînée par le développement de la science, qui ne concède plus aucune place aux explications magiques, surnaturelles et mythologiques des phénomènes. Dorénavant le rationalisme va instaurer un prosaïsme qui remplacera les expressions produites par les mythes, le rêve et l'imagination humaine.

Désormais c'est aux hommes qu'il revient de trouver une signification et un sens à leur vie. La société ne repose plus sur des structures sacrées, et la volonté de Dieu n'a plus aucune incidence sur les actions de chacun. L'homme est libre et, dissocié de la « chaîne des êtres », il se repose sur la raison instrumentale, recherche son propre bonheur et son propre bien-être.

C'est en opposition à cette réalité sociale, à ce capitalisme que le Romantisme est né. Ainsi l'on note une attirance envers les courants irrationnels, l'occultisme, l'alchimie et l'astrologie. Désormais le monde intérieur de l'homme, son soi, fait de zones obscures et méconnues, devient matière à réflexion. La psychologie, alors en voie de mutation, va marquer un bouleversement du rapport de l'homme à lui-même et au monde.

Rappelons un passage du *Faust* de Goethe :

> « Ce ne fut qu'un sanglot et qu'un éclat de rire, l'un venant de l'âme, et l'autre du corps. Voici ce que disait l'âme : "Hélas ! Hélas ! La religion s'en va ; les nuages

37. COLLIOT-THELENE, Catherine, *Max Weber et l'histoire,* Paris, PUF, 1990, p. 66.

> du ciel tombent en pluie ; nous n'avons plus ni espoir, ni attente ; pas deux petits morceaux de bois noir en croix devant lesquels tendre les mains. Le fleuve de la vie charrie de grands glaçons sur lesquels flottent les ours du pôle. L'astre de l'avenir se lève à peine ; il ne peut sortir de l'horizon, il y reste enveloppé de nuages, et comme le soleil en hiver, son disque y apparaît d'un rouge de sang, qu'il a gardé de quatre-vingt-treize. Il n'y a plus d'amour, il n'y a plus gloire. Quelle épaisse nuit sur la terre ! Et nous serons mort quand il fera jour".
> Voici donc ce que disait le corps :
> "L'homme est ici-bas pour se servir de ses sens ; il a plus ou moins de morceaux d'un métal jaune ou blanc, avec quoi il a droit à plus ou moins d'estime. Manger, boire et dormir, c'est vivre. Quant aux liens qui existent entre les hommes, l'amitié consiste à prêter de l'argent ; mais il est rare d'avoir un ami qu'on puisse aimer assez pour cela (…). L'amour est un exercice du corps ; la seule jouissance intellectuelle est la vanité" »[38].

3.3. « Dieu est mort »

Dans ce monde où le corps a pris le pas sur l'âme, Dieu n'a pas seulement perdu son rang dans le cœur des hommes, il est mort ! Marx, dans le *Manifeste du Parti communiste*,avait constaté que les frissons sacrés, les pieuses exaltations et l'enthousiasme chevaleresque du passé avaient été noyés par la bourgeoisie « dans l'eau glaciale du calcul égoïste »[39].

Le thème de la « mort de Dieu », directement associé à la pensée nietzschéenne, nous intéresse particulièrement. Mais chez Nietzsche les choses ne sont jamais aussi simples qu'elles apparaissent de prime abord. Selon une interprétation rapide, le motif de la « mort de Dieu »donne à croire que l'annonceur d'une telle nouvelle ne peut être qu'un « athée » qui nous annonce l'émancipation à l'égard de tous les ordres religieuxet la liberté absolue de « l'homme supérieur », du « *tolleMensch* ».

Mais comme Paul Valadier le suggère, « il faut effectivement avoir l'oreille fine, comme le demande Nietzsche, pour entendre certaines choses dites de manière fracassante et excessive au point que le bruit des invectives risque de cacher le murmure du message ». Car en réalité le philosophe a voulu nous chuchoter le résultat de cette mort comme étant une perte douloureuse. Il a dessiné le portrait des meurtriers, des hommes inconscients opérant au milieu d'une indifférence générale, sourds et aveuglés, qui vivent des existences souffrantes et tourmentées.

C'est précisément dans l'aphorisme 125 du *Gai Savoir* qu'est clairement exposé le résultat de cette mort. Il s'énonce par la bouche d'un homme insensé, tenant une lanterne à la main en plein midi et cherchant Dieu sur la place du marché. Cet homme est la risée de la foule dont l'inconscience et l'aveuglement avaient suscité le renoncement à Dieu.

---

38. GOETHE, *Faust*, traduction française de Gérard de Nerval
39. Cité dans LÖWY, M. et SAYRE, R. *op.cit.,* p. 46.

L'insensé en les perçant de ses regards déclare :

> « Où est Dieu ? Cria-t-il, je vais vous le dire ! Nous l'avons tué – vous et moi ! Nous tous sommes ses meurtriers ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait, de désenchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-on à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? Loin de tous les soleils ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? »

L'insensé continue à dessiner le monde « vide », « froid » et sombre qui suit une telle mort et s'interroge sur le sentiment de culpabilité qui va accompagner l'homme.

> « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? »

Mais le sentiment de culpabilité face à une telle perte est tellement fort que l'insensé, incapable de se consoler, entre dans différentes églises et chante son *Requiem aeternam Deo…* tout en apercevant et comprenant qu'il est encore trop tôt pour que les hommes puissent voir et entendre…

En effet Nietzsche nous avertit de la conséquence d'un tel malheur et d'une telle perte en annonçant la crise qui va suivre. En supprimant la source, celle qui guidait la vie de l'homme, « ce n'est pas seulement la sphère religieuse qui est affectée, c'est l'ensemble des relations sociales – la totalité de la moralité européenne – qui sont atteintes », « c'est l'univers humain qui perd son pôle de référence »[40]. Telle est l'idée de l'autonomie de l'individu qui aboutira au chaos, à travers une humanité « méprisable » dont l'état passif lui enlève toute son ambition.

Dans *Le crépuscule des idoles,* il nous prévient de ce qui va advenir si l'on renonce à la foi chrétienne :

> « On se dépouille du droit à la morale chrétienne. Celle-ci ne va absolument pas de soi (…). Le christianisme est un système, une vision des choses totale et où tout se tient. Si l'on en soustrait un concept fondamental, la foi en Dieu, on brise également le tout du même coup : il ne vous reste plus rien qui ait de la nécessité. »

Cet avertissement nous rappelle la critique que Chateaubriand fait de l'état d'esprit de la jeunesse de son siècle dans *Le Génie du Christianisme* :

40. VALADIER, Paul, « Dieu est-il mort ? », in *Nietzsche penseur du chaos moderne*, Paris, Scali, 2007, p. 84.

> « Il est temps enfin de s'effrayer sur l'état où nous avons vécu depuis quelques années. Qu'on songe à la race qui s'élève dans nos villes et dans nos campagnes, à tous ces enfants qui nés pendant la révolution, n'ont jamais entendu parler ni de Dieu, ni de l'immortalité de leur âme, ni des peines ou des récompenses qui les attendent dans une autre vie ; qu'on songe à ce que peut devenir une pareille génération, sil'on ne se hâte pas d'appliquer le remède sur la plaie : déjà se manifestent les symptômes les plus alarmants, et l'âge de l'innocence a été souillé de plusieurs crimes ».

Chateaubriand, comme Nietzsche, diagnostique le mal dont souffre l'homme : il provient d'une société sans Dieu, dans laquelle les repères sont perdus. L'un et l'autre cherche à pointer l'origine de ce mal et ses conséquences. Un mal, comme le remarque Musset, qui atteint de nombreuses personnes ; « Si j'étais seul malade, je ne dirais rien ; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là… ».

Que se passera-t-il alors quand l'homme se rendra compte de cette grande perte ? Comment va-t-il supporter un tel malheur ? Aveuglé qu'il est, à ce moment-là, par la fierté qu'il tire de ses progrès, par ses inventions et par tout « ce qui le distingue des chevriers », il ne comprend pas les paroles de Zarathoustra, qui n'est pas la bouche qui convient à ses oreilles ni à celles de l'insensé.

Qu'adviendra-t-il lorsqu'il prendra conscience de sa petitesse ainsi que de la petitesse de tout ce qui le préoccupe ? Quand il réalisera que « l'homme n'existe que pour être dépassé » et que « jusqu'à présent tous les êtres ont créé quelque chose qui les dépasse », alors que lui a cherché à « retourner à la bête plutôt que de dépasser l'homme » ? Quelle sera sa réaction au moment où il comprendra qu'il ne sait plus répondre à des questions telles que : « qu'est-ce qu'aimer », « Qu'est-ce que créer », « Qu'est-ce que désirer », « Qu'est-ce qu'uneétoile » ? [41]

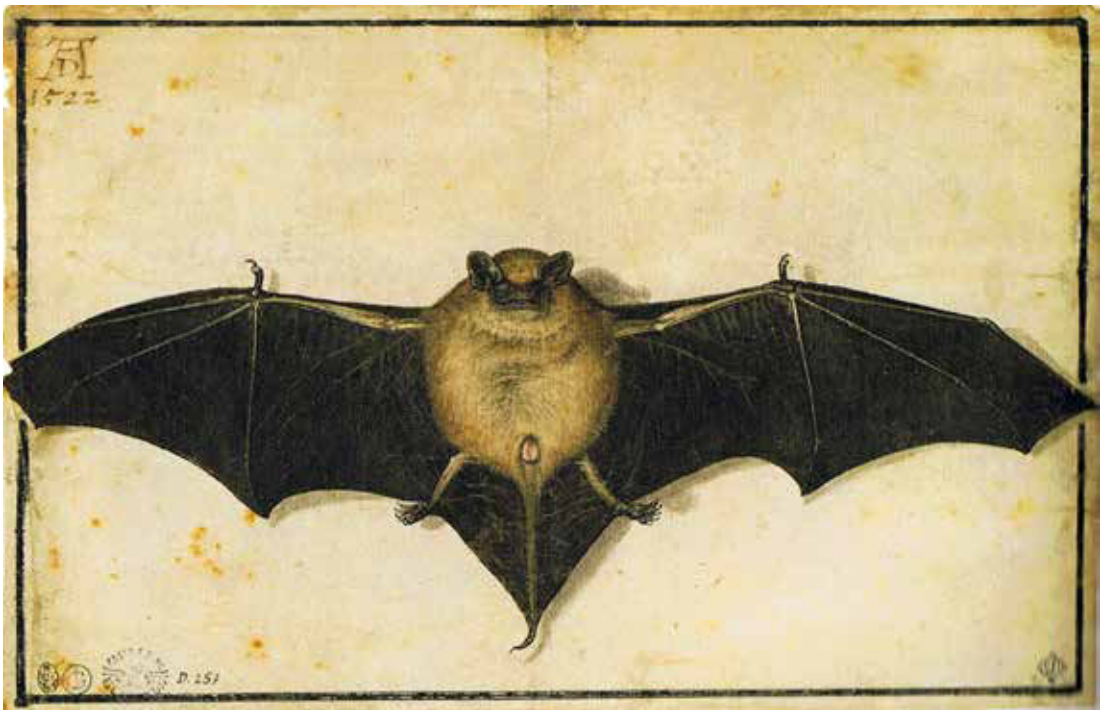
Ce jour-là, celui du discernement, le dernier homme, celui qui était convaincu de son invention du bonheur, va sentir en lui un profond malaise, une maladie qui va toucher plutôt son âme que son corps. Dès lors, sous l'emprise de la mélancolie, il va essayer de trouver et de donner un sens à son existence.
C'est suite à ces critiques de l'individualisme, et à cette prise de conscience du monde désenchanté dans lequel Dieu est mort, que la mélancolie s'installe sur l'âme romantique.

41. Les extraits de la parole de Zarathoustra dans *Ainsi Parlait Zarathoustra,* Première partie

4. Le mal du siècle et la mélancolie

Comment la chauve-souris, animal du crépuscule, fut-elle amenée au yeux des contemporains de Dürer à figurer la mélancolie? (Fig. 54) C'est que cet animal hybride n'apparait qu'à la fin du jour, à cette heure qualifié de troisième quart de la journée par la philosophie pythagoricienne qui en comptait quatre, et regardée comme propice à la mélancolie. Agrippa de Nettesheim, dans son *Occulta philosophia*, 1533, considère qu'elle possède toutes les caractéristiques de l'esprit saturnien : « Les animaux de Saturne sont solitaires, se mouvant à l'écart, nocturnes, contemplatifs, craintifs, mélancoliques, résistants aux fatigues et lents dans leur déplacement, comme le hibou, la taupe, le serpent basilic et le chauve-souris ». L'ambiguïté de la chauve-souris, mammifère et oiseau, lui confère une double image, à la fois faste et néfaste. Elle figure, dans le meilleur des cas, la veille au milieu de la nuit, la vigilance et l'ardeur au travail. Et dans ses aspects sombres, les effets destructeurs d'une étude continuée jusqu'au cœur de la nuit, la somnolence qui trouble la raison. Même chez les esprits les plus subtils, écrit Marsile Ficin (*De vitatriplici,* 1489), quand tombe la fatigue qui vient avec la nuit « l'intelligence, avec ses ailes de manchotes, ne peut voler autrement que chauves-souris et hiboux ». Thème reprit dans le célèbre dessin de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des montres.*

Dans la *Melecolia I* (Fig. 55) de Dürer, une chauve-souris, tournant le dos à la lumière d'un soleil qui décline, s'égaille dans un ciel incertain. Le grand nom de mélancolie monte avec elle, orientant en lettres noires la signification de cette énigmatique gravure.[42]



54. Albrecht Dürer, *Chauve-souris*, 1522, Aquarelle et encre noir sur papier, 13,2 x 20,3 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

42.*Mélancolie : génie et folie en occident*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux/ Gallimard, 2005, p. 185.

Melencolia I datée de 1514, s'agit d'une planche gravée où l'on voit un ange assis, le visage posé sur la main dans une attitude mélancolique. Cette gravure, avec *Le chevalier, la mort et le diable* (1513) et *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514) (Fig. 56, 57), sont considérées comme les « *Meisterstücke*» de Dürer, par leur complexité iconographique et symbolique. Elles ont été l'objet de différentes réflexions et interprétations. Comme le remarque Erwin Panofsky, on ne peut pas présenter ces trois gravures comme un ensemble, mais « elles possèdent cependant une unité spirituelle en ce qu'elles symbolisent les trois modes de vie qui correspondent (…) à la classification scolastique des vertus, définie comme morales, théologales et intellectuelles. *Le Chevalier, la Mort et le Diable* illustre la vie du chrétien dans le monde pratique de la décision et de l'action ; le *Saint Jérôme,* la vie du saint dans le monde spirituel de la contemplation divine ; et *Melencolia I,* la vie du génie profane dans les mondes rationnel et imaginatif de la science et de l'art »[43].

Comment pouvons-nous opérer un rapprochement entre ces trois gravures environ de même taille ? Il peut certes se faire par la présence d'éléments symboliques comme le crâne, le sablier, le chien, ainsi que toutes les choses qui donnent à la scène un caractère obscur et énigmatique. La présence de la mort et l'écoulement du temps sont soulignés par le crâne et le sablier. Mais ce qui distingue ces trois gravures, ce sont surtout les postures des trois figures centrales, le chevalier, Saint Jérôme et l'ange. Comme nous l'avons vu à travers l'interprétation de Panofsky, elles représentent trois modes de vie différents. Dans la gravure de *Saint Jérôme* on est saisi par le calme et la sérénité qui règne dans l'espace, la lumière qui baigne la scène ne fait qu'accentuer ce sentiment de quiétude. Au fond de la pièce, on voit le saint derrière sa table de travail, sur laquelle est posé un crucifix. « Absorbé dans son travail, il jouit d'une bienheureuse solitude, avec ses pensées, avec ses animaux – et avec son Dieu »[44]. C'est une vie qui est au service de Dieu et sa sérénité *(*quiétude, apaisement*)* est le résultat de ce rapport immédiat au divin.

Selon Panofsky, la géométrie exacte, la faible hauteur de l'horizon et la position excentrée du point de fuite, sont d'autres raisons qui génèrent ce sentiment d'enchantement aux yeux des spectateurs. Quoi qu'il en soit, cette impression s'impose d'elle-même et c'est ce qui la différencie des deux autres.

Le Chevalier, la Mort et le Diable se distingue de la scène contemplative de Saint Jérômepar l'hostilité que représente l'image du diable, par l'obscurité de l'espace, par le lézard qui parcourt la scène et par la chimère qui suit le chevalier. Il est avant tout important de constater la position du chevalier en armure qui,maintenant son élan vers le but prescrit, parvient à traverser l'obscurité infernale et les menaces de ce monde empli de créatures diaboliques qui tentent d'attirer son attention.

Ainsi malgré le contraste qui existe entre les deux espaces, celui de saint Jérôme et du chevalier, le but est identique : tous deux marchent sur un chemin qui les amène vers Dieu. Et c'est précisément cet aspect qui va les différencier de la scène de *Melencolia I,* où un ange passif et inactif est accroupi sur une pierre, la tête posée sur la main gauche tandis que la main droite est posée sur un livre fermé. Le sol est rempli d'instruments

43. PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer,* Paris, Hazan, 2004, p. 237.
44. *Ibid*., p. 242.

55. Albrecht Dürer, *Melencolia I,* 1514, Burin et eau-forte, 23,8 x 18,6 cm

et d'ustensiles ; une règle, une scie, des clous, une pince, un marteau, le tout dans un désordre qui s'oppose à l'ordre qui régnait dans la cellule de saint Jérôme.Et la chauve-souris nous renvoie à l'inquiétude et l'angoisse du savant qui, en dépit de tous les utiles dont il dispose, reste incapable d'avoir une image clair du monde.

L'association de la mélancolie, du génie et de la folie est devenue très courante aujourd'hui. Comme le remarque Yves Bonnefoy, ce sont de ces trois aspects que résulte la relation qu'entretient l'être parlant avec le monde. Ce résultat marque une fracture entre ce qui existe et la pensée conceptuelle qui cherche à le représenter, d'où notre condition, qui est celle de l'exil. [45]

Évoquons, au chant VI de l'*Iliade*, l'histoire de l'exil et de la souffrance de Bellérophon dus à l'abandon de ce dernier par les dieux. On assiste à l'histoire des malheurs d'un homme qui n'a commis aucun crime envers les dieux mais qui doit affronter des épreuves, tuer l'invincible chimère, combattre les Solymes, peuple de Lycie décrit comme sauvage et combatif, abattre les Amazones. Une fois sorti vainqueur, il devient « objet de haine pour les dieux », exilé en conséquence, errant « seul dans la plaine d'Alcyon » avec un « cœur dévoré de chagrin, évitant les traces des hommes ».

D'où provient ce chagrin et cette tristesse ? Quelle est cette maladie dont les symptômes sont la solitude et l'angoisse ? Comment se délivrer de cette souffrance ?
Homère est le premier à évoquer l'image de cet homme solitaire, abandonné par les dieux et déambulant à la recherche d'un remède qui ne peut être qu'une réconciliation avec les dieux.

56. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans sa cellule*, 1514, Burin et eau-forte, 24,6 x 18,7 cm

45. *Mélancolie, Génie et folie en Occident,* catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux/ Gallimard, 2005, p. 14.

57. Albrecht Dürer, *Le chevalier, la mort et le diable*, 1513, Burin et eau-forte, 24,6 x 19 cm

Depuis, les exemples sont nombreux et ils ont pénétré différents champs comme la médecine, la théologie, la philosophie et l'art. Aujourd'hui, dans la lignée des recherches d'Aby Warburg sur l'histoire des cultures, Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Raymond Klibanskyretracent l'histoire de la mélancolie, qui est un thème courant dans l'art et l'histoire des idées. Et plus récemment, une magnifique exposition, intitulée *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, a évoqué ce thème à travers des œuvres jalonnant toute l'histoire de l'art (Fig. 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65). Ainsi l'on observe la mélancolie aussi bien dans l'image de cet homme en proie à la tristesse que dans les peintures de paysage dans lesquelles la nature devient la représentation d'un état d'âme.

C'est cette même inquiétude qui accapare *René*, dans le texte éponyme de Chateaubriand. Son profond désespoir se manifeste dans le portrait de ce jeune homme qui allait s'asseoir « à l'écart pour contempler la nue fugitive ou entendre la pluie tomber sur le feuillage » ; parcourant « les bois à la chute des feuilles », « prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'automne », il contemplait le « spectacle de la nature ».

Tenté par une vie monastique afin d'y cacher sa vie, il en changea le dessein en choisissant le voyage, s'élançant « seul sur cet orageux océan du monde » dont il ne connaissait « ni les ports ni les écueils » mais porteur d'une forte mémoire. C'est d'abord à Rome et en Grèce « où les palais sont ensevelis dans la poudre et les mausolées des rois cachés sous les ronces » qu'il va méditer sur les « force de la nature et faiblesse de l'homme ». Sur les ruines et dans le silence de ces lieux désertéspar les hommes il va contempler le majestueux coucher de soleil.

Mais n'y retrouvant pas le remède pour calmer son inquiétude et son isolement, recherchant « un bien inconnu », convaincu par le manque de valeur dans tout ce qui est fini, René s'oriente vers les pays lointains, les Amériques, afin d'aller vivre au près des Natchez, les « heureux sauvages » que la paix accompagne toujours.

René, par son caractère solitaire et mélancolique, par son penchant pour la rêverie, par sa tristesse et son inquiétude, est un être représentatif du « mal du siècle » et d'un état d'âme qui caractérise l'esprit romantique.

Considéré comme une maladie de l'âme, la mélancolie, selon Chateaubriand, se révélait chez certains jeunes gens qui possédaient « un cœur plein mais avaient l'impression qu'ils vivaient dans « un monde vide » ; un monde vidé de sens, un monde désenchanté où les valeurs religieuses, morales et sociales ont disparu. C'est ainsi que cet homme exilé en Angleterre dépeint dans son*Génie du christianisme* le mal du siècle et son « désenchantement », tout en rappelant la beauté poétique de la religion chrétienne. « Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie, que les choses mystérieuses »[46]. Voilà pourquoi c'est dans l'infini que René cherche la sérénité.

Si l'on en croit Théophile Gautier, Chateaubriand est l'inventeur de « la mélancolie moderne » et ouvre une voie dans la littérature romantique française. *René* va donner naissance à

46.CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du Christianisme*, Tours, Alfred Cattier, 1901, p. 7.

58. Albrecht Dürer, *Autoportrait au bandage*, vers 1492, Dessin à la plume sur papier, 20,4 x 20,8 cm
59. Attribué à Griorgio da Castelfranco, dit Giorgione Double, *Portrait*, vers 1502, Huile sur toile, 77 x 66,5cm

60. Domenico Fetti, *La Mélancolie*, vers 1614, Huile sur toile, 172,5 x 128,2cm
61. Ferdinand Bol,*Vieillard assis près d›une table portant un globe*, fin des années 1640, Huile sur toile, 122 x 98cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

62. Johann Heinrich Füssli, *Autoportrait*, vers 1780-1790, Dessin à la craie sur papier, 56,7 x 41,5 cm
63. Maître Strasbourgeois,*Buste d›homme accoudé*, Dernier quart du XVesiècle, Bois polychrome, 355 x 26 x 225cm

64. Michael Sweerts, *Portrait d›un jeune homme*, Huile sur toile, 114 x 92cm
65. Nicolas de Leyde,*Buste d›homme accoudé*, vers 1463-1467,Grès rose, 44 x 32 x 31cm

67. Caspar David Friedrich*, Le moine au bord de la mer*, 1808-1810, Huile sur toile, 110 x 171,5 cm, Berlin, AlteNationalgalerie

66. Caspar David Friedrich, *Lever de lune sur la mer*, 1822, Huile sur toile, 55 x 71 cm, Berlin, StaatlicheMuseen, Nationalgalerie

68. Thomas Fearnley, *Le paysage avec un vagabond*,1839, Huile sur toile

de nombreux héros mélancoliques. L'état mélancolique d'Amaury dans le roman de Sainte-Beuve, vient de l'insatisfaction occasionnée par sa condition humaine et dans son déchirement. Ce déchirement résulte d'un sentiment de perte et d'une scission qui conduit l'homme à cette maladie de l'âme qu'est la mélancolie. Chacun est en quête de quelque chose afin de combler l'abîme de son existence et de trouver un remède à son malaise, malaise qui est peut-être le résultat d'une utopie déçue laissant place à la mélancolie.

Le René de Chateaubriand, l'Amaury de Sainte-Beuve ne pourraient-ils pas être les reflets littéraires des personnages de la peinture de Caspar David Friedrich, ces hommes et femmes qui cherchent la sérénité dans l'infini ? Tels sont les deux femmes et l'homme du tableau *Lever de lune sur la mer* (Fig. 66).Assis au sommet d'un rocher, de dos et dans l'ombre, perdus dans leurs pensées, mélancoliques, ils méditent devant un lever de lune. Nous lisons dans *René* : « on montre encore un rocher où il allait s'asseoir au soleil couchant ». Ces personnages figurés de dos sont très présents dans les peintures de Friedrich (Fig. 67), mais aussi dans les tableaux du peintre norvégiens Thomas Fearnley (Fig. 68), où ils jouent un rôle important dans la composition, car ils dirigent le regard vers le fond du tableau, vers le lointain. Cette méthode, très utilisée à l'époque baroque, a connu un nouveau souffle avec Friedrich. Comme l'explique Gabrielle Dufour-Kowalska, « les figures de dos de Friedrich ont été interprétées, tantôt comme les symboles de l'homme immergé dans l'immensité de la Nature, fragment infime du vaste univers, tantôt, au contraire, comme des symboles de sa solitude dans un monde étranger. La plupart des interprètes ont reconnu leur signification la plus évidente : les figures de dos sont des symboles de la contemplation, davantage unitive et extatique pour les uns, plus méditative et réfléchie pour les autres »[47].

47. DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle, Caspar David Friedrich, aux sources de l'imaginaire romantique, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 58.

69. Caspar David Friedrich, *Autoportrait*, vers 1810, Dessin à la craie noire, 22,8 x 18,2 cm, Berlin, StaatlicheMuseen

L'homme dans ces représentations a été réduit à une silhouette, une masse d'ombre sans visage. En cela il s'oppose à l'art du portrait, dans lequel les traits du visage et le regard sont mis en avant. Ici, plus que l'homme, son corps et son regard, c'est l'orientation du regard qui est important, le lointain, l'invisible et l'infini. Et c'est justement cela qui est représenté : la mer, la montagne, le volcan... Mais en même temps c'est ce regard invisible qui contient tout, un regard qui malgré son absence physique nous rappelle celui du peintre dans son autoportrait de 1810 : le regard d'un voyant, mélancolique et rêveur. (Fig. 69)

On retrouve ce même sentiment, celui d'une profonde quiétude, dans le personnage des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau. La contemplation est induite par la marche, dans un rapport fusionnel avec la nature. Le sentiment mélancolique se manifeste à l'arrivée du soir, au moment où « je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché » ; quand « le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse ». Il pourrait s'agir de la même mélancolie dans les paysages peints par Pierre-Henri Valencienne, Théodore Rousseau ou Jean-Baptiste Camille Corot (Fig. 70, 71).

Roger de Piles (1635-1709) dont les écrits au moment de la « querelle du coloris » nous sont bien connus, parle de ce sentiment mélancolique dans son *Cours de peinture par principes.* Voici l'une de ses constatations par rapport à la nature : « Les roches sont d'elles-mêmes mélancoliques et propres aux solitudes (…). Elles sont d'un agrément infini lorsque, par le moyen des eaux qui en sortent ou qui les lavent, elles acquièrent une âme qui les fait en quelque sorte devenir sociables »[48].

En effet, le paysage devient le lieu même de la contemplation métaphysique. Étendu, immense et sans limite, il est la représentation de l'infini. « Ces vues illimitées nous jettent dans un agréable étonnement et l'âme ressent un calme et une stupéfaction délicieuse à

48. Cité dans « mélancolie, génie et folie en Occident », op.cit., p. 320.

70. Pierre-Henri Valencienne, *Étude de nuage*, 1782-1785

71. Jean-Baptiste Camille Corot, *Le coup de vent*, 1870, Huile sur toile, 47,4 x 58,9 cm

leur appréhension »[49]. Il ne s'agit pas là seulement de la belle nature harmonieuse et en ordre, du beau idéal tel qu'il était défini dans l'esthétique classique, mais du sentiment éprouvé face à un paysage sauvage, illimité. La montagne, la forêt et la mer qui suscitaient l'horreur et l'effroi, deviennent désormais l'emblème de l'infini et de l'Absolu et vont alimenter la définition du sublime. Dorénavant l'on assiste à une nouvelle poétique qui va chercher ses inspirations dans la sauvagerie, les nuits obscures, la nature violente et brute, les vagues agitées, les ruines, le bruit effrayant, le silence inquiétant. Il s'agit d'une volonté d'exprimer l'inexprimable, ce qui est sans bornes et sans limites. Cette nouvelle esthétique, théorisée depuis le milieu duXVIII[e] siècle surtout par Edmond Burke, va occuper une place très importante. Comme le remarque Antoine Compagnon, Burke, premier théoricien de la contre-révolution, était dans sa jeunesse l'un des inventeurs de la notion romantique du sublime.[50] On retrouve ce rapprochement entre le paysage et le sentiment mélancolique dans les traités sur l'art de la peinture de l'époque classique.

Par la suite Emmanuel Kant (1724-1804) rapproche les deux notions de sublime et de mélancolie, à propos des « rochers [qui] se détachent audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre », de « l'immense océan dans sa fureur » ou des « chutes d'un fleuve puissant ». Ainsi, écrit-il : « Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse tout mesure des sens. »[51] ; c'est en cela qu'il diffère du beau, qui est « une forme finie ».

Les origines de cette idée se trouvent dès l'Antiquité et notamment dans le traité *Du Sublime* d'un écrivain grec anonyme, que l'on a longtemps attribué à Longin. C'est dans ce traité *Du Sublime* que l'écrivain explique notre sentiment face à la grandeur de la nature et de sa « force invincible » ; « Nous n'admirons pas naturellement de petits ruisseaux, bien que l'eau en soit claire et transparente, et utile même pour notre usage : mais nous sommes véritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin, et l'Océan surtout »[52].

Henri Lafon, comparant les caractéristiques du lieu de plaisance et celles du lieu de l'horreur, recense quelques spécificités de ce dernier : « obscurité, silence ou bruits

49. Cité dans LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime,* Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 21.
50. COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes, De Joseph de Maistre à Roland Barthes,* Paris, Gallimard, 2005,p. 111.
51. Cité dans COMPAGNON, Antoine, *op.cit.,* pp. 111-112.
52. LONGIN, *Du Sublime,* Paris, Librairie générale française, coll.Bibliothèque classique, 1995, p.125.

72. Claude Joseph Vernet, *Le naufrage*, 1772, Huile sur toile, 114 x 163 cm, Washington, National Gallery of Art

effrayants, verticalité menaçante, violence de l'eau courante, animalité hostile ou répugnante, désorientations labyrinthiques, enfouissement ou descente au sein de la terre, symboles d'un temps destructeur, éléments de rites funèbres, manifestation extrême de la violence naturelle »[53].

Comme Yvons Le Scanff le remarque dès la fin du premier tiers du XVIII[e]siècle, ce type de paysage caractérisé par son aspect terrifiant devient l'emblème des horreurs de l'âme. Le lieu du mal et du malheur est la mélancolie. Désormais le paysage devient le narrateur d'un état d'âme. (Fig. 72)

Mais alors que fait le mélancolique au cœur de ces paysages qui ne peuvent qu'augmenter le trouble de son âme et l'entraîner dans leurs nébulosités et leur noirceur ? Face à cette étendue, comme on le voit dans la peinture de Friedrich, l'hommeest représenté petit, difficilement distinguable, comme s'il était un fragment de cette nature, comme s'il avait pris conscience de sa petitesse et de son impuissance.L'homme qui se pensait grand, fier de ses progrès, capable de trouver une réponse à toutes ses questions, se trouve, face à cette grandeur, faible et impuissant. Cette nature illimitée et infinie pourrait traduire une forme de volonté divine, une preuve de l'existence de Dieu. Nous remarquons donc une véritable révolution dans la sensibilité, un profond changement du regard. La science devenue une impasse pousse l'homme à la mélancolie.

Revenons à la planche de Dürer, *Melencolia I,* image de cette femme ailée à la posture

53. Cité dans LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime,* Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 12.

mélancolique entourée d'instruments appartenant aux sciences et techniques.

Erwin Panofsky explique qu'à partir du milieu du XII[e] siècle apparait la personnification des arts. D'abord limité à sept arts libéraux, le champ s'élargit peu à peu et chaque art sera représenté par une femme entourée des instruments incarnant ses spécificités. Dans le cas de la personnification de la Géométrie, une femme est assise, entourée par les instruments et les symboles non seulement des arts libéraux, mais aussi des arts mécaniques ou techniques ; nous notons avec intérêt que cela suggère sans doute que la plupart des métiers, ainsi que les sciences de la nature, reposent sur des opérations géométriques.

Dans la planche de *LaGeometriae* (Fig. 73) comme dans la *Melencolia I* de Dürer, tous ces outils sont réunis. Mais dans la gravure de Dürer l'attitude de l'ange est remarquable. En effet tandis que dans la planche de Reisch l'être censé personnifier l'intellect, la technique et la science est une femme en train de travailler, dans celle de Dürer au contraire elle est passive et comme absorbée par une tristesse profonde, « une Géométrie devenue mélancolique ».

D'où vient ce chagrin ?Que signifie cet état d'âme chez une créature qui réunit autour d'elle tous les instruments liés au savoir ? Serait-ce ce savoir qui provoque cette tristesse ?

Erwin Panofsky explique que le personnage de Dürer « n'est ni une avare ni une folle, mais un être pensant plongé dans l'incertitude. Elle ne s'accroche pas à un objet inexistant, mais à un problème insoluble »[54].

73. Gregor Reisch, *La Géométrie* planche extraite de *Margarita Philosophica*, 1504, Paris Bibliothèque Nationale de France, Réserve des Livres rares

54. *Ibid.,* p. 255.

Sa passivité ne procède pas de la paresse ou de la négligence, elle résulte en fait d'un non-sens. Rappelons-nous René pour qui le fini n'avait aucun sens.

Dürer dans ses écrits théoriques affirme l'importance de la « connaissance approfondie de la géométrie (*Kunst,* au sens original de « savoir ») d'une part, et de l'habilité dans la pratique *(Brauch)* d'autre part ». Selon lui « les deux doivent aller de pair, car l'un ne vaut rien sans l'autre »[55].

Cela n'est-il pas le cas dans *Melencolia I* ?Nous retrouvons l'idée de la théorie et de la pratique qui, ne pouvant s'accorder, génèrent cet état mélancolique.

Cette planche semble s'adresser aux penseurs chez lesquels la philosophie et la métaphysique ne se rejoignent pas. Ce sont des philosophes dont la faculté imaginative prévaut sur la faculté cognitive.

L'état mélancolique de cet être ailé provient d'une prise de conscience. Il se rend compte qu'en dépit de son accès à la science, le monde métaphysique lui reste inaccessible.

Cette inaccessibilité, Dürer la déplore lui-même ; Panofsky évoque l'espoir de l'artiste au moment de son projet de gravure d'Adam et Ève. Au moyen de la règle et du compas, Dürer espérait pouvoir capter la beauté absolue. Mais plus tard, il admettra que « ce qu'est la beauté absolue, je l'ignore. Nul ne le sait, si ce n'est Dieu » ; « Quant à la géométrie, elle peut démontrer la vérité de certaines choses ; mais, pour d'autre choses, on doit se résigner à l'opinion et au jugement des hommes »[56].

N'oublions pas que la mélancolie de Bellérophon faisait suite à sa disgrâce et son abandon par les dieux. Comme l'explique Jean Starobinski, dans le monde homérique le cheminement de l'homme était dépendant d'une garantie divine, c'est par cette garantie que l'homme parvenait à entrer en communication avec les autres. A l'inverse, dépourvu de cette garantie, il était condamné à la solitude et au chagrin. Afin de mettre fin à son chagrin et à son état mélancolique, l'homme devait se réconcilier avec les dieux et regagner leurs faveurs.

Souvenons-nous également de la distinction que Châteaubriand établit entre la foi et la rêverie. La rêverie telle qu'il l'entend ici est celle d'« espèces de solitaires tout à-la-fois passionnés et philosophes, qui ne pouvant ni renoncer aux vices du siècle, ni aimer ce siècle, prendront la haine des hommes pour l'élévation du génie, renonceront à tout devoir divin et humain, se nourriront à l'écart des plus vaines chimères, et se prolongeront de plus en plus dans une misanthropie orgueilleuse, qui les conduira bientôt à la folie, ou à la mort ».

Conséquemment à une conscience malheureuse et au besoin d'être ramenée à une unité fondamentale, l'âme romantique cherche un remède. Pour elle, « la nature apparaît

55. *Ibid.,* p. 257.
56. Cité dans PANOFSKY, Erwin, *L'art et la vie de Dürer*, *op.cit.,* p. 261.

comme un cycle infini, où toute existence individuelle naît et meurt, et n'a de sens que par sa subordination à l'ensemble »[57]. Dans cette nature, chaque élément devient alors comme le reflet d'un Tout. Et selon Baader, « seul le Tout (ou l'Absolu) vit ; chaque individu ne vit qu'en proportion de sa proximité au Tout ». Mais ce mouvement éternel, comme le remarque Béguin, est identifié avec le divin, poursuit une direction et se dirige vers un but ultime. Ainsi, comme nous l'avons suggéré à maintes reprises, l'état actuel des rapports entre la nature et l'humanité serait le résultat d'une séparation qui a brisé cette harmonie première et cette unité primordiale. Au commencement, à l'origine, il y avait cette unité originelle dont chaque individu, chaque être et chaque chose portait en lui une partie. Mais en même temps qu'en « chaque chose vit secrètement un germe de l'unité perdue et future, en même temps (vit en cette chose) un principe d'individuation et de séparation ».

« Toutes choses, dans notre univers sensible, ont une signification symbolique, sont le reflet à moitié lumineux, à moitié obscur encore, de la réalité suprême. Et, à tous les étages de la création, cette double nature des choses se retrouve, sous forme de lutte entre des tendances contraires »[58]. Les forces rivales et opposées ne peuvent s'harmoniser que dans une unité qui leur est supérieure.

Si l'on suit cette philosophie, la place de l'homme devient très claire : il est une créature comme les autres, image et symbole d'un Tout. Mais selon cette philosophie, l'homme occupe néanmoins une place privilégiée dans ce Tout. Il est le *microcosme* dans lequel se reflète le *macrocosme.* Pour des penseurs comme Baader, cela n'est pas seulement une dignité biologique, mais plus encore religieuse, car l'homme, image réduite de l'univers, reflète en soi Dieu.

> « Le mystère de la nature… est tout entier exprimé dans la forme humaine. L'homme a été produit du fond du plus lointain passé de la planète ; il porte en lui, comme sa propre destinée, toute la destinée de la planète, et avec celle-ci la destinée de l'univers infini… L'histoire entière du monde sommeille en chacun de nous ».
>
> Steffens

Les propos de Steffens méritent cependant une attention particulière. Certes l'homme, ce privilégié, est « le plus pur miroir de l'univers » et de « l'Âme universelle », cette « Âme universelle » ne pouvant s'appréhender que par l'âme humaine. Mais l'âme humaine dont il est ici question ne se trouve pa égarée dans le monde, « inculte et abandonnée, mais uniquement dans l'homme qui a su *devenir ce qu'il est déjà.* Il s'agit d'habituer son oreille à percevoir le dialogue intérieur du Tout avec lui-même, d'atteindre en soi aux régions inconscientes, qui sont celles de la ressemblance divine »[59].

Ainsi l'on peut comprendre la place de l'homme dans l'univers comme étant celle d'une image de l'Esprit dans laquellecelui-ci peut se voir. Seulement l'homme a échoué et perdu sa pureté originelle. Avec cette chute, il a oublié qui il était et quelle était son origine. Depuis, c'est l'humanité entière qui vit dans cet oubli de l'unité première. Mais

57. BEGUIN, Albert, *op.cit.,* p. 91.
58. *Ibid.,* p. 92.
59. *Ibid.,* pp. 97-98.

comme le disait Johann Jakob Wagner, « lorsque le développement arrivera à son terme, elle (l'humanité) rentra en elle-même et se souviendra de cette unité ». En effet, l'homme en redevenant « ce qu'il est déjà » retrouvera unité perdue et harmonie première. Il y a donc un espoir, une possibilité de se souvenir et en conséquence un « devenir ».

C'est à l'homme d'aller chercher dans les parties les plus obscures de son être, dans son inconscient, dans tout ce qui l'entoure, les souvenirs de la divinité et les traces du sacré qu'il porte en lui et qu'il a oublié.L'art, la religion et la philosophie sont des moyens pour réparer cette amnésie.

L'art, tel que Hegel le conçoit, en le plaçant sur le même plan que la religion et la philosophie, est un moyen d'éveiller l'âme. Son but final « consiste à révéler à l'âme tout ce qu'elle recèle d'essentiel, de grand, de sublime, de respectable et de vrai ». En effet l'art peut permettre à l'homme de connaître sa propre vérité, il « renseigne l'homme sur l'humain, éveille des sentiments endormis ». [60]

Nous pouvons alors avancer que tout l'effort des Romantiques tend à la recherche de la vérité humaine, de cette partie endormie par laquelle l'homme se sent au plus près de la divinité. Dans cet état, l'âme est l'endroit où l'on a le plus d'affinités avec l'Âme universelle, où l'on se sent en lien avec l'univers cosmique. Cette union peut s'opérer dans la poésie : « Il n'y a plus de solitude, là où est la poésie. C'est ainsi que le poète est à la fois le plus solitaire et le moins solitaire des hommes. Il monte et il descend au-dedans de lui-même, connaissant tour à tour l'union la plus parfaite qui soit dans le monde créé et le pire état de séparation »[61], disait Charles-Ferdinand Ramuz.

Les témoignages que nous avons de la vie et de la façon dont Friedrich travaillait montrent l'aspiration d'un homme à se débarrasser de ce qui n'est pas essentiel. Cela se manifeste déjà dans son atelier, qui ressemble à une cellule de moine. On lit dans le journal de David d'Angers le récit de sa visite de l'atelier du maître en novembre 1834 : « il nous a introduit dans son atelier : une petite table, un lit, semblable à un cercueil, un chevalet sur lequel il n'y avait rien, les murs peints en verdâtre, rien d'accroché dessus »[62].Cette sobriété de l'espace et le silence qui régnait dans son atelier, comme le remarque Gabrielle Dufour-Kowalski, incarnent la conception romantique de la mission sacrée de l'artiste. L'artiste est celui qui se consacre à l'art comme un moine à la religion ; en contemplant la nature, il cherche la vérité et la plénitude.

En effet l'œuvre d'art, produit de l'esprit, est un moyen de communication, une façon d'apercevoir ce qui le dépasse, la voie par laquelle l'homme s'approche de l'univers divin, de ce que la science n'a pas pu lui donner, comme nous l'avons vu avec la *Melencolia*de Dürer.

---

60. HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique, Le Beau,* Paris, Flammarion, 1979, p. 41.
61. RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Remarques,* Cité dans Albert Béguin, Paris, *Patience de Ramuz,* Isolato, 2008, p. 9.
62. D'ANGERS DAVID, Pierre-Jean, *Les Carnet de David d'Anger,* édités par André Bruel, Paris, Librairie Plon, 1958, vol. 1 : 1828-1837, p. 309.

« L'homme dépasse infiniment l'homme », disait Pascal.C'estdire que quand l'on considère l'homme dans sa réalité absolue, il n'est pas simplement un animal, il n'est pas non plus un animal pensant et raisonnable, il est plus encore. Lorsqu'il entreprend d'entrer en lui-même et de s'analyser pour savoir ce qu'il est substantiellement, il s'aperçoit qu'il participe d'une réalité existentielle qui le dépasse.

Nous retrouvons là le chemin qu'emprunte l'âme romantique : une descente au plus profond de soi pour y chercher la réalité d'une participation à l'infini, comme un pressentiment de l'infini présent au fond de chacun, dans sa vérité intime.

Quand il analyse les caractéristiques de l'artiste, Hegel voit dans la création artistique une « connaissance exacte des formes extérieures (qui) doit aller de pair avec une familiarité intime avec le monde interne de l'homme, avec les passions de l'âme et toutes les fins qui l'animent, et à cette double connaissance il faut ajouter celle de la manière dont l'intérieur de l'esprit s'exprime dans la réalité et se manifeste extérieurement »[63]. Mais il précise bien que « l'œuvre d'art n'est pas seulement une révélation de l'esprit s'incarnant dans des formes extérieures, mais ce qu'elle doit exprimer avant tout, c'est la vérité et la rationalité du réel représenté »[64]. En effet sans la réflexion, l'homme ne peut pas être conscient de ce qui se passe en lui.

63. HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique*, le Beau, *op.cit.,* p. 355.
64. *Ibid.*

5. L'essor de l'exotisme et de l'orientalisme

5.1. Le rêve

Cette descente en soi-même et ce sentiment de communauté, l'âme romantique les trouve dans le rêve qui suit le sommeil. C'est dans le sommeil que l'on trouve l'état hypnotique, l'hallucination et le rêve. En effet le sommeil est l'état par lequel l'homme parvient à rentrer en soi, dans son moi le plus profond. Le rêve « est une seconde vie », disait Nerval. « Nous rêvons de voyages à travers l'univers ; l'univers n'est-il donc pas en nous ? Les profondeurs de notre esprit nous sont inconnues. Le chemin mystérieux va vers l'intérieur », écrit Novalis. C'est dans le rêve que le moi se dilue dans l'infini, les contours s'effacent et l'union se réalise.

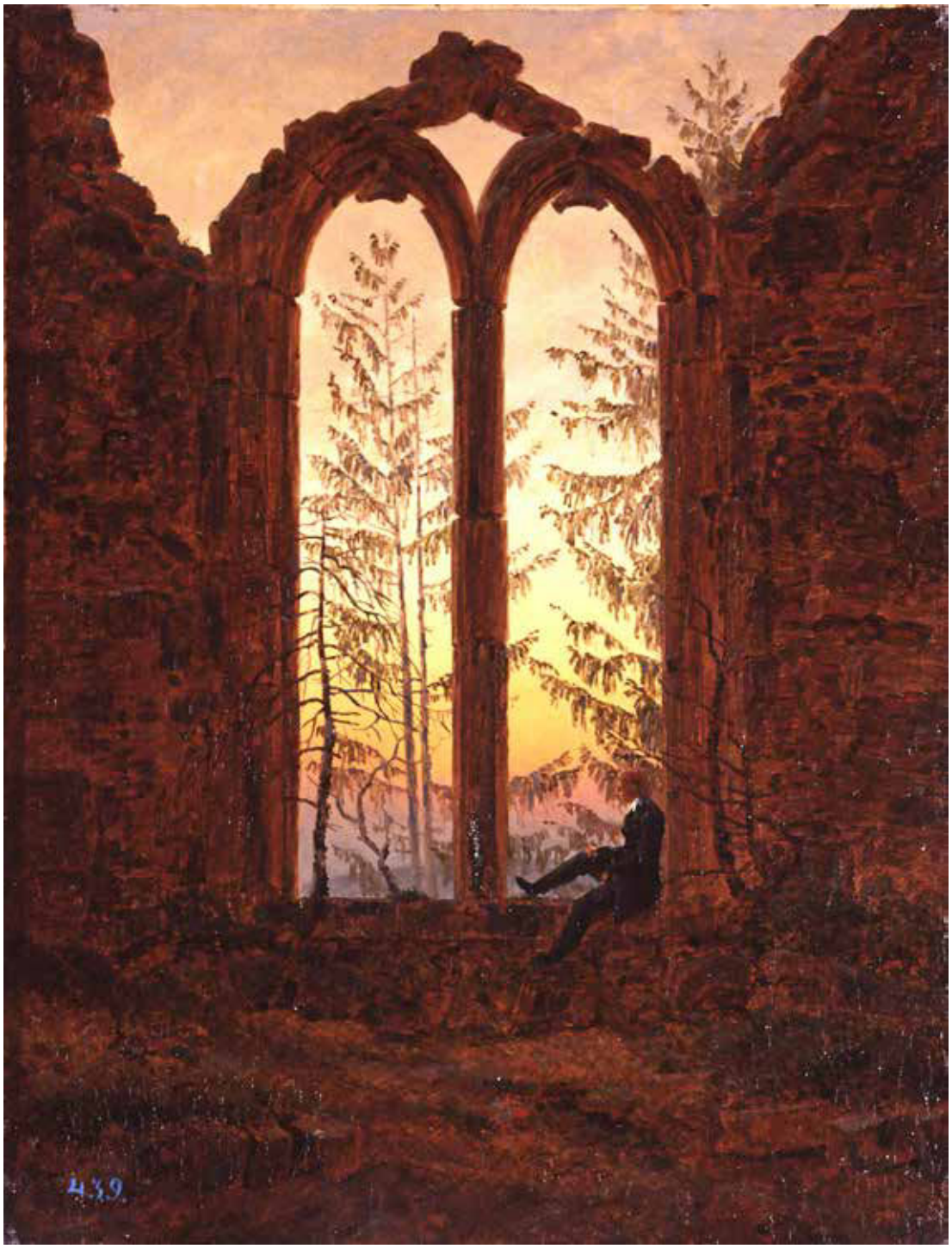
Le rêveur romantique nous emporte avec lui dans ses pays de rêves. Il est convaincu que sa patrie est ailleurs ; un ailleurs très différent par sa couleur, par ses habitants, par ses coutumes, par ses végétations et par ses animaux. Nerval disait : « jusqu'ici rien n'a pu guérir mon cœur, qui souffre toujours du mal du pays ». Ces régions sont des *Ailleurs* où le rêveur trouve la fin de sa solitude et de sa séparation. C'est *là-bas* que son moi isolé rejoint l'infini. C'est l'endroit où son inquiétude s'apaise et sa blessure guérit.

Le rêve transportant très souvent le rêveur dans le passé, nous pouvons supposer un passé nostalgique, à l'image de l'âge d'or représentée par Ovide. Ce serait celui qui suit la création de l'homme : un temps d'innocence, de justice et de bonheur, d'éternel printemps, ou encore une Atlantide perdue. C'est dans ce passé que Jean-Paul Friedrich Richter (1763-1825) trouve son bonheur. C'est là que Hölderlin fuit et se sent protégé. C'est la ville mystérieuse que Nerval décrit dans *Aurélia*, qui apparaît comme l'une de ces cités situées dans l'Entre-deux, et dans laquelle « il y a un Dieu ».

Ce passé peut se situer aussi au Moyen Âge, époque qui a sans doute le plus inspiré les Romantiques. Le Moyen Âge des Romantiques n'a plus en effet la connotation méprisante d'obscurantisme et de barbarie comme c'était le cas à la Renaissance. C'est l'univers du roman de Novalis *Henri d'Ofterdingen :* un univers médiéval mythique où règne une atmosphère onirique. Henri, perdu dans de douces visions, s'endormit et « rêva d'abord de distances infinies, de contrées sauvages et inconnues », « il vit des animaux étranges ; il vécut avec des hommes de races diverses ».

Ainsi c'est par l'expérience de ce qui n'est pas habituel que le Romantique se sent en rapport avec la nature : il se détache et se dépossède de ce qui est commun.Cette expérience répond à une doctrine tant philosophique que religieuse, que nous trouvons notamment dans l'enseignement spirituel de Maître Eckhart, qui considérait le détachement comme une valeur supérieure et le moyen d'accès au réel.

Mythologique ou idéalisé, le passé que quête le Romantique est un âge au sein duquel la scission n'a pas encore eu lieu, période d'une « belle totalité », époque où il y avait un Dieu. Il s'agit de ce même désir de combler le fossé entre l'homme et le monde pour arriver



74. Caspar David Friedrich, *Le rêveur*, 1835-1840, Huile sur toile, 27 x 21 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

à une unité harmonieuse. Voilà pourquoi le mouvement romantique se veut spirituel et religieux, traversé par la recherche de la Fleur Bleue, de l'union avec l'infini, à la frontière du rêve et du monde réel.

C'est dans cette quête qu'on voit apparaître une véritable fascination envers la nature et son aspect sauvage, fascination qui va ensuite conduire l'homme à se poser la question de son origine et de l'intérêt qu'il porte à autrui.Dans l'épreuve d'un manque ontologique, l'homme se tend vers l'autre comme vers celui qui peut combler l'abîme de son existence.

5.2. L'appel de l'Orient

L'âme romantique tente de retrouver ce paradis perdu sur terre, de le rétablir dans le monde réel en choisissant de fuir la société bourgeoise et en quittant les pays modernes pour d'autres plus exotiques, non encore pollués par le capitalisme, dans un élan vers les sociétés primitives, vers un ailleurs. La Grèce antique comme l'Orient et l'Inde l'attirent particulièrement. Ce sont aux yeux des Romantiques des pays de rêves, nés de leurs longues rêveries. Ils les considèrent comme un monde où l'homme et la nature ne sont pas séparés, alternative idéale pour le poète et l'intellectuel enfermés dans le monde scientifique occidental, vecteurs potentiels d'un retour aux origines, d'une ouverture. Un monde où l'homme et la nature sont toujours unis. Un tel exotisme caresse l'espoir de retrouver le passé dans le présent.

Rappelons le constat de Friedrich Schiller dans *De la poésie naïve et sentimentale*, quand il évoque la Grèce, les Grecs et leur rapport à la nature: « Lorsque l'on se rappelle la belle nature qui environnait les anciens Grecs, lorsque l'on songe comme ce peuple vivait en confiance avec la libre nature sous son ciel libre, comme ses idées, sa façon de sentir, ses mœurs étaient proches de la simple nature, et comme les œuvres de leurs poètes semblent un décalque de cette nature, on ne peut que s'étonner en remarquant que se trouvent si peu de traces d'un intérêt sentimental que nous prenons, nous modernes, aux scènes de la nature et aux caractères naturels ». Pour Schiller les Grecs « ne s'attachent pas à elle (la nature) avec la même ardeur intérieure, la même sensibilité, la même mélancolie douce que nous autres modernes ». Ensuite il s'interroge sur la raison d'une telle différence : « cela vient de ce que la nature, chez nous, a déserté l'humanité et que nous ne la rencontrons qu'en dehors de celle-ci, dans le monde sans âme, rendue à sa vérité. Ce n'est pas notre plus grande *conformité à la nature*, tout au contraire, c'est notre *opposition à la nature* dans nos relations, notre situation… »[65].

Il fallait donc se rendre dans les pays lointains, « entrer dans une vie nouvelle et changeante », disait Maupassant. Partir, s'immerger dans l'inconnu, dans ces civilisations perdues, dans ces natures et parmi ces peuples qui gardent encore en eux les traces du bonheur que l'homme occidental a perdu. Partir pour oublier ce que nous sommes : nos civilisations, nos nationalités, notre éducation et nos croyances, et pour retrouver la joie dans ces *Terres Promises*.

65. SCHILLER, Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale*, Traduit de l'allemand par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, pp. 26-28.

Il faut aller loin, comme Delacroix qui partit en Afrique du Nord, comme Nerval, Gauthier, Chateaubriand, Lamartine et tant d'autres qui nous dévoilent leurs rêves, leurs fantasmes et leurs quêtes de dépaysement à travers leurs récits de voyage. Ailleurs est cet endroit mystérieux où l'on trouve des « végétations luxuriantes », des « arbres aux feuilles d'or », des « pierres précieuses » : il est l' « image même du chaos dans sa splendide nudité » selon Maxime Du Camp, « notre berceau cosmogonique et intellectuel » pour Nerval.

> « Dis-moi, ton cœur, parfois s'envole-t-il, Agathe,
> Loin du noir océan de l'immonde cité
> Vers un autre océan où la splendeur éclate,
> Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?
> Dis-moi, ton cœur, s'envole-t-il, Agathe ? »
>
> Baudelaire, *Les Fleurs du mal,* LXIV, Maesta et errabunda

Ainsi l'âme romantique fait naître des pays de son rêve et nous emporte dans son exotisme. Ce que l'on entend par « exotisme » est relatif aux rapports qu'entretient l'homme avec les peuples étrangers, rapports qui dénotent un goût pour un lointain en général méconnu, un goût pour *l'Autre* et pour *l'Ailleurs*. Le mot vient du grec *exôtikos* qui signifie « étranger, extérieur ».Ce phénomène très ancien précède même les Grandes Découvertes du XV^e^ siècle, quand les Européens commencèrent l'exploration du monde. L'homme a toujours été curieux de connaître ce qui se passe ailleurs. Ce désir de connaître, on le voit déjà chez Ulysse et ses explorations dans les terres nouvelles, chez les Lotophages, sur les rivages des Cyclopes et de Circé, à Ogygie, etc. Comme le remarque Todorov, le premier « exotiste » est bien Homère. Il donne pour exemple le chant XIII de l'*Iliade* où Homère, découvrant la population la plus lointaine que les Grecs puissent connaître, les Abioi, les décrit comme « les plus justes des hommes ». Il en est de même dans le chant IV de l'*Odyssée*, dans lequel Homère suppose qu'« aux confins de la terre (…) la vie pour les mortels n'est que douceur »[66]. Todorov conclut : « Ici on chéri le lointain parce qu'il est lointain »[67].

Comme Roger Mathé le souligne, pour les Grecs et les Latins lemonde connu était limité aux régions voisines de la Méditerranée ; le reste de l'univers leur échappait. Les seuls moyens de le connaître étaient les mythes. Les Anciens rêvaient déjà d'îles fortunées, de détroits peuplés de monstres, de sirènes dans les mers, de déesses séduisantes dans des grottes marines... [68]

Le rêveur cherche un ailleurs dans le passé ou dans les pays lointains afin de pouvoir établir une nouvelle alliance avec ce qu'il a perdu. Le rêve, état de l'inconscient, lui permet des voyages dans le temps et l'espace, dans ces lointains où il pense trouver son bonheur. Ces rêveries d'exotisme produisent une idéalisation de certains pays, de leurs habitants et de leurs coutumes. Les Romantiques se forgent l'image de peuples qui ont gardé en eux les traces de l'homme originel et qui continuent de vivre en parfaite harmonie avec la nature. Leur vision de l'Orient est issue de cet idéal projeté sur des régions finalement méconnues. Ils ont construit leur paradis sur la trame de ce long rêve.

66. Cité dans TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989, p. 356.
67.*Ibid.,* p. 298.
68. MATHÉ, Roger, *Exotisme*, Paris, Bordas, 1985.

« Hommes, femmes, oiseaux, animaux, montagnes, mer, ciel, climat, tout est beau, tout est pur, tout est splendide et religieux… Aucun lieu de la terre ne rappelle mieux l'Éden… Naples ni Sorrente, Rome ni Athènes n'ont un pareil horizon », s'émerveille Lamartine dans son *Voyage en Orient*.

L'Orient est « cette figure de la nature, dont l'Europe ne nous offre pas d'exemple… C'est le charme de l'Islam, le décor d'une religion si parfaitement appropriée à un climat et à une humanité… C'est la pompe des souvenirs historiques, les scènes de l'antiquité biblique et classique que nous rappellent, en les lieux mêmes où elles se développèrent, des attitudes et des coutumes… »[69].

Cette terre qui depuis l'Antiquité est le lieu même de la fantaisie, chargé d'exotisme par ses paysages foisonnants et ses animaux extraordinaires, devient dès la fin duXVIII[e]siècle l'objet d'un fantasme occidental, comme l'exprimeront plus tard Chateaubriand, Nerval, Flaubert et tant d'autres. Tous tomberont sous le charme de ses mystères, de ses coutumes, de ses couleurs, de ses splendeurs, tout au long d'une longue tradition qu'Edward Saïd a nommée l'Orientalisme moderne. Par Orientalisme, Edward Saïd entend plusieurs choses interdépendantes. Dans son acception générale et universitaire est « orientaliste » toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient. Mais Saïd propose une conception plus large du terme : l'orientalisme est pour lui un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent) "l'Occident" ». A ces deux définitions s'ajoute une troisième : l'orientalisme serait « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient », une « institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions »[70].

Nous reviendrons plus tard sur cette dernière définition de l'orientalisme. Ce qui nous intéresse pour le moment dans cette partie, que nous retiendrons des définitions de Saïd, est relatif à l'orientalisme de l'imaginaire propre de la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] siècle : l'Orient créé par l'Occident, ou la « Renaissance orientale » selon Edgar Quinet. Nous suivons la pensée Saïd selon laquelle l'Orient est une invention de l'Occident. Nous le remarquons dans les ouvrages des écrivains comme Hugo, Goethe, Lamartine, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Walter Scott, Byron, Vigny, George Eliot, Théophile Gautier, Disraeli et plus tard d'autres écrivains, Loti, Barrès, Doughty, Forster, tous plongés dans le mystère de l'Orient… En 1808 déjà, Friedrich Schlegel publie*L'Essai sur la langue et la philosophie des Indiens,* et Victor Cousin en 1829 consacrera deux leçons aux doctrines hindoues dans ses cours d'histoire de philosophie.

Désormais l'Orient devient une destination fantasmatique pour les Occidentaux et nous verrons que cet engouement s'illustre plutôt par le biais de l'imagination, d'abord sous la forme de récits de voyage, puis dans la peinture et la littérature au courant des XVIII[e] et XIX[e] siècles Nous pouvons donc avancer que la dimension proprement exotique de l'Orient s'élabore en premier lieu via son approche par l'imaginaire ; cet Orient est celui des*Mille et une nuit !*

69. Cité dans MATHÉ, Roger, *op.cit.,* p. 24.
70. SAÏD, Edward, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident,* Paris,Seuil, 2003, pp, 31-32.

Sous la plume et les pinceaux des Romantiques apparaît, au XIX[e] siècle, un Orient mythique. Cet exotisme des pays lointains, cet intérêt pour l'autre est en fait un refuge. Par la valorisation et l'idéalisation de l'autre, on se critique soi-même. En dépeignant des caractères simples, naturels, sauvages ou spontanés, on critique les sociétés occidentales en voie de progrès, dans lesquelles l'homme perd son humanité et se transforme en machine. C'est la conscience malheureuse qui pousse la génération romantique vers l'autre, vers la nature, vers cet Orient fantasmé, terre des origines où Dieu n'est pas mort, où la nature n'a pas été massacrée, terre où l'on découvre les ruines des anciennes civilisations. On lit dans la préface des *Orientales* (1829) de Victor Hugo : « On s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale… ».

L'Orient « comme image », « comme pensée », cet Orient qui attire l'âme romantique, est unOrient inventé. Une fois face à la réalité,on se rend compte que l'Orient est un « rêve trahi », comme le dit Albert Béguin. De fait, la plupart de ces écrivains, de ces admirateurs de l'Orient, n'avaient pas voyagé dans ces pays rêvés. Et même quand ils l'ont fait, la désillusion était pour eux souvent au rendez-vous ; une fois sur place, en 1843, Gérard de Nerval écrit à Théophile Gautier : « Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume, et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Égypte que je regrette le plus d'avoir chassé de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs ! »

Il en va de même pour les Amériques, avec la différence que les Amériques étaient un objet effectif de découverte ; mais cela n'empêche pas qu'elles soient simultanément objet de fantasme. C'est ainsi qu'on peut lire les romans de Chateaubriand traitant du Nouveau Monde : « le résultat de longs voyages de (son) auteur et en partie le récit de choses qu'il a vues et connues »[71]s'inscrit aussi dans une tradition de primitivisme. L'Amérique qu'il nous présente est un lieu vierge et loin d'être corrompu. Lui-même se sent comme un sauvage dans les forêts sauvages de cette Amérique : « j'emprunterais cette langue des forêts qui m'est permise en ma qualité de sauvage ». Les manuscrits de son voyage en Amérique donneront naissance à *Les Natchez.* « C'est une singulière destinée, mon cher fils, que celle qui nous réunit. Je vois en toi l'homme civilisé qui s'est fait sauvage ; tu vois en moi l'homme sauvage, que le Grand Esprit (j'ignore pour quel dessein) a voulu civiliser ». En lisant ces phrases on reconnaît le rêve de l'âme romantique et son aspiration à l'Unité primordiale, que Chateaubriand pense le retrouver chez ces peuples lointains. Mais en réalité ce qu'il verra dans cette population est déjà un souvenir : « A l'ombre des forêts américaines, je veux chanter des airs de la solitude tels que n'en ont point encore entendu ses oreilles mortelles ; je veux raconter vos malheurs, ô Natchez, ô nation de la Louisiane, dont il ne reste plus que des souvenirs ».

---

71. Correspondances générale, Tome I : 1789-1807, édition de Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, 1977, Lettre XV (1791), p. 61.

Davantage que les orientations politiques de l'exotisme, qui s'éloignent par trop de l'objet de nos recherches, nous porterons notre attention surtout sur ce que ce parti pris révèle de la curiosité des Occidentaux pour l'Orient. Cela nous permettraen effet de mettre en évidence l'effectivité d'une difficulté, voire d'une impossibilité, quant à la connaissance de l'autre : comment le considérer en tant que tel, comme autre, sans le référer à soi-même, sans se l'approprier dans la représentation ?En essayant de mettre de côté les aspects politiques que contient potentiellement cette réflexion, nous orientons notre analyse vers un point de vue culturel et social et nous interrogeons sur les raisons de cette attirance pour l'Orient qui atteignit son sommet avec l'orientalisme.

Edward Saïd reconnaît ne pas s'intéresser à l'orientalisme allemand, car selon lui l'Allemagne n'a pas connu « une association étroite entre les orientalistes et un intérêt *national* prolongé, soutenu, en Orient ». Quant à nous, nous ne retiendrons pas cette opinion dont le ressort est d'ordre géopolitique ; l'Allemagne, la France et l'Angleterre, indissociablement, constitueront l'objet de nos études.

Ce qui différencie principalement le récit de voyage des autres récits, c'est la place inédite de la personnalité du voyageur. Ce n'est plus l'objectivité du savoir qui est importante, mais d'abord la subjectivité de l'individu. Il s'agit là de la subjectivité telle qu'elle était considérée par les Romantiques, et c'est précisément ce qui confère un caractère romantique à un grand nombre de ces récits. Le récit de voyage mérite particulièrement notre attention, car il est le premier des grands récits du XIX^{e} siècle à déployer un caractère subjectif. Il ouvre une voie nouvelle dans les œuvres d'écrivains comme Lamartine, Victor Hugo, Stendhal, George Sand, Théophile Gautier ou Nerval, puis chez nombre d'écrivains d'époques postérieures. L'artiste, l'écrivain romantique est bien celui qui cherche le paradis perdu dans des pays lointains et dans les ruines du passé.

L'exotisme, qui consiste en général à valoriser l'autre sans le connaître vraiment, est avant tout une façon de s'examiner de soi-même. C'est le cas de Diderot dans le *Supplément au voyage de Bougainville ;* il l'écrit davantage dans le but de mettre en avant les vices de sa propre société que pour décrire la société tahitienne. Finalement son intérêt pour les Tahitiens passe au second plan.

Mais ne l'oublions pas : ces écrivains ne sont pas tous des voyageurs, ce ne sont souvent pas eux qui ont voyagé dans ces pays lointains. Même Chateaubriand, bien que réel voyageur, veut nous faire croire qu'il est resté longtemps aux États-Unis ; on connaît aujourd'hui précisément les dates de son séjour : de juillet 1791 à novembre 1791 ! Et dans son journal de voyage en Amérique où donne du Mississipi des descriptions extraordinaires pour le lecteur, mais ne correspondent en rien à la réalité…

5.3. Le bon sauvage et le retour aux origines

Si ce goût de « l'ailleurs » remonte à des origines lointaines, c'est principalement avec les Grandes Découvertes que ce phénomène proprement occidental devient particulièrement remarquable. On parle à juste titre de phénomène occidental, car c'est toujours dans un mouvement qui part de l'Occident vers les autres contrées que s'opère ce type précis de découvertes, jamais l'inverse. Cette « construction géographique » de l'altérité date de la période coloniale, en une acception large de ce terme, non limité aux seuls XIX[e] et XX[e] siècles. C'est en effet dans une certaine mesure avec la colonisation que l'on découvre l'Autre et l'attirance qu'il suscite. À ce sujet l'article du géographe Jean-François Staszakintitulé « Qu'est-ce que l'exotisme ? » est intéressant à plus d'un titre. Pour lui, l'exotisme se superpose à une distance matérielle et symbolique : ce qui est loin est considéré comme bizarre. L'exotisme répond alors à un jugement de valeurs contenant en général une connotation positive : ce qui attire, ce qui suscite la curiosité. [72]

En effet, depuis les Grandes Découvertes et la possibilité de contact direct avec l'Autre, on voit naître un intérêt pour ce dernier sous différents aspects. En mettant de côté l'aspect proprement politique de cet intérêt, on observe un fort degré d'aspiration exotique chez l'homme occidental, qui cède à l'appel de l'inconnu mystérieux, des pays qu'il rêve beaux et harmonieux, des autres civilisations et des vies primitives. Cette aspiration est exotique précisément au sens où cet appel est le fait de pays lointains, d'un monde qu'on ne connaît pas. « Ce qui fait le charme et l'attrait de l'« Ailleurs », de ce que nous appelons "exotique", ce n'est point tant que la nature y soit belle, mais que tout nous y paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité »[73], écrivait Paul Morand. Et bien avant lui, Stendhal disait plaisamment : « ce qui est curieux, c'est ce qui se passe dans la rue et qui ne semble curieux à aucun homme du pays ».

Désormais l'Autre, son pays, ses coutumes, sa religion deviennent autant de réponses possibles à la lassitude de l'homme occidental, à sa frustration et sa dépossession de soi. On vérifiera vite que cet exotisme, comme explication avec elle-même de l'état d'âme de l'homme civilisé, fournira de parfaites ressources littéraires et artistiques.Au XVIII[e] siècle on voit multiplier les récits de voyage, on observe l'apparition de personnages venus de pays lointains sous la plume des écrivains ; Huron de Voltaire dans *L'Ingénu,* les deux Persans de Montesquieu dans les *Lettres persanes,* Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre dans le roman du même nom.

L'un des exemples les plus significatifs de ce point de vue est le mythe du « bon sauvage », déjà présent chez Montaigne. La figure du « bon sauvage », tant appréciée depuis la Renaissance et la découverte des autres continents, est l'une de ces images fantasmées qui représente un havre de paix pour l'homme civilisé incertain de son propre avenir. Image en vogue dans une période qui s'étend du XVI[e] siècle jusqu'au XVIII[e] siècle, d'abord présente dans les récits de voyages de navigateurs tels que Christophe Colomb, Vasco de Gama et Magellan, elle est ensuite développées dans un genre littéraire propre à cette

72. STASZAK, Jean-Francois, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in Le Globe, n° 148, p. 8.
73. Cité dans MATHÉ, Roger, *L'exotisme d'Homère à le Clézio,* Paris, Bordas, 1972, p.14.

75. Henri Rousseau, *Le rêve*, 1910, Huile sur toile, 298,5 x 204,5cm, New York, Museum of Modern Art

époque. On discerne dans ces récits une idéalisation des peuples lointains. Au contraire de l'homme civilisé, devenu malheureux par le deuil qu'il lui faut faire d'un système social égalitaire, ces peuples incarnent le bonheur et sont considérés par le civilisé comme « les dépositaires d'instincts que la civilisation et la cérébralité ont taris ou détruits au sein de la société industrielle »[74]. L'homme sauvage a maintenu un contact immédiat avec la nature, avec son propre état de nature. C'est cette figure pure et innocente qui va ensorceler et charmer l'homme occidental, tant abimé par la civilisation et ses révolutions industrielles, scientifiques et techniques. C'est dans ce contexte que naît le mythe du « bon sauvage », un mythe qui renvoie l'homme civilisé à l'« âge d'or » tel qu'Ovide nous l'a décrit :

> «Il fut d'or, le premier âge à naître : sans vengeur, sans contrainte, sans lois, il respectait la bonne foi et la droiture. Point de châtiment ni de crainte; on ne lisait pas de mots menaçants sur des tables de bronze et la foule suppliante ne craignait pas le visage de son juge; sans protecteur, les gens étaient en sécurité. Alors, le pin n'avait pas encore été abattu dans ses montagnes et n'était pas descendu sur les flots marins pour visiter un monde étranger; les mortels ne connaissaient de rivages que les leurs; des fossés pentus n'entouraient pas encore des places fortes; point de trompette droite, point de cor à l'airain courbé, pas de casque ni d'épée : sans l'aide du soldat, les tribus passaient sans risque de doux loisirs. La terre aussi, dispensée de toute obligation, sans être touchée par le hoyau, ni blessée par des araires, donnait tout d'elle-même. Satisfait des aliments produits sans aucune contrainte, l'homme cueillait les fruits de l'arbousier, les fraises des montagnes, les cornouilles, les mûres attachées aux ronces épineuses et les glands tombés de la large frondaison de l'arbre de Jupiter. Un printemps éternel ! Les zéphyrs paisibles

74.EncyclopaediaUniversalis, « Exotisme », vol 9, p. 163.

> caressaient de leur souffle tiède les fleurs nées sans semis. Bien vite, même, la terre vierge portait des moissons et le champ en jachère blanchissait de lourds épis. Là, des fleuves de lait, là, des fleuves de nectar ; des gouttes de miel blond tombaient de l'yeuse verdoyante.»

C'est ce paradis, depuis longtemps perdu, qui fait rêver l'homme occidental, cet état primitif où le bonheur était certain. Montaigne, dans ses *Essais*, est l'un des premiers qui développe l'idée de la supériorité de la « sauvagerie » sur la « civilisation ». Le contact avec l'autre lui suggère des réflexions au sujet des sauvages et des Européens. Alternant descriptions ethnologiques et philosophiques, Montaigne s'interroge d'abord sur ce qui différencie la civilisation et la barbarie, puis il nous donne des informations précises sur la société et la croyance des sauvages, pour enfin établir la supériorité de la vie sauvage sur la vie civilisée. Dans un des chapitres de ses *Essais*, intitulé « Sur les cannibales », il nous propose une nouvelle réflexion sur les notions de « barbarie » et de « sauvagerie », réflexion opposée à une pensée commune qui, suite à la rencontre d'un Nouveau Monde et de nouveaux peuples, désigne ces derniers comme « sauvages » ou « barbares » et les ravale au rang des animaux. Montaigne, lui,redéfinit ces deux notions, leur enlève toute connotation péjorative et finalement ne trouve dans ces nations rien de « barbare » ni de « sauvage », au sens habituel de ces termes, Pour lui, « chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage » ; quant à ces peuples récemment découverts, « ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages »[75]. Dans une pareille réflexion, ce ne sont pas les hommes naturels qui sont les sauvages ou les barbares, mais au contraire tout ce qui, étant passé par la main de l'homme, a été profondément transformé. De la même façon, Montaigne distingue la nature et la culture : « ce n'est pas raison que l'art gagne le point d'honneur sur notre grande et puissante mère nature »[76]. En assimilant la culture et la civilisation à l'art et à l'artifice, il donne une place centrale à la nature, la « mère » de tout ce qui, dans le rapport maintenu avec elle, demeure « vif », « vigoureux », « utile » et « vrai ». C'est ainsi que Montaigne oppose l'homme cultivé et celui qui ne l'est pas et remet en question la supériorité du premier sur le second.

Ce type d'exotisme connaît un grand élan suite à la conquête de l'Amérique et à la découverte que l'Occident fait de l'Autre. Les voyages vers ces pays éloignés se multiplient et une nouvelle littérature paraît, rédigée par des militaires, des marins, des commerçants et des missionnaires. Dans la foulée, les réflexions de penseurs concernant le rapport entre le je et l'autre se multiplient aussi. C'est depuis ces découvertes et notamment dans les descriptions que les navigateurs donnaient de ces lieux et des mœurs de ces peuples lointains, que l'on voit naître le mythe du « bon sauvage ». Les portraits dessinés par le navigateur florentin Amerigo Vespucci (1454-1512) sont très intéressants à ce propos. Dans une lettre datant de 1502 à Laurent Pier de Médicis, Amerigo décrit ces Indiens « doux et sociables », leur corps est « bien taillé » et « bien proportionné », ils ont une démarche « agiles et gracieuse », leur figure est « agréable ». Déjà on peut voir la fascination

75. De MONTAIGNE, Michel, *Les Essais,* Paris, Gallimard, 2009, p. 255.
76. *Ibid.*

que ces hommes ont créée par leur apparence dès les premiers contacts avec l'homme blanc. Mais ce qui fascine particulièrement Amerigo chez ces peuples sauvages, c'est leur façon de « vivre selon la nature » ; ils ne portent pas de vêtements, la hiérarchie et la propriété privée n'existent pas. Et c'est bien en effet cet état « naturel » qui fait commence à faire rêver les Occidentaux.

Au fil du temps, ce mythe va devenir une vraie source d'inspiration pour de nombreux voyageurs et écrivains européens, très appréciés par le public. On l'a vu chez Montaigne, et plus tard ce seront *Les six voyages* de Jean Baptiste Tavernier (1605-1689), dans lesquels il retrace son voyage en Turquie, en Perse et en Inde, le *Voyage en Perse et aux Indes orientales* de Jean Chardin (1643-1713), les *Dialogues de M. le Baron de La Hontan et d'un sauvage dans l'Amérique* de Louis-Armand de Lom d'Arc, connu sous le nom Baron de La Hontan (1666-1716).

La figure du sauvage joue un rôle important depuis le XVI^{e} siècle et elle continue de le jouer de nos jours, malgré d'importantes différences. Comme on a pu le voir, elle traduit d'abord une fascination de la part des Occidentaux. Cette fascination suggère des comparaisons entre les sauvages et les civilisés. Mais cette suggestion va plus loin que la simple comparaison :le bon sauvage devient un levier, non seulement pour critiquer la société occidentale, mais aussi pour faire revivre le rêve du paradis sur terre, perdu depuis le péché originel. Il incarne l'homme dans sa pureté originelle, fort, simple, obéissant la nature, libre de toute contrainte sociale et politique, motivé par une morale immédiatement naturelle.

Parallèlement à cette fascination, on verra plus loin comment cette figure, par ses traits mélangés d'homme et d'animal, dans ses apparences comme dans ses attitudes, va susciter chez l'homme occidental une curiosité quant à ses origines.

Ainsi, par ce survol historique, on comprend que le terrain était déjà prêt à recevoir le fantasme des Romantiques. C'est dans cet esprit critique qu'on peut lire *L'Ingénu* (1867) de Voltaire (1694-1778), récit des aventures en France d'un Huron innocent et naïf, Il en va de même pour la fascination de Diderot (1713-1784) envers les Tahitiens. Dans son ouvrage *Supplément au voyage de Bougainville*, il décrit le monde des Tahitiens comme un monde d'innocence et de bonheur, un monde de liberté et de tolérance. Les Tahitiens, ces hommes naturels, sont dessinés en contraste avec les civilisés : « nous suivons le pur instinct de la nature », « tout est à tous ».

Suite à la découverte du Nouveau Monde, à des voyages vers les pays des rêves, suite surtout à un regard critique porté sur les sociétés occidentales et à l'expression d'une conscience malheureuse due à une crise profonde, on voit se répandre une vraie envie d'évasion et de départ. On trouve ce sentiment chez Baudelaire, qui ne désire qu'une existence voluptueuse, « là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ».Cette sensualité, il l'éprouve au moment où il respire le parfum d'une chevelure : son odeur l'emporte, sa rêverie le conduit dans un monde tropical coloré, paradisiaque et harmonieux dans lequel l'auteur pense trouver son bonheur.

« O toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
O boucles ! O parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! Nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! Toujours ! Ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

Charles Baudelaire, *La Chevelure*

5.4. Le galope du cheval arabe

C'est dans cette tentative de réconciliation que l'animal devient une altérité avec laquelle il faut compter.En effet l'altérité, telle qu'elle est expliquée par Hegel, ne peut pas être telle si elle ne renvoie pas à quelque chose de nous-même. Sans cette unité, la conscience malheureuse accompagne l'homme et la crise persiste. Les Romantiques sont parmi les premiers qui ont rendu compte de ce fossé et de cette crise. En conséquence, pour pouvoir rendre possible une vie proprement humaine, ils se tournent vers la reconnaissance d'autrui, seule façon de véritablement « pouvoir être ». Cette reconnaissance doit être mutuelle, ce qui veut dire que les consciences doivent se percevoir réciproquement, le sujet être à la fois l'objet, l'un se retrouver dans l'autre. C'est à travers ce désir d'unité que l'on peut comprendre l'art et la littérature des Romantiques et leur nostalgie des pays lointains où l'homme et la nature gardent leurs liens : leur rêve du cheval d'Orient. C'est de cette façon que nous envisageons d'expliquerce qui relie cet exotisme, cet intérêt pour l'ailleurs, et la question de l'altérité dans la représentation de l'animal. Quelle place a l'animal dans ce fantasme et cette rêverie vis-à-vis de l'Orient ?

Nous trouverons ce rapport mis en lumière par le fait de la présence de l'animal, surtout du cheval, comme étant l'un des sujets favoris de cette époque, notamment des peintres orientalistes. L'animal tel qu'il est perçu et traité en Orient peut permettre de déchiffrer le rêve du peintre et de l'écrivain occidental à la recherche de l'unité perdue. C'est dans ce monde équestre, dans l'illustration du rapport de l'homme et de l'animal, de l'homme et de la terre, qu'ils cherchent à remémorer ce que l'occident a oublié. Et c'est par le biais de cette aspiration vers l'ailleurs initiée par le Romantisme, que nous allons pouvoir interpréter la présence remarquable du thème du « cheval d'Orient ».

Ce thème n'est pas inédit, il a déjà été évoqué par George Stubbs au XVIII[e] siècle, mais son intérêt est croissant au XIX[e] siècle. Il souligne un changement de place de l'animal, tel qu'on le lit dans *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros :* « Ce que Gros a fait pour les races de l'homme, il l'a fait, avec le même soin et le même bonheur, pour les différentes races de chevaux qu'il a peints. Il a représenté presque toujours le cheval arabe comme le compagnon de ses héros »[77]. Cette compagnie, la place que le cheval occupe dans la société, fait rêver. Cet intérêt est attesté par la dizaine de rééditions,au XIX[e] siècle, du livreintitulé *Les chevaux du Sahara et les mœurs du désert* écrit par l'émir Abd el-Kader en 1851. Ce livre consacré au cheval arabe sous la forme d'un hommage, est accompagné d'une présentation des mythes et des croyances autour de cet animal ainsi que de considérations sur les façons dont il a été élevé.Comme le note Christine Peltre, « le harnachement du cheval d'Orient ainsi que la manière de le monter ou la tenue des cavaliers font l'objet d'études scrupuleuses, enrichies par la pratique personnelle des voyageurs »[78].

Le rapport entre l'animal et son cavalier exerçait une véritable fascination : on les décrivait comme des centaures, créature mi-homme mi-cheval. On lit dans les écrits d'un spahi d'Oran : « Ces hommes sont réellement admirables de force et d'audace pendant

77. Cité dans PELTRE, Christine, *Chevaux et chevaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident,* Paris, IMA-Gallimard, 2002, p. 239.
78. PELTRE, Christine, *Le cheval dans l'art,* Paris, Citadelles &Mazenod, 2008, p. 310.

76. Théodore Géricault, *Mazeppa*, 1823, Huile sur toile, 28,5 x 21,5 cm, Paris, collection particulière

tout le temps que la poudre anime leurs mouvements ; on dirait des centaures qui couverts d'or, de broderies, se livrent à un combat fantastique »[79].

Christine Peltre va quant à elle jusqu'à oser une comparaison entre le rapport du cavalier au cheval et de l'homme à la femme. Le cavalier oriental prodigue à son cheval des égards comparables à ceux que l'on prête à une femme. Cette intimité va jusqu'aux larmes du cavalier sur le cadavre de l'animal.[80]

En effet le XIX[e] siècle atteint les sommets de la peinture et de la sculpture dite animalière. Le cheval tel qu'il est représenté par Théodore Géricault ou Eugène Delacroix, supplante l'homme et devient le sujet principal du tableau. Quand Alphonse Toussenel écrit *L'Esprit des bêtes* en 1847, il va encore plus loin en comparant le cheval à l'homme : « l'histoire du cheval est celle de l'humanité, parce que le cheval est la personnification de l'aristocratie de sang, de la caste guerrière ». Pour l'âme romantique, le cheval, comme d'autres animaux sauvages, représente la liberté, il est le médiateur avec qui l'homme tisse des liens de solidarité. On retrouve l'idée de cette communauté dans l'histoire de Mazeppa, homme attaché entièrement nu sur le dos d'un cheval sauvage qui l'emporte dans les steppes ukrainiennes, écrite par Byron, peint par Horace Vernet, Théodore Géricault (Fig. 76) et Eugène Delacroix, mis en vers par Victor Hugo, misen musique par Franz Liszt.

Ainsi l'animal au XIX[e] siècledevient très souvent l'emblème même de l'altérité recherchée. Il est la force de la nature et l'emblème de la liberté.En ce qu'il n'est pas civilisé, il fait rêver l'âme romantique. Etce d'autant plus pour les Romantiques qui

79. Cité dans PELTRE, Christine, *Le cheval dans l'art*, *op.cit.,* p. 317.
80. *Ibid.,* p. 323.

77. ThéodoreGéricault, *Mamluck retenant un cheval*, Crayon noir, l'avis d'encre de Chine et gouache blanche sur papier bistre, 25 x 27,8 cm, Paris, Musée du Louvre

78.Théodore Géricault, *Mamluckdésarçonné*, crayon noir, l'avis d'encre de Chine et gouache blanche sur papier bistre, 20,6 x 28,2cm, Paris, Musée du Louvre

aspirent à la disparition de la scission qui marque l'altérité perdue. L'animal qui a été jusqu'au XVIII[e] siècle objet de réflexion, donc objet de la raison, gagne une autre place tout au long du XIX[e] siècle et jusqu'à nos jours.En effet, la figure de l'animal devient très importante pour les Romantiques, qui portaient un intérêt particulier à la nature et ses mystères.Théophile Gautier, frappé en 1855par le nombre de peintures qui représentent des animaux, désapprouve ceux qui « ne croient pas en l'âme de l'animal » et les considère comme des faiseurs d'animaux qui « ne les ont pas regardés ». On est loin des machines sans âme auxquelles Descartes n'attribuait aucun droit.

Le cheval passionnait particulièrement par sa noblesse, par la lutte qu'il provoquait entre l'homme et cette monture sauvage. Le goût pour ailleurs des romantiques accordera au cheval d'Orient et à la culture équestre orientale une place particulière. On en apprécie l'illustration avec la série de chevaux arabes peints par Géricault. L'exemple de quelques dessins du peintre, *Mamluck désarçonné* et *Mamluck retenant un cheval* comme *Cheval arabe, de profil à gauche* ou encore *Soldat oriental à cheval*, témoignent de cet admiration dont l'animal en tout évidence devient le centre d'intérêt de l'œuvre. (Fig. 77, 78, 79, 80)

De la même manière qu'à travers la peinture d'Antoine Jean Gros dans laquelle l'animal, durant l'épopée napoléonienne, s'unit à la destinée humaine pour partager ces moments dramatiques. *Cheval arabe* ou *Un arabe et son coursier* (Fig. 81), est une autre peinture de Gros où le peintre montre cette proximité entre l'homme et l'animal. Au premier plan, un cheval noir qui occupe toute la toile et derrière on voit le cavalier arabe qui se repose à l'ombre de son jument.

Chez Chassériau la figure du cheval apparaît après son voyage en Algérie en 1846 ; Carle Vernet (1758-1836), excellent cavalier et passionné des chevaux, peint à plusieurs reprises des portraits équestres de même que les scènes de bataille, et transmet son goût pour cette figure à son fils, Horace Vernet, et à Géricault qui a fréquenté son atelier pour un temps. Gustave Moreau, s'inspire directement des miniatures mogholes et persanes pour représenter ses thèmes de fauconniers. Ces images exotiques deviennent la source d'inspiration pour ses *Études de fauconnier à cheval* par exemple. Dans le *Poète persan*

79. Théodore Géricault, *Cheval arabe de profile à gauche*, Aquarelle sur trait de crayon de graphite, 18 x 23 cm, Paris, Musée du Louvre

80. ThéodoreGéricault, *Soldat oriental à cheval*, Aquarelle sur légère esquisse à la mine de plomb, 19 x 22cm, Montpellier, Musée Fabre

81. Antoine-Jean Gros, *Cheval arabe,* Huile sur toile, 33 x 41,9 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

82. Eugène Delacroix, *Le Combat du Giaour et du Pacha*, 1835, Huile sur toile, 74 x 60 cm, Paris, Musée du Petit Palais

et et*Poète indien,* il fait allusion à l'image du poète qui est associé à Pégase et l'union de l'homme et du cheval.

L'homme et l'animal sont mêlés et intimement associés dans le tableau de Delacroix, *Le combat du Giaouretdu Pacha* (Fig. 82), peinture inspirée des contes orientaux de Byron racontant l'amour d'un vénitien, le Giaour, et d'une esclave musulmane, Leila. L'infidélité de Leila au Pacha Hassan causera sa mort : elle sera jetée à la mer. Pacha Hassan trouvera quant à lui la mort dans un combat violent mené contre Giaour. Dans cette peinture,le face à face des deux hommes et de leurs chevaux est remarquable.

Le voyage au Maroc en 1832 était un moyen pour Delacroix de découvrir non seulement cette ville et ses habitants mais au retour le cheval devient un de ses sujets favoris dans sa peinture. On sait que depuis sa jeunesse il faisait des études de chevaux des écuries, il admirait les chevaux de Gros et était influencé par les chevaux dessinés et peints par Géricault. De ce fait son voyage au Maroc était le moyen de placer ce thème au cœur de sa peinture.

Il allait tous les jours observer les chevaux, il côtoyait les cavaliers et étudiait leurs allures et leurs costumes. Dans une lettre à ses amis Jean-Baptiste Pierret et Félix Guillemardet il avait écrit : « Je fais des promenades à cheval aux environs qui me font un plaisir infini ». Et c'est justement durant une de ces promenades qu'il voit un combat de chevaux qui l'impression tant et en fait des croquis. « La scène des chevaux qui se battent. D'abord ils se sont dressés et battus avec un acharnement qui me faisait frémir pour ces messieurs, mais vraiment admirable pour la peinture. J'ai vu là, je suis certain, tout ce que Gros […] et Rubens ont pu imaginer de plus fantastique et de plus léger. Ensuite le gris a passé sa tête sur le cou de l'autre. Pendant (un temps) infini impossible de lui faire lâcher prise. Mornay est parvenu

àdescendre. Pendant qu'il le tenait par la bride le noir a rué furieusement : l'autre le mordait toujours par-derrière avec acharnement – dans tout ce conflit le Consul est tombé […] »[81].

Ces croquis et esquisses réalisés au Maroc, donneront la naissance à plus de cent toiles dont dans beaucoup d'entre eux il fait figurer le cavalier maure avec son cheval dans différents circonstances.

Ce qui est important à souligner c'est qu'au contraire de Géricault qui avait un esprit de cavalier et il était un passionné de l'équitation, Delacroix à ses débuts, au moment qu'il a connu Géricault, n'était pas un habitué des écuries et des manèges et il n'assistait pas aux cours de chevaux. Et si le cheval devient un de ses sujets de prédilection pendant et après son voyage au Maroc, c'est parce qu'il voit dans le cheval comme le disent les Arabes, le compagnon, l'ami.

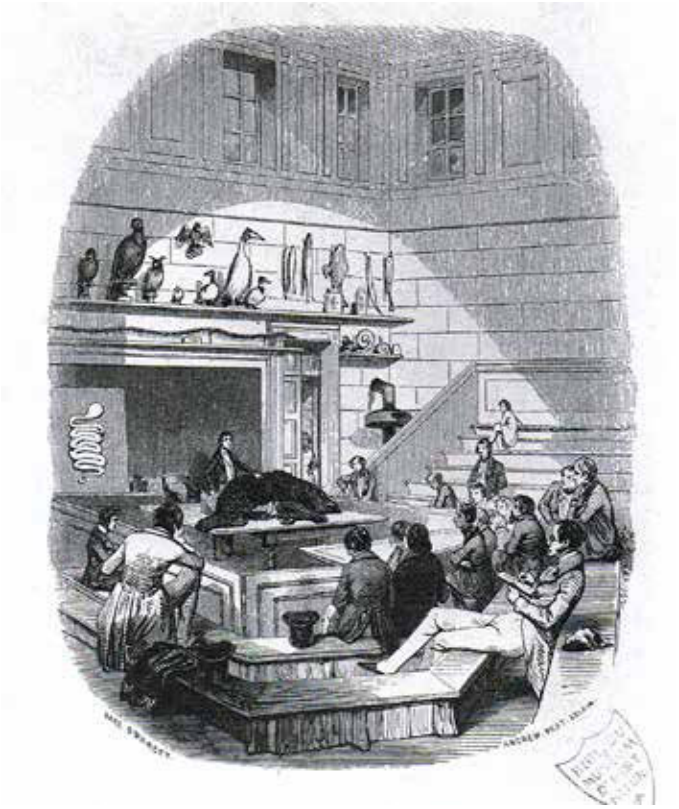
Dans la série des peintures qu'il représente le cavalier arabe avec sa jument, ce qui est remarquable, comme le souligne Edmonde Charles-Roux, c'est la compréhension que le peintre a du rapport entre le cavalier et son cheval. Selon Charles-Roux, Delacroix a compris « le caractère spécifiquement arabe de la relation homme-cheval […]. La fonction du cheval n'est jamais décorative dans ses toiles et le cheval n'est pas un élément de coquetterie »[82].

Ce rapport nous devient plus compréhensible quand on lit une lettre adressée au général Daumas par l'émir Abd el-Kader qui lui avait demandé des renseignements sur l'origine des chevaux: « *Sachez donc que chez nous il est admis que Dieu a créé le cheval avec le vent, comme il a crée Adam avec le limon*. Ceci ne peut être discuté. Plusieurs prophètes (sur eux soit le salut !) ont proclamé ce qui suit : « Lorsque Dieu voulut créer le cheval, il dit au vent du Sud : *je veux faire sortir de toi une créature, condense-toi.* Et le vent se condense. Puis vint l'ange Gabriel ; il prit une poignée de cette matière et la présenta à Dieu, qui en forma un cheval bai brun ou alezan brûlé en s'écriant : « *Je t'ai appelé cheval, je t'ai créé arabe, je t'ai donné la couleur koummite ; j'ai attaché le bonheur aux crins qui tombent entre tes yeux ; tu sera leseigneur (sid) de tous les autres animaux. Les hommes te suivront partout où tu iras…* »[83].

Bien sur cet intérêt ne se limite pas seulement à la figure du cheval et implique différentes espèces d'animal. Nombreux sont les artistes qui fréquentent la ménagerie du Jardin des Plantes et les cours d'anatomie comparée pour y dessiner les animaux ; tels que Redouté, Bessa, Werner, Meunier et De Wailly.

Dans une lettre adressée par Eugène Delacroix à Antoine-Louis Barye (1795-1875) on

81. SERULLAZ, Arlette, « Delacroix et le cheval », In *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Gallimard, 2003, p. 245.
82. CHARLES-ROUX, Edmonde, « Delacroix et le cheval arabe. Hommage aux fils du vent », In *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, 1994-1995, pp. 17-19.
83. DAUMAS, Eugène, *Les chevaux du Sahara, et les mœurs du désert, par le général Daumas*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, pp. 8-9.



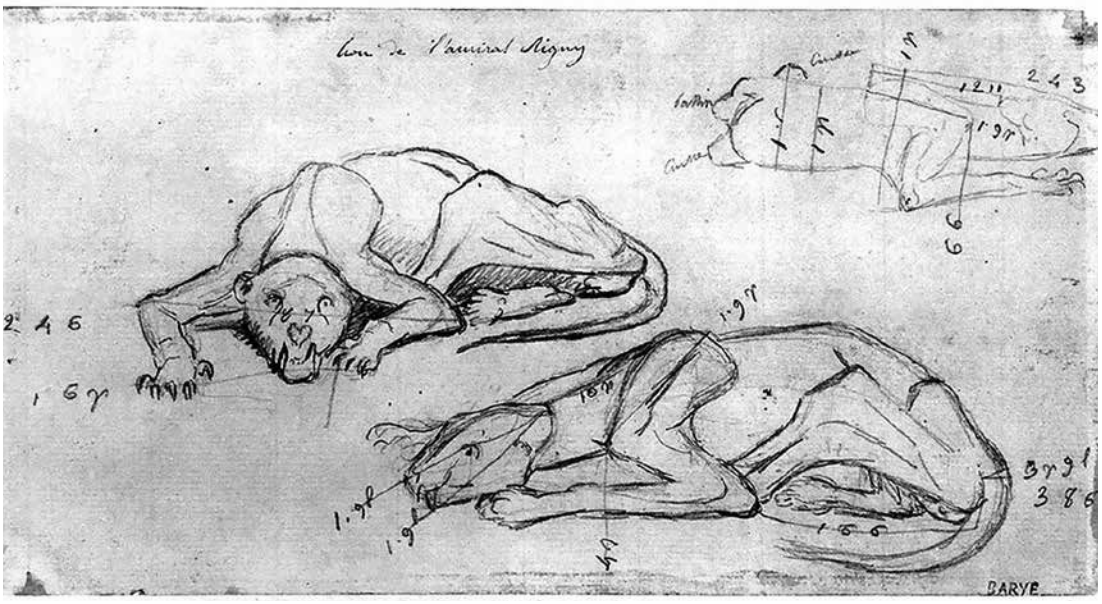
83. Karl Girardet, *Intérieur de l'amphithéâtre d'Anatomie comparée (du Jardin des plantes à Paris)*, 1842, Gravure, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, bibliothèque centrale

lit « Le lion est mort. - Au galop. Le temps qu'il fait doit nous activer je vous y attends »[84]. Leur collaboration au Jardin des Plantes est connue. Vraisemblablement les deux artistes assistaient aux cours d'anatomie comparée sur les squelettes, les spécimens naturalisés et aussi sur les animaux morts à la ménagerie ; des cours donnés par les scientifiques. [85] Ils y prenaient des notes et dessiner les animaux d'après nature afin de pouvoir atteindre une précision anatomique. (Fig. 83, 84, 85)

Mais ce qui est important à souligner c'est le rendu exotique des animaux de Delacroix. Ce regard sur l'animal, mélangé avec un certain exotisme, est un des caractéristiques de l'âme romantique. Cela nous devient plus visible en comparant les esquisses effectuées par Barye et Delacroix du *Sultane*, lionne de l'amiral de Rigny, mort le 27 avril 1829. En effet les dessins de Barye sont plutôt des études exactes pour apprendre les proportions de chaque membre. En ce sens, ses dessins s'approchent plutôt à des études zoométrie avec une précision scientifique qui ne dégagent aucune vie. Alors que Delacroix qui étudie les différentes positions de l'animal par nombreux croquis, s'apparente plutôt à une approche poétique. Théophile Silvestre décrit cette différence : « Les animaux se transforment et prennent dans la splendide imagination de Delacroix des tournures décoratives et parfois fantastiques ; mais dans l'esprit rigoureux de Barye, ils demeurent ce que la nature les a

84. Il s'agit de deux lions, Coco et Sultane, offerts par le bey de Tunis au capitaine de la *Galaté*, Fleury, fils de Besnard Fleury. Envoyés à l'amiral Rigny (1782-1835), officier de marin, ce dernier les apportera en France et les gardera jusqu'à l'âge d'un an. Ensuite il les offrira au Jardin des Plantes où ils ne survécurent qu'un an.
85. Nicolas Huet (1770-1830), était un des enseignant. Lui-même, peintre, dessinateur et graveur, auteur de nombreuses gravures animalières à des fins scientifiques. Il avait travaillé avec Georges Cuvier pour son ouvrage, *recherches sur les ossements fossiles où l'on rétablit les caractères de plusieurs animaux dont les révolutions du globe ont détruit les espèces.* Son habilité de rendre les détails de chaque spécimen observé lui a valu le respect des zoologistes.

84. Eugène Delacroix, *Deux études de lionne couchée*, 1829, Mine de plombe sur papier



85. Antoine-Louis Barye, *Étude de lionne*, 1829, Mine de plombesur papier, 13 x 25,2 cm, Paris, École national supérieure nationale supérieur des Beaux-Arts

faits. Il les prend d'abord, comme le grand peintre, dans leurs plus belles attitudes sous la lumière, dans leur expression la plus intense, et les croquetrès-sommairement ; mais il ne manque pas ensuite d'accentuer les détails en toute vérité : les insertions les plus délicates de la musculatures, les plis de la peau, les mouvements de pelages, la palpitations des flancs ou le reniflement des naseaux. C'est sans exagération et sans petitesse qu'il nous fait sentir tour à tour la majesté, la force, l'élégance, la ruse, l'audace, la cruauté, l'intelligence, la douceur et la mélancolie des animaux »[86].

Ces deux artistes ouvrent la voie à toute une génération éprise d'art animalier : Antoine-Alphonse Montfort (1802-1884), Honoré Daumier (1808-1899), Eugène Fromentin (1820-1876), Rosa Bonheur (1822-1899), Gustave Doré (1823-1883), Jean Léon Gérôme (1824-1904), Alfred Jacquemart (1824-1896), Emmanuel Fremiet (1824-1910). (Fig. 86)

86. SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants et étrangers, Études d'après nature,* Paris, E. Blanchard, 1857, p. 203.

Alphonse Milne-Edwards (1835-1900), médecin et zoologiste, crée en 1893 en enseignement spécial pour les voyeurs au sein de Museum, permettant aux artistes professionnels et amateurs, français et étrangers, avoir accès à la ménagerie, quand celle-ci est fermée au public. [87]

En parallèle de cette accroissement d'intérêt au sujet de l'animal par les artistes, l'apparition des associations qui s'occupe du sort de l'animal durant XIX[e] siècle, témoigne d'une nouvelle sensibilité. D'abord en Angleterre, en 1822, qu'on voit apparaître le premier texte civil concernant les animaux : l'Act to Prevent the Cruel and ImproperTreatment of Cattle, connu plutôt sous le nom de Matin'sAct, le nom de son innovateur, Richard Martin. En 1824 la *Society for the Prevention of Cruelty to Animals*, sera fondée et en 1840 elle aura le soutien de la reine Victoria. En 1835, des combats d'animaux et en 1849, des combats de coqs, seront interdits. En suite, en France, la *SPA* (Société Protectrice des Animaux) sera fondée en 1845 par le docteur Etienne Pariset et en 1850, sous la Second République, la « loi Grammont », initiée par Jacques Philippe Delmas, duc de Grammont (1796-1862), châtie « les personnes ayant fait subir publiquement des mauvais traitement aux animaux », d'une amende de 1 à 15 francs et cinq jours de prison. Et sous la IIIème république, la protection des animaux constitue une valeur républicaine.

86. FortuninoMatania, *Les Artistes animaliers au Jardin des plantes*, Paris, Musée d'Orsay

87.*Beauté animale*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars – 16 juillet 2012, p. 176.

6. La question des origines de l'homme

A travers les descriptions que les voyageurs donnaient de ces sauvages, quelques-unes des caractéristiques relevées peuvent nous intéresser particulièrement et nous aider à comprendre la place de l'animal dans la pensée de cette époque.

En effet les sauvages des voyageurs sont des créatures dont les caractères ne sont ni exclusivement ceux des animaux, ni exclusivement ceux des humains. Ce sont des créatures réelles ou imaginaires en lesquelles l'humain et l'inhumain se mêlent. Elles vivent dans la forêt à l'écart de la civilisation. Situées par exemple entre l'homme et le singe, elle revêtent quelques-unes des apparences de ce dernier, leur système pileux est assimilé à une fourrure, leurs cheveux à une toison.

Telle est l'apparence de ces étranges créatures avec qui Monsieur de Maupertuis, président de l'Académie des Sciences de Berlin, rêvait de mener une conversation : « C'est dans les îles de cette mer que les voyageurs nous assurent avoir vu des hommes sauvages, des hommes velus, portant des queues : une espèce mitoyenne entre les singes et nous. J'aimerais mieux une heure de conversation avec eux qu'avec le plus bel esprit d'Europe »[88].

D'où vient cette envie de rencontre avec des créatures en lesquelles humanité et animalité s'entremêlent ? Comment se fait-il que toutes ces apparences qui jusque là étaient considérées comme repoussantes et faisaient peur, sont à présent désirées ? La première réaction des paysans de Songy en Champagne après avoir vu une créature « aux pieds nus, le corps couvert de haillons et de peaux, les cheveux sous une sorte de calebasse, le visage et les mains noirs comme une négresse », nous montre la peur que ces êtres peuvent produire chez l'homme. L'histoire remonte à l'année 1731, quand « la fille sauvage de Songy » a fait sa première apparition dans le village et que les premiers qui l'ont aperçue se sont enfuis en criant « voilà le diable ». Par cet exemple on peut voir le lien établi entre l'homme sauvage ou ensauvagé et des traits de bestialité, des démons. La question peut alors être posée de savoir comment ces hommes hideux qui rappellent les démons peuvent devenir l'objet d'un regard fantasmé.

La réponse pourrait être : avec la crise de la modernité, l'homme, qui n'est plus sûr de rien, cherche à trouver son origine. Or un nouveau regard porté sur la figure du bon sauvage lui permet justement de s'interroger sur ses origines. La découverte des habitants de nouveaux mondes a suscité un besoin de redéfinir l'homme en général. C'est par un contact avec l'Autre que la quête de la réalité de l'être humain et de son origine a commencée. L'homme ressent l'envie de se connaître tel que la nature l'a formé et, comme Rousseau l'explique, de se voir « à travers tous les changements que la succession des temps et des choses a dû produire dans sa constitution originelle, et de démêler ce qu'il tient de son propre fonds d'avec ce que les circonstances et ses progrès ont ajouté ou changé à son état primitif »[89]. Rousseau compare la défiguration de l'âme humaine au dieu Glaucos de la mythologie grecque, une divinité marine que la mer et les orages avaient transformée en bête féroce.[90] Il en va de

88. Cité dans TINLAND, Franck, *L'Homme Sauvage, Homo ferus et Homo sylvestris, de l'animal à l'homme,* Paris, l'Harmattan, 2003, p. 13.
89. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire* suivie du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Ed. Les compagnons du Livre, Paris 1950, p.147.
90. Platon dans la *République,* X, considère Glaucos comme une représentation de l'âme qui sera altérée et dégradée par son union avec le corps.

même pour l'âme humaine, qui dans la société et sous l'effet de différentes causes, est altérée et devient même méconnaissable, éloignée qu'elle est de plus en plus de son état primitif. Voilà pourquoi Rousseau, comme beaucoup d'autres, ressent la nécessité d'une science de l'homme qui puisse distinguer ce qui relève en lui de la nature et ce qui vient de la société et de son éducation, qui sache « démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme ». Mais on comprend la difficulté, voire l'impossibilité de la tâche, puisque cet état n'existe plus, n'a peut-être jamais existé et probablement n'existera jamais. Demeure remarquable la préoccupation des penseurs de cette époque quant à l'origine de l'homme et quant à la question de l'état de nature. Rousseau, dans la préface de son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, considère la connaissance de l'homme comme « la plus utile et la moins avancée de toutes les connaissance humaines ».

On voit comment l'idée de l'homme sauvage, l'idée de l'animalité qui se mêle à l'humanité et les confins qui les séparent préoccupent l'homme dès la fin du XVI[e] siècle et comme le remarque GeorgesGusdorf, « le fait capital de la nouvelle intelligence est cette volonté désormais d'une prise en charge par l'homme de son humanité, dépouillée des mythes qui la voilaient à ses propres yeux »[91].

La question de l'origine de l'homme surgirait avec une particulière vigueur à l'âge classique parce qu'alors les explications théologiques par le seul pouvoir créateur de Dieu perdent de leur évidence exclusive. Le monde thomiste, spirituellement chrétien et aristotélicien du point de vue de la physique, assurait un soubassement théologico-politique qui se trouve alors remis en cause (depuis Machiavel du point de vue de l'histoire et de la politique, avec Galilée du point de vue de la physique). D'où la nécessité de se poser la question du fondement, de l'instance sur laquelle reposent le monde et sa représentation : ce serait déjà la question de Descartes. Et ce fondement ne peut être pensé que d'une manière anthropocentrée, parce que désormais l'homme est le Sujet de la représentation et du savoir.

L'homme moderne tente de trouver en lui-même son propre principe ; renversant le vieux rapport entre l'homme et le cosmos, il ne se contente pas d'être à « l'intérieur de l'univers, mais il s'affirme comme unique source »[92].

La théorie du microcosme et du macrocosme, théorie selon laquelle tout se répond dans l'univers, fait correspondre à la totalité (macrocosme) une infinité de « modèles réduits » (microcosmes) qui imitent d'une manière plus au moins parfaite la richesse du cosmos.[93] L'homme depuis l'Antiquité se sentait en parfaite harmonie avec le ciel et croyait à un lien mystique entre lui et le monde. Hildegarde de Bingen écrivait dans son *Scivias* : « l'homme a en lui-même le ciel et la terre ». D'après cette conception du monde, l'homme est en communication avec l'univers et il y a unité et ordre entre eux. Une analogie entre l'homme et le cosmos se manifeste jusque dans le corps humain : sa tête est ronde comme le ciel, il a deux yeux comme le soleil et la lune, sept orifices comme les sept planètes, l'air circule dans sa poitrine, l'eau dans tout son corps, et les quatre âges de l'homme correspondent aux quatre saisons. Un pareil schéma nous montre le formidable effort pour saisir l'unité de l'homme et du cosmos.

91.GUSDORF, Georges, Préface, in Frank Tinland, *L'homme sauvage, Homo ferus et Homo sylvestris, de l'animal à l'homme*, L'Harmattan, 2003,p. 7.
92.EncyclopaediaUniversalis, vol. XV : « Microcosme et macrocosme », 1989, p. 293.
93.*Ibid.*

Avec le christianisme et l'idée d'une transcendance de Dieu, les choses deviennent plus compliquées. Désormais on est face à trois notions : Dieu, le monde et l'homme. L'homme est maintenant à l'image de Dieu et ce qui différencie cette image de celle de microcosme, c'est qu'elle n'est plus une copie telle qu'on pouvait voir dans les rapports entre microcosme et macrocosme. Le rapport entre l'homme et Dieu sera compris par le mystère et la révélation, par les signes et les symboles.

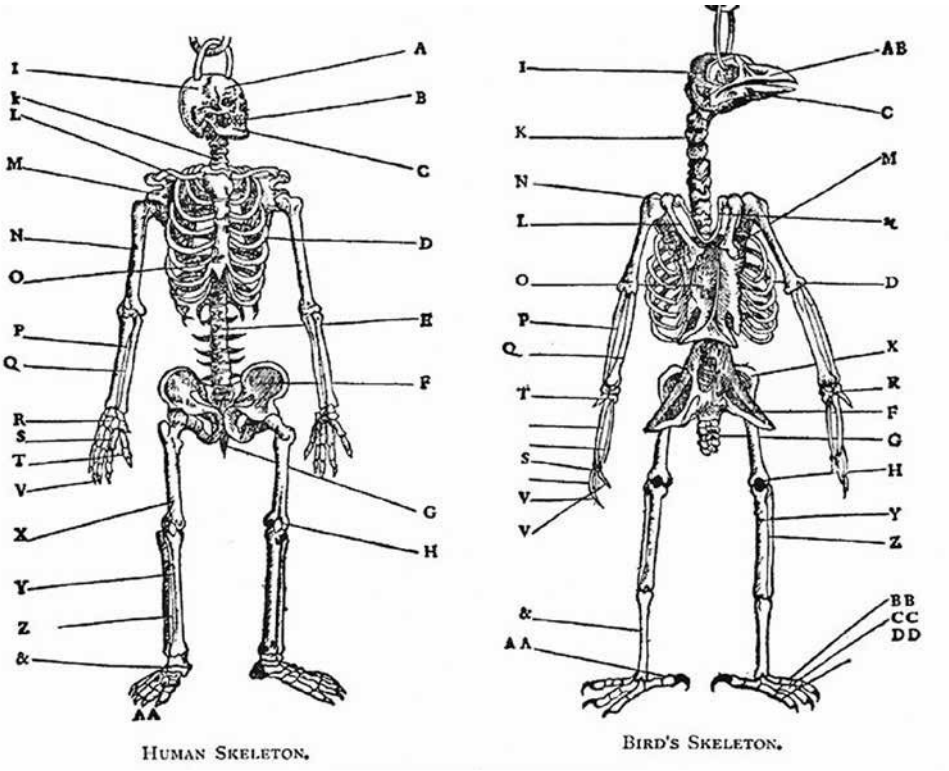
Le changement fondamental apparaît avec la Renaissance, où l'homme devient comme une puissance créatrice. Il n'est plus seulement l'image de Dieu, mais aussi le centre de force qui veut conquérir la nature. Il se rend compte de sa puissance, il n'est plus compris à l'intérieur d'un univers et de la nature,il en devient le gouverneur. A partir de là, le changement sera radical :l'homme ne sera plus ni microcosme, ni image de Dieu. Le rapport qui existait entre l'infini et l'homme change complètement. Dorénavant c'est l'individu qui va prendre la place la plus importante : il n'est plus, comme l'explique Todorov, un simple jouet entre les mains de Dieu, il n'est plus non plus seulement un être parmi d'autre.[94]

L'Humanisme déjà, parallèlement aux mouvement des arts et des sciences qu'il encourageait, à la renaissance de l'Antiquité qu'il prônait, était un nouveau sentiment de la vie, un nouveau rapport entre l'homme et son univers ;il témoignait d'une foi profonde en homme et en ses capacités. Mais Humanisme portait aussi dans son intérieur les éléments qui se révéleront ensuite potentiellement destructeurs de l'homme.

La Renaissance italienne insiste sur l'aspect créateur de l'individu. L'âme ne se contente plus d'une contemplation passive de la splendeur de l'univers, elle cherche à se dépasser et à atteindre l'immortalité. Depuis que l'homme ne se reconnaît plus immédiatement comme microcosme, il lui faut alors construire une connaissance de lui-même. Il devient son propre objet de la connaissance. Il se sent obligé de se situer par rapport aux autres êtres et de trouver sa place en tant qu'homme. C'est pourquoi, quand il se trouve face à des hommes sauvages, mi-hommes mi-animaux, il ressent la nécessité de se définir à nouveau, de retrouver ses origines.

Il faut ajouter à cela les progrès scientifiques, surtout dans le domaine des sciences naturelles, depuis le milieu du XVIII^{e} siècle. Elles contribuent à brouiller les frontières entre l'homme et l'animal. L'anatomie comparée, qui voit son apogée au XIX^{e} siècle, joue de ce point de vue un rôle important. L'origine de cette science et l'idée d'unité de plan remontent à l'Antiquité et c'est Aristote qui le premier développe des réflexions approfondies sur les similitudes entre les hommes et les animaux. Après Aristote il faut attendre le XVI^{e} siècle pour voir apparaître de nouvelles réflexions. En 1555 un Français, Pierre Belon (1517-1564), publie un ouvrage illustré de gravure sur bois sur les oiseaux. Parmi les illustrations, il représente un squelette humain à côté d'un squelette d'oiseau (Fig. 87). Le squelette d'oiseau n'est pas représenté de façon naturelle, il est un peu déformé afin qu'apparaisse sa similitude avec le squelette humain. Cette illustration de Belon est souvent considérée comme l'acte fondateur de l'anatomie comparée, bien qu'en réalité on ne trouve pas chez Belon de réflexions approfondies à ce sujet. Il essaie de trouver une méthode permettant d'établir

94. TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris, Seuil, « coll. Points », 2004, p. 78.



87. Planche comparant le squelette d'un être humain et celui d'un oiseau, extrait de *l'Histoire de la nature des oyseaux* de Pierre Belon

des comparaisons entre une espèce et une autre mais il n'y a pas chez lui de construction théorique reposant sur des fondements conceptuels.

Le concept d'homologie va voir le jour suite aux bouleversements scientifiques de XVII[e], la physique galiléenne et la pensée cartésienne. C'est à cause de ces révolutions qu'une interrogation approfondie sur les ressemblances apparaît en force. On retrouve cette interrogation tout au long du XVIII[e] siècle, notamment dans les travaux de Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788). En 1753, dans son grand ouvrage histoire naturelle, Buffon s'intéresse à l'anatomie de l'âne. Il parled'abord du cheval, puis juste après il en arrive à l'âne. Constatant une grande similitude entre le cheval et l'âne, il en déduit l'idée que tous les animaux sont formés fondamentalement sur le même modèle. Petit à petit s'impose ainsi chez lui l'hypothèse d'une unité de règne animal.

A ce propos, l'exemple de l'ouvrage de François-Alexandre de Garsault, *Le nouveau parfait marechal, ou La connaissance générale et universelle du cheval,* paru en 1741 est intéressant. Parmi les planches illustrées de cet ouvrage, il y en une qui compare l'anatomie de cheval avec celle de l'homme. Mais on y remarque une différence avec la planche de Belon ; cette fois, au lieu de déformer le squelette de l'animal pour le rapprocher à celui de l'homme, l'auteur présente le cheval d'une façon naturelle,et c'est l'homme qui est représenté à quatre pattes (Fig. 88).

Les recherches dans ce domaine vont s'accélérer au XIX[e] siècle,particulièrement avec les recherches de Etienne Geoffroy de Saint-Hlaire (1772-1844) et de Georges Cuvier (1769-

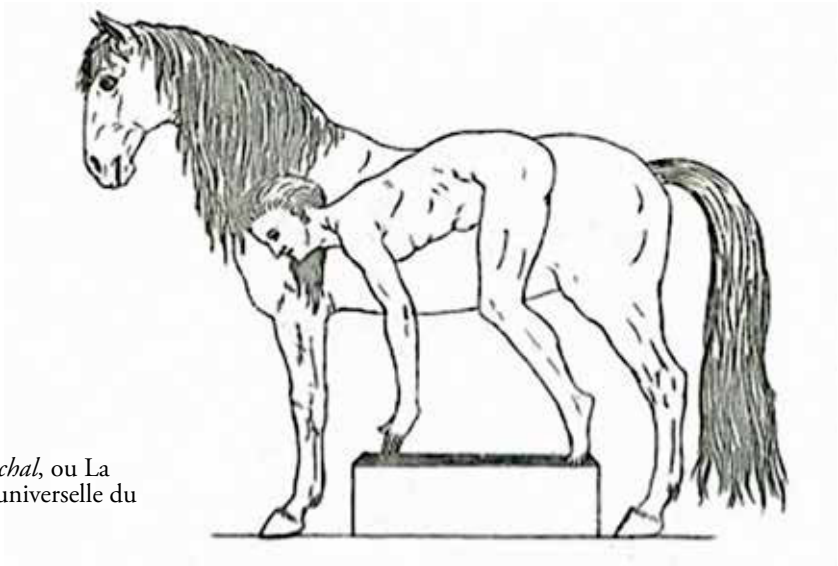
1832). Leur querelle est connue et a été médiatisée. Ce n'est qu'après ces débats scientifiques portant sur les similitudes des espèces que s'impose, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la théorie de l'évolution et du transformisme de Charles Darwin.

Ces quelques exemples permettent de comprendre pourquoi de telles théories, dans un siècle où l'homme mélancolique cherche à retrouver l'unité perdu, relèvent d'un intérêt renouvelé pour l'animal. L'homme ne conçoit plus maintenant l'animalité, comme il le faisait au Moyen Âge, comme une dégradation de l'être humain. La question de l'animal et de l'animalité de l'homme deviennent l'objet d'une recherche plutôt positive. En cela, la frontière entre l'homme et l'animal devient mouvante et indéfinie, l'homme se trouvant dans une certaine incapacité de se différencier radicalementde l'animal.

Les facteurs qu'on a présentés tout au long de cette partie – la crise de la modernité et le mal être causé par cette séparation, la figure du « bon sauvage » et l'envie de son état naturel, ainsi que les débats et avancées scientifiques –, ont révélé la dimension d'une altérité « animale » de l'homme dès le milieu du XVIIIe siècle.

Si l'on accepte le rapport avec l'altérité tel qu'il est présenté par Hegel, la rencontre de soi avec l'*Autre* est certes indispensable pour arriver à une conscience de soi, mais l'historicité de l'existence humaine montre que cette rencontre passe forcement par une lutte à mort. Ou du moins, s'il n'est pas à proprement parler question de mort, cette relation prend place dans une dialectique conflictuelle de « Maitrise et Servitude ».

Pourtant, on l'a vu, un autre modèle s'impose au XIXe siècle : la pensée cherche à retrouver dans son rapport avec l'*Autre* un état qui est celui d'un paradis perdu. De ce fait, le rapport qui se met en place est plutôt celui d'un certain exotisme. Le rêve humain d'un *ailleurs* l'emporte, dans la représentation ou le fantasme d'un paradis imaginaire dans lequel l'homme et l'animal vivraient en parfaite harmonie.



88. *Nouveau parfait maréchal*, ou La connaissance générale et universelle du cheval

Troisième Partie

Le feu continue de brûler

Dans cette partie de notre recherche, nous allons aborder quelques thèmes qui caractérisent l'art du XX^e siècle, tels que le primitif, la nature, la folie, le rêve, l'imaginaire et l'inconscience. Ces thèmes ont périodiquement préoccupé la pensée occidentale tout au long du XIX^e siècle et ils ont traversé aussi l'art du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Ils nous aident à comprendre comment la question de l'altérité d'abord et de l'altérité de l'animal ensuite, dans une continuité avec la pensée du XIX^e siècle, s'imposent de nouveau dans les recherches artistiques des XX^e et XXI^e siècles.

De fait, l'idéal du primitif, qui fait ressurgir le vieux rêve de l'âge d'or où l'homme vivait en parfaite harmonie avec la nature, traverse la plupart des mouvements artistiques du XX^e siècle. On le discerne notamment chez Gauguin, Emile Nolde, les membres du groupe *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* ou les partisans du mouvement surréaliste. La question de l'animal et la relation que l'homme entretient avec lui se manifeste comme conséquence de cette envie d'harmonie et de recherche de ce qu'il y a de plus profond en l'homme. C'est relativement à cette recherche de la vérité de l'homme que l'on voit surgir un désir de communication entre l'homme et l'animal. Cela va de l'imitation de l'animal ou de l'apprivoisement de l'animalité jusqu'à la voie plus extrême qui est celle du chamanisme.

On remarque qu'à l'instar du Romantisme, nombreux sont les artistes et les écrivains qui, accablés par la civilisation déshumanisante, cherchent un remède à leurs mal-être. Nous observons qu'une démarche qui a commencé avec les Romantiques continue son chemin avec les générations qui suivent. Un malaise continue, du Romantisme à nos jours, de tourmenter l'homme, une insatisfaction de l'esprit qui le pousse à se poser les mêmes questions.

Bien que le Romantisme soit une attitude appartenant à une époque déterminée, il sollicite ce qui est essentiel en chaque être, quelle que soit l'époque. Le malaise, qui est le résultat d'un isolement, est le même aujourd'hui. Il vient d'un sentiment de perte face à une réalité profonde dont l'homme est séparé. C'est cette voix intérieure, refoulée et endormie dans les couches les plus intimes, qui le conduit vers un désir d'épanouissement et d'intégration à une unité.

L'homme rêve d'un Orphée qui charmait par son chant les animaux, les arbres et les rochers. Ce rêve l'encourage à chercher ce qu'il a perdu et le persuade que cela est encore vivant au fond de lui. Il doit opérer une descente, à travers laquelle il va se rendre compte que sa destinée est ailleurs et ne se limite pas à ce monde où il habite et où son moi est limité. C'est dans cette descente et dans l'intégration à cette réalité autre qu'il espère retrouver sa pure essence. En établissant un nouveau rapport avec la nature, il cherche sa guérison. De nouveau, à travers cette quête, l'ouverture à autrui qui nous est inconnu devient la condition même de la connaissance. Aujourd'hui, si beaucoup d'artistes cherchent à s'ouvrir à l'inconnu, on peut dire que c'est dans cette même idée de soulager une inquiétude existentielle par le recours à l'altérité.

Il faut dès à présent préciser la différence entre les Romantiques et les artistes du XX^{e} siècle par rapport à cette ouverture à l'inconnu. Prenons la peinture de Friedrich : une fenêtre qui s'ouvre sur l'infini. Cet infini rapproche l'homme de l'Absolu. Cette pensée est au cœur de la philosophie romantique : la nature est la manifestation du divin et le sentiment de l'infini que l'homme éprouve face à la nature est expérience de l'Absolu. Rappelons ce que Schlegel disait : « La beauté est une présentation symbolique de l'infini, la beauté est l'infini dans une présentation finie ».

L'art des XX^{e} et XXI^{e} siècles a en commun avec le Romantisme le recours à la nature, au rêve, à l'inconscient ; mais chez les Romantiques, la tâche artistique comme la tâche philosophique consistait à trouver le moyen de réaliser l'unité et la réconciliation avec l'Absolu. De ce fait, le rêve, l'inconscient et l'exploration de l'intérieur étaient des voies privilégiées, qui permettaient l'accès à l'Absolu.

L'art et la poésie peuvent être considérés comme des processus aidant à comprendre la nature, à s'aventurer dans ce monde intérieur, à l'image de la lyre qui unit aux animaux, aux arbres et aux rochers et qui permettrait de voyager dans un temps lointain et harmonieux. S'exprime alors le désir de faire revivre le souvenir de l'Âge d'or, celui des contes et des mythologies des peuples anciens.

Le projet romantique est de contempler la nature, à l'instar de Caspar David Friedrich à travers sa peinture, ou de Nietzche regardant les vagues qui heurtent la falaise :

89. *Orphée charmant les animaux*, Mosaïque romaine, Musée de Palerme

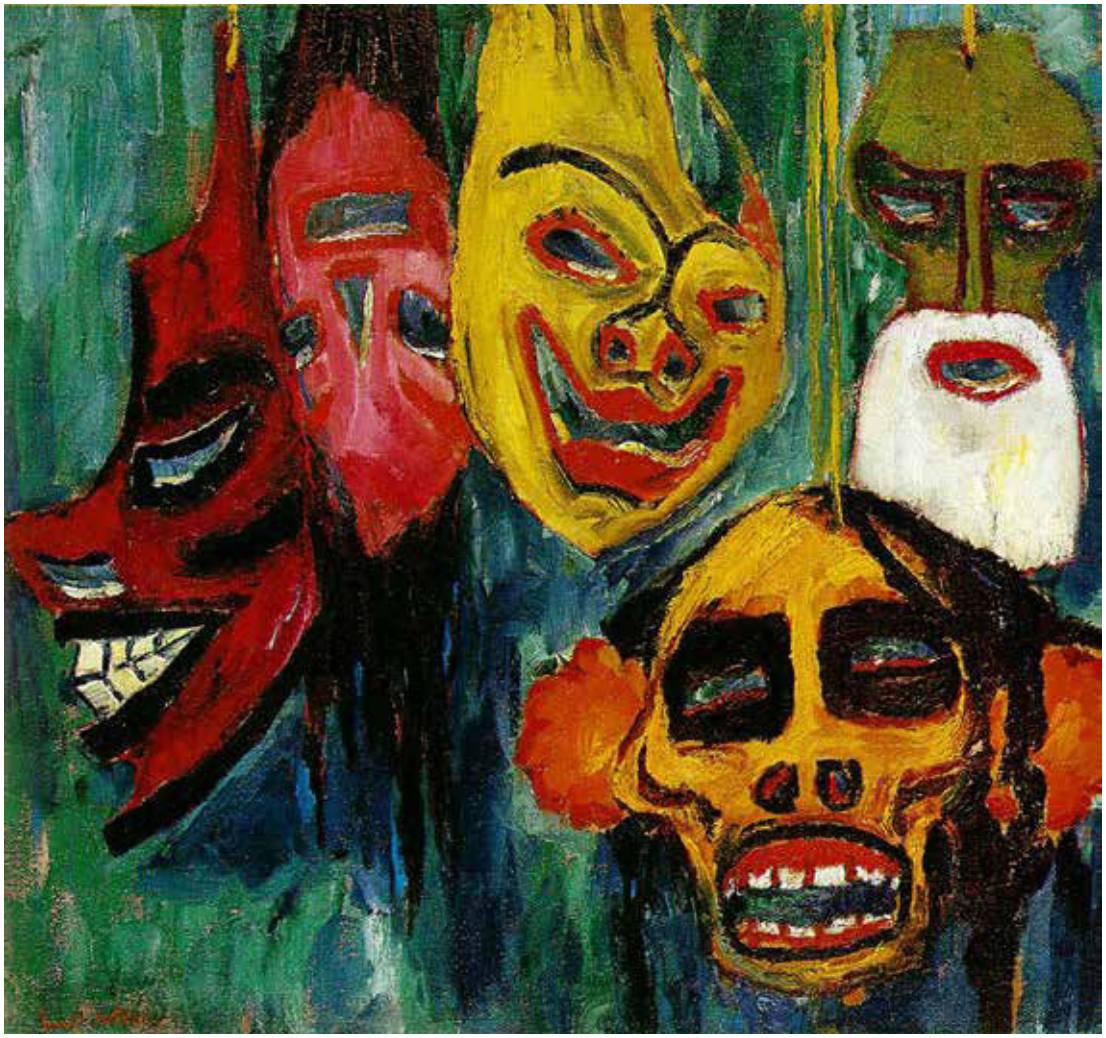
> « Cette vague s'approche avec avidité comme s'il s'agissait d'atteindre quelque chose ! Elle rampe avec une hâte épouvantable dans les replis les plus cachés de la falaise ! Elle a l'air de vouloir prévenir quelqu'un. Il semble qu'il y a là quelque chose de caché, quelque chose qui a de la valeur, une grande valeur. Et maintenant elle revient, un peu plus lentement, encore toute blanche d'émotion. Est-elle déçue ? A-t-elle trouvé ce qu'elle cherchait ? Prend-elle cet air déçu ? Mais déjà s'approche une autre vague, plus avide et plus sauvage encore que la première, et son âme, elle aussi, semble pleine de mystère, pleine d'envie de chercher des trésors. C'est ainsi que vivent les vagues. C'est ainsi que nous vivons, nous qui possédons la volonté. Je n'en dirai pas davantage. »

Un texte fameux de Hokusai nous rappelle l'importance de la compréhension de la nature et la puissance de l'intuition :

> « Dès l'âge de six ans, une curieuse manie de dessiner toutes sortes de choses s'empara de moi. A cinquante ans, j'avais produit un grand nombre d'œuvres de tous les genres possibles, mais aucune ne me laissait satisfait. Le travail effectif commença pour moi dans ma soixante-dixième année. Maintenant, à l'âge de soixante-quinze ans, commence à s'éveiller en moi un véritable sentiment de la nature. C'est pourquoi j'espère qu'à quatre-vingts ans, je pourrai atteindre une certaine puissance d'intuition qui se développera jusqu'à ma quatre-vingt-dixième année, en sorte qu'à l'âge de cent ans je pourrai probablement affirmer que mon intuition était celle d'un véritable artiste. Et s'il m'était accordé de vivre jusqu'à cent dix ans, je crois qu'une compréhension vivante et vraie de la nature rayonnerait de chacune des lignes, de chacun des points que je tracerais… j'invite ceux qui vivront aussi longtemps que moi à s'assurer si je tiendrai parole. Ecrit à l'âge de soixante-quinze ans par moi, appelé autrefois Hokusai, le Vieil Homme fou de peinture. »

Et enfin Goethe : « ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas compris ». Le dessin, la peinture, ne sont pas de simples moyens de reproduire les formes visibles mais un soutien à la compréhension.

90. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste*, 1805-1806, Vienne, Kunsthistorisches Museum



91. Emil Nolde, *Nature morte aux masques*, 1911, 74 x 78 cm, Kansas City, Nelson Gallery of Art, Atkins-Museum

1. L'art moderne et l'intérêt pour le primitif

Cet intérêt pour la nature qui manifeste une recherche du paradis perdu caractérise également le travail de nombreux artistes du début du XX^e^ siècle. Pour ces derniers, le paradis désignait le temps jadis où l'union entre l'homme et la nature était effective. Pour représenter ce paradis, il fallait représenter cette union.

Ce retour à la nature et la recherche de la simplicité définissent un caractère essentiel de l'art moderne. Le primitivisme qui caractérise plusieurs mouvements artistiques du XX^e^ siècle (Fig. 91) est en partie le résultat d'un vieux rêve de l'Âge d'or des époques primitives, époque de l'union entre l'homme et la nature. [1] C'est dans l'idée de réaliser ce vieux rêve que Gauguin, déjà en Bretagne, pensait au sauvage et au primitif, lui qui plus tard décida de fonder son « atelier des Tropiques ». C'est avec Gauguin que les qualificatifs de « primitifs » ou de « sauvages » commencèrent à désigner les arts non occidentaux, car,

1. Il ne l'est qu'« en partie », car il n'est pas possible de dissocier cet intérêt pour le primitivisme et l'histoire de cette époque, qui est celle de la colonisation et de la curiosité que les découvertes qu'elle a suscitées a créée chez l'homme occidental, avec l'exotisme qui s'ensuivit.

comme nous explique Deny Riout, au XIX[e] siècle, quand les artistes se tournaient vers les « primitifs », ils songeaient plutôt à leurs prédécesseurs du tout début de la Renaissance. [2]

Robert Goldwater, dans son livre *Le primitivisme dans l'art moderne,* retrace le changement d'évaluation des arts primitifs en Europe en étudiant la naissance et la croissance des collections et des musées consacrés aux arts des peuples primitifs. Il montre comment cet intérêt d'abord scientifique s'oriente peu à peu vers une évaluation esthétique. Ce qui est important pour nous, c'est de connaitre la nature de cette influence et les raisons pour lesquelles les artistes modernes portent un tel intérêt pour le primitif. Nous pourrons ensuite vérifier cette influence dans leurs œuvres.

1.1. « La civilisation s'en va de moi peu à peu »[3]

> *« Tu trouveras toujours un lait nourrissant dans les arts primitifs mais je doute que tu en trouves dans les arts des civilisations mûres ».*
>
> Gauguin, à sa fille

Dans une lettre à George-Daniel de Monfreid d'octobre 1897 Gauguin écrit : « Ayez toujours devant vous les Persans, les *Cambodgiens,* et un peu l'Egyptien. La grosse erreur c'est le Grec, si beau qu'il soit ». L'art de ces peuples, en déformant la nature, en ne cherchant pas à reproduire ce qu'ils voient, parvient à une beauté qui n'est pas naturaliste, mais symbolique. C'est ainsi que l'on peut comprendre la peinture de Gauguin. Il trouve le bonheur ailleurs, en Martinique et à Tahiti, auprès des « barbares » qu'il préfère aux civilisés et dont il oppose les rapports naturels et simples à l'hypocrisie des civilisés. Gauguin est parmi ceux qui ont joué un rôle très important dans l'intérêt que les artistes modernes vont porter au primitif. Son nom est associé à toutes les recherches effectuées sur le primitivisme et cela non seulement à travers son art, mais également à travers son mode de vie qui est aussi simplifié que son art. Dans une lettre de réponse à Strindberg qui avait refusé d'écrire une préface pour son exposition de 1895, il avait écrit :

> « Un choc entre votre civilisation et ma barbarie, qui a été pour moi un rajeunissement. Devant l'Eve de mon choix que j'ai peint sous les formes et dans les harmonies d'un autre monde, vos souvenirs ont évoqué un passé pénible. L'Eve de votre conception civilisée vous rend presque toujours, et nous rend, misogynes, l'Eve ancienne, qui vous fait peur dans mon atelier, pourrait un jour vous sourire moins amèrement. Ce monde, qu'un Cuvier non plus qu'un botaniste ne pourrait peut-être redécouvrir, serait un Paradis que j'aurais simplement esquissé. Et de l'esquisse à l'accomplissement du rêve il y a loin. Qu'importe ! Une vision brève du bonheur n'est-elle pas un avant-goût du nirvana ».

On retrouve chez Gauguin une volonté d'expression des émotions, celles de la nature et celles de l'homme. Octave Mirbeau écrit : « son intention est de vivre là (Tahiti), plusieurs années, seul, d'y construire sa hutte, d'y retravailler à neuf à des choses qui le hantent. Le cas d'un homme fuyant la civilisation, recherchant volontairement l'oubli et le silence

2. RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000, p. 256.
3. GAUGUIN, Paul, *Noa Noa,* Saint-Didier, L'Escalier, 2007

92. Paul Gauguin, *Rupe Rupe* (La cueillette des fruits), 1899, Huile sur toile, 128 x 190 cm, Moscou, Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine

pour mieux se sentir, pour mieux écouter les voix intérieures qui s'étouffent au bruit de nos passions et de nos disputes »[4].

A ce sujet rappelons-nous sa volonté de devenir matelot à l'âge de seize ans. Ce métier lui a permis de voyager dans des mers inconnues et de découvrir des peuples lointains. C'est ainsi qu'Octave Mirbeau voit le chemin qu'il l'amène à un goût du rêve et de l'infini ; chemin qui, par ses nuits silencieuses, l'oriente vers les « mystérieux horizons du monde intérieur ».

La voie qui le conduit à l'art passe d'abord par d'autres métiers liés à la nécessité de vivre et de faire vivre les siens mais il finit par abandonner la Bourse pour consacrer sa vie entière à cette passion envahissante. Il est intéressant de noter dans ce cheminement tous les efforts de l'artiste pour dépasser ses tentatives naturalistes dès ses premières études. Car « il sent vivement que le naturalisme est la suppression de l'art, comme il est la négation de la poésie, que la source de toute émotion, de toute beauté, de toute vie, n'est pas à la surface des êtres et des choses, et qu'elle réside dans les profondeurs où n'atteint plus le crochet des nocturnes chiffonniers »[5].

Cette aspiration s'éloigner du naturalisme, on le remarque pendant son séjour en Bretagne. Dans une lettre de 14 août 1888 à Émile Schuffenecker, il écrit : « un conseil, ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant, et pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin Maître, créer »[6].

Cette attention portée aux voix intérieures, ces descentes dans la profondeur de l'âme, cette volonté de figurer ce qui est mystérieux, entre le rêve et la réalité, fait de Gauguin un artiste à part et très important dans l'histoire de l'art moderne. La dimension spirituelle de son art est remarquable. Il écrit dans une lettre à Daniel de Monfreid : « On dit que Dieu prit dans sa main un peu d'argile et fit tout ce que vous savez. L'artiste à son tour (s'il veut réellement faire œuvre créatrice et divine) ne doit pas copier la nature mais prendre les éléments de la nature et créer un nouvel élément ».

Souvenons-nous de Berthold, personnage d'un des *Contes Nocturnes* de Hoffmann, *L'Église des Jésuites.* C'est l'histoire d'un jeune peintre qui, sur le conseil de son professeur, va partir à Rome pour y étudier l'art. Pendant son séjour, il fait la connaissance d'un vieil home maltais, qui lui dit, en regardant le dessin d'après nature du jeune homme : « tu es tombé dans une grande erreur, jeune homme. Je te dis encore une fois que tu aurais pu devenir quelque chose ; car tes ouvrages montrent visiblement un effort pour tendre à des idées élevées ; mais tu n'atteindras jamais à ton but, car le chemin que tu suis n'y conduit pas ». En effet, comme nous l'avons noté à propos de la peinture de Friedrich, tout l'effort de l'artiste romantique tend à la réalisation de ce qui est essentiel chez l'homme et à « saisir la nature dans l'expression la plus profonde ». Une simple copie de la nature ne

4. MIRBEAU, Octave, *Paul Gauguin,* La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 7.
5. *Ibid.,* p. 16.
6. GAUGUIN, Paul, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis,* recueilles et préfacées par MALINGUE, Maurice, Paris, Grasset, 1946, p. 134.

saurait conduire à ce but. Pour le vieil homme, elle n'est rien de plus que la copie correcte d'un original « écrit dans une langue étrangère pour lui ». Il continue avec Berthold, le conseillant : « l'artiste, initié au secret divin de l'art, entend la voix de la nature qui raconte ses mystères infinis par les arbres, par les plantes, par les fleurs, par les eaux et par les montagnes ; puis vient sur lui, comme l'esprit de Dieu, le don de transporter ses sensations dans ses ouvrages ».

Il lui fait ensuite remarquer le sentiment singulier que l'on peut avoir en contemplant les paysages des anciens maîtres : à son sens, cela provient de l'esprit qui plane dans cet ensemble et nous élève dans une sphère dont l'éclat nous enivre. Afin de réveiller le génie élevé qui sommeille dans ce jeune peintre, il finit ainsi : « étudie donc la nature avec assiduité, avec exactitude, afin de t'approprier la pratique nécessaire pour la reproduire ; mais ne prends pas la pratique pour l'art même ».

Zola demandait à l'artiste non « pas de me donner de tendres visions ou des cauchemars effroyables ; mais de se livrer lui-même, cœur et chair ». En effet ce qu'il cherchait dans l'œuvre n'était pas l'habileté de l'artiste qui ne reste qu'à la surface, il ne s'agissait pas d'une œuvre qui peut plaire ou pas, mais « il s'agit d'être soi, de montrer son cœur à nu ». Voilà pourquoi ce qu'il cherche avant tout dans un tableau, « c'est un homme et non pas un tableau (…) il faut vous abandonner bravement à votre nature et ne pas chercher à vous mentir »[7].

Il ne s'agit pas de décrire quelque chose mais de l'exprimer. Tel était le rôle de l'artiste romantique, qui cherchait avant tout à exprimer ce qui sortait de son âme, d'où l'importance de l'esprit dans l'art.

En effet, comme le remarque Gombrich, c'est avec le Romantisme et son esthétique que la relation entre l'art et l'esprit prend une place importante. Cela est remarquable dans *Esthétique* de Hegel, ensemble des cours sur l'art professés par ce dernier entre 1820 et 1829. Selon lui « la beauté qui est l'œuvre de l'art est plus élevée que celle de la nature ; car elle est née de l'esprit qui est doublement son père ». En ce sens, l'art peut être considéré comme une incarnation de l'esprit et de l'idée du divin. C'est ainsi que Hegel voit dans les chefs-d'œuvre de l'art grec et leurs représentations du corps humain l'idée du divin. C'est dans cette phase définitive que l'art atteint sa vérité, et il ne peut l'atteindre que par un rapport étroit avec l'âme.

C'est relativement à cette recherche de ce qui vient de l'âme que l'on peut comprendre l'intérêt de Lord Alexandre Lindsay (1812-1880), historien d'art, pour l'art de « l'âge de la jeunesse ». Il dit par exemple à propos des œuvres de Giotto :

> « Il y a véritablement dans les œuvres de cette première époque, une sainte pureté, une innocente naïveté, une grâce et une simplicité enfantines, une fraîcheur, une audace, une totale absence d'affectation, un ardent désir de choses vraies, belles et de bon aloi, qui leur confèrent un charme très spécial auquel ne peuvent prétendre

7. ZOLA, Emile, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 107-109.

qu'un très petit nombre d'œuvres, même parmi les plus parfaites de la période de la maturités »[8].

« L'âge de la jeunesse », c'est la paix du Paradis. Il sera suivi de la « première maturité », qui est l'âge du trouble et de la « chute ».

L'art du XX[e] siècle est dans la continuité de ce désir de simplicité, de cette « innocente naïveté », et dans la continuité d'un attrait pour l'exotisme qui cherche satisfaction en Afrique, en Océanie ou au Moyen-Orient. Cette nostalgie de la simplicité est l'une des particularités des discours du XIX[e] siècle. [9] À ce propos, notons la remarque de Maupassant : « quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher (…), ce mot, ce verbe et cet adjectif (…) il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste (…) »[10].

Il semble que Gauguin, en partant à Tahiti, ait cherché cette simplicité et cette pureté, comme une idée du « Paradis » et du « bonheur », un « avant-goût du nirvana ». En 1887 il avoue son désir de « fuir Paris » pour aller « vivre en *sauvage* » en espérant trouver un « paradis nouveau » et devenir le « saint Jean-Baptiste de la peinture de l'avenir retrempé là par une vie plus naturelle, plus primitive et surtout moins pourrie »[11]. Avant de partir en 1891, il écrit encore : « Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple ; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitif, les seul bon, les seuls vrais ».

Les œuvres qui appartiennent à cette période de la vie de l'artiste dénotent bien cette envie de se retremper dans la nature. Les hommes et les femmes tels qu'il les représente nous paraissent en parfaite harmonie avec la nature. Les animaux sont partout et surgissent de chaque coin des tableaux.

---

8. Cité dans GOMBRICH, Ernst Hans, *La préférence pour le primitif, Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris, Phaidon, 2004, p. 155.
9. Nicolas Boileau (1636-1711) est un de ces écrivains qui attache beaucoup d'importance à la simplicité et la limpidité de style et l'opposant à ce qui est pompe *(est-ce que ce mot est correcte ?).* Pour Boileau le sublime a au sein, la simplicité et voit l'idéal dans le style simple. On sait qu'il a même traduit le traité *Du sublime* de Longin, où ce dernier s'apparente le simple au sublime. Et comme Mariane Bury remarque, l'héritage de Boileau et cette préférence pour le simple va continuer et on verra que dans l'article consacré à la « simplicité » dans *L'Encyclopédie,* celle ci nous renvoi à l'art oratoire, la manière de s'exprimer « naturelle, sans ornement, et où l'art ne paraît point » et continue ajoutant que la simplicité d'expression n'exclut par la grandeur des pensées et donnera Homère et Virgile, comme les exemples de cette simplicité noble et admirable.
Cette recherche de grandeur et de la finesse, on peut la voir à travers les écrits de Pascal, l'homme qui, comme le dit Henri Guillemain, « dit des grands choses par des mots simple ». Et c'est justement cette simplicité qui touche la sensibilité. Dans la définition de cette notion, les mots « non composé », « l'absence de mélange », « la pureté » viennent couramment et selon les spiritualistes la simplicité est un caractère essentiel de l'âme.
10. Cité dans BURY, Mariane, *La nostalgie du simple, Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX[e] siècle,* Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 13.
11. Lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh N°41, reproduit dans *Paul Gauguin, quarante-cinq lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh,* réunies et présentées par COPPER, Douglas, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1983.

93. Paul Gauguin, *Arearea*, 1891, Huile sur toile, 75 x 94 cm, Paris, Musée d'Orsay

Arearea (Fig. 93)est une huile sur toile de Paul Gauguin réalisée en 1892. Il l'a réalisée pendant son voyage à Tahiti. Au premier plan au centre, on voit deux femmes assises et un chien rouge-orangé. Ils sont entourés de végétation. En arrière plan on voit les femmes célébrant un rite religieux. De tout évidence, l'artiste exprime par cette toile une vie harmonieuse où la nature végétale et animale cohabite avec l'homme.

1.2. « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? »

L'ensemble de l'œuvre de Gauguin manifeste une préoccupation spirituelle. Un bon exemple en est les deux panneaux qu'il a peints en 1889, son portrait et celui de Jacob Meyer de Haan (1852-1895), destinés à orner l'armoire de Marie Henry, aubergiste du Pouldu, où Gauguin et Meyer de Haan avaient séjourné. Jacob Meyer de Hann était un peintre hollandais qui avait connu Gauguin au début des années 1889. Il deviendra son élève et va l'accompagner en Bretagne. Le symbolisme associé à ces deux tableaux est très fort : on note les deux livres posés sur la table devant de Haan, les pommes représentées dans les deux tableaux, le serpent entre les doigts de la main de Gauguin. Le message délivré par les pommes et le serpent est assez clair et les titres des deux livres sont également significatifs : le *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle et *Le paradis perdu* de John Milton. Le premier est une réflexion sur la contradiction entre la nature et la culture et le deuxième est un poème épique qui traite de l'origine de l'Homme et de la tentation d'Adam et Ève.

On sait que le cercle de Pont-Aven dont Gauguin faisait partie avait une aspiration particulière pour le spiritualisme et la théosophie. Ce penchant de l'artiste est d'autant plus évident quand on voit le nombre de dessins, de gravures et de peintures qui traitent de ce sujet. En 1902, Gauguin, se retirant dans la « Maison du Jouir » aux Marquises, va mener une vie isolée et rédiger un manuscrit de quatre-vingt-douze pages. En haut de la première page on peut lire : « *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* » (Fig. 94). C'est aussi le nom de l'un de ses tableaux. Le manuscrit sera nommé : *L'esprit moderne et le catholicisme.* L'artiste y fait dialoguer la culture polynésienne et le catholicisme, deux cultures et traditions fondamentalement différentes entre lesquelles se trouve l'artiste. Ce manuscrit, qui se fonde en grande partie sur un autre manuscrit, *L'Eglise catholique et les temps moderne,* rédigé à Tahiti en 1897-1898, peut être considéré comme consignant les réflexions de cet homme, dont la position par rapport à ces cultures est ambivalente, sur les religions du monde, l'origine de l'homme et son âme.

En effet, cette inquiétude sur l'origine et le sens de la vie n'a jamais cessé de tourmenter l'homme, et ce jusqu'en cette fin du siècle, époque cruciale en ce qui concerne les enquêtes sur les origines de l'homme, sur la culture, la langue et la religion. Cela est symptomatique d'une attirance remarquable pour les mystères de la nature.

Le XIX^{e} siècle, en réaction à la science rationnelle, a connu un regain d'intérêt pour l'occultisme et l'ésotérisme. Le mot « occultisme » vient du latin « occultus » qui signifie caché, secret. On entend par occultisme l'ensemble des sciences, des arts et des pratiques qui touchent aux secrets de la nature et à ce qui n'est pas visible. Ce sont des disciplines qui mettent l'accent sur des phénomènes surnaturels et mystérieux, que notre science rationaliste ne peut

94. Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?,* 1898-1897, Huile sur toil, 139 x 375 cm, Boston, Museum of Fine Arts

pas comprendre. Pierre A. Riffard définit l'occultisme ainsi : « L'occultisme, c'est d'abord la croyance en des 'forces occultes' et la pratique des 'science occultes'. L'occultisme en tant que croyance, affirme l'existence de 'fluides' manifestant un monde invisible à l'intérieur du monde visible, recherche des analogies et correspondances entre le visible et l'invisible, mais aussi entre les divers êtres ; l'occultisme, en tant que pratique, suppose la connaissance et l'utilisation de la magie, de l'astrologie, des mancies, de la médecine occulte, de l'alchimie »[12].

On lit à cette époque les écrits de Helena Blavatsky, qui avait fondé en 1875 avec Henry Steel Olcott et William Quan Judge, la société théosophique qui revendiquait une renaissance moderne du principe théosophique ancien. Il se fondait sur un syncrétisme influencé par l'hindouisme et le bouddhisme.

Mais revenons au tableau de Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, *qui* date de 1897-1898, et au manuscrit qui a précédé celui de 1902, dans lequel Gauguin nous donne à lire ses textes les plus aboutis concernant la théologie, la spiritualité, l'Église catholique et la cosmologie.

Cette première version comporte une critique de l'Église catholique, de son dogmatisme et de son autorité. Gauguin compare le christianisme avec d'autres grandes religions et pose la question de l'origine de l'âme humaine. Il avait eu une éducation religieuse et avait suivi des séminaires de théologie catholique, ce qui lui permettait une certaine réflexion sur la destinée de l'homme et le sens de son existence. C'est ce qui lui servira d'appui pour envisager une comparaison avec d'autres religions.

En ce qui concerne le tableau *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* ainsi que les deux manuscrits, *L'Église catholique et les temps moderne* et *L'Esprit moderne et le catholicisme,* on a établi des correspondances en soulignant quatre motifs : « Les personnages qui discutent à droite de l'arbre de la connaissance ; l'idole bleue dans un paysage ; l'effet de fragment de fresque suggéré par le fond jaune visible dans les angles ; et la présence de nombreux animaux dans la composition »[13].

12. RIFFARD, Pierre A., *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris, Payot, 1993, p. 243.
13. CHILDS, Elizabeth C., « L'esprit moderne et le catholicisme, le peintre écrivain dans les dernières années », dans le catalogue de l'exposition *Gauguin-Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2003, p. 280.

Dans une autre lettre à Daniel de Monfreid, Gauguin explique l'état dans lequel il l'a peint : « Alors j'ai voulu avant de mourir peindre une grande toile que j'avais en tête, et durant tout le mois j'ai travaillé jour et nuit dans une fièvre inouïe »[14].

Demandons-nous quelle est la spécifié de cette dernière peinture que l'artiste voulait réaliser avant sa mort, comme un testament. Notons-en d'abord quelques éléments significatifs.

Tout d'abord le titre. On a parlé de l'influence de la nouvelle mystique de Balzac, *Séraphîtha* dont voici un extrait : « Vois-tu ceux auxquels manque l'intelligence, ceux qui commencent à s'en colorer, ceux qui sont dans la sagesse et qui aspirent au monde de lumière ? Comprends-tu par cette pensée visible la destinée de l'humanité ? D'où elle vient ? Où elle va »[15]. D'autres influences peuvent être trouvées dans les deux livres de Milton et Carlyle, représentés dans le portrait de de Haan. Mais le plus révélateur pour nous c'est la place importante qu'occupe ce type de questionnement dans la pensée du peintre, à tel point que cela l'ait poussé à faire ce tableau avant mourir.

Au regard des éléments représentés dans cette peinture, l'existence des significations symboliques est évidente. Gauguin précisa que le tableau doit être lu de droite à gauche. Les trois groupes de personnage renvoient aux trois questions posées dans le titre. Le premier groupe à droite, trois femmes avec un enfant, renvoie au début de la vie ; celui du milieu représente l'âge d'adulte avec un homme qui cueillie un fruit et deux chats près d'un enfant et une chèvre et à gauche on voit une vieille femme à côté de laquelle se trouve un oiseau blanc avec un lézard dans ses pâtes. Ainsi est suggéré le cycle de la vie de l'enfance à la vieillesse. L'ensemble du tableau montre une scène calme et paisible dans laquelle les hommes et les animaux se côtoient dans une nature idyllique. La nudité des personnages nous renvoie à l'état primitif et au thème du jardin d'Eden.

Gauguin, comme beaucoup d'autres artistes de son époque qui se tournent vers les primitifs et qui veulent vivre comme eux, cherche avant tout l'état originel de la conscience d'une époque dans laquelle la différence entre le moi et le toi n'existait pas, une « nostalgie du simple ». Tel qu'il est représenté dans ces peintures, l'animal peut être considéré comme une altérité qui nous renvoie à l'état originel de l'homme et à l'Âge d'or dans lequel la distinction n'existait pas. De ce fait, sa perception peut être rapprochée de celle des Romantiques qui est plutôt de l'ordre de l'exotisme que d'une réelle fusion avec l'Autre.

Rappelons une épisode des Marquises raconté par Victor Segalen : Gauguin à la fin d'un repas, alors qu'il était allongé sur une natte, propose à son ami Tioka d'échanger leur *iona,* un pacte d'amitié scellé par l'échange de noms. Et pour sceller cette nouvelle relation, les deux hommes mêlent leur sang. Segalen raconte le noble enthousiasme de Tioka suite à cette proposition de Gauguin : « Son Iona ! C'était lui qui voulait se loger dans mes entrailles ! Lui ! Le souffle de Gauguin ! Les deux hommes qui échangent leur Iona ne sont plus deux hommes, mais deux… comment parler cela en langue étrangère !

14. GAUGUIN, Paul, *Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, *précédées d'un Hommage à Gauguin par Victor Segalen,* éditée par JOLY-SEGALEN, Annie, Paris, Georges Falaize, 1950, p. 119.
15. Cité dans *Gauguin Tahiti, l'atelier des tropiques,* Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 228.

Leurs esprits ont passé l'un dans l'autre. C'est encore plus que les fétii qui boivent ensemble leur kawa... ».

Cette proposition de Gauguin d'aller jusqu'à mêler les sangs comme preuve d'amitié, nous montre bien l'état d'esprit de cet homme. Celui qui s'est éloigné de tous ses proches vient chercher l'amitié à l'autre bout du monde, chez les gens qu'il considère comme les plus proches de l'état original de l'homme. N'est-il pas vrai que par cet acte, il veut effacer ou plutôt purifier l'image de cet homme qui porte en lui une image obscurcie par une civilisation dégradée et éloignée des origines ?

Mais écoutons la suite de cette histoire, qui est très intéressante : Tioka demande à Segalen : « Vous n'avez pas d'Iona parmi vous ! Je dus avouer que l'amitié européenne n'allait pas jusqu'à échanger les âmes, et qu'elle tenait toute en quelques paroles que les actes aussitôt démentaient. » Segalen continue : « Tioka eût désiré, selon les usages, échanger son nom, leur noms, au même instant ; et il fut étonné quand le Maître refusa avec violence, et avec un air emporté que Tioka n'avait jamais flairé sur son visage, et disant à voix sourde : « Paul Gauguin, Paul Gauguin ! Jamais ! Paul Gauguin ne se donne pas… ».

Ainsi Gauguin, qui a tout quitté, sa femme, ses enfants, sa patrie, afin d'aller vivre parmi les « barbares », et vivre comme eux, malgré tout ses efforts d'intégration, n'arrive pas à « se donner » ! N'est pas parti si loin pour justement combler l'abîme profond qui le séparait d'autrui, pour trouver un remède à cet abîme qui déchirait son âme ?

1.3. L'idéal d'un retour à la simplicité dans une société désillusionnée

La dimension spirituelle du mot « simple » le fait considérer comme une vertu. Dans le *Traité des vertus* de Vladimir Jankélévitch, la simplicité forme la cinquième partie du livre et, comme l'explique l'écrivain, l'oubli de soi est à l'origine de toute vertu. Il en va de même avec la simplicité, qui est un travail sur soi, un dépassement et « un mode d'être tourné vers l'autre »[16].

C'est justement cette envie « d'être tourné vers l'autre » qui peut paraître constituer une solution pour l'homme occidental et quête de pureté et de simple. C'est ce désir de simplicité et de pureté caractéristique de l'art moderne qui le pousse jusqu'à l'abstraction et la représentation de ce qui est essentiel. La pureté que Gauguin cherche chez les Tahitiens et aux Marquises est l'état dans lequel l'homme occidental rêve de se retrouver. L'harmonie qu'il souhaite percevoir chez ces peuples peut être comprise comme la quête d'un état où tout est dans le Tout.

Quand il décrit la collection de Matisse, tous ces objets, modernes et anciens, provenant du monde entier (Guinée, Sénégal, Gabon), Apollinaire admire la pureté avec laquelle ces peuples expriment leurs émotions, pureté perdue par l'homme occidental qui porte en lui la nostalgie de ce primitif qu'il considère comme authentique. C'est le

16. Voir le livre de BURY, Mariane, *La nostalgie du simple : essai sur les représentation de la simplicité dans le discours critique au XIXe siècle,* Paris, H. Champion, 2004.

95. Emile Nolde, *La famille*, 1917, Gravure sur bois

naturel de ces « sauvages » qui l'oppose aux civilisés. C'est pour la même raison qu'Emile Nolde (Fig. 95) va séjourner en 1913 en Nouvelle-Guinée, que Pechstein se réfugie dans les îles Palau.

On peut rapprocher cette attitude de l'état que Carl Gustav Jung étudie dans « La psychologie du peuple primitif » Ce qui surprit Jung, c'est « de voir que c'est – en partie – une certaine naïveté puérile qui incline le plus l'homme vers le préjugé d'égalité de structure psychologique et d'identité. Dans l'humanité primitive, ce préjugé s'étend, en fait, non seulement à tous les hommes, mais aussi aux choses de la nature, aux animaux, aux plantes, aux fleuves, aux montagnes, etc. Tout détient un peu de la psychologie de l'homme, jusqu'aux arbres et aux pierres qui sont doués de paroles »[17]. Ce type de préjugés, comme le remarque Jung, est une survivance d'un état primitif qui repose au fond sur une différenciation insuffisante de la conscience individuelle. Car ce qu'on appelle aujourd'hui la conscience individuelle ou la conscience du moi est une conscience tardive, qui se distingue de la *« conscience de groupe »*, telle qu'on peut l'observer dans certaines tribus. A propos de ce type de conscience, Jung donne justement l'exemple d'une tribu qu'il avait rencontrée en Afrique orientale, dans laquelle la notion de « moi » n'existait pas, et cela même dans la façon dont elle se nommait : « les gens qui sont ici ». Cette égalité originelle des hommes est une réalité dans ces tribus et existe dans un état de conscience originelle de l'homme. L'indifférence entre moi et autrui résulte de la croyance en une âme collective, en laquelle l'homme moderne ne croit plus. Comme le remarque Jung : tandis que « le Moyen âge, l'Antiquité, voire l'humanité tout entière depuis ses premiers balbutiements

17. JUNG, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme,* Paris, Albin Michel, 1987, p. 71.

avaient vécu dans la conviction d'une âme substantielle, on voit naître, dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle, une *psychologie sans âme* »[18]. Cette psychologie est née dans une société où le matérialisme scientifique doute ce qui lui est inexplicable, de ce dont la cause n'est pas matérielle. Au cours de cette longue évolution, la substantialité de l'âme devient de plus en plus pâle. Dans une telle civilisation, l'homme est réduit à un rouage qui fait tourner le système d'une société qui n'est plus à sa taille. « L'homme devient névrosé parce qu'il ne peut supporter le degré de renoncement exigé par la société… », dit Freud dans *Malaise dans la civilisation.*

Face à une telle dérision, à une société dont les murs sont en acier, confrontés à la perte du sens de la vie, l'écrivain, l'artiste et le philosophe cherchent la beauté perdue de l'homme, et, comme disait Karl Jaspers (1883-1969), la noblesse qui se trouve dans sa destination spirituelle.

Dans une telle société, l'homme est gravement atteint par « la maladie moderne » qui est une « maladie de l'individu ». Cette inquiétude se comprend mieux si elle est replacée dans son contexte historique. Le début du XX[e] siècle est baptisé « La Belle Époque ». Beaucoup décrite par les chroniqueurs de Paris, elle est caractérisée par cet esprit de fête incessant qui, tel un masque, dissimulait autre chose. L'exposition de 1900 qui avait tellement fasciné, était pour Céline effrayante et menaçante *(Mort à crédit),* une image trompeuse qui révèlera sa réalité une fois le masque tombé. La réalité, c'est le machinisme et la relégation des artisans avec leur entrée en usine ; la grand-mère de Ferdinand lui dit : « entre nous, Ferdinand, je crois que notre pauvre boutique (…), elle pourra pas s'en relever (…) Tout ça n'est possible qu'aux grandes entreprise ! Aux boîtes colossales ! Nos petits magasins, tu vois, sont condamnés à disparaître (…) Ce n'est plus qu'une question d'années, de mois peut-être »[19].

Cette insouciance, Jean-Pierre Maxence la décrivait ainsi : « cet univers clinquant, en fièvre, joyeux, d'une joie forcenée, malsaine, cet univers de dupes allègres et de réalistes aveugles, cet univers froid dominé par les initiales et les statistiques, cette France insoucieuse de son sort qui se croyait un destin facile, un avenir semé de fleurs… »[20].

La fête se termine en laissant derrière elle une inquiétude profonde et un avenir incertain. Toutes ces conquêtes techniques qui animaient les Expositions Universelles depuis le milieu du XIX[e] siècle vont dès lors susciter des critiques acerbes. C'est ainsi qu'on voit naître un combat contre la civilisation moderne, considérée comme inhumaine et machiniste, et la recherche d'un remède à la profonde inquiétude qui anime l'esprit moderne.

Ce visage caché se dévoile avec les deux guerres qui laissent derrière elles des millions de victimes. Entre 1919 et 1933, Paul Valéry écrit à de nombreuses reprises, à propos

18. *Ibid.,* p. 49.
19. CELINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit,* Paris, Gallimard, Coll. « Folio », p. 309.
20. MAXENCE, Jean-Pierre, *Histoire de dix ans (1927-1937),* Paris, Gallimard1939, p. 99 ; cité dans Jean-Louis Loubet des Bayle, *Les Non-conformistes des années 30, Une tentative de renouvellement de la pensée politique française,* Paris, Seuil, 1969, 2001, p. 14.

de ce qu'il appelait la crise européenne et de l'homme européen. Ses essais transmettent ses inquiétudes sur la pérennité de la civilisation. *La crise de l'esprit* est caractéristique de l'inspiration de beaucoup de textes écrits après la Première Guerre mondiale. Voilà la « brûlante leçon » de cette guerre : « nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »[21] ; « Tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus. Il a fallu, sans doute, beaucoup de science pour tuer tant d'hommes, dissiper tant de biens, anéantir tant de villes en si peu de temps… »[22].

Le désordre et l'angoisse qui règnent désormais sur l'occident vont produire la nécessité d'une prise de conscience. Voilà pourquoi les années 1930 voient une génération d'écrivains sous la plume desquels les valeurs spirituelles prennent beaucoup d'importance. C'est une génération née au tournant du siècle, avec toute son angoisse. Une génération qui a vu le matérialisme conduire l'homme vers un machinisme dans lequel il devient lui-même comme une machine, tantôt à produire, tantôt à consommer. Cette société conduite par un système capitaliste a détourné le regard tendu vers le ciel pour l'orienter vers la terre et diriger toute l'attention vers le bas. Voici sa promesse de bonheur. Cette période peut être vue comme une prise de conscience, le réveil d'un long sommeil, le sentiment de la fin de la fête et des « années d'illusions ».

En outre, les années 1930 commencent avec la crise financière d'octobre 1929 et finit par la déclaration de la Seconde Guerre mondiale en 1939. Cette inquiétude, comme nous l'avons vu, a suscité chez certains, qu'on appellera les non-conformistes, une envie de retour aux sources spirituelles. Une révolution spirituelle était pour eux le seul moyen de sortir de cette crise, qui était le résultat d'une « scission avec la grâce » et « sa négation ». Pour d'autres cette inquiétude a fait naître des courants sceptiques et révolutionnaires, tels que le surréalisme. Tous se retrouvaient sur un point : le constat de ce qu'était devenue la condition de l'homme moderne. Ils voyaient la civilisation anéantie par ses propres productions et l'homme robotisé par la machine inventée par lui-même.

La notion même d'Homme, au fil des siècles a été détruite pour être remplacée par des automates. C'est cet homme transformé en automate qui suscite tant d'inquiétudes et oblige l'homme à s'avouer qu'en entrant sur la scène de l'histoire moderne en pleine confiance en lui-même et en ses capacités, en effaçant le surnaturel par une foi exclusive en sa propre autosuffisance, il s'est en réalité replié sur lui-même. Cette désunion l'a conduit à l'élimination de l'homme et de tout ce qui constituait son humanité.

Ne supportant plus cette séparation et ce repli, ne trouvant plus la vérité et le sens de sa vie, l'homme doit se créer des vérités. Il croyait jusqu'à présent parvenir à une autodéfinition et à une auto affirmation, mais il parvient finalement à la négation et à la destruction de soi. La collectivité vide et la généralité symptômatiques de notre époque ne sont-ils pas le résultat de cette destruction de l'homme par lui-même ?

---

21. Paul Valéry, « La crise de l'esprit », in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 988.
22. *Ibid.,* p. 989.

C'est contre cette décadence, cette chute profonde de l'homme que des écrivains comme Nicolas Berdiaeff (1874-1948), Jacques Maritain (1882-1973), René Guénon (1886-1951), Daniel Rops (1901-1965) et tant d'autres vont essayer de réveiller l'homme. C'est dans ces années là que Jean-Pierre Maxence (1906-1956), inspiré par Charles Péguy, va dénoncer le matérialisme ambiant, au nom de la « révolution spirituelle », dans ses *Cahiers* publiés entre 1928 et 1931. On parle communément d'une crise propre à la modernité. En 1939, l'auteur de *Histoire de dix ans* faisait un bilan des années 1927-1937, et le mot le plus utilisé était celui de *crise.*[23]

En effet, les profonds changements que la société subit avec la modernité font naître un discours « antimoderne » qui continue de se développer aujourd'hui. Comme le remarque Roland Barthes, il ne s'agit pas là d'un simple rejet, mais de la manifestation d'un doute, d'une ambivalence, d'une nostalgie. Ces dissensions entre tradition et innovation, permanence et changement, action et réaction n'ont rien de nouveau et existent depuis l'Antiquité. Mais l'antimoderne face à la modernité a ceci de particulier qu'il se situe dans une rupture décisive causée par la Révolution française. Dès la fin du XVIII[e] siècle, en effet, apparaissent nombre de figures politiques, philosophiques, religieuses, littéraires et artistiques qui sous des formes différentes vont critiquer la modernité et ses promesses. Barthes les divise en six rubriques : la contre-révolution, l'opposition aux Lumières, le pessimisme, le péché originel, le sublime et la vitupération.

Aujourd'hui encore, Nicolas Aubert déclare : « depuis plusieurs décennies, les idées et valeurs représentatives de la modernité sont en crise. Le bonheur promis par le progrès et la raison a laissé place à un malaise et un sentiment de perte de sens. »[24] ; Elie Théofilakis voit la modernité s'épuiser : « Notre modernité s'épuise, notre modernité se meurt… Ce que l'occident avait promis à l'humanité, *la maîtrise de son destin,* par la connaissance, l'Emancipation, l'Economie, l'Histoire, n'est plus crédible. Depuis l'Âge des Lumières, la Révolution Française et toutes nos idéologies du salut, le projet humaniste provoque plus de questions (angoissantes) que de réponses »[25]. On comprend à la lecture de ces extraits qu'il n'y a en fait rien de nouveau. La première moitié du XX[e] siècle déjà était marquée par nombre de parutions de livres et de revues qui critiquaient la modernité et ses conséquences, en présentant une société profondément en crise.

Les *Cahiers* (1928-1931), la *Revue française* (1930-1933), la *Revue du siècle* (1933-1934), *Réaction,* sous bien des aspects en quête de valeurs spirituelles, dénonçaient la primauté du matérialisme et le machinisme conduisant la civilisation vers la décadence. Les années 1930 voient apparaître une génération « non-conformiste » qui condamne l'individualisme et le déracinement humain. Dans son premier livre, *« La Crise est dans l'homme »,* Thierry Maulnier revendique une « révolution spirituelle ».

Ce sont des propos que l'on trouvait déjà chez Edmund Burke, Joseph de Maistre

23. MAXENCE, Jean-Pierre, *op.cit.,* préface.
24. AUBERT, Nicolas, « Un individu paradoxal », in AUBERT, Nicolas (éd.), *L'individu hypermoderne,* Ramonville Saint-Ange, Erès, 2004, p. 14.
25. THEOFILAKIS, Elie, « Condition humaine, l'interface pour la transmodernité », in THEOFILAKIS, Elie (éd.) *Modernes, et après ? Les immatériaux,* Paris, Autrement, 1985, p. 10.

ou Jean-Jacques Rousseau. Leurs questionnements sur la civilisation et la modernité, sur la prétendue « félicité » des progrès scientifiques et techniques, sont plus ou moins les mêmes.

En 1927, Nicolas Berdiaeff publie son livre *Un nouveau Moyen Âge*, dans lequel il prédit un « avenir sombre », une terre qui ne sera pas ferme sous nos pied, un « terrain volcanique » où « toutes les irruptions sont possibles ». Il prévoit un soulèvement des éléments déchaînés qui vont renverser les fondements sur lesquels reposait la vieille Europe.

Ce que l'on peut comprendre des analyses de Berdiaeff rejoint ce que nous avons tenté de montrer depuis le début de cette recherche. La cause du mal-être et de la misère de l'homme moderne se trouve dans son éloignement de Dieu et de toutes les valeurs spirituelles. Cette crise, répétons-le, est une crise profonde dont l'origine remonte au XVI^{e} siècle avec la modernité, la Réforme et l'humanisme. C'est une crise qui est le résultat d'un détachement, d'un renoncement, le résultat de la séparation de la philosophie et de la théologie, qui au départ a laissé croire que l'homme était désormais libre. C'est ce que l'on a cru tout au long des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, mais de dont on a commencé à douter, comme on a pu voir, dès le milieu du XVIII^{e} siècle. Puis l'on a finalement renoncé à la connaissance de ce qui est essentiel, notre essence humaine, pour la remplacer par la connaissance matérielle.

Le monde que Philippe Muray dépeint est loin d'être réjouissant. Dans le premier chapitre de son livre *L'Empire du bien,* il nous invite d'abord à visiter cet empire : « pour expliquer notre fin de siècle, il faut d'abord le visiter, se laisser porter par les courants, ne pas avoir peur des cohues, applaudir avec les loups, se mettre à l'unisson des euphories ». Ce monde, il le considère plutôt comme une « usine à plaisirs », un monde de spectacle et de festivités dans lequel le positivisme devient obligatoire. Il nous invite à visiter l'esprit du temps par une promenade à travers ce que nous vivons chaque jour. C'est de cette façon qu'il cherche à dévoiler l'atrocité de ce monde où « il n'existe plus d'alternatives présentables à la démocratie, au couple, aux droits de l'homme, à la famille, à la tendresse, à la communication, aux prélèvement obligatoires, à la patrie, à la solidarité, à la paix. Les dernières visions du monde ont été décrochées des murs. Le doute est devenu une maladie » et partout on ne trouve que le Bien. « Plus de nostalgie mortifère ! Vive la Fête ! L'oubli dans la joie ! »[26].

Ces raisons peuvent de prime abord paraître suffisantes pour expliquer cet état de trouble ; elles peuvent quoi qu'il en soit nous aider à comprendre la faille qui pousse ces individus en marge à vouloir se détacher de la société, à chercher une nouvelle voie, à changer la vie, à transformer le monde, à dériver vers un enracinement autre, authentique à leurs yeux et qui permettrait de dépasser cette crise de l'humanité, envahissante et omniprésente. L'homme, las de sa solitude et de sa vie où tous les liens sont coupés, cherche un remède. « Les promesses de l'humanisme n'ont pas été remplies. L'homme éprouve une immense fatigue et il est tout prêt à s'appuyer sur quelque genre de collectivisme que ce soit, où disparaîtrait définitivement l'individualité humaine. L'homme ne peut pas supporter son abandon, sa solitude »[27].

26. MURAY, Philippe, *L'Empire du* bien, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 25.
27. BERDIAEFF, Nicolas, *op.cit.,* pp. 9-10.

C'est pourquoi le XX^e siècle voit se succéder tant de mouvements sociaux et politiques, en l'occurrence souvent idéologiques, tous ces « ismes » qui les uns après les autres cherchent à restaurer au profit de l'humanité les conditions du bonheur. Ces premières années du XX^e siècle nous sont bien connues : les régimes totalitaires, la France de Vichy, le fascisme en l'Italie, le franquisme en l'Espagne et le nazisme en Allemagne, tous ces mouvements, qui s'étaient levés au nom d'un idéal collectif, se sont achevés en un paysage de ruines et de sang.

L'attirance pour le simple, le « sauvage » et le primitif est en continuité avec cette recherche de bonheur. Car cette envie de simplicité est, comme nous l'avons expliqué plus haut, un travail sur soi, un dépassement et « un mode d'être tourné vers l'autre ». C'est relativement à ce regard tourné vers l'autre et à cette quête du simple, de ce qui est originel, que désormais tout prend la forme d'une altérité recherchée et enviée, condition pour que l'homme parvienne à se séparer de son individualité. L'animal est l'un de ces vecteurs d'altérité. Voilà pourquoi le rapport entre l'homme et l'animal devient si important. Dorénavant, ce rapport se pense plutôt dans une communion qu'à travers une rupture, il se fonde sur ce qui est commun plutôt que sur ce qui distingue.

1.4. L'œuvre de Franz Marc: le traitement de l'animal comme accès à une réflexion spirituelle et existentielle

C'est par ce biais qu'on peut comprendre l'omniprésence de l'animal dans le travail de Franz Marc. Helmut Friedel, le directeur de la Städtische Galerie du musée Lenbachhaus

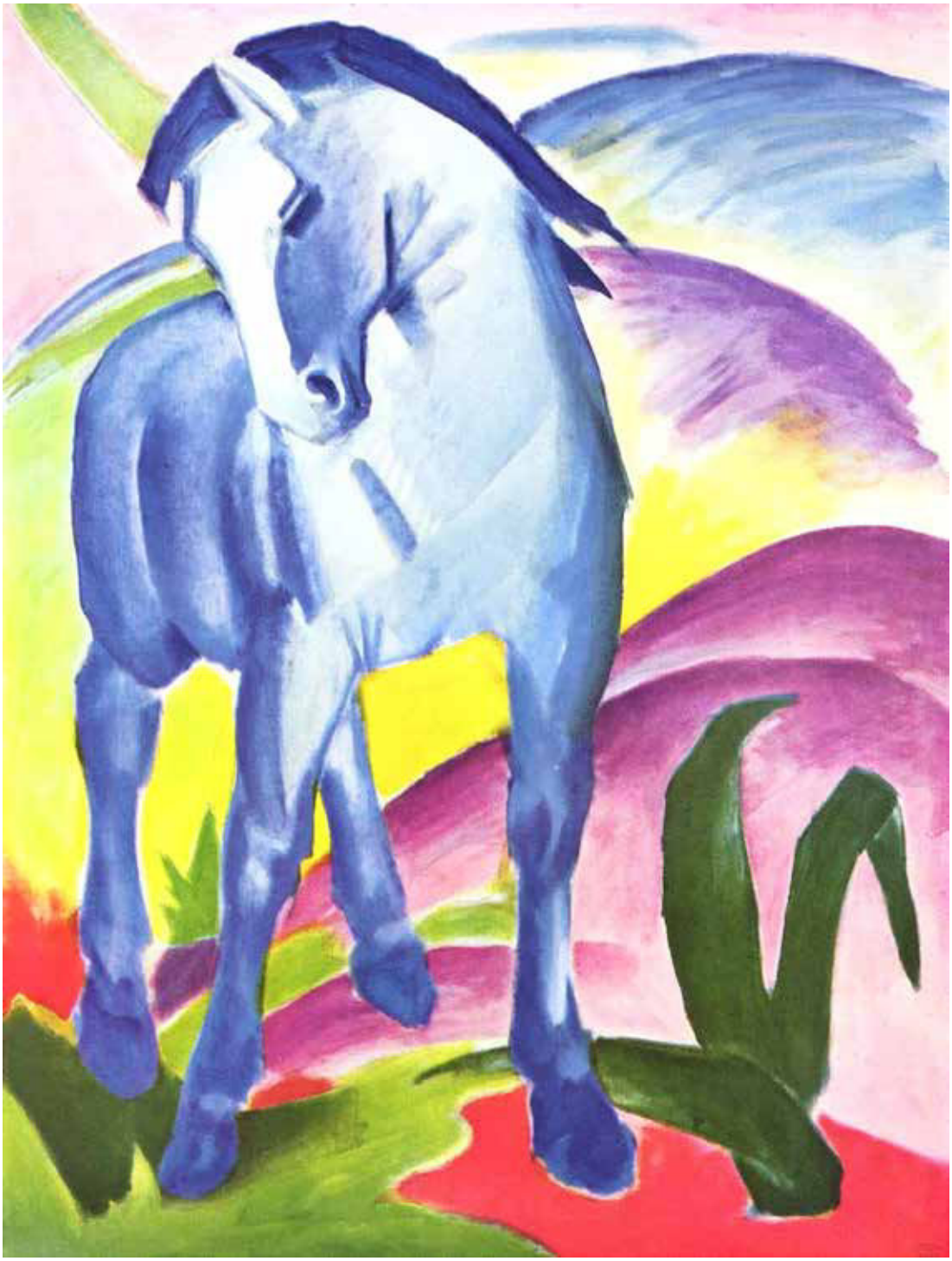
96. Franz Marc, *Les chevaux au repos*, 1912, Gravure sur bois

à Munich a donné une belle analyse d'un des plus célèbres tableaux du peintre, *Le Cheval bleu I* (Fig. 97). Il décrit le tableau ainsi : « *Le Cheval bleu I*, avec sa valeur symbolique qui s'impose à nous, qui rayonne de l'attrait d'un nouveau début, est devenu l'un des plus célèbres tableaux de Franz Marc et du mouvement « Blaue Reiter » (Cavalier bleu). Un jeune poulain bleu se dresse, gauche et brusque, plein de force juvénile, la tête penchée, comme s'il était plongé dans ses pensées. Alors que son corps aux lignes légèrement brisées apparaît en blanc, les sabots et la crinière sont en bleu marine. L'ensemble de la scène est dominé par le champ d'action de contrastes complémentaires, du rouge vermillon et du vert dans la partie inférieure passant par le rouge carmin et le jaune au violet, au bleu et à l'orange à la partie supérieure. La théorie de la couleur de Franz Marc est présentée ici d'une manière rarement plus nette et qui est déterminante pour de nombreux tableaux de l'apogée de sa carrière comme il la présente dans une lettre adressée à August Macke en décembre 1910 : « Le bleu est l'expression du principe masculin, austère et spirituel. Le jaune est le principe féminin, doux, gai et sensuel. Le rouge exprime la matière, brutale et pesante qui doit être combattue et dominée par les deux autres ! » (Fig. 98, 99, 100)

« Le rôle de la couleur bleue en tant que symbole du spirituel, de la victoire sur le matériel, est ici exprimé clairement. Sur *Le Cheval bleu I* Franz Marc s'éloigne définitivement de la couleur « d'apparence naturelle » et opte pour la couleur que Klaus Lankheit a appelé « Wesensfarbe » (couleur essentielle). Dans sa configuration, la noblesse du cheval, que l'homme a toujours estimé, est alliée à l'aspiration vers le spirituel, selon le programme auquel Kandinsky s'était également voué avec le symbole du « Cavalier bleu » sur la page de garde du célèbre almanach. Toutefois, ce n'est pas seulement la couleur « spirituelle » qui souligne le caractère pathétique et expressif du cheval bleu mais aussi sa représentation formelle. La tête obstinément penchée, l'animal donne l'impression d'un être doué de sensibilité. Franz Marc prête souvent à ses représentations animalières des attitudes et des éléments de composition propres à des personnages traditionnels – comme par exemple celui du personnage de dos de Caspar David Friedrich plongé dans ses pensées face à la nature – et donne ainsi à l'animal des traits humains. Le célèbre tableau de Franz Marc, la *Tour des chevaux bleus*, disparu depuis la Seconde Guerre mondiale, est celui dans lequel la présence spirituelle est exprimée de la manière complexe et formelle la plus convaincante »[28].

Peintre expressionniste allemand, Franz Moritz Wilhelm est né le 8 février 1880 à Munich. Son père, Wilhelm Marc, était peintre et professeur à l'Académie des Arts de Munich. La vie de Franz prendra différentes orientations avant qu'il décide de consacrer sa vie à la peinture. A l'âge de 14 ans, il se découvre une vocation religieuse et étudie la théologie dans le but de devenir pasteur. Plus tard, à 18 ans, il change de direction, renonce aux études religieuses et étudie la philosophie. C'est après une année de service militaire qu'il prend la décision de devenir peintre, en reprenant les études en 1900 à l'Académie des Beaux-arts de Munich. Pendant son deuxième voyage à Paris en 1907, il découvre la peinture de Gauguin et de Van Gogh. Attiré par leurs peintures ainsi que par celles de Cézanne et des Fauves, il s'installe dans une quête du mystère de la nature et du « spirituel dans l'art ».

28. DEUTSCHLAND.de, [07/05/2013], Le cheval bleu I, https://www.deutschland.de/fr/topic/vie-moderne/voyages-mobilite/le-cheval-bleu-i



97. Franz Marc, *Le Cheval Bleu I*, 1911, Huile sur toile, Munich, Musée Lenbachhaus de Munich

98. Franz Marc, *Des petits chevaux bleus*, 1911, Huile sur toile, Stuttgart, Staatsgalerie, collection Lütze

99. Franz Marc, *Le chien allongé dans la neige*, 1910-1911, Huile sur toile, 62,5 x 105 cm, Frankfurt, Stadelsches Kunstinstitut

100. Franz Marc, *Le cheval dans le paysage*, 1910, Huile sur toile, 85 x 112 cm, Essen, Museum Folkwang

Dans une lettre datée du 6 août 1907 à sa femme Maria, on remarque son intérêt pour la nature : « Van Gogh est pour moi le plus authentique, le plus grand, le peintre le plus poignant que je connaisse. Peindre un peu de la nature la plus ordinaire, en plaçant la foi et toute son aspiration en elle – voici la réalisation suprême… Je ne peins plus maintenant que ce qu'il y a de plus simple ; aussi je ne regarde absolument pas autre chose dans la nature. En moi vit maintenant une voix qui me dit en permanence : retourne à la nature, à ce qu'il y a de plus simple ; car c'est uniquement là que la symbolique réside, le pathos et le mystère dans la nature »[29].

Si Gauguin a peint les Tahitiens, ces êtres purs et proches de l'homme originel, afin de représenter le paradis perdu, Franz Marc représente ce paradis et l'union entre l'homme et la nature à travers l'animal. Loin d'être un peintre animalier reprenant les codes et conventions de la peinture animalière, il décide de prendre l'animal comme sujet de son travail dès année 1905. Dans le but de rendre visible la vérité intérieure des choses, après avoir acquis la maîtrise de l'anatomie de l'animal, il dessinera de mémoire en évitant de copier la nature.

Il est intéressant de constater que le thème animalier apparaît dans son travail avec le mythe d'Orphée, suite à une semaine passée dans les monastères du mont Athos en compagnie de son frère Paul. Ce voyage a constitué l'une des sources d'inspiration pour un petit croquis, *Orphée parmi les animaux.* Ce dessin, qui montre Orphée jouant de sa

29. MEISSNER, Franz, *Franz Marc : Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Leipzig und Weimar, Kiepenheuer Verlag, 1989, p. 27.

lyre, assis sous un arbre, entouré par des animaux, sera réalisé sur un carton de tapisserie une année plus tard. Cette œuvre convoque l'image d'une harmonie d'avant le verbe, où la musique, langue universelle, parle à la création tout entière. Fils du roi de Thrace Œagre et de la muse Calliope, Orphée a reçu du dieu Apollo une traditionnelle lyre à sept cordes. Représenté comme un poète, il sait par sa lyre charmer les animaux sauvages et émouvoir les êtres inanimés. Comme l'écrit Marcel Detienne, la voix d'Orphée « surgit au-delà du chant qui récite et raconte », comme une voix primordiale, antérieure à la parole articulée »[30].

Attiré par la peinture de Gauguin sur le plan artistique, Marc partage aussi avec lui les mêmes sentiments concernant l'homme civilisé qui a perdu sa pureté originelle. Et l'un comme l'autre vont fuir la civilisation afin de retrouver cet état pur. Gauguin s'installe d'abord en 1888 en Bretagne puis en 1891 il part pour la Polynésie, d'abord à Tahiti, puis dans l'île de Hiva Oa dans l'archipel des Marquises. De même pour Franz Marc qui, après avoir quitté Munch en 1910, s'installe d'abord à Sindelsdorf, un petit village de Bavière, puis quelques mois avant la Première Guerre mondiale déménage dans un village encore plus isolé près de Kochel am See.

Comme nous l'avons noté, la spiritualité, la pureté et les sentiments religieux sont des notions récurrentes dans ce tournant de siècle marqué par le matérialisme. Le projet que conçoit Marc se fonde sur des critères à la fois « spirituels » et « religieux ». En reprenant la formule de Kandinsky, Marc évoque une « époque spirituelle » où les idées de « Dieu, de l'art et de la religion reviendront », et où « des légendes et symboles nouveaux pénétreront dans nos cœur bouleversés », une époque où « la science et la technique » seront ramenées au rang de l'accessoire, parce que « l'on commercera des biens spirituels »[31]. En cela, on peut comparer les projets de Gauguin et de Marc à ceux des Romantiques du début du XIX^{e} siècle.

L'art pour Franz Marc « consiste toujours à s'efforcer hardiment de s'éloigner le plus possible de la nature, c'est notre pont vers le monde de l'esprit, la nécromancie de l'humanité »[32].

C'est à travers cette recherche du spirituel et des mystères de la nature que le monde des animaux devient son centre d'intérêt. Dans une quête de pureté et d'innocence, il peint des chevaux, des biches, des chevreuils, des chats, des tigres, des moutons, des loups, mais rarement des hommes. Considéré comme un être pur, l'animal, tel qu'il est représenté par Marc, est l'emblème même de l'harmonie originelle. (Fig. 101, 102, 103)

Dans une lettre à sa femme datée du 12 avril 1915, il décrit cette présence : « Dans l'ensemble, mon instinct n'a pas non plus été un mauvais guide jusqu'à présent, même si mes œuvres étaient impures ; notamment l'instinct qui m'a détourné du sentiment vital à

30. DETIENNE, Marcel, *Les dieux d'Orphée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2007, p. 14.
31. Cité dans SCHULZ-HOFFMANN, Carla, « Franz Marc et la tradition de l'idéalisme allemand dans l'art du XXe siècle, Potentialités et limites d'une utopie », in *Figure du moderne : l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914*, Paris, Paris-musée, 1992, p. 208.
32. Cité dans GOMBRICH, Ernst Hans, *op.cit.,* p. 220.

101. Franz Marc, *Trois chevaux*, 18,4 x 20 cm, Craie sur papier
102. Franz Marc, *Cheval dans le paysage*, 10,3 x 12 cm, Craie sur papier
103. Franz Marc, *Deux chevaux dans un paysage de montagne*, 18 x 20 cm, Craie sur papier

l'égard des hommes et m'a conduit vers le sentiment pour l'élément animal, 'les animaux purs'. Les êtres impies qui m'entouraient (surtout les êtres masculins) n'éveillaient pas mes véritables sentiments, tandis que le sentiment vital de l'animal, encore intact, a fait retenir tout le bien en moi »[33].

Il est intéressant de connaître le lien que Marc établit ainsi entre l'homme, la femme et l'animal : « … Je suis avec Witten à côté du jardin zoologique puisque je veux m'y consacrer complètement pendant plusieurs jours. Pour moi il est plein de merveilleux, plein d' 'esprit'. Je passe aussi toujours en pensée des animaux à 'ma femme', mon nu. Représenter l'espèce 'homme', l'animal 'homme' ; le côté animal, puissant, le sang, la race… les êtres humains avec leur sang qui coule, leur sang sombre, qui se sentent comme 'le fruit de la terre' – ce sont eux que je veux représenter – c'est ainsi que je veux te représenter… »[34].

Si Marc veut représenter sa femme sous les traits de l'animal, c'est parce qu'en associant l'animal à ce qui est bon, vierge et vrai, il voit en lui une image idéale de l'homme. Selon Johannes Langner, l'art avait pour Marc une fonction religieuse bien précise, à savoir celle de la Rédemption. L'artiste se devait de replacer l'homme dans l'union cosmique originelle.[35]

La fonction religieuse qui traverse cette représentation de l'animal est en lien avec le rapport des peintres romantiques au paysage. Ce rapport avec la nature était purement religieux et avait comme but de retrouver l'harmonie entre l'homme et la nature. Carla Schulz-Hoffmann dans *Franz Marc et la tradition de l'idéalisme allemand dans l'art du XX^e^ siècle, potentialités et limites d'une utopie,* nous explique cette proximité entre la conception de la nature et sa fonction religieuse chez les premiers Romantiques et chez Franz Marc. Pensons également à Novalis, pour qui « seule la religion peut réveiller l'Europe et rassurer les peuples », car « en l'absence des dieux règnent les fantômes », ou à Friedrich : « La sensation pure » ne peut jamais « être contraire à la nature », elle ne peut que lui être « conforme ». Ces conceptions, déjà formulées à l'époque des premiers Romantiques, sont à l'origine de la réhabilitation des cultures dites primitives, du conte et des productions de l'art populaire, ainsi que de l'appréciation positive de l'enfance qui s'exprime dans l'*Almanach du Blaue Reiter.* Dans ces domaines non encore déformés par le matérialisme et la science « humanisée », on croit pouvoir approcher l'essence originelle perdue par l'individu au cours de son évolution, essence qu'il tente de se réapproprier par « le sentiment pur »[36].

Pour Friedrich comme pour Novalis, le but était le devenir de l'homme, l'homme idéal dans son état originel. Pour l'un comme pour l'autre, le seul chemin qui mène à ce but

33. MARC, Franz, *Lettre du front,* Paris, Fourbis, 1996, p. 77.
34. Lettre à Maria Franck de 1907, cité dans JANSEN, Isabelle, *Franz Marc et l'art français du XIX^e^ siècle,* Paris, Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 46.
35. *Ibid.,* p. 47.
36. SCHULZ-HOFFMANN, Carla, « Franz Marc et la tradition de l'idéalisme allemand dans l'art du XX^e^ siècle, potentialités et limites d'une utopie », *op.cit.,* p. 210.

était la « connaissance de soi ». Un des fragments de Novalis énonce : « Nous sommes le secret ». Dans une note qui précède *Les Disciples à Saïs,* il écrit encore : « Un homme réussit à soulever le voile de la déesse de Saïs. Mais que vit-il ? Miracle des miracles, c'est lui-même qu'il vit ».

On retrouve la même conception chez Marc. Si dans un premier temps il a exclu l'homme de sa peinture, considéré comme impur, pour le remplacer par les animaux qui avaient gardé la pureté originelle, vers la fin de sa vie sa pensée se dirige vers l'idée que la « vraie » nature ne peut qu'être conçue que par l'homme. C'est par la connaissance de soi que l'homme peut arriver à la connaissance de la nature. Ce peintre qui à travers l'animal a voulu se rapprocher de l'état originel et voir « le monde tel que le voit un animal », sera finalement persuadé que toute connaissance, y compris la connaissance de la nature, ne peut passer que par la connaissance de soi. Il se rapproche ainsi de toute l'œuvre de Novalis, qui est la quête du secret de ce que nous sommes : « nous sommes le secret ». Novalis le symbolisait par la Fleur Bleu ou la déesse voilée de Saïs. Et cette connaissance, selon lui, ne deviendra possible que par la fusion des contraires, la mort et la vie, le jour et la nuit. A ce sujet, la remarque de Tieck parlant de Novalis est intéressante : « il lui était devenu naturel de considérer comme miraculeuses les choses habituelles et proches, et comme habituelles les réalités lointaines et surnaturelles ; il se mouvait dans la vie quotidienne comme au cœur d'un conte merveilleux, et le domaine lointain et inconcevable que la plupart des hommes pressentent seulement ou révoquent en doute était pour lui une partie aimée »[37].

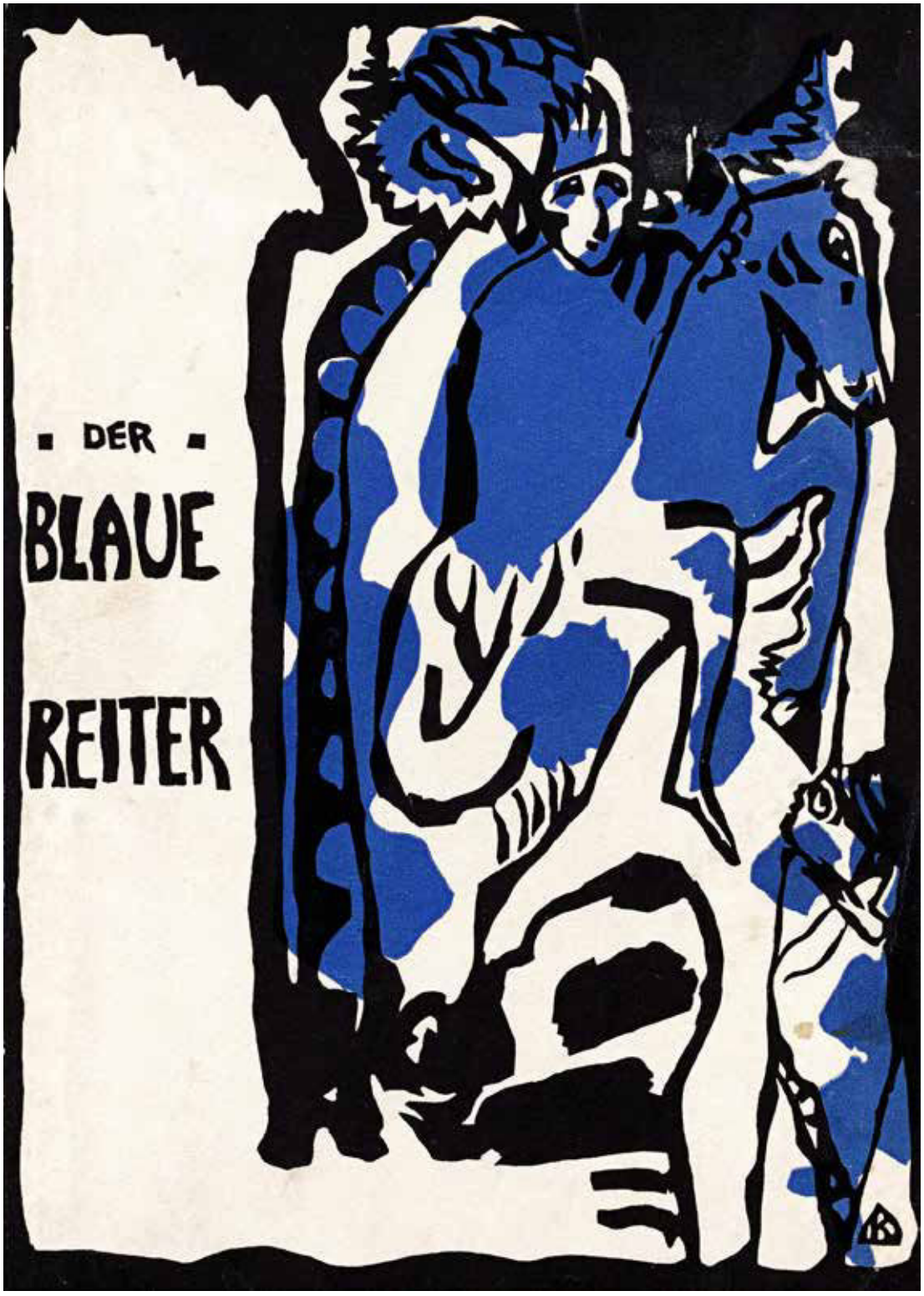
Ainsi l'altérité, par son double aspect, inquiétante et fascinante, devient la condition même de la connaissance de soi. N'est pas vers cette altérité à la fois angoissante et réjouissante que Heinrich von Ofterdingen dirige son voyage ?

Le nom que Franz Marc et Wassily Kandinsky ont donné à leur groupe fondé en 1911, *Der Blaue Reiter* (Fig. 104), nous rappelle *Die Blaue Blume* de Novalis. Kandinsky dira à ce propos : « nous aimions tous les deux le bleu, Marc aimait les chevaux, moi les cavaliers ».

Et ce bleu que Runge associait au jour, à Dieu le père et à l'esprit, renvoie au même symbolisme spirituel chez Kandinsky et Marc. Pour Kandinsky, qui publie en 1911 *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,* « une œuvre d'art n'est pas belle, plaisante, agréable. Elle n'est pas là en raison de son apparence ou de sa forme qui réjouit nos sens. La valeur n'est pas esthétique. Une œuvre est bonne lorsqu'elle est apte à provoquer des vibrations de l'âme, puisque l'art est le langage de l'âme et que c'est le seul ». C'est la recherche de résonances intérieures qui caractérise sa peinture et ses écrits.

Cette nécessité d'orientation de l'œuvre vers ce qui vient de l'intérieur se manifeste à plusieurs reprises chez le peintre : « Si l'artiste est le prêtre du « Beau », ce Beau doit également être recherché en fonction du même principe de *la grandeur intérieure*, que nous avons trouvé partout jusqu'ici. Ce « Beau » ne peut se mesurer qu'à l'échelle de la grandeur et de *la nécessité intérieure*, qui nous a déjà rendu si souvent service. *Est beau ce*

37. KOENIG, Catherine, « NOVALIS (1772-1801) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 janvier 2016. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/novalis/



104. Wassily Kandinsky, *Der blaue reiter*, 1911, Gravure sur bois, 27,8 x 21,9 cm

qui procède d'une nécessité intérieure de l'âme. Est beau ce qui est beau intérieurement. »[38].

Cette conception de l'intériorité a conduit l'art dans différentes directions. Ces voies variées ont en commun chez plusieurs artistes la réapparition de la notion de l'altérité comme étant nécessaire à la connaissance de soi. Les animaux de Franz Marc ne reflètent pas seulement le paradis perdu, ils ressuscitent aussi la pensée romantique telle qu'on la déchiffre dans la peinture de Géricault ou de Delacroix, chez qui l'animal devient l'image d'une altérité recherchée.

C'est par cette vision que l'on peut comprendre la présence de l'animal dans les productions artistiques des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Désormais l'animal devient l'emblème même de la connaissance de soi et va hanter l'œuvre de nombreux artistes. Cette connaissance passe par la reconnaissance de la part d'animal présente en l'homme.

38. KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, coll. « Folio/Essais », 1989, p. 203.

2. Le déclin de la raison

« Les poètes se sauvaient dans le rêve et l'inconscient. Quand une telle fuite se révélait insuffisante pour faire valoir la personne particulière, alors on bifurquait dans la maladie pour mettre l'accent sur cette personne. De temps en temps, les peintres et les poètes, fakirs des maladies futures et à la mode, entraient en transe. »[39]

Ce début du XX[e] siècle et les décennies qui le suivent voient naître un mode de pensée qui accorde une place importante à ce qui est relatif à l'instinct et à l'inconscient. Désormais il faut redonner à l'homme civilisé la force de ses instincts primitifs et explorer le domaine de l'inconscient. Les Surréalistes vont exalter un art spontané et automatique qui trouve ses sources dans l'inconscient et le rêve, dans la nature et la nuit, dans le primitif et l'originaire. L'appel au *merveilleux* est omniprésent. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, on peut lire : « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ». Breton voyait aussi dans le merveilleux la possibilité de dialoguer avec les esprits autour d'une table tournante, le magnétisme et l'hypnotisme, le surnaturel et l'occulte. Désormais le recours à l'inconscient devenait fondateur de l'acte créateur.

> « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressée de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. »
>
> André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

L'ambition des Surréalistes est de concevoir une nouvelle philosophie pouvant s'appliquer à tous les aspects de la vie, du quotidien à l'art. Pour réaliser celle-ci, ils s'inspirent conjointement de la psychologie et de l'anthropologie, de l'art et de la littérature de leur époque ainsi que de la politique, avec un intérêt particulier pour le primitivisme. Cet intérêt se manifeste dans leurs collections d'art brut et dans une tentative générale de comprendre et d'assimiler la vision du monde de ces sociétés ancestrales en l'appliquant à l'Homme moderne. Rappelons le mur d'André Breton, aujourd'hui au musée d'Art Moderne de Paris, qui illustre bien ce penchant du surréalisme (Fig. 105). Un os de baleine gravée, une amulette égyptienne, un masque Tatanua, une poupée maya, un masque iroquois... Ce sont des objets qui retracent les voyages de Breton. En 1938, lors de son voyage au Mexique, il a rempli ses valises d'objets d'art populaire mexicains tel que masques, poteries, poupées, crâne en sucre. Claude Lévi-Strauss se souvient de leur voyage aux Etats-Unis et du magasin d'antiquités de Julius Carlebach où il avait acheté tant d'objets d'art primitif.[40]

---

39. Cité dans CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 28.
40. POLIZZOTI, Mark, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999, p. 575.

105. André Breton, *Le Mur de l'Atelier*, Paris, Musée d'Orsay

Ils étaient familiers des écrits de Sir James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Sigmund Freud et Henri Bergson. *Le Rameau d'or* de Frazer, recueil composé d'un grand nombre de thèmes illustrant la pensée humaine dans sa diversité, fait partie des références du mouvement des Surréalistes. On y trouve des illustrations évoquant les mythes de l'Antiquité, de l'Orient, de la culture populaire européenne, des cultures primitives d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique.

Comme l'explique Evan Maurer, on trouve dans cet ouvrage plusieurs points particulièrement importants aux yeux des Surréalistes. Tout d'abord la place fondamentale accordée au rêve chez les primitifs, puisque celui-ci constitue une partie intégrante et essentielle de leur vie quotidienne. On voit en effet dans *Le Rameau d'Or* à quel point ces rêves sont pour ces peuples porteurs d'une vérité plus élevée que les expériences en état de pleine conscience. Ensuite Frazer montre que dans certaines de ces sociétés primitives, chaque chose ou chacune des forces qui animent la nature est investie d'une âme ou d'un esprit, au même titre que les êtres humains. Une telle croyance les prédispose à une relation beaucoup plus étroite et harmonieuse avec la nature.[41]

Il en va de même pour deux ouvrages de Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* de 1910, et *La Mentalité primitive* de 1922, où l'auteur compare les manières dont les hommes primitifs et les Européens envisagent le monde. Il souligne la vision dualiste de l'homme primitif et, comme Frazer, l'importance du rêve pour ce dernier. Ces caractéristiques ne peuvent que séduire les Surréalistes qui cherchent à mettre le rêve et l'inconscient au service de leur processus de création.

41. MAURER, Evan, « Dada et surréalisme », In. RUBIN, William, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 542.

Les Surréalistes poursuivent le chemin entamé par les Romantiques. Comme le dit Panofsky, ces derniers avaient déjà tenté d'abolir les frontières entre la philosophie, la religion et la magie. En plus du rêve, voulant embrasser les mystères de l'Orient, ils se passionnent pour des courants ésotériques tels que la Kabbale.

Précisons que la plupart des précurseurs surréalistes comme Sade, Balzac ou Hugo étaient des passionnés d'occultisme. Hugo et Balzac connaissaient l'œuvre de Wronski, mathématicien et économiste qui avait l'ambition d'atteindre l'absolu. Le penchant occultiste de ces écrivains nous est aujourd'hui connu. Victor Hugo est considéré comme un fervent adepte du spiritisme et de la table tournante. En 1852, lors de son exil à Jersey, une petite île anglo-normande, il loue une maison isolée dans une vallée sinistre où il se passe des choses étranges.

En cela nous pouvons imaginer le lien que le Surréalisme tisse avec le Romantisme et son penchant ésotérique, son rêve d'un ailleurs et les valeurs de l'Occident. « Le développement de la civilisation et le progrès incessant des techniques n'ont pu totalement extirper de l'âme humaine l'espoir de résoudre l'énigme du monde et de détourner à son profit les forces qui le gouvernent »[42].

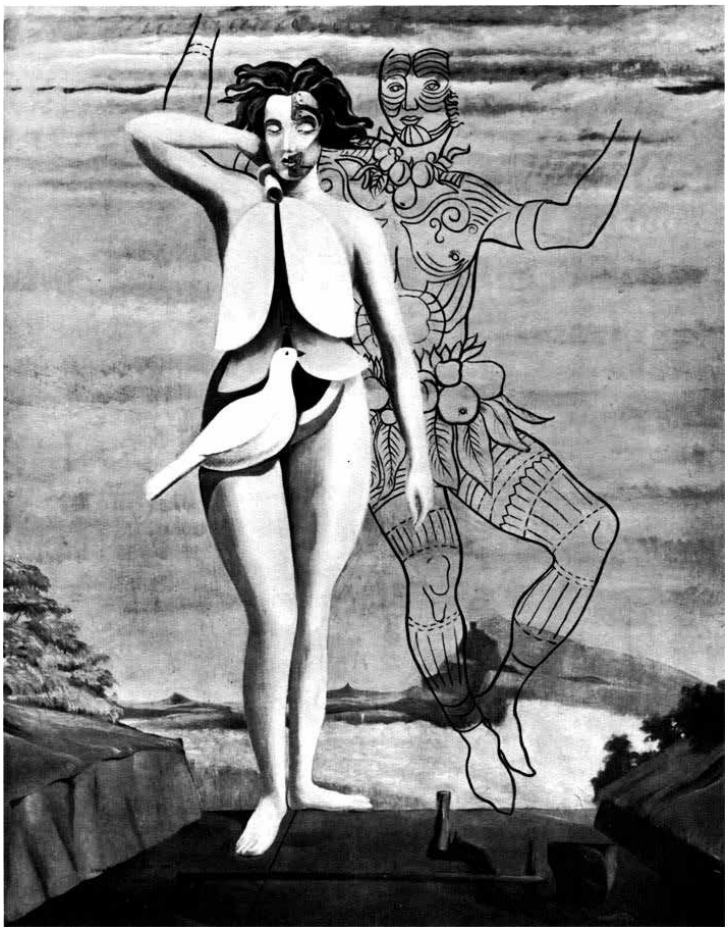
« Dans l'Allemagne de 1800, comme dans le Paris de 1925, de jeunes poètes cherchaient à trouver ensemble, - par une sym-philosophie et une sym-poésie organisées, - une méthode précise qui permît d'appeler au jour la réalité cachée de la vie inconsciente. (...) On tente d'amener à la conscience tout le trésor inconscient »[43]. Ainsi les Surréalistes, héritiers du Romantisme et du symbolisme, cherchent à révéler ce qui est essentiel dans la nature humaine.

2.1. Portrait de l'artiste en oiseau

Les Surréalistes s'intéressent particulièrement aux recherches de Lévy-Bruhl sur le totémisme des primitifs. Dans les études qu'il leur consacre, il montre comment ces hommes s'identifient aux éléments naturels tels que les plantes ou les animaux, en les considérant comme leurs gardiens. Il explique aussi comment pour le primitif qui appartient à une communauté totémique, chaque animal, chaque plante, chaque élément tel que le soleil, la lune ou les étoiles, font partie d'un totem. Même dans des communautés où cette forme n'existe pas, la représentation collective de certains animaux est de caractère mystique.[44]

Ce dernier point est important pour nous, car il permet de comprendre la présence de l'animal dans des œuvres d'artistes comme Max Ernst, chez qui ce penchant primitiviste est très présent (Fig. 106). Pour lui, l'artiste surréaliste, comme ses prédécesseurs jusqu'à Gauguin, doit retrouver l'harmonie spirituelle avec la nature, celle-ci ayant disparu avec l'essor du christianisme, l'arrivée du rationalisme et le développement de la technologie. Dans la troisième partie de son livre publié en 1936, intitulée « Identité instantanée », Max Ernst rendait compte de ses propres expériences d'affiliation à une telle vision primitive. Il y s'identifie au dieu Pan

42. BRETON, André, *L'Art magique,* Paris, Éditions Phébus, 1991, p. 61.
43. BEGUIN, Albert, *op.cit.,* p. 528.
44. MAURER, Evan, *op.cit.,* p. 543.



106. Max Ernst, *La belle Jardinière*, 1923, Huile sur toile, Présumé détruit

de la mythologie classique et au Papou de la mythologie tribale. Le premier était le dieu des bergers et des forêts et présentait une apparence mi-homme, mi-animal, tandis que l'homme Papou est censé représenter l'homme tribal vivant en relation harmonieuse avec la nature.

On comprend ainsi pourquoi la nature en général et l'animal en particulier s'imposent comme le sujet central de son œuvre peuplée d'animaux de toutes sortes : insectes, oiseaux, poissons et animaux hybrides. Ce sont des animaux qui symbolisant les forces spirituelles de la nature, évoquent la relation mystique que l'homme entretient avec la nature.

Un passage de son autobiographie fantastique fait même référence à une association intime avec l'oiseau : « Le 2 avril (1891) à 9h 45 du matin, Max Ernst eut son premier contact avec le monde sensible lorsqu'il sortit de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé pendant sept ans »[45]. Il explique ensuite que cet oiseau meurt au moment où son père lui annonce la naissance de sa sœur. Cette mort liée à cette venue au monde causera « une confusion entre les oiseaux et les humains » qui ne quittera pas son œuvre. Par la suite, il s'identifiera à « Loplop, le Supérieur des oiseaux ».

Ainsi l'oiseau devient-il son totem et son alter ego (Fig. 107). Comme le remarque Maurer, l'artiste est très inspiré par l'ouvrage de Freud *Totem et Tabou,* dont il ira jusqu'à utiliser le titre pour un de ses tableaux. Car les textes de Freud donnent eux aussi des descriptions de la relation totémique. Les études de Freud sur cette relation avaient pour le

45. *Ibid.*

107. Max Ernst en costume d'oiseau, Photographie de John Rewald, 1958, Collection Dorothea Tanning, New York

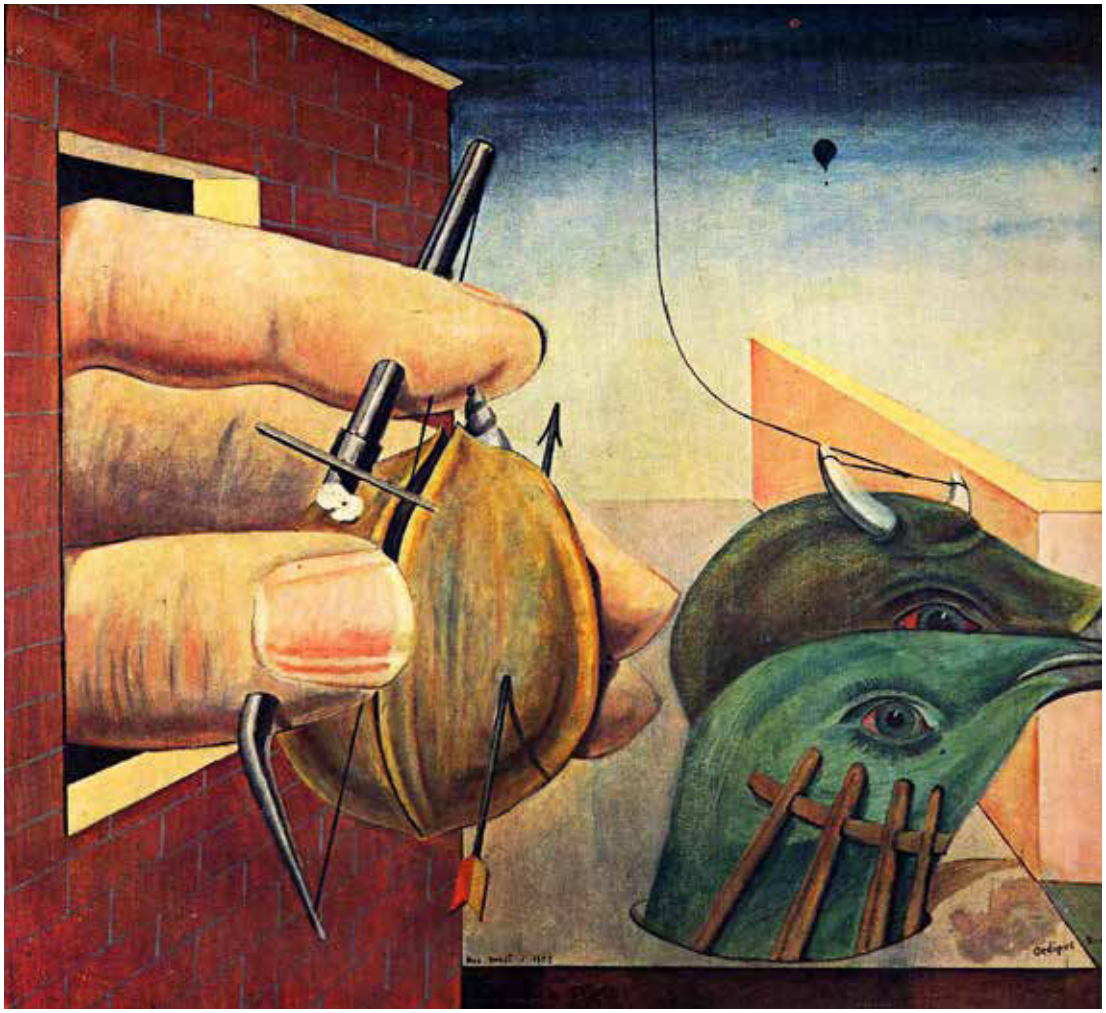
but de retrouver l'origine du complexe d'œdipe. Le sujet intéresse Ernst, qui le traite dans l'une de ses peintures, *Œdipus Rex* (Fig. 108), en 1922. On y voit pour la première fois apparaître l'image totémique de l'oiseau dans un espace mystérieux et théâtral. À droite, deux têtes d'oiseaux sortent du sol, l'une avec des cornes et l'autre avec des barrières. À gauche, on voit une main tenant une grosse noix entre ses doigts. Celle-ci sort d'une fenêtre et elle est transpercée de flèches.

En se référant au récit autobiographique de l'artiste et aux textes de Freud, on a pu identifier ces deux têtes comme étant celles de ses parents. « Ernst utilise ainsi dans *Œdipus Rex* les théorie de Freud sur la relation entre le complexe d'œdipe et le totémisme pour exprimer de façon très personnelle ses sentiments contradictoires à l'égard de ses parents, et sa recherche de l'identification avec l'oiseau. »

Après cette peinture, l'oiseau ne quittera plus l'œuvre de l'artiste ; de manière récurrente, ce thème reviendra dans beaucoup de ses toiles. Ainsi de son roman-collage *Une semaine de bonté,* de 1934, qui contient cinq cahiers et 184 collages. Le quatrième cahier est consacré à œdipe, et des hommes à tête d'oiseau y occupent une place centrale.

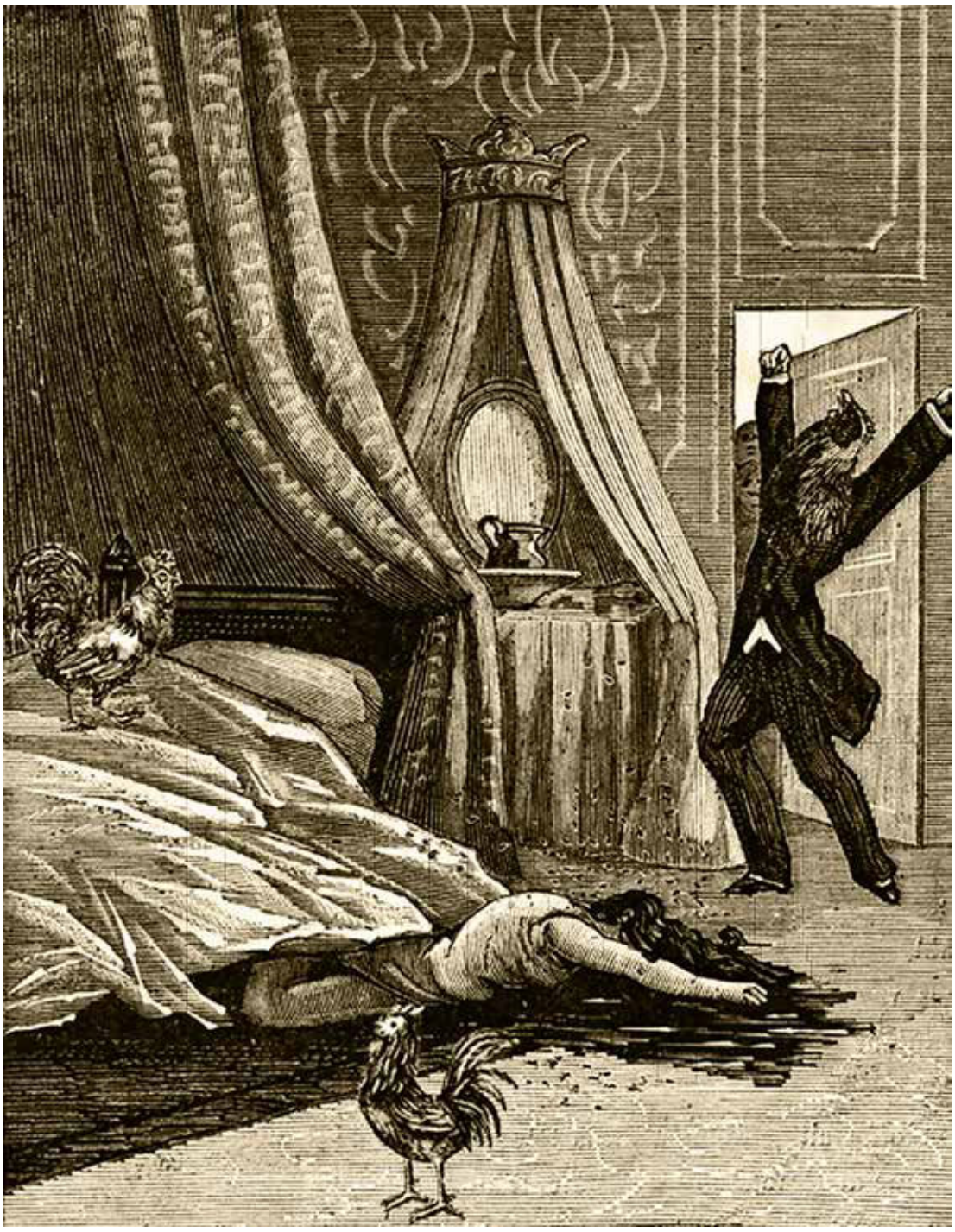
En-dehors de l'influence des écrits de Freud, il faut évoquer l'importance de l'art de l'île de Pâques, dont les Surréalistes prennent connaissance dans les années 1920. Max Ernst collectionne plusieurs statuettes anthropomorphes d'homme-oiseau de cette île. La divinité principale du peuple qui l'habitait avait à la fois les caractéristiques de l'homme et de l'oiseau. Cette influence est remarquable surtout dans les peintures des années trente et notamment dans *Nature à l'aurore* (Fig. 109), de 1936, où l'artiste représente dans une jungle un homme de profil avec une tête d'oiseau.

Ou encore dans le cinquième cahier d'*Une semaine de bonté,* « Le Rire du coq » (Fig. 110), qui contient des hommes à tête de coq rappelant les statuettes mi-homme mi-

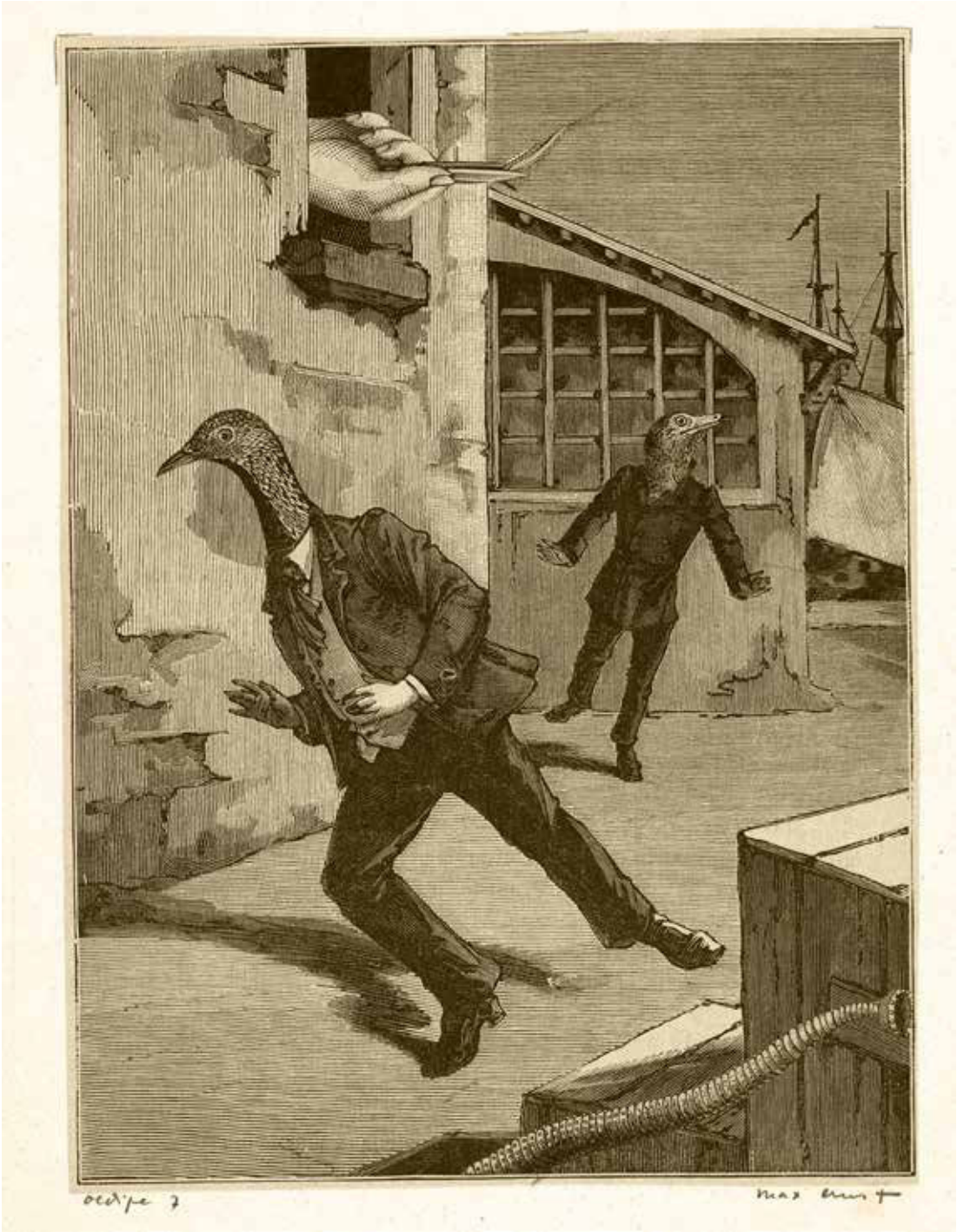


108. Max Ernst, *Œdipus Rex*, 1922, Huile sur toile, 102 x 93 cm, Collection privée

109. Max Ernst, *La nature à l'aurore*, 1938, Huile sur toile, 81 x 100 cm, Collection privée



110. Max Ernst, Collage tiré de Une semaine de bonté. *Le rire du coq 5*, 1933



111. Max Ernst, Collage tiré de Une semaine de bonté, 1933

oiseau de l'île de Pâques. L'intérêt de Max Ernst ne se limite pas à l'art de l'île de Pâques et comme on peut voir dans *Au-delà de la peinture,* il reconnaît aussi son empathie pour la culture de la région du golf de Papouasie en Nouvelle Guinée.

2.2. Le XXe siècle: réhabilitation de l'animal comme miroir de l'intériorité

La notion de l'animalité et de la présence de l'animal tout au long de l'histoire de l'art du XX[e] siècle et jusqu'à nos jours nous devient compréhensible si l'on prend en considération cette longue histoire de séparation, le malaise qui en est la conséquence et l'envie de retrouver une unité harmonieuse et de résoudre cette crise. Cette démarche a commencé avec le Romantisme et a été poursuivie par d'autres mouvements artistiques. Cette aspiration au primitivisme voit son apogée avec le Surréalisme et l'importance qu'il accorde à la « vision dite primitive », à ce qui vient de la nature sauvage, de la nuit, du rêve et de l'inconscient.

On peut donc dire que le début du siècle a donné naissance à une génération d'artistes pour qui, après la Première Guerre mondiale, la notion d'altérité se manifeste avec une grande force, et d'abord par son intérêt explicite pour le primitivisme, l'*Autre*, son mode de vie et le rapport qu'il entretient avec la nature. Cet *Autre* est dans le vrai et a accès à des processus psychiques primordiaux. Le mouvement surréaliste, dont le désir est de « transformer l'homme », l'invite à considérer sa propre profondeur. La présence du merveilleux, chez les Surréalistes, leur a ouvert une voie vers le magnétisme, le spiritisme et l'hypnotisme. C'était un appel vers un autre monde, celui de l'inconscient et du rêve.

C'est dans la figure de l'*Autre* que les artistes ont découvert l'animalité. (Fig. 112,113) Désormais l'animal, ce « frère inférieur », cette part d'ombre qui inquiétait l'homme, devient la figure qui permet de dépasser la frontière. Le Surréalisme l'a libéré des tabous et lui a permis de s'ouvrir à cette part de l'homme précédemment refoulée. Désormais l'union bestiale de l'homme et de l'animal devient l'emblème de l'identité. Il faut retrouver l'animal qui est en nous pour arriver à une compréhension de soi. C'est en saisissant cette part invisible que l'homme arrive à une vraie connaissance de soi. Cette part animale est loin de la vision des Pères de l'Eglise pour qui l'homme après la chute avait perdu sa perfection et rejoint l'imperfection des animaux.

Ainsi, on peut penser que l'animal surgit de cet art spontané et automatique dont, comme on a dit, l'inconscient et le rêve, la nature et la nuit, le primitif et l'originaire sont des clés. Dans le numéros de novembre 1929 de *Documents,* Bataille rédige une courte notice intitulée *Métamorphose* qui conclut qu'« il y a dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l'animal se rue dehors comme le forçat trouvant l'issue ; alors, provisoirement, l'homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l'admiration poétique du mort. C'est dans ce sens qu'on regarde un homme comme une prison d'apparence bureaucratique. »

La fascination de Bataille pour l'animalité est bien connue et peut être lue à travers ses

112. André Masson, *Chimère I*, 1941, Encre de Chine sur papier marouflé sur carton

113. André Masson, *Chimère IV*, 1941, Encre de Chine sur papier marouflé sur carton

écrits, notamment l'ouvrage consacré aux fresques de Lascaux, *Lascaux ou la naissance de l'art* rédigé en 1955. Émerveillé par l'abondance de la figure animale, il y voit un art où l'humanité de l'homme s'accomplit. Il parle du « miracle de Lascaux » et il dit : « ce qui nous fige en un long étonnement est que l'effacement de l'homme devant l'animal – et de l'homme justement devenant humain – est le plus grand que nous puissions imaginer. Le fait que l'animal représenté était la proie et la nourriture ne change pas le sens de cette humilité »[46]. L'animal tel qu'il est représenté par l'homme de l'Âge du renne est un être prestigieux qui garde ses traits d'animal, fidèle à sa réalité. Alors que l'image de l'homme s'efface sous celle de l'animal et se cache derrière le masque de l'animal.

Bataille évoque le moment du passage de l'animal à l'homme, le moment où les rôles s'inversent. C'est l'instant où l'homme considère comme essentielle la différence qui l'oppose à l'animal, ce dernier devenu désormais objet d'horreur. Mais la découverte de Lascaux et le sentiment que l'homme éprouve dans ce lieu renverse tout. « Cette extraordinaire caverne (…) ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle qui est dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie. (…) Ce qui nous paraît digne d'être aimé est toujours ce qui nous renverse, c'est l'inespéré, c'est l'inespérable. Comme si paradoxalement, notre essence tenait à la nostalgie d'atteindre ce que nous avions tenu pour impossible. (…) Lascaux se place pour nous, dès maintenant, parmi les merveilles du monde : nous somme cependant en présence de l'incroyable richesse qu'amoncela la suite des temps. Que devait, dès lors, être le sentiment des premiers hommes, au milieu desquels, sans qu'évidemment ils en tirassent une fierté semblable aux nôtres (si sottement individuelles), ces peintures eurent évidemment un prestige immense ? Le prestige qui se lie, quoi qu'on en pense, à la révélation de l'inattendu. C'est en ce sens surtout que nous parlons du miracle de Lascaux, car à Lascaux, l'humanité juvénile, la première fois, mesura l'étendue de sa richesse. De sa richesse, c'est à dire du pouvoir qu'elle avait d'atteindre l'inespéré, le *merveilleux.* »[47].

C'est cet émerveillement, ce miracle et cette envie d'atteindre l'inespéré et l'impossible, qui conduisent l'homme à retrouver son animalité perdue. En effet, l'art du XX^{e} siècle se caractérise en grande partie par ce qui surgit de l'intérieur. Désormais le tableau n'est plus la « fenêtre » d'Alberti qui s'ouvre sur le monde, il n'est plus un outil de la connaissance et de l'objectivation du monde. L'artiste au XX^{e} siècle ferme cette « fenêtre » ouverte sur le monde afin d'ouvrir une nouvelle fenêtre qui conduit à l'intérieur, à ce qui est le plus profond en l'homme, ses parties obscures et refoulées, son inconscient.[48]

L'animal devient le lieu d'un dépassement de la condition humaine. L'animalité bataillenne est un état pur ; il est « l'immédiateté » et « l'immanence ». Et c'est en considérant cette nouvelle perception que l'on peut comprendre l'expansion de la figure animale sur la scène artistique contemporaine. L'homme d'aujourd'hui est atteint par une profonde crise identitaire qui le rend mélancolique et attristé. Ce mélancolique se rend compte que sa possession de la nature lui a fait oublier qu'il partage le monde avec les

46. BATAILLE, George, *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art,* Suisse, Skira, 1955, p. 115.
47. *Ibid.,* p. 15.
48. *Max Beckmann,* Le catalogue de l'exposition Centre Pompidou, 10 septembre 2002- 5 mai 2003, p. 21.

autres. Il a oublié que « l'environnement naturel est une communauté dont les hommes sont membres »[49]. C'est cette prise de conscience qui oblige l'homme à redéfinir son rapport avec les autres membres de cette communauté. Elle l'oblige à revoir la position dualiste cartésienne et redéfinir les frontières existant entre lui et le reste du monde. Elle l'oblige à rectifier l'animal et l'animalité, à retracer les frontières entre l'humanité et l'animalité. En un mot, elle l'oblige à repenser l'homme comme elle l'oblige à repenser l'animal.

Le Surréalisme est important, et l'on voit encore aujourd'hui des artistes qui continuent à se considérer comme ses héritiers. Jean Clair note que d'autres mouvements sont passés dans l'histoire, mais que le Surréalisme paraît ne pas avoir vieilli. C'est un mouvement qui a proposé un mode de penser et de vivre depuis ses apparitions en 1919 jusqu'à nos jours. On parle désormais d'une « attitude » surréaliste. On continue à le célébrer pour son esprit libertaire. Ce mouvement a voulu « changer la vie » et « transformer le monde ». « Il est le seul mouvement radical du siècle à avoir gagné une faveur populaire. Il serait celui qui a préparé, dès les années vingt, la libération des mœurs et l'avènement du *New Age*. Celui qui, faisant du rêve le ressort de la création, aurait émancipé l'esprit du joug, dit-on, de la raison »[50].

De nombreux colloques gardent ce mouvement au goût du jour. Les deux expositions récentes qui lui ont été consacré à Paris, *Le Surréalisme et l'objet,* en 2013-2014 au Centre Pompidou et à Londres, *Surrealisme. Desire Unbound*, Tate Gallery, 2001, sont de bons exemples qui montrent son importance encore aujourd'hui.

49. J. –Y. GOFFI, *Qu'est-ce que l'animalité ?* Paris, Vrin , 2004, p. 72.
50. CLAIR, Jean, *Du surréalisme*, *op.cit.,* pp. 77-109.

3. Le Minotaure

À la fin des années vingt apparaît pour la première fois la figure du Minotaure dans le travail de Pablo Picasso. Le Minotaure est une figure mythologique née des amours de Pasiphaé, la femme du roi Minos, et d'un taureau envoyé par Poséidon. Le récit met en scène la naissance de l'homme à partir de l'animal. Le premier exemple de ce thème chez Picasso est un dessin au fusain sur papier beige et bleu, marouflé sur toile, représentant une tête de taureau posée directement sur deux longues jambes en marche : *Minotaure*, daté du 1er janvier 1928.

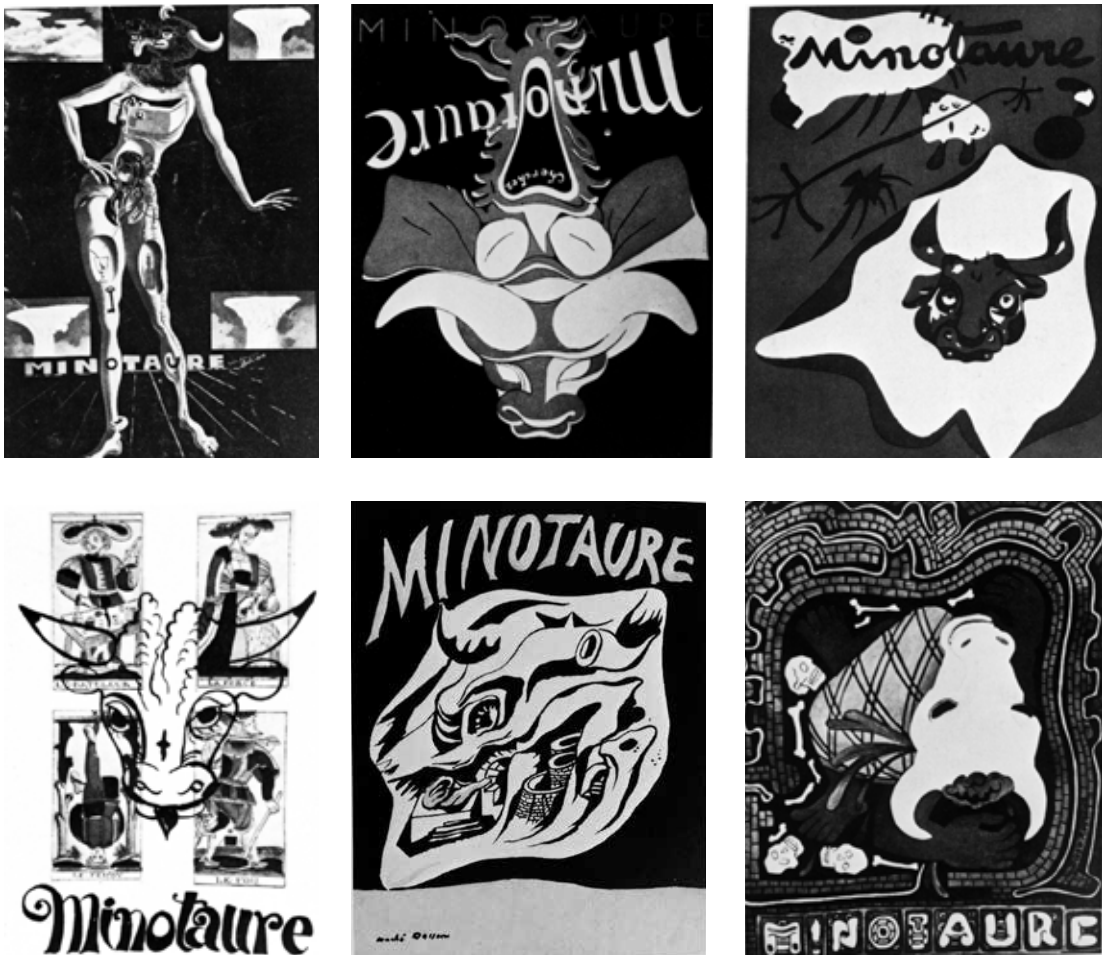
À première vue, cette apparition ne dénote rien de particulier par rapport à l'ensemble du travail de l'artiste. Mais en réalité, quelques années plus tard, en 1933, ce dessin d'être hybride va donner naissance à une thématique qui nous intéresse particulièrement dans son travail. Il s'agit d'une série de dessins et de gravures où l'artiste, en s'identifiant au Minotaure, être monstrueux et figure de l'ambiguïté, illustre des scènes d'un érotisme cru et brutal.

Il est une figure de l'ambiguïté, car le Minotaure du mythe est pure violence brute, alors que celui de Picasso contient en germe une humanité plus complexe, comme double : monstre et homme à la fois.

L'identification voulue de l'artiste au Minotaure ne semble laisser aucun doute aujourd'hui sur le sens d'une telle démarche : elle s'apparente à une identification de l'homme à l'animal, à un face à face avec une ambiguïté fondamentale, tantôt comme monstre repoussant et violent, tantôt comme être auquel l'homme peut s'identifier. Ainsi le taureau devient un véritable *alter ego*.

Le Minotaure, monstre enfermé au centre d'un labyrinthe, par sa dualité, à la fois homme et animal, permettait à l'artiste d'illustrer ce combat permanent entre le bien et le mal, le bon et le cruel, la vie et la mort, la victime et le bourreau. Cet affrontement caractérise la vie humaine et son ambigüité, entre le divin et le bestial. Un face à face dont l'ambiguïté de certains éléments ne permettent pas un déchiffrage facile. Le thème, par son indication d'une anomalie sexuelle et sa charge symbolique des pulsions humaines, avait attiré nombre d'artistes de cette époque, particulièrement les Surréalistes. Bataille s'y était déjà intéressé dans son article, *Soleil pourri,* et André Masson, Max Ernst et Picasso l'avaient représenté dès les années 1920. D'ailleurs c'était sur une suggestion de Georges Bataille et d'André Masson que Albert Skira nommera *Minotaure* sa nouvelle revue d'avant-garde, dont Picasso réalisera la couverture du premier numéro. (Fig. 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120)

L'animal dans ces représentations incarne l'altérité conflictuelle qu'endure l'être humain comme une lutte à mort. Cette altérité est nécessaire pour arriver à la conscience de soi, mais celle-ci ne s'obtient qu'à travers une relation conflictuelle avec autrui Comme on a pu le comprendre, le taureau, emblème de brutalité et de férocité, n'est autre que l'artiste lui même, et le Minotaure est l'image même de ce conflit interne entre conscience et animalité.

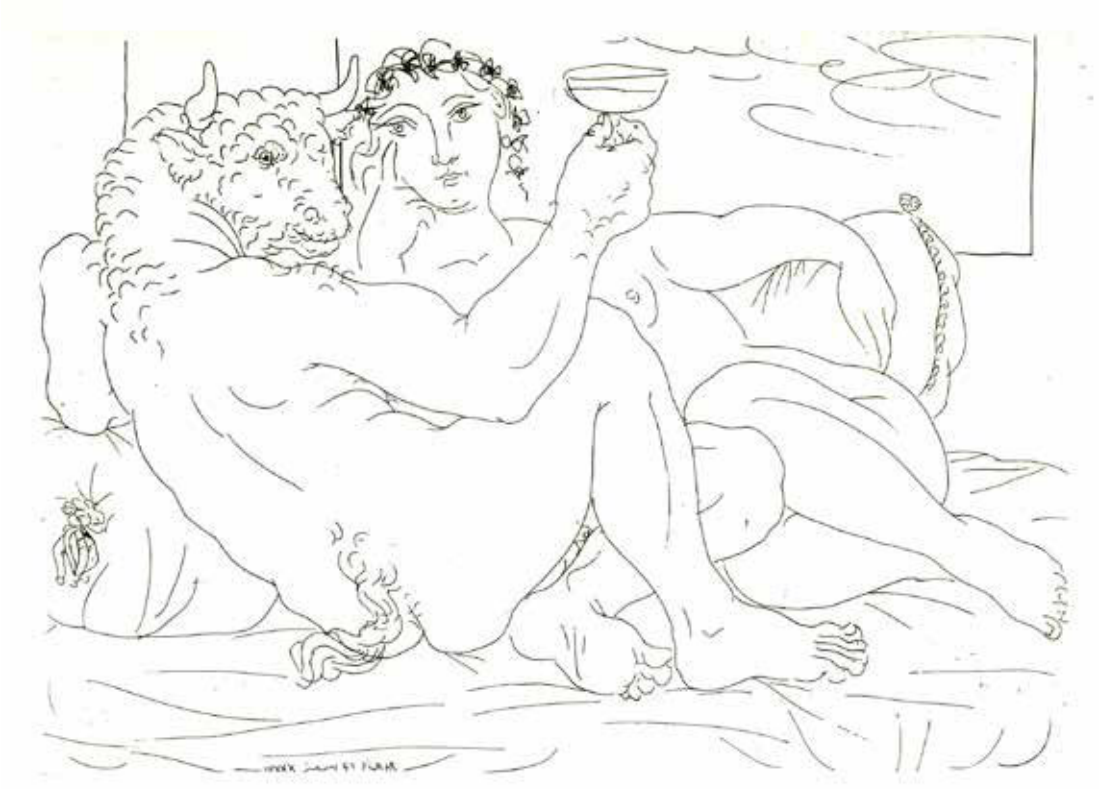


114. Dali, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, N° 15 ,8 juin1936
115. Ernst, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, N° 15 ,11 mai 1938
116. Miro, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, N° 10 ,7 juin 1935
117. Derain, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, N° 12 ,4/3 décembre 1933
118. Masson, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, N° 12 ,13/12 mai 1939
119. Rivera, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, N° 12 ,13/12 mai 1939

120. Pablo Picasso, Projet pour la couverture de la revue Minotaure, mai 1933, New York, The Museum of Modern Art

Cette idée de l'animal comme élément d'une altérité nécessaire à la conscience de soi, à la vérité de l'homme, devient d'autant plus évidente dans l'œuvre de Picasso quand on suit, au fil des années, le destin de son Minotaure, qui devient un « Minotaure blessé ». Après avoir réalisé une série de scènes violentes où il s'abaisse au niveau d'une bête féroce, l'artiste reviendrait-il sur cette image de la bestialité cruelle (Fig. 121, 122, 123, 124), comme s'il ressentait un sentiment de culpabilité et souhaitait en donner une image différente ? Toujours est-il qu'on observe un tournant : le Minotaure, soudain, tient un poignard, non pas pour tuer, mais pour se tuer lui-même et anéantir sa propre bestialité. Voilà une lecture possible de ce Minotaure agenouillé par terre et souffrant de sa blessure, sous le regard de deux femmes en arrière plan. Ou encore, en 1933, du *Minotaure mourant* et du *Minotaure vaincu* (Fig. 125). Comment peut-on interpréter cette série ? Est-ce qu'il veut se donner la mort ? Est-ce qu'il meurt en s'infligeant le poignard ? C'est grâce à ces eaux-fortes et à celles qui les suivront qu'on peut tenter de comprendre le destin de Minotaure.

Lorsqu'il lui donne naissance, le Minotaure de Picasso est d'abord un être qui jouit de la vie. Ce n'est que progressivement qu'on voit surgir en lui toute une part obscure et bestiale. Son animalité prend le dessus sur son humanité et le pousse vers la violence. Ainsi, il symbolise toute la tension de l'être humain entre le divin et le bestial. C'est à la suite de cette prise de conscience d'une telle animalité que commence à être représenté un rapport essentiellement conflictuel avec cette part obscure. L'eau-forte de 1933, *Minotaure vaincu,* représente ce conflit entre le Minotaure et un jeune homme. On y voit un jeune homme agenouillé avec un poignard à la main et le Minotaure blessé à terre. La scène est observée par un public, indistinctement masculin et féminin, comme dans une arène.

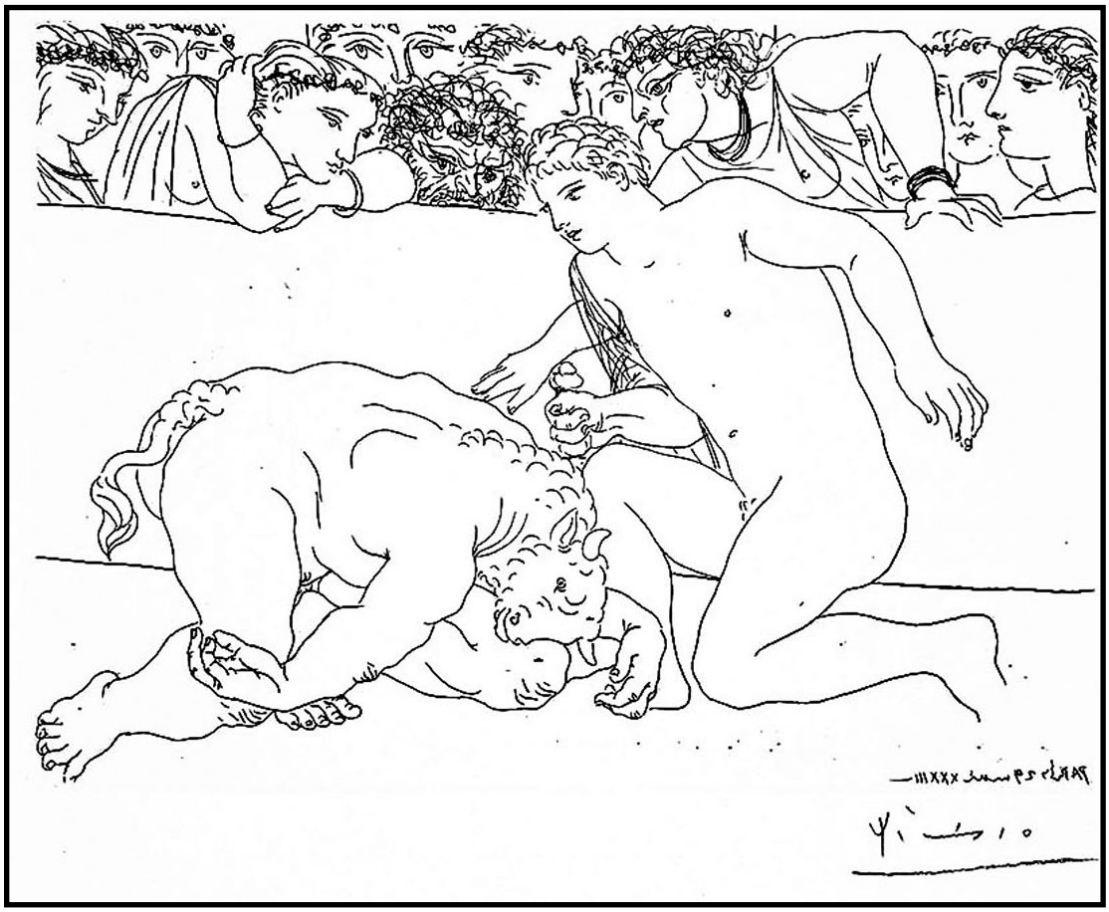


121. Pablo Picasso, *Minotaure une coupe à la main et Jeune femme*, 1933, Eau-forte

122. Pablo Picasso, *Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse*, 1933, Eau-forte

123. Pablo Picasso, *Scène bachique au minotaure*, 1933, Eau-forte

124. Pablo Picasso, *Minotaure violant une femme*, 1933, L'encre de Chine sur Papier



125. Pablo Picasso, *Minotaure vaincu,* 1933, Eau-forte

Après qu'il ait été vaincu par ce jeune homme, la série se continue par la représentation d'un Minotaure affaibli et aveugle, qui peut évoquer à la fois le mythe de Thésée et la figure de l'expiation d'Œdipe. Après s'être crevé les yeux, Œdipe sort banni de Thèbes en tâtonnant avec son bâton. Dans la pièce suivante, *Œdipe à Colonne*, on le voit qui entre, guidé par une petite fille, l'une de ses deux filles nées de l'inceste, Antigone.

Dans une gravure de 1934 intitulée *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit* (Fig. 126), on voit le Minotaure, appuyé sur sa canne de la main gauche, se faire guider en posant la main droite sur l'épaule d'une jeune fille. Elle tient dans ses bras un oiseau blanc, une colombe, qui peut symboliser la pureté et l'innocence. La posture du Minotaure suscite la pitié. Il tourne la tête vers le ciel et semble crier sa douleur de ne pas voir, la bouche entre-ouverte comme dans un râle. Son cou et tout son corps sont tendus dans l'expression de cette douleur, alors que les autres personnages, les personnages humains, semblent sereins.

Par la suite, dans une autre gravure datée de 1935, *La Minotauromachie* (Fig. 127), on retrouve le Minotaure, les yeux ouverts cette fois, et la petite fille une bougie à la main.

La conception de l'animal-homme, dans le cas du personnage de Picasso, conscient de sa part animale, peut se lire ici à la lumière de la pensée hégélienne, dans laquelle la conscience de soi ne s'obtient que par une relation conflictuelle avec autrui. Le Minotaure agenouillé, même s'il est blessé, ne meurt pas. Et, comme on a pu comprendre la notion de l'altérité chez Hegel, les deux consciences entrent dans une lutte à mort, mais elles s'arrêtent avant la mort. D'où la dialectique du maître et de l'esclave.

126. Pablo Picasso, *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, 1934, Aquatinte

127. Pablo Picasso, *La Minotauromachie*, 1935, Eau-forte

3.1. La lutte d'un taureau d'encre

En 1933, Picasso mêlera le Minotaure et la tauromachie dans la *minotauromachie* et c'est à la même époque que le thème de la corrida prend une place importante dans son travail. La tauromachie a toujours été un thème central dans l'ensemble du travail de l'artiste. Il avait huit ans quand il assista pour la première fois à une corrida et, par la suite, lors de séjours dans le sud de la France, il continua d'aller voir des corridas, à Arles notamment. Passionné par cette confrontation entre l'homme et l'animal, il dira un jour au toréro Luis Miguel Dominguín que s'il n'avait pas été peintre, il aurait aimé être picador. D'ailleurs, parmi ses premières peintures d'enfance, il existe une peinture à l'huile, *Petit picador jaune* (Fig. 128) de 1889, où il présente un picador sur son cheval dans une arène et dont il refusera tout au long de vie de se séparer. Après cette première peinture à l'huile vient, dix ans plus tard, sa première gravure, *El Zurdo* (1899), et sa première sculpture, *Picador au nez cassé*, de 1903.

Le nombre des dessins, des gravures et des peintures que l'artiste consacre à ce sujet nous montre l'importance de ce thème pour lui. La corrida était dans son pinceau et dans sa façon de travailler. Son ami Luis-Miguel Dominguín comparait le torero avec le peintre, soulignant la frustration du torero de ne pas pouvoir reprendre son œuvre : « Picasso peaufinait comme il voulait ses peintures, mais moi je n'ai jamais toréé un taureau comme je l'aurais voulu »[51].

Certes, en ce qui concerne la peinture, Picasso pouvait reprendre sa toile et la modifier, mais la remarque d'Aldo Crommelinck, graveur et imprimeur, sur la façon dont Picasso réalisait ses gravures, dans l'urgence, est intéressante pour contredire le propos de Dominguín : « Il faut savoir qu'avec sa méthode, on ne dispose que de dix à douze minutes

128. Pablo Picasso, *Petit picador jaune*, 1889, Huile sur toile, collection privée

51. Cité dans ZUMBIEHL, François, *Des taureaux dans la tête,* Paris, Autrement, 1987, p. 50.

pour travailler et qu'une fois commencé, on ne peut pas s'arrêter. Cette manière de faire exige à la fois une extrême rapidité d'exécution et une intuition rigoureuse de l'intensité de la morsure »[52]. L'artiste n'est-il pas dans la position du matador lors de la *faena*, contraint par un temps réglementaire ? [53]

Le philosophe Ortega y Gasset, qui a étudié le phénomène de la corrida dans la vie espagnole, écrit : « Ce que nous appelons course de taureaux n'a pas grande chose à voir avec l'ancienne tradition des fêtes taurines de la noblesse… C'est autour de 1740 que la *fiesta* prend une forme artistique… Apparaissent alors les premières *cuadrillas* organisées, qui reçoivent le taureau à sa sortie du toril, et accomplissent des rites ordonnés et chaque jour plus précis pour le renvoyer aux corrals mort "selon les formes". L'effet produit en Espagne fut prodigieux et asservissant. Quelques années après, les ministres s'inquiètent de la frénésie qui gagne toutes les classes sociales […] peu de choses dans notre histoire ont soulevé autant de passion et ont rendu aussi heureuse notre nation que ce demi-siècle de *fiesta.* Riches et pauvres, hommes et femmes consacrent une bonne part de la journée à se préparer à la corrida, à y aller, à en parler, à exalter ses héros. Ce fut une véritable obsession »[54].

Il en allait de même pour Picasso qui, en parlant de la corrida, avait dit à Brassaï : « Oui, c'est ma passion […] Un jour ça m'a fait tant de peine d'avoir manqué une corrida que je me suis mis à en évoquer toutes les phases. Et ça m'a ancré en plein dans la tauromachie […] depuis quelques mois, je fais plusieurs dessins à l'encre de Chine chaque après-midi »[55].

Comment peut-on interpréter les œuvres qui surgissent d'une telle fascination ? Certes, c'est une tâche difficile. Une des choses remarquables dans les œuvres consacrées à la corrida de Picasso réside dans la façon dont l'artiste traite le sujet. Il ne s'agit pas seulement d'une représentation des différentes étapes du déroulement de la corrida, mais d'une mise en scène de la brutalité, de la violence et de la mort. Une vision tragique de la tauromachie, qu'Antonio Saura rapproche d'une forme d'exorcisme, d'un complexe de culpabilité. [56]

Tout d'abord il faut souligner dans le travail de Picasso la dimension symbolique du thème de la corrida et de l'enlacement amoureux et mortel entre le taureau et le cheval, qui semble trouver son origine dans la vie personnelle du peintre et dans ses relations avec les femmes qu'il connut. Ainsi, *Corrida : la mort de la femme torera,* peint le 6 septembre 1933, où l'artiste remplace le torero par une femme au costume déchiré, que l'on voit emportée sur le dos d'un taureau. Les banderilles et l'épée sont enfoncées dans le corps du taureau, comme s'il était lui aussi sur le point de mourir. Juan Larrea, poète et ami de l'artiste, a révélé un aveu de Picasso selon lequel, à un moment déterminé de sa vie, le peintre se serait identifié au taureau, animal noble qui blesse malgré lui et fait souffrir

52. Cité dans MAÏLLIS, Annie, « Picasso ou de la peinture considérée comme une tauromachie », in *Critique* 2007/8 (n° 723-724), pp. 608-622.
53. Le règlement taurin donne au matador un maximum de quinze minute pour estoquer le taureau, temps au bout duquel il ne pourra plus le mettre à mort et l'animal rentrera vivant dans les dépendances des arènes (où il sera abattu selon les méthodes réservées aux bêtes à viande).
54. Cité dans MARTINEZ-NOVILLO, Alvaro, *Le peintre et la tauromachie,* Flammarion, Paris 1988, p. 44.
55. Cité dans MAÏLLIS, Annie, *op.cit.,* pp. 608-622.
56. SAURA, Antonio, « Picasso et le taureau », in *Picasso : Toros y toreros*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 18.

129. Francisco de Goya, *La novillada*, 1780, Huile sur toile, 136 x 259 cm, Madrid, Musée du Prado

autrui. Ainsi propose-t-il de voir dans le cheval blanc une représentation de la femme, sa victime. [57] Or cette peinture a été réalisée précisément à l'époque que le peintre avait rencontré Marie-Thérèse Walter, une relation qui allait mettre en danger le mariage de Picasso avec Olga Koklova, la mère de son fils Paulo.

Ensuite vient la mise en scène des aspects cachés de l'homme, telle qu'elle nous est apparue dans les peintures noires de Goya. On descend dans les parties les plus sombres de l'homme pour y chercher sa vérité. D'ailleurs le rapprochement entre les deux artistes peut s'opérer par les scènes de la corrida qu'ils ont peinte et gravée.

La première peinture taurine que nous connaissons de Goya est un carton daté de 1779, *La Novillada* (Fig. 129), aujourd'hui conservé au musée du Prado. Il présente une fête de village avec des jeunes gens aux costumes colorés entourant un taureau. Parmi les personnages qui occupent le centre du tableau, on a voulu voir dans celui qui regarde le spectateur le portrait de l'artiste lui-même. Ce tableau, avec celui de l'*Enfant jouant au taureau,* recrée une atmosphère de jeux populaires.

Plus tard, après sa maladie et sa surdité, Goya a peint une série intitulée « Scènes de divertissement espagnols » qu'il décrit ainsi : « Afin d'occuper mon imagination mortifiée

57. Cité dans MARTÍNEZ-NOVILLO, Alvaro, *op.cit.,* p. 44.

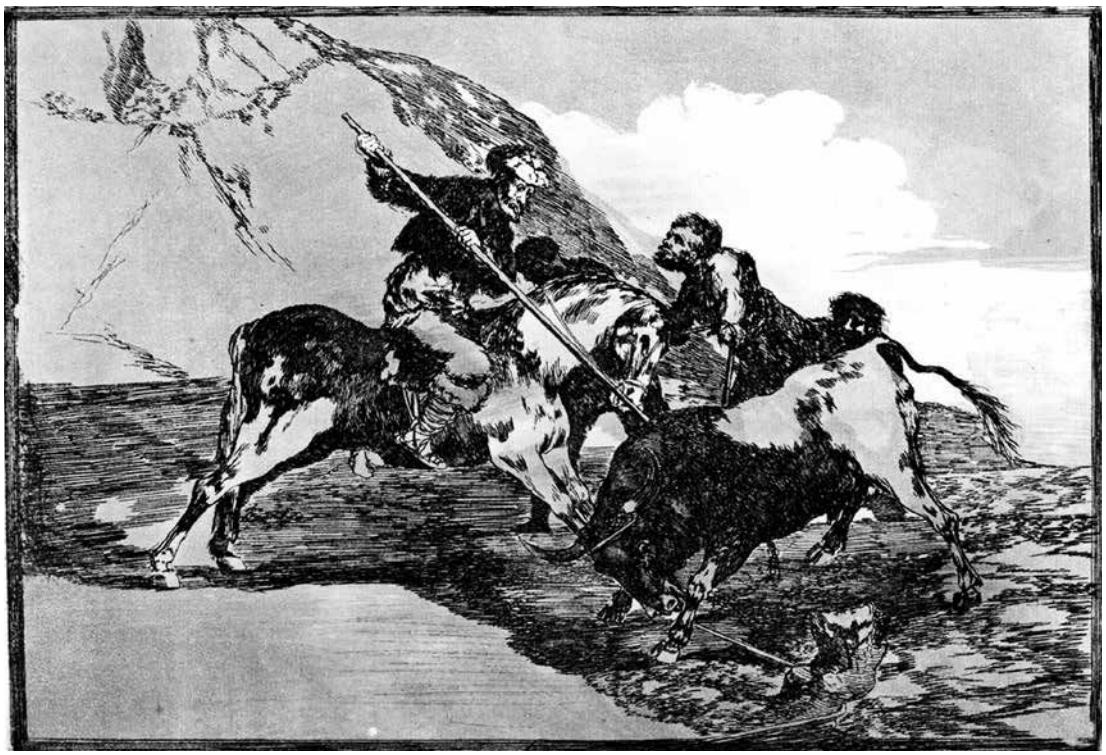
par la considération de mes maux, et afin de couvrir, en partie, les grandes dépenses qu'ils m'ont causées, je me suis mis à peindre un jeu de tableaux de cabinet dans lesquels j'ai pu verser les observations qu'en général les œuvres réalisées sur commande ne peuvent se permettre, et où le caprice et l'invention ne trouvent point leur place ». Dans cet ensemble de quatorze tableaux, huit sont de thème taurin. C'est suite à cette série que, vingt ans plus tard, Goya réalise sa série de la « Tauromachie gravée », dessinée et passée par lui sous la presse dans les années 1815 et 1816, à laquelle il donne pour titre : *Trente-trois estampes représentant différentes phases et actions de l'art du combat de taureaux imaginées et gravées à l'eau-forte à Madrid par Don Francisco de Goya y Lucientes*. (Fig. 130, 131, 132, 133, 134)

Il faut préciser que cette série a été réalisée à peu près dans la même période que les *Désastres de la guerre* (1810-1815), d'où la dimension tragique et dramatique qu'elle peut révéler. Les critiques d'art ont souvent rapproché cette série de l'histoire de l'Espagne et de la révolte du peuple espagnol. Corry Cropper évoque une parenté entre *La Tauromaquia* et les *Désastres de la guerre :* « Une lecture attentive des gravures de *La Tauromaquia* permet de déceler un rapport direct entre ces gravures et celles des *Désastres de la guerre*, plus ouvertement politiques. C'est une allégorie visuelle où les soldats français ont un rôle similaire à celui des taureaux de la *Tauromaquia*. Ils arrivent tête baissée, fonçant, pointant les baïonnettes de leur fusil comme les cornes des taureaux. Face à eux, les révolutionnaires, comme le torero, brandissent leur pique pour contrer l'attaque. Les toreros, eux aussi sont représentés par Goya au moment où ils sont tués, exemple : *Mort de Pepe Hillo* »[58]. (Fig. 135, 136)

En regardant l'ensemble des gravures de cette série on peut y voir tout d'abord une histoire illustrée de la tauromachie : elle commence avec la chasse des taureaux sauvages à cheval ou à pied par les Espagnols, ensuite viennent les *Maures* qui se passionnent pour cette chasse et vont inventer, en quelque sorte, la tauromachie qui n'est plus une simple chasse mais une façon de leurrer le taureau. Goya consacre ainsi deux planches à la chasse espagnole, une planche évoque son intérêt pour la figure du Maure, il grave ensuite six planches qui montrent la tauromachie des Arabes. À cela, il ajoute trois nouvelles planches qui illustrent des Espagnols toréant les taureaux. Et c'est à partir de la gravure numéro 11 que la chronique des temps présents commence. La série se termine avec la mort de Pepe Hillo, le torero qui, à Madrid, en 1801, a été déchiqueté par vingt-cinq coups de cornes d'un taureau nommé Barbudo. C'était l'un des tout premiers théoriciens de la tauromachie, il avait laissé une méthode pour toréer. Ainsi peut-on voir, dans cette dernière planche, la « victoire du monstre animal sur la raison humaine », selon les termes de Pedro Cordoba. [59]

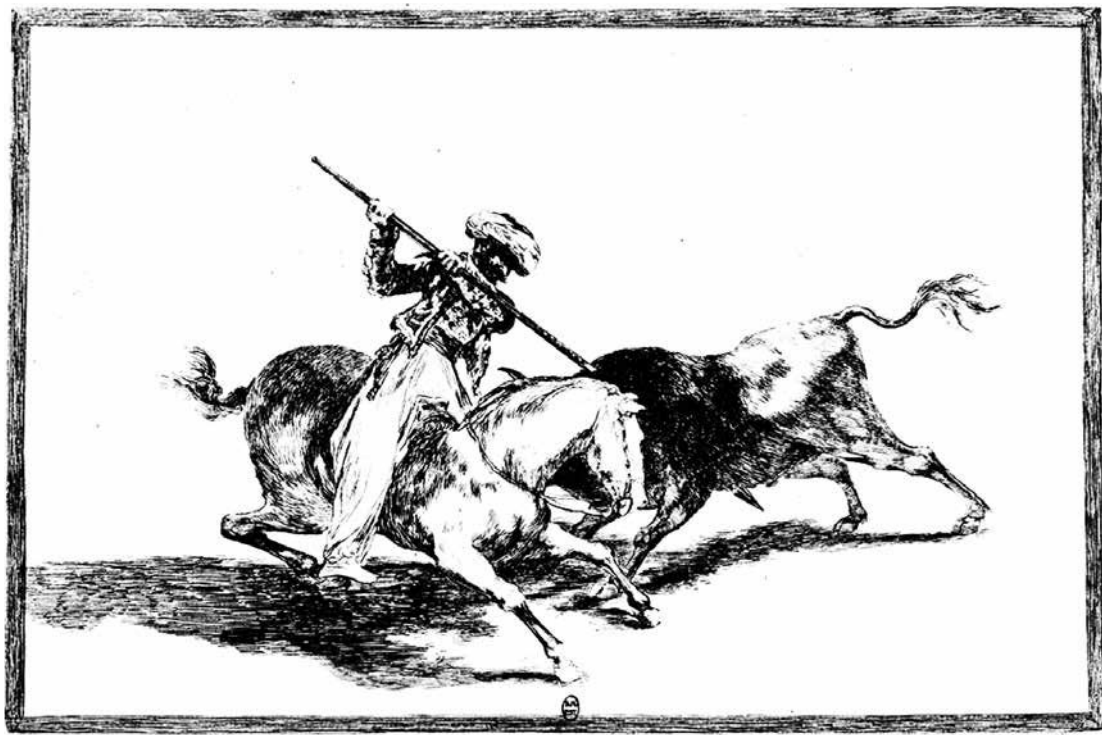
Comme le remarque Cordoba, cette série n'a pas été réalisée d'après les croquis pris sur le vif, puisque Goya grava son épreuve alors qu'il avait soixante-dix ans et que la mort de Pepe Hillo avait eu lieu déjà quinze ans avant. L'artiste a effectué cette série pendant sa grande crise personnelle, malade, veuf et témoin de cette guerre qui l'avait éloigné de ses amis, morts ou exilés.

58. CROPPER, Corry, *Playing at Monarchy: Sport as Metaphor in Nineteenth Century France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, pp. 25-26.
59. CORDOBA, Pedro, *La Corrida,* Le Cavalier Bleu, Paris, 2009, pp. 19-21.

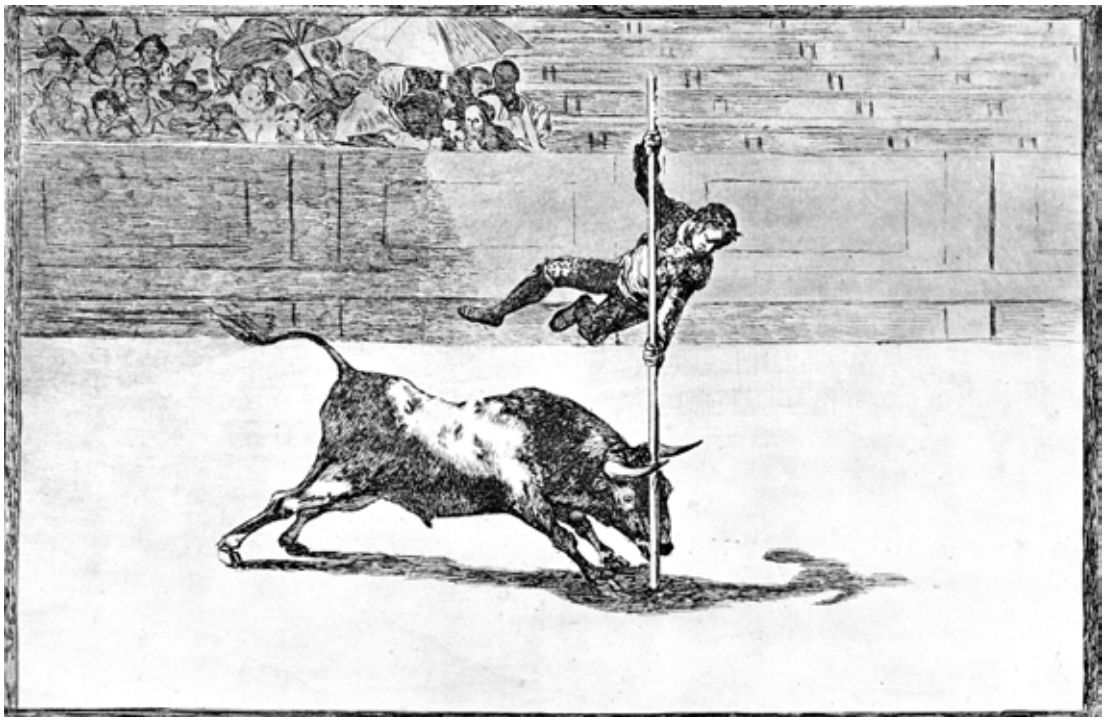


130. Francisco de Goya, *La tauromaquia n°1, Mode des anciens Espagnols chassant le taureau en pleine campagne*, 1816, Estampe

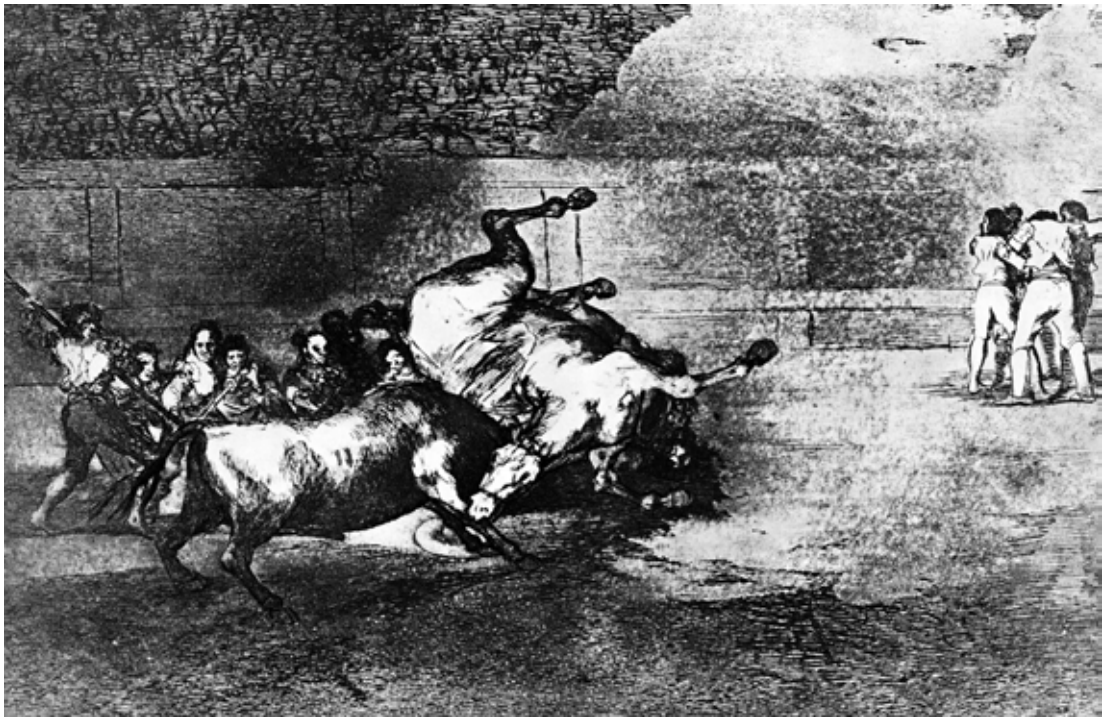
131. Francisco de Goya, *La tauromaquia n°2, Autre mode de chasse à pied,* 1816, Estampe



132. Francisco de Goya, *La tauromaquia n° 5, Le courageaux Maure Gazul fut le premier qui combattit les taureaux selon les règles de l'art,* 1815-1816, Estampe



133. Francisco de Goya, *La tauromaquia n° 20, Légèreté et adresse de Juanito Apinani dans la place de Madrid,* 1815-1816, Estampe



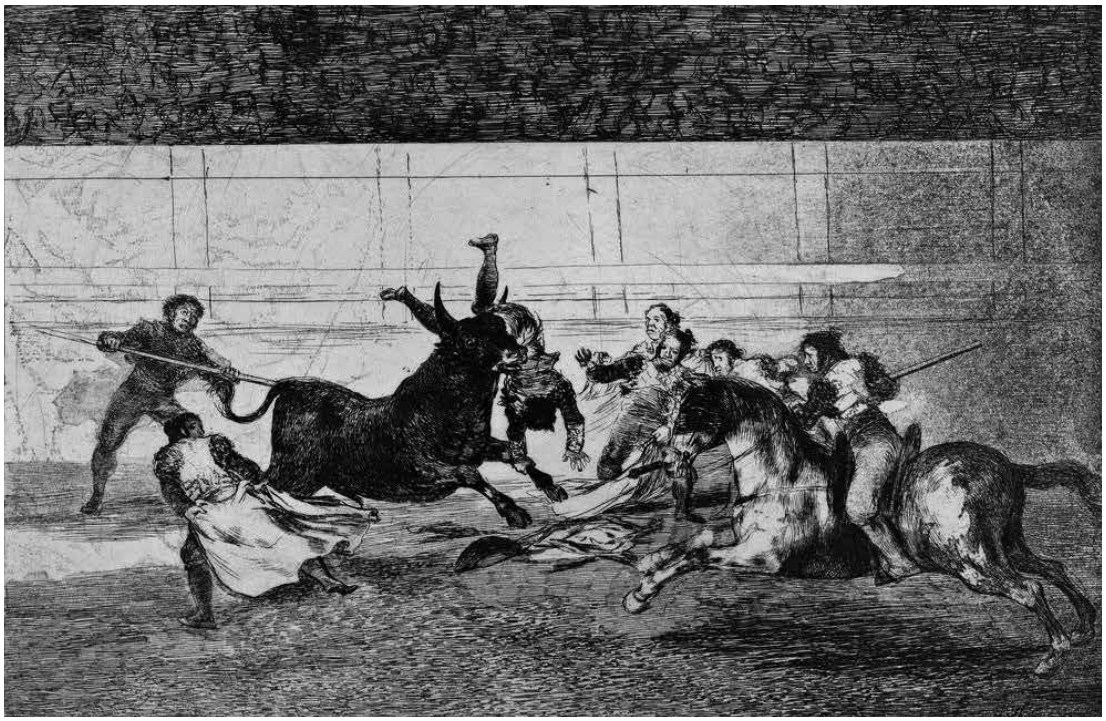
134. Francisco de Goya, *La tauromaquia. B, Le cheval abattu par un taureau,* Estampe

A travers la corrida Picasso comme Goya mettent en scène la bestialité et la violence du monde. Une férocité qu'on peut voir à travers l'image du cheval renversé et éventré, le torero blessé ou mort ou la femme violée, ou dans les mâchoires et les bouches grandes ouvertes de l'homme et de l'animal qui extériorisent leur douleur.

Après l'annonce de l'attaque de Guernica en avril 1937, Picasso, atteint par la nouvelle, commence sa fresque gigantesque qui témoigne de la sauvagerie et de la cruauté de l'événement. Il y retrouve le mode horrifié de son prédécesseur Goya. *Le Guernica* (Fig. 137) est un mélange du thème taurin et d'expression de la révolte, tel qu'on pouvait le voir chez Goya. Désormais ses thèmes tauromachiques s'éloignent des fantasmes sexuels des années vingt ou encore des variations mythologiques autour de la thématique du Minotaure. Picasso, comme Goya, met en scène un bestiaire témoignant d'un drame humain.

La corrida est une représentation de la mort, de la mise à mort, dans laquelle la mort donnée l'est réellement. Cependant, au cours de la corrida, il se passe autre chose qu'une simple mise en scène de la violence de la mort, et il ne s'agit pas seulement de la lutte à mort mise en spectacle que certains veulent y voir. Selon une autre vision, on assiste plutôt là à la construction d'un geste artistique, dont la spécificité exige alors que des valeurs éthiques fassent pendant aux valeurs esthétiques. C'est l'art du *toreo,* l'action du torero qui leurre les taureaux lorsqu'il en provoque et esquive les charges successives. « Le *torero* obéit en effet aux règles les plus classique des beaux-arts (peinture, musique, littérature) et répond à l'exigence fondamentale de tout art humain : mettre en forme une matière. Le *toreo* est l'art de donner forme humaine – familière – à un matériau brut – ou du moins étranger : la charge du taureau. Équilibre des lignes et des volumes en tension opposée, comme dans l'œuvre plastique, accord des événements consonants ou disjoints, comme

135. Francisco de Goya, *La tauromaquia. F, La malheureuse mort de Pepe Hillo,* 2e variante, Estampe



136. Francisco de Goya, *La tauromaquia. E, La malheureuse mort de Pepe Hillo,* 1e variante, Estampe

137. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

dans l'œuvre musicale, noces du hasard et de la nécessité, comme dans toute performance unique »[60].

La corrida touche certains parce qu'il y a ce corps à corps entre l'homme et l'animal. Elle a fait couler beaucoup d'encre sous la plume d'écrivains comme Leiris, Hemingway, Bataille, Lorca, Montherlant, Cocteau... Aujourd'hui elle a ses théoriciens, ses philosophes et ses historiens, comme elle a ses ardents critiques qui posent la question de l'éthique et de nos devoirs vis-à-vis des animaux.

Elle est considérée par ses admirateurs comme un « objet d'amour », un rite, un art, une tragédie, un « révélateur ». Révélatrice des zones obscures de la conscience, elle peut nous permettre d'atteindre une « tangence au monde », disait Leiris. En réalité la corrida, de la même façon que certains spectacles violents, comme la tragédie, peut créer ce sentiment de comblement et d'accord. Ce sentiment est très bien expliqué sous la plume de Hemingway dans *Mort dans l'après-midi,* où il parle de la métaphysique de la tauromachie comme de quelque chose qui s'apparente à une cérémonie religieuse. Le matador devient l'image même de « l'homme naturel ».

C'est le même idée qu'on retrouve chez Picasso, quand il confie à André Malraux : « nous les Espagnols, c'est la messe le matin, la corrida l'après-midi, le bordel le soir. Dans quoi ça se mélange ? Dans la tristesse »[61]. Picasso parle de la tristesse mais ne pouvons-nous pas parler d'abord, comme l'explique Michel Leiris, de l'état de d'accord avec soi-même ? Et peut être seulement ensuite de la tristesse, car cet état d'accord ne peut durer que très peu. Picasso, comme Michel Leiris, fait ce rapprochement entre le sentiment de la religiosité et celui qu'inspire la corrida, qui sont tous les deux un sentiment d'union, même si elle se réalise un rapport passionnel. Cette agitation intérieure se manifestait autrefois dans des cérémonies rituelles et religieuses durant lesquelles l'homme retrouvait un état pur, une union avec le monde, la nature ou avec Dieu, un état de complétude. Mais aujourd'hui l'absence de ce sentiment de religiosité, de cette foi en Dieu ou de la croyance en des rites, pousse l'homme, dans le manque de cette émotion, à la retrouver

60. WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Pluriel, 2011, p. 13.
61. Cité dans MARCADÉ, Bernard, « La quadrature du cercle », in *Picasso Toros y toreros*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 30.

dans d'autres pratiques. La corrida peut être l'une de ces pratiques, surtout par son passé rituel, où l'homme croit pouvoir retrouver le remuement intérieur, l'unité perdue et la vérité de l'homme.

La corrida peut être considérée comme une mise en scène de l'humanité de l'homme, de sa conception et de sa reconnaissance d'un Tout présent en lui. Comme une représentation de l'état de l'homme avant la séparation, de l'union de la multiplicité des êtres séparés, mais aussi du devenir de ce qui était ainsi uni. Alors l'animal, dans cette façon de voir les choses, devient l'un de ces êtres séparés, et l'union retrouvée avec lui comme la clé d'un accès redevenu possible au Tout. Car comme on a pu le voir dans la pensée de l'unité cosmique chez les Romantiques, chaque chose porte en soi une partie du Tout, et c'est en s'unissant à ces choses que l'homme retrouvera son Unité primordiale. Si Picasso nous parle de la messe du matin et de son importance pour les Espagnols, c'est parce que cette unité que l'homme cherche partout est un vrai sentiment mystique, propre à toutes les religions, pour lesquelles l'unité divine est un don primitif dont l'homme a été écarté et vers où toute son aspiration se tend.

« Voici l'instant symétrique où les deux ombres tombent l'une vers l'autre, où l'épée du matador se lève au-dessus de la muleta et que la bête dresse brusquement la tête, solennité immémoriale, mariage, mélange, alliage de deux races ; non je ne me rappelle pas maintenant ce moment de mon enfance, je me rappelle qu'en ce temps je me souvins de ce qui gisait dans ma chair à l'état naissant depuis mes plus lointains ancêtres, qu'à cet instant je me souvins de la naissance du divin »[62].

La corrida est une lutte à mort dans laquelle la vie du toréro comme celle du taureau sont mises en danger ; comme l'écrit Michel Leiris : « le *torero* face au *toro*, face à un miroir méchant »[63]. Dans ce face à face il se passe également quelque chose qui peut évoquer le lien que l'on entretient avec soi-même, et qui ne se construit que dans le rapport à l'Autre. C'est en ce sens que Michel Leiris parle de miroir. Pour cet admirateur de corrida, il existe certains sites, certains événements ou même certains objets, aussi rares soient-ils, qui nous donnent un sentiment de contact avec ce qu'il y a de plus intime en nous : « De même que Dieu – coïncidence des contraires, selon Nicolas de Cuse (c'est-à-dire : carrefour, intersection de traits, bifurcation de trajectoires, plaque tournante ou terrain vague où se rencontrent tous venants) – a pu être pataphysiquement défini comme étant « le point tangent de zéro et de l'infini », il est, parmi les innombrables faits qui constituent notre univers, des sortes nœuds ou points critiques que l'on pourrait géométriquement représenter comme les *lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même* »[64].

Certes pour Michel Leiris l'affrontement entre l'homme et l'animal est le point le plus important dans la corrida, il est considéré comme un « spectacle révélateur » où les contraires se coïncident. Cette coexistence et ce conflit entre l'homme et l'animal sont pour lui comme « une fêlure », une faille qui est le symptôme d'un manque, et c'est justement dans ce sens qu'il en aborde l'aspect religieux.

62. SERRES, Michel, *Statues,* Ed. François Bourin, Paris, 1987, p. 83.
63. LEIRIS, Michel, *Miroir de la tauromachie,* Ed, Fata Morgana, Paris, 1981, p. 13.
64. *Ibid.,* p. 25.

3.2. Ombre et beauté sur terre

Francis Wolff, de son côté, s'attache à faire comprendre que la corrida n'est pas seulement un spectacle magnifique, mais qu'elle est même moralement bonne. Dans son livre *Philosophie de la corrida,* il nous invite à regarder la corrida avec un œil différent, « comme un *spectacle* », sans préjugé et sans parti pris, « à la manière d'un Huron » ; pour retrouver l'authentique impression que l'on a de quelque chose pour la première fois, il encourage le spectateur à se laisser guider par les sensations brutes du spectacle : « La corrida dans sa nudité sensible ». Ce que l'on va ressentir, ce sont des affects bruts : « soleil, bruits, couleurs, la fête, la foule, le cérémonial ; et soudain le taureau noir qu'on aperçoit sortant du noir, ses cornes, la frayeur, le taureau qui se plante au milieu de la piste, magnifique, qui charge sur tout ce qui bouge, ses cornes, l'effroi des hommes qui s'agitent avec des capes roses et jaunes, leurs courses préméditées, des hommes montés sur des chevaux caparaçonnés, la surprise, le taureau qui fonce dessus, la pique, le sang, le trouble, (…) les blessures, les troubles encore, et puis aussi l'apaisement, le chiffon rouge, un face-à-face, des virevoltes étranges, une sortes de danse sauvage ou peut-être une lutte, (…) la répulsion qui taraude, l'épuisement du taureau, et soudain l'épée dans le silence, le sang encore mais on n'a rien vu, le taureau qui est fléchit, terrassé, mort peut-être, et la foule qu'on entend de nouveau, qui n'avait sans doute jamais cessé de se manifester, les cris, les gens qu'on reconnaît, le trouble encore »[65].

C'est en contemplant la corrida « dans sa nudité sensible » que Francis Wolff peut la rapprocher du *sublime,* qu'il distingue clairement de la *beauté* en lui donnant la signification de la démesure, de la puissance, de l'effroi, de la matière éclatée, bouleversante et étourdissante. Il s'agit d'un « sublime sombre », malgré les rayons du soleil qui traversent l'arène. Pour Edmond Burke, le sublime est « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir ». Dans ce sens-là, ne pouvons-nous pas associer la corrida à « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur »[66]?

Mais en réalité le sentiment qui relève de l'horreur et de la terreur, ce « sublime sombre », « peut être senti dès lors que des âmes font le grand », et comme l'explique Yvon le Scanff, « le sublime sombre devient l'expression esthétique d'une terreur qui naît de la sensation d'une puissance inconnue et d'autant plus effrayante qu'elle est confuse et diffuse », « Un sublime qui *fait sensation* ».

Ne ressentons-nous pas ce type de sentiment dans le rapport de corps à corps dans l'arène entre l'homme et l'animal ? Ces deux entités qui se lient et se séparent peuvent faire signe vers le sublime. Mais un « sublime sombre », une « puissance inconnue » qui règne entre l'homme et l'animal.

---

65. WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, *op.cit.,* pp. 264–265.
66. BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* trad. Baldine Saint_Girons, Vrin, 1990, II, p. 98.

Nous éprouvons ce sentiment face à « des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avançant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant, etc. »[67], images dont Kant dira qu'elles « réduisent notre faculté de résistance à une petitesse insignifiante comparée à leur force ».

N'y a t-il pas dans ce sentiment, une prise de conscience qui trouve son origine dans la sensation, plutôt que dans la raison ? « Un paysage enveloppé de brume, dit Friedrich, paraît comme plus vaste, il anime l'imagination et renforce l'attente »[68].

De même, le public n'assiste-t-il pas au spectacle de la corrida dans l'espoir d'éprouver l'expérience du sublime, expérience que l'artiste romantique met en scène dans ses paysages et dans laquelle la petitesse de l'homme est représentée face à la grandeur de l'absolu ? N'est-ce pas le sublime qui éveille en nous la notion d'infini et d'absolu ? Les nuées évoquées par Kant ne stimulent-elles pas l'imagination en mettant l'homme dans un état de suspens entre le réel et le mystère ?

Hegel, dans son *Esthétique* écrivait : « le sublime en général est un effort d'exprimer l'infini, effort qui, dans le monde des phénomènes, ne trouve aucun objet qui se prête à sa présentation. L'infini, par le fait même qu'il est abstrait de l'ensemble du monde objectif et rendu intérieur, reste, en tant qu'infini, inexprimable et inaccessible à toute expression par le fini »[69].

La corrida pourrait être l'endroit où l'homme peut éprouver le même sentiment que le personnage de Balzac dans *Béatrix* qui voit à travers la mer « une image de l'infini » ou la « joie illimitée où l'âme semble s'être débarrassée des liens de la chair et se trouver comme rendu au monde d'où elle vient » comme dans *Un drame au bord de la mer.* Nous pensons encore aux deux personnages du tableau de Casper David Friedrich *Deux Hommes près de la mer au lever de la lune,* silhouettes debout face au paysage, nous tournant le dos pour contempler la nature afin d'y percevoir l'unité cosmique.

Le rapport entre l'homme et l'animal qui a lieu dans l'arène évoque une volonté d'exprimer et de sentir l'indescriptible, le sentiment que la grandeur mêlée à la terreur peut orienter l'homme vers l'absolu. Michel Leiris parle de la beauté de la tauromachie, beauté telle qu'elle est définie par Baudelaire et que Leiris lui-même prend comme exemple. Dans *Fusées* XVI Baudelaire donne sa définition du Beau, ou comme il précise, « de son Beau ». Il considère le beau comme quelque chose qui est à la fois « ardent et triste » et développe sa définition en donnant l'exemple d'un visage féminin, « une tête séduisante et belle » mais brouillée « de volupté et de tristesse », un visage où mélancolie et lassitude se mélangent avec leur contraire, « un désir de vivre ». Une beauté dans laquelle il y a une faille. Il conclut que « le plus parfait type de Beauté virile est Satan, - à la manière de Milton. »

67. Cité dans WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, *op.cit.*, p. 267.
68. Cité dans DUFOUR-KOWASKA, Gabrielle, *op.cit.*, p. 65.
69. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique,* vol. 2, Paris, Flammarion, 1979, p. 78.

La beauté de la tauromachie selon Leiris s'éloigne de la conception du beau classique et s'apparente plutôt à la notion de sublime qu'évoque Francis Wolff à travers la corrida. La force, qui est au cœur du sublime, est représentée non seulement par le taureau, cette masse sombre qui arrive dans l'arène, mais par toute la scénographie ; la réception de taureau par la cape, les piques et les banderilles, le combat et la mise à mort. En ce sens, on peut très bien rapprocher le sentiment de sublime qui se dégage de l'arène de celui éprouvé face au paysage tel qu'il est peint ou décrit par les Romantiques, une force chaotique qui se manifeste par la terre et ses tremblements, la montagne et ses volcans, la mer et ses vagues colossales, la forêt et ses arbres lugubres, le ciel, ses orages et ses tempêtes. La violence du combat, la brutalité de l'animal et sa mise à mort peuvent se placer au même rang que tous ces éléments naturels, qui ont eux aussi des caractères infernaux suscitant l'horreur et la terreur.

Le beau devient alors le théâtre d'une lutte douteuse, d'une beauté composite. Pour Michel Leiris, la beauté de la tauromachie s'exprime aussi dans cette lutte entre l'homme et l'animal, comme une union des contraires qui peut ramener au stade de tangence, à un sentiment de tangence au monde qui justement ne peut être réalisable qu'en s'approchant de l'Autre. Et comme Michel Leiris le note : « Il n'est pas que l'activité passionnelle (ou, plus spécialement : génitale) qui connaisse pareilles suivies de détentes, pareille succession de rapprochements et d'écarts, pareilles montagnes russes d'ascensions et de descentes. L'alternance des processus de sacralisation et de désacralisation inhérente à toutes les opérations proprement religieuses, le rythme - ou façon dont sont mise bout à bout valeurs faibles – en matière esthétique, le plaisir pris dans les sports ou les jeux (notamment les jeux de hasard) participent à des degrés et à des titres divers de cette dynamique émouvante, qui veut que tout moment durant lequel nous nous sentons enfin comme comblés et en accord, vis à vis aussi bien de nous-même que de la nature ambiante, revête l'aspect d'une sorte de tangence, c'est-à-dire d'un bref paroxysme, qui ne dure pas plus qu'un éclair et doit sa fulgurance au fait d'être situé au carrefour d'une union et d'une séparation, d'une accumulation et d'une dépense, comme le Dieu de Nicolas de Cuse, absolu dans la seule mesure où il embrasse, en même temps qu'il s'y déchire, l'ensemble de toutes les lignes et de toutes leurs déviations »[70].

Au demeurant, l'auteur lui-même avoue que « cette figure même de la tangence n'est qu'une limite idéale, pratiquement jamais atteinte, et que toute l'émotion esthétique - ou approximation de la beauté - se greffe finalement sur cette lacune qui représente l'élément sinistre sous sa forme la plus haute : inachèvement obligatoire, gouffre que nous cherchons vainement à combler, brèche ouverte à notre perdition »[71].

Ainsi, peut-on comprendre les raisons pour lesquelles la corrida fascine autant certains. Elle fascine car la corrida, comme un sacrifice, tend vers son paroxysme, disait Leiris : « la mise à mort, après laquelle seulement peut se produire la détente, comme après la possession de l'objet désiré, dans l'amour, ou la mort du héros, dans une tragédie… Dans le cas du sacrifice, ce paroxysme ou maximum de tension, c'est le moment même de

70. LEIRIS, Michel, *Miroir de la tauromachie,* Fata Morgana, Paris, 1981, p. 26.
71. *Ibid.,* p. 31.

l'immolation… Toute la mort semblait, durant les divers passes, logiquement réservée au torero, l'estocade l'a fait passer sur le taureau. Ainsi le taureau tué, l'ordre se trouve restitué et toutes choses remise en place »[72].

Avec la corrida, il est vrai, nous nous éloignons de la notion de l'altérité telle qu'elle est définie par Hegel, puisque dans la corrida il y a une mise à mort effective et que le combat ne cesse pas avant pour entrer dans une logique dialectique.

Mais la corrida nous intéresse car en fonction des différentes réactions qu'elle suscite, de la fascination à la répulsion, non seulement nous pouvons voir l'ambivalence et la complexité des rapports avec l'altérité, mais encore constater qu'elle compte parmi les exemples qui marquent un changement du rapport avec l'animal. Ce changement est caractéristique de notre époque et nous essayerons de le développer dans les chapitres qui suivent.

Mises à part des œuvres d'artistes tels que Goya, Delacroix, Manet, Picasso, Dali, Masson, Bacon, Barcelo, Botero… qui s'inspirent directement de cette cérémonie, on retrouve ce face à face entre l'homme et l'animal dans les performances et les installations de plusieurs artistes contemporains. Ce sont des œuvres qui ont en commun le rapport à l'autre comme étant la condition même du rapport à soi. Mais la question qui se pose maintenant est de savoir si ces artistes, en s'ouvrant ainsi à un monde qui les dépasse, cherchent vraiment à retrouver l'homme.

72. Cite dans WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, *op.cit.,* p. 96.

4. Le devenir-animal de l'homme

Désormais l'artiste se met en **rapport direct** d'échange et de confrontation avec cet autre et explore la notion d'humanité à travers celle de l'altérité. Ainsi l'animal tel qu'il est représenté dans l'art d'aujourd'hui, la plupart du temps, perd son aspect symbolique et métaphorique. Il ne joue plus le rôle qu'il avait dans les bestiaires du Moyen Âge, il n'est plus un objet de connaissance tel qu'on a pu le voir à la Renaissance dans les études scientifiques de Léonard de Vinci ou de Dürer ou tel qu'il est représenté dans les planches de l'« Histoire naturelle » de Buffon. Et il n'est plus le modèle des peintres naturalistes du XIX^{e} siècle tels que Jacques-Audubon. Désormais il est un être doué de sensibilité qui entre dans la communauté humaine où l'homme est un animal comme les autres.

L'intimité avec l'animal n'est plus la même. Dans les scènes de genre des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles où l'on associait portraits d'hommes, femmes et enfants et animaux de compagnies (Jean-Baptiste Greuze), l'animal était le miroir des émotions humaines. On remarque depuis une cinquantaine d'années un changement profond dans la nature de cette relation.

Les facteurs d'une telle transformation dans la relation à cet autre qu'est l'animal sont nombreux. Nous avons tenté de les analyser dans les chapitres précédents. Mais il faut ajouter à cela les progrès scientifiques qui remanient notre perception de l'animal. En effet, les recherches scientifiques qui portent sur la nature des animaux mettent notamment en évidence leur sensibilité et leur intelligence - leur « humanité » ? Cette meilleure compréhension est un vecteur de rapprochement : on ne peut plus être étranger à l'animal de la même façon.

En outre, ces mêmes recherches orientent la discussion sur l'éthique et la responsabilité. L'exploitation et le mauvais traitement sont plus que jamais dénoncés.

Pour alimenter cette réflexion, portons notre attention sur le texte de Deleuze et Guattari au sujet du **« devenir-animal ».** Ce concept deleuzien a connu une grande importance dans la création artistique de ces dernières décennies. Dans son *Abécédaire,* à « A comme animal », Deleuze dit que « les animaux ont un monde ». C'est en ce monde que l'artiste veut entrer.

Le « devenir-animal » de Deleuze et Guattari est le devenir-animal de homme. Essayons de comprendre ce qu'ils entendent par « **devenir** », et d'expliquer ce concept complexe. Tout d'abord il faut savoir que ce « devenir-animal » ne désigne pas une ressemblance ou une imitation. Ce n'est pas en imitant l'animal, en aboyant ou en se mettant à quatre pattes, que l'homme va franchir les frontières qui le séparent du monde animal : « la musique de Mozart est traversée d'un devenir-cheval ou oiseau. Mais aucun musicien ne s'amuse à « faire » le cheval ou l'oiseau ».

« Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitations, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes »[73]. « Le devenir-

73. DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1977, p. 8.

animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient »[74]. Le « devenir-animal » avant tout est un travail sur soi, un travail sur soi qui nécessite une ascèse : « il faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice », disaient Deleuze et Guattari. Ce n'est pas un travail qui se passe au niveau de l'apparence mais à un niveau « moléculaire ». Le « devenir-animal » est un « devenir-imperceptible » dans lequel il n'y a pas de rapport sujet-objet.

Les deux penseurs donnent l'exemple de la guêpe et de l'orchidée et du couple qu'ils forment : l'orchidée a en son sein l'imitation d'un abdomen qui ressemble à celui de la guêpe, si bien que cette dernière est attirée et s'y frotte comme pour s'accoupler. En réalité, elle amasse une quantité de pollen qu'elle va ensuite redéposer sur une nouvelle orchidée. A son insu, la guêpe sert à assurer la reproduction de l'orchidée, en transmettant le pollen d'une orchidée femelle à une orchidée mâle. C'est un beau cas de mimétisme animal et même végétal.

Mais dans le cas du « devenir-animal », il s'agit d'un au-delà du mimétisme, comme d'un exercice intérieur qui révèlerait l'animal en soi. Dans l'acte de l'artiste qui peint et de l'écrivain qui écrit, s'il s'agit de « devenir », on sort d'une représentation formelle ou d'une imitation de l'animal, il faut « sentir ». Il y a l'idée d'une intériorisation. Ce n'est plus une subjectivité qui peint ou qui écrit. La subjectivité s'efface pour communier avec l'imperceptible. Il s'agit d'un hors de soi, c'est l'impersonnel, c'est la « déterritorialisation » par laquelle s'éprouve l'ouverture à l'altérité.

On ne devient animal qu'en devenant autre. Dans l'idée du « devenir animal » il y a une impossibilité avec laquelle travaille l'artiste. La tâche de l'artiste et de l'écrivain consiste à frôler l'impossible en se maintenant sur une frontière imperceptible, qui est « une zone objective d'indétermination ou d'incertitude », « quelque chose de commun ou d'indiscernable ». « Il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain »[75].

Nous voyons mieux à présent en quoi la pensée de Leiris, Bataille et Deleuze, sont des clés pour comprendre la figure animale.

74. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, t. 2 : Mille Plateaux*, Paris, Édition de Minuit, 1980, p. 291
75. *Ibid.,* p. 335.

4.1. L'expressivité animale chez Francis Bacon

Quand Philippe Dagen parle de Bacon dans son ouvrage sur l'artiste, il se réfère à l'article de Georges Bataille *Bouche* (cinquième numéro de *Documents)*, dans lequel il est fait un rapprochement entre le cri et la bestialité. Bataille écrit dans son article : « Dans les grandes occasions la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, c'est à dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale. Comme si des impulsions explosives devaient jaillir directement du corps par la bouche sous forme de vociférations. » Dagen commente ainsi : « Chercher à peindre le cri, c'est chercher à peindre l'extrême de la souffrance et de la fureur et c'est encore montrer l'homme à l'un des instants où son humanité est compromise – l'un des instants où il s'animalise »[76]. (Fig. 138, 139)

L'œuvre de Francis Bacon, né le 28 octobre 1909 à Dublin et mort le 28 avril 1992 à Madrid, se caractérise par une humanité qui s'approche de l'animalité. Dans beaucoup de ses tableaux l'animal est représenté : *Étude pour une corrida n°1* (1969), *Étude de babouin* (1953), *Homme avec chien* (1953), *Chien* (1952) (Fig. 140, 141, 142, 143), *Peinture* (1947, 1971), *Étude pour une crucifixion* (1962), *Carcasse de viande et oiseau de proie* (1980), etc. Cette présence de l'animal n'est pas simplement réelle et formelle, on la retrouve, sous forme d'évocation, dans toute sa peinture. Chacun de ses portraits porte l'empreinte de l'animal et ainsi l'évoque comme une altérité.

Dagen fait une comparaison avec le roman de Wells où le docteur Moreau, sur l'île folle qu'il gouverne en tyran, fabrique grâce à la chirurgie des êtres presque humains à partir de bêtes variées, chiens, porcs, hyènes et pumas. Il abolit la distinction entre l'humain et l'animal.

138. Francis Bacon, *Tête VI*, 1949, Huile sur toile, 93 x 77 cm, Londres, Arts Council Collection, Hayward Gallery

76. DAGEN, Philippe, *Francis Bacon,* Paris, Cercle d'art, 1996, p. 70.

139. Francis Bacon, *Trois études de la tête humaine*, 1953, Huile sur toile, 61 x 51 cm (chaque panneau), Collection particulière

Les personnages de Bacon, comme dans un processus d'hybridation, prennent les traits d'animal et s'animalisent. Voici comment le peintre en parle : « J'ai regardé des livres d'animaux sauvages (…), parce que ces images m'excitent et souvent l'une d'elles me fascine et me suggère quelque moyen de traiter le corps humain ». « Et je regarde aussi tout le temps des photographies d'animaux. Parce que le mouvement animal et le mouvement humain sont liés continuellement dans l'image que je me fais du mouvement humain »[77].

L'artiste représente par la peinture les frontières par lesquelles se confrontent l'homme et l'animal. Gille Deleuze dans *Francis Bacon, logique de la sensation,* décrit cette observation des zones frontières : « Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménides ou Destin »[78].

Selon Deleuze, le corps est Figure et la Figure est corps ; la Figure n'est pas visage, elle n'a pas de visage. La Figure a une tête, elle peut même se réduire à une tête. Et Francis Bacon est un peintre de têtes et pas de visage. Voici comment Deleuze parle du « peintre de tête » : « Il y a une grande différence entre le visage et la tête. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe. Ce n'est pas qu'elle manque de l'esprit, mais c'est un esprit qui est **corps**, souffre corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-chien, un esprit-chauve-souris… C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver **où faire surgir la tête sous le visage** »[79].

Le passage du visage à la tête est un passage de l'humanité à l'animalité. Le visage peint par Bacon est nettoyé et brossé, perd sa forme pour révéler la tête. C'est alors que l'animal remplace l'homme. Mais « ce n'est pas l'animal comme forme, c'est l'animal comme *trait* ».

77. BACON, Francis, *L'art de l'impossible, entretiens avec David* Sylvester, Paris, Skira, 1976, p. 93.
78. DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation,* Paris, La Différence, 1996, p. 40.
79. *Ibid.,* p. 19.

140. Francis Bacon, *Étude pour une corrida n° 1*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection particulière

141. Francis Bacon, *Étude de babouin*, 1953, Huile sur toile, 198 x 137 cm

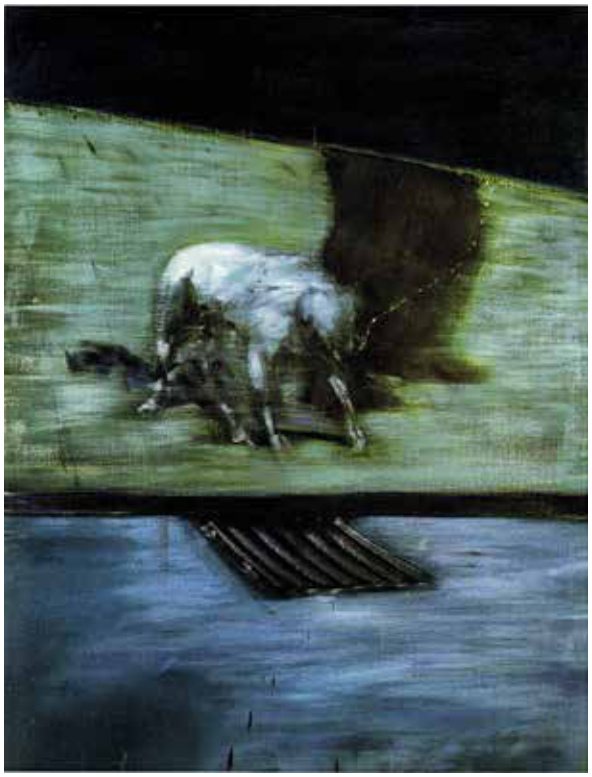
« Les déformations par lesquelles le corps passe sont aussi *les traits animaux* de la tête. Il ne s'agit nullement d'une correspondance entre formes animales et formes de visage ».

Dans certaines de ses peintures sont représentés de vrais animaux. Par exemple dans le tableau *Homme avec chien* est peint un chien qui a été traité comme l'ombre de son maître. L'ombre de l'homme a la forme d'un chien. Il y a aussi le portrait de *George Dyer avec chien*, dans lequel l'animalité du modèle est mise en évidence.

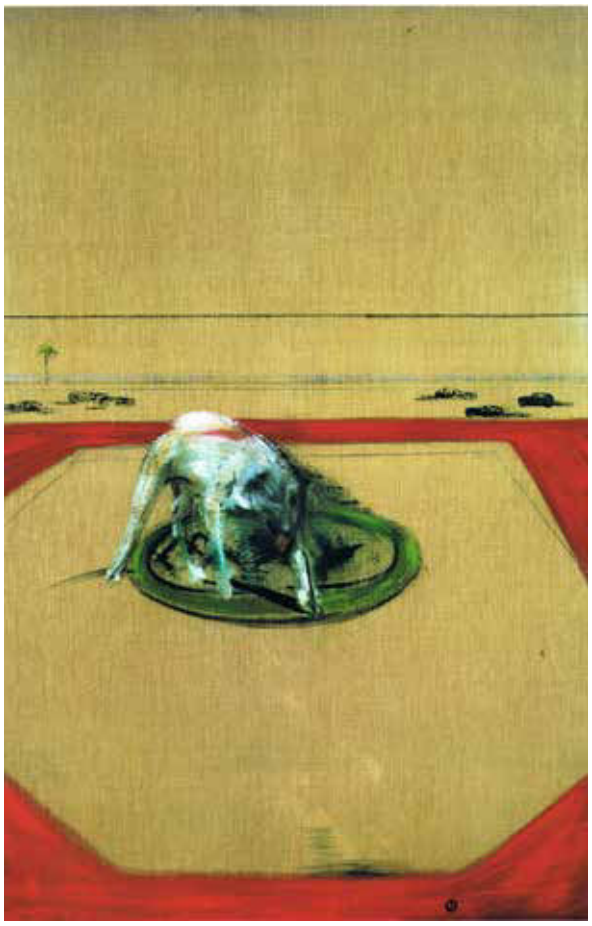
Deleuze explique que la peinture de Bacon n'est pas figuration. En un sens elle s'érige même contre elle. Dans son texte sur Bacon il parle d'un aspect de la figure qui est la chair, la viande, la tête-viande, *les traits animaux.* « La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion ». Le peintre lui-même fait ce rapprochement : « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion… C'est sûr, nous sommes de la viande, nous somme des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal… »[80].

En effet Bacon s'intéresse à la viande comme état du corps : « l'homme qui souffre est de la viande, la bête qui souffre est un homme ». C'est en cela que l'animal chez Bacon révèle une altérité. La question de la pitié envers l'animal n'est pas de mise. Et pas davantage quelque attrait « exotique » pour l'animal. C'est pourquoi nous pouvons alors nous demander s'il n'est pas possible de rapprocher cette vision de l'animal et de son rapport à l'homme de la façon dont Goya traitait le sujet.

80. Cité dans DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op.cit.,* p. 21.

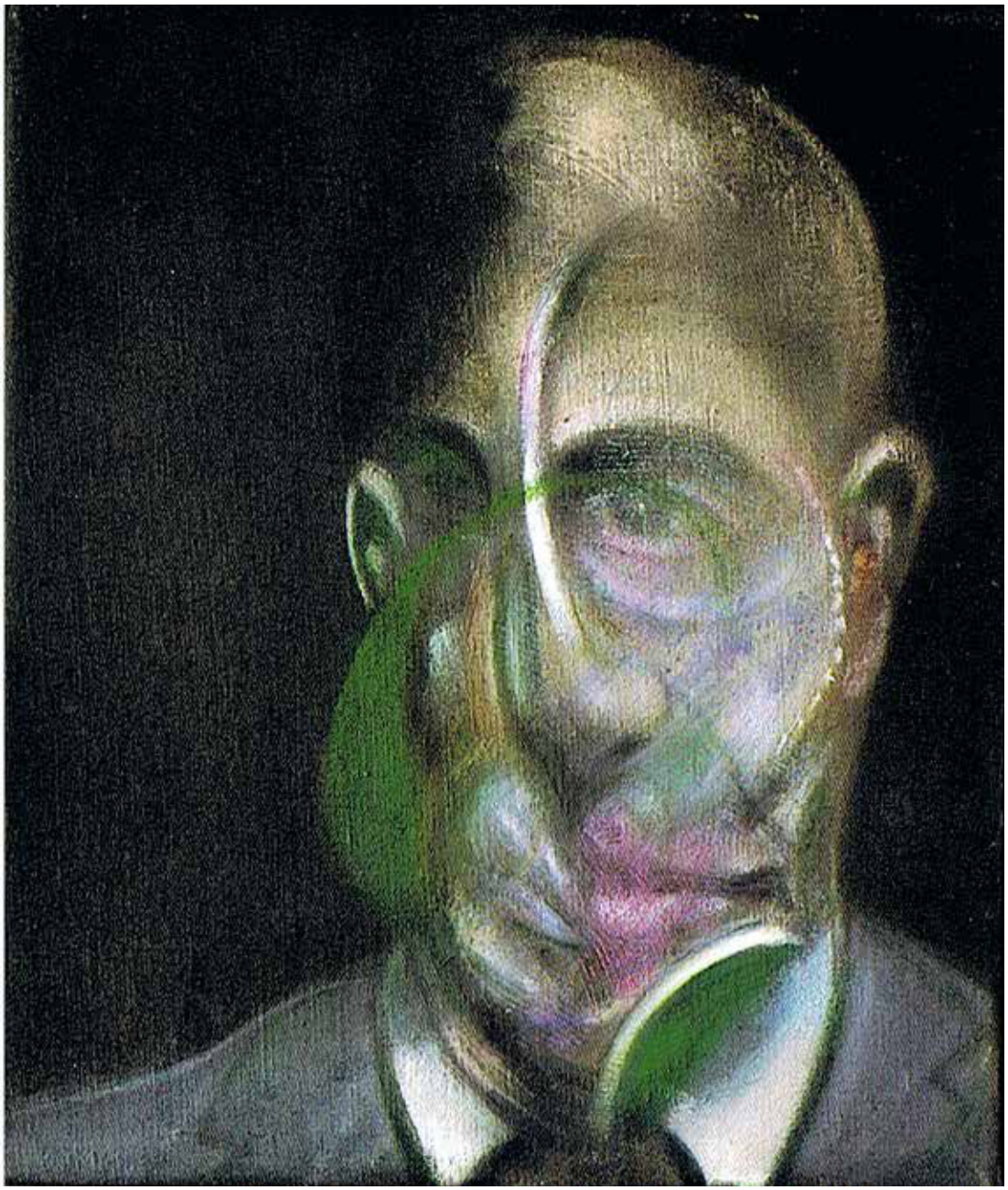


142. Francis Bacon, *Homme avec chien*, 1953, Huile sur toile, 152 x 117 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery



143. Francis Bacon, *Chien*, 1952, Huile sur toile, 198 x 137 cm, Londres, Tate Gallery

144. Francis Bacon, *Trois études pour un portrait de George Dyer*, 1963, Huile sur toile, Triptyque, chaque panneau : 35,5 x 30,5 cm, Collection particulière



145. Francis Bacon, *Portrait de Michel Leiris*, 1976, Huile sur toile, 34 x 29 cm, Paris, Centre George Pompidou

4.2. Les années 1960-1970: un retour à l'animalité

Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient déclaré au début des années 70 : « L'art ne cesse pas d'être hanté par l'animal ». En effet depuis les années 1960 une nouvelle démarche artistique prend forme à travers une certaine relation entre l'artiste et l'animalité.

Tout d'abord cette animalité se manifeste dans les œuvres d'artistes de l'après-guerre. Otto Dix dit de cette guerre : « c'est le retour à l'animalité : la faim, les poux, la boue, ce bruit infernal… En regardant les tableaux d'autrefois, j'ai eu l'impression qu'on avait oublié un aspect de la réalité : la laideur ». Ce retour à l'animalité et à la laideur est caractéristique de son travail et de celui de toute une génération qui a vécu cette guerre de l'intérieur. L'homme tel qu'il est représenté dans les peintures, gravures et dessins de Dix et de George Grosz, a perdu son humanité pour se rapprocher d'une animalité (voire d'une bestialité) qui n'a rien à voir avec l'image idyllique des animaux de Gauguin et de Marc.

En 1963, dans une discussion avec ses amis, Dix dira : « Eh oui, je suis un homme de réalité. Je veux tout voir. Je dois faire ma propre expérience des vicissitudes de la vie. C'est pour ça que je fais la guerre. C'est pour ça que je me suis engagé comme volontaire »[81]. En effet la guerre lui a dévoilé l'homme dans tous ses états, déchaîné et habité par ses pulsions. Le cycle de gravures intitulée *La guerre*, réalisé en 1924, représente les horreurs de la réalité et les conséquences de la guerre : la souffrance, les corps blessés ou morts, déjà en décomposition. En conséquence ce cycle peut faire écho à celui de Goya, *Les désastres de la guerre* où règnent la bestialité et l'absurdité. L'homme, dans l'ensemble de l'œuvre de ce peintre de la Nouvelle Objectivité, est représenté dans toute sa laideur et à travers tous ses vices, dans ce qu'il a de plus sombre. Son visage et ses comportements sont déformés et manifestent une réelle bestialité.

Une telle bestialité, comprise comme perte d'humanité, sera manifeste dans les années soixante chez les artistes du mouvement Actionniste Viennois, et particulièrement dans les actions d'un de leurs membres, Otto Muehl. Le mouvement se forme durant les années 1960 en réaction à la politique d'un pays qui a obligé les hommes et les femmes juives à nettoyer les trottoirs de Vienne en 1938 pour accueillir l'entrée d'Hitler, un pays où l'État et l'Église ne faisaient qu'un et participaient ensemble aux crimes. Le cardinal de cette Eglise, Theodor Innitzer, reçut Hitler et donna une messe en son honneur à la cathédrale. L'État déclara l'art moderne « dégénéré » et brûla les œuvres des peintres, des musiciens et des écrivains. Les Actionnistes viennois apparaissent cinq ans après le fameux « contrat d'État », un traité qui semble avoir oublié tous les crimes qui ont été perpétrés et qui déclare l'Autriche victime de guerre.

Le but des membres du mouvement, Otto Muehl, Hermann Nisch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, était de dénoncer le mensonge et de révéler l'horreur dissimulée derrière le voile. Muehl avait perdu son père et son frère à la guerre. Le père d'Hermann Nitsch également était mort à la guerre.

81. Cité dans KARCHER, Eva, *Otto Dix*, Köln, Taschen, 2002, p. 33.

Dans la série intitulée *Mterialaktion* (Action de matière) de Muehl qui date de 1963, on remarque une évidente volonté d'anéantir l'humanité. Dans un texte qui accompagne la performance, Muehl fait ouvertement part de ce désir : « Nous devons nous efforcer de détruire l'humanité, de détruire l'art. Je hais les gens et leurs institutions. Je suis rempli d'une grande haine pour tout ce qui porte un visage humain. J'aime les animaux »[82]. Et plus tard il affirmera : « vivant dans un monde techniquement civilisé, je ressens parfois le besoin de me rouler dans la boue comme un cochon. Toutes les surfaces harmonieuses m'incitent à les salir avec la vie intensive. Je me traine à quatre pattes sur elles et projette de la boue dans toutes les directions. Je le fais jusqu'à ce que la surface soit entièrement recouverte »[83].

L'aspect bestial que prennent les actions de Muehl, mis à part les comportements des performeurs, est figuré dans les corps souillés de peinture ou de nourriture ou encore par la confrontation des performeurs avec des animaux morts ou vivants. Ainsi la tête de bœuf que l'artiste place entre celle d'un homme et d'une femme dans *Materialaktion Nr. 9. Stilleben Aktion mit einem weiblichen, einem münnlichen Kopf und einem Rinderkopf* , le poulet dans *Wotan excité,* 1970, ou la présence de cette oie dans *Oh, Sensibilité*, 1970. Dans cette dernière la bestialité est suggérée par la présence de l'animal et la relation que les actrices (deux femmes) et l'artiste lui-même entretiennent avec lui. De ce fait ces actions manifestent une réelle négation de l'homme et de son humanité et remettent en question toutes les valeurs morales et religieuses. (Fig. 146,147,148)

Le projet du *Théâtre des mystères organiques* (Fig. 149) de Nitsch écrit dans les années 1950, mettait en scène un théâtre où tout était réel. Dans un vrai village ou dans le parc de

146. Otto Muehl, *Materialaktion Nr. 9. Stilleben Aktion mit einem weiblichen, einem münnlichen Kopf und einem Rinderkopf*

82. SCHWARZ, Dieter et LOERS, Veit, *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1988. P. 258.
83. *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler : writings of the Vienna Actionists*, texte édité et traduit par GREEN, Malcolm, en collaboration avec les artistes, London, Atlas Press, 1999. P. 80.

147. Otto Muehl, *Bimmel Bammel*, 1965

son château, des animaux vivants pouvaient être abattus pendant l'action, parfois écorchés, dépecés ou déchiquetés. Les membres de ce groupe, cherchant une confrontation directe avec la réalité, se baignaient dans la boue et le sang. Proches de l'idée wagnérienne de l'œuvre d'art totale, ils intégraient dans leur théâtre des mystères organiques, toutes les formes d'art. Inspirés par les cultes antiques, ils faisaient appel aux cinq sens des acteurs comme des spectateurs. « Ils cherchent le sal et le moche… Ils partent dans une aventure fabuleuse, une descente dans leurs propres enfer et paradis ; tout ce que l'être humain ne veut ni voir, ni sentir, ni entendre, va être transformé artistiquement en claques magistrales administrées aux cerveaux bruns »[84].

Hermann Nitsch, à l'occasion de sa première grande action, réalisée en 1962, déclare : « Je vais me mettre en état d'excitation physique et psychique par des actions et pénétrer jusqu'à l'expérience de l'excès originaire. Je répands, j'asperge, je souille l'espace avec du sang et me roule dans les flaques de couleur. Je m'étends tout habillé sur un lit. On remplira et on versera sous le drap des boyaux, pis de vaches lacérées… J'accroche un agneau mort au plafond de la cave, le laisse se balancer à travers la pièce, et frappe la tête de l'animal avec un crochet. Je mâche des roses plongées dans de l'eau sucrée, et crache la douce chair des roses. Je frappe, piétine, gifle, lapide, fouette, mords, répands le corps, l'éventre, palpe ses entrailles mouillées. Je donne mon corps à répandre publiquement »[85].

Cherchons à comprendre le rôle de l'animal dans ces actions où tous les tabous tombent, où face au spectateur, l'inhumain dépasse l'humain. Chez Muehl, on ne peut nier l'authentique bestialité qui règne sur l'ensemble de ces performances. Elle peut être vue comme un éloignement de l'homme vis-à-vis de son humanité. D'ailleurs les nombreux scandales que provoquent ces actions témoignent de l'effet qu'elles peuvent

84. ROUSSEL, Danièle, *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 13.
85. Cité dans le catalogue *Hors-Limites. L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Édition du centre Pompidou, 1994, pp. 201-202.

148. Otto Muehl, *Wotan excité*, 1970

produire auprès des spectateurs.[86] Mais au-delà de cet aspect, on peut se demander si l'on peut parler d'un passage de l'humanité à l'inhumanité, ou d'une recherche d'immanence dont l'animal sacrifié serait un intermédiaire.

Il est possible de comprendre l'aspect sacrificiel de ces performances à travers la pensée bataillenne. Michel Leiris, parlant de la corrida, souligne son aspect sacrificiel : « L'essentiel n'est pas le spectacle mais l'élément sacrificiel (érotique dans la mesure où le trouble qu'engendre la présence du sacré est proche de l'émotion érotique), gestes stricts accomplis à deux doigts de la mort et pour donner la mort. »

Leiris, comme Bataille, donne à la corrida un sens religieux. Ainsi considérée, elle est un vestige d'un ancien rite sacrificiel ; comme la tauroctonie de Mithra dont le sang fertilise le monde ou le *suovetaurile* romain, sacrifice de purification où l'on immolait trois victimes mâles (porc, mouton et taureau) en Mars pour bénir et purifier la terre.

Cette pensée, bien que contestée, nous intéresse car elle offre une possibilité de lecture de certaines œuvres d'artistes contemporains tels que les Actionnistes viennois et Ana Mendieta, dans lesquelles la présence de l'animal joue un rôle sacrificiel. Les deux motifs principaux du *Théâtre des mystères organiques*, sont la crucifixion et le sacrifice. La mise en scène elle-même nous rappelle les cérémonies sacrificielles. Étant attiré par la psychologie des profondeurs, par Freud et Jung, le concept d'inconscient collectif était important pour Nitsch. Son théâtre, comme il l'explique, « a beaucoup à voir avec l'exploration des mythes. À partir de là, la religion chrétienne est quasiment la dernière encore vivante ; […] elle reste une porte d'entrée donnant accès aux formes cultuelles les plus primitives. Le combat entre le dionysiaque et le christianisme qui a tendance au refoulement n'est pas encore terminé. C'est ce combat que je voudrais montrer dans mon théâtre »[87].

Dans son article « L'assujettissement artistique de l'animal »[88], Miguel Egana, se référant à *L'Histoire de la religion* de Bataille et à son analyse de la relation entre humain et animal, entre humanité et animalité, distingue trois types d'assujettissements de l'animal : l'assujettissement matériel, l'assujettissement symbolique et l'assujettissement artistique. Selon Bataille il y a d'abord un état qu'il appelle l'*immanence,* qu'il considère comme l'animalité même : « L'animalité est l'immédiateté, ou l'immanence »[89]. De ce statut originaire mais perdu, l'animal passe à l'état de « chose » par la domestication et surtout la consommation (assujettissement matériel) : « ce que je tue, que je découpe, que je cuis,

86. On peut prendre l'exemple d'une des actions de Muehl, *Der geile Wotan* (Wotan excité) dans laquelle, comme l'explique Robert Fleck dans le catalogue de l'exposition *Hors limite*, Müehl rentre dans le Kunstverein de Cologne devant un public restreint, accompagné de ses assistants et d'un modèle féminin, tous nus. Pendant la performance le spectateur se trouve face à des scènes de masturbation et de pénétration de Muehl et de ses assistants avec le modèle, ainsi que des actes réels de mise à mort. En effet la provocation est la caractéristique de son travail qui cherche à briser les tabous en mêlant nourriture, matières fécales et sexualité collective dans une représentation d'une extrême violence. Les scandales que ses actions provoquent sont connus. En 1971, peu après sa tournée à scandale d' « artiste sexuel » en Allemagne et en Suisse, il quitte l'activité artistique afin de se consacrer à la thérapie sexuelle. Il crée une communauté « Aktionsanalystische Organisation ». En 1991 Muehl sera condamné à sept ans de prison pour détournement de mineurs.
87. *Ibid.,* pp. 43-44.
88. Miguel Egaña, « L'assujettissement artistique de l'animal », Nouvelle revue d'esthétique 2013/2 (n° 12), p. 211-218.
89. *Ibid.,* p. 211.

j'affirme implicitement que cela n'a jamais été qu'une chose »[90]. Enfin Bataille cherche à savoir comment l'homme peut retrouver cet état d'immanence qu'il a perdu. Ce sera par l'intermédiaire du sacrifice, qui est comme une deuxième mort pour l'animal mais cette fois symbolique (assujettissement symbolique) : « c'est la chose – seulement la chose – que le sacrifice veut détruire dans la victime. Le sacrifice détruit les liens de subordinations réels d'un objet, il arrache la victime du monde de l'utilité et la rend à celui du caprice inintelligible »[91].

Egana nous explique le rapport entre la pensée bataillenne sur l'animalité et son usage dans les œuvres des artistes contemporains dans lesquelles l'animal est sacrifié. Il définit ce troisième assujettissement de l'animal comme un assujettissement artistique et l'inscrit dans la suite les deux autres.

En effet George Bataille fait une analogie entre l'artiste et le sacrificateur, entre la représentation artistique et le sacrifice. Pour Bataille, l'art, comme le sacrifice, la fête et le jeu, visent à retrouver l'extase originelle, l'immanence perdue. « Grâce au sacrifice, mort à la fois *inutile* et spectaculaire, ce sont à la fois le sacrificateur et le sacrifié, l'homme-sujet et l'animal-objet qui échappent enfin au monde des choses. » Le sacrifice qui passe par une mise à mort de l'animal par l'homme permet à celui-ci de retrouver sa propre animalité, son immanence.

En ce sens l'animal sacrifié est un moyen de retrouver un état originel. C'est par ce biais qu'il convient d'analyser le travail des Actionnistes viennois, qui établissent un lien entre le sacrifice et la représentation.

Dans les pages précédentes nous avons évoqué la réflexion de Bataille sur l'art des hommes des cavernes. Bataille s'interroge sur le fait que la première représentation de l'homme soit celle de l'animal, et sur la façon dont l'homme se représente sous un masque animal.

Comme l'explique Egana, « la réponse de Bataille concernant la problématique présence de l'animal dans la représentation artistique originelle est donc vision de celle qu'il donne comme fondement aux pratique sacrificielles : l'homme représente des animaux, ou se représente lui-même en animal, c'est-à-dire assigne au signe artistique une valeur contraire de ce qu'il est, de la même manière qu'il met à mort des animaux, parce qu'il se trouve engagé dans le même but qui est le sien quand il opère un sacrifice ; il s'agit dans les deux cas de la même entreprise métaphysique, celle qui permet de faire advenir, grâce au « travail du négatif », ce qui constitue son ultime vérité, la révélation de sa mortelle animalité. ».

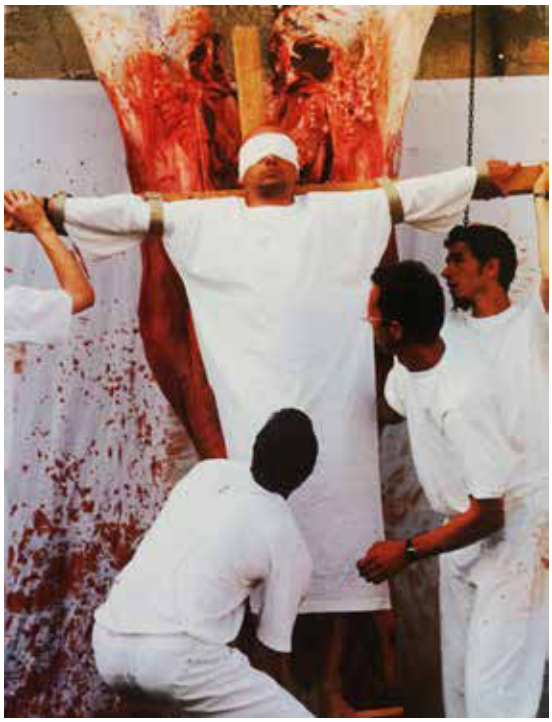
En se référant à cet analyse on peut comprendre les actions des Actionnistes Viennois comme un passage de l'humanité à l'animalité, comme un retour à l'immanence que l'homme a perdu. L'animal sacrifié devient alors un intermédiaire.

---

90. *Ibid.*
91. *Ibid.,* p. 212.

149. Hermann Nitsch, *Théâtre des mystères organiques*

Hermann Nitsch, *Théâtre des mystères organiques*



Hermann Nitsch, *Théâtre des mystères organiques*

Le sacrifice comme un moyen de retour aux origines de la vie et de la mort, voilà qui est manifeste dans le travail d'Ana Mendieta (1948-1985), artiste américano-cubaine. Son travail peut être compris comme une exploration de la féminité, du rituel et de la mort, dans laquelle son corps est en relation avec la nature.

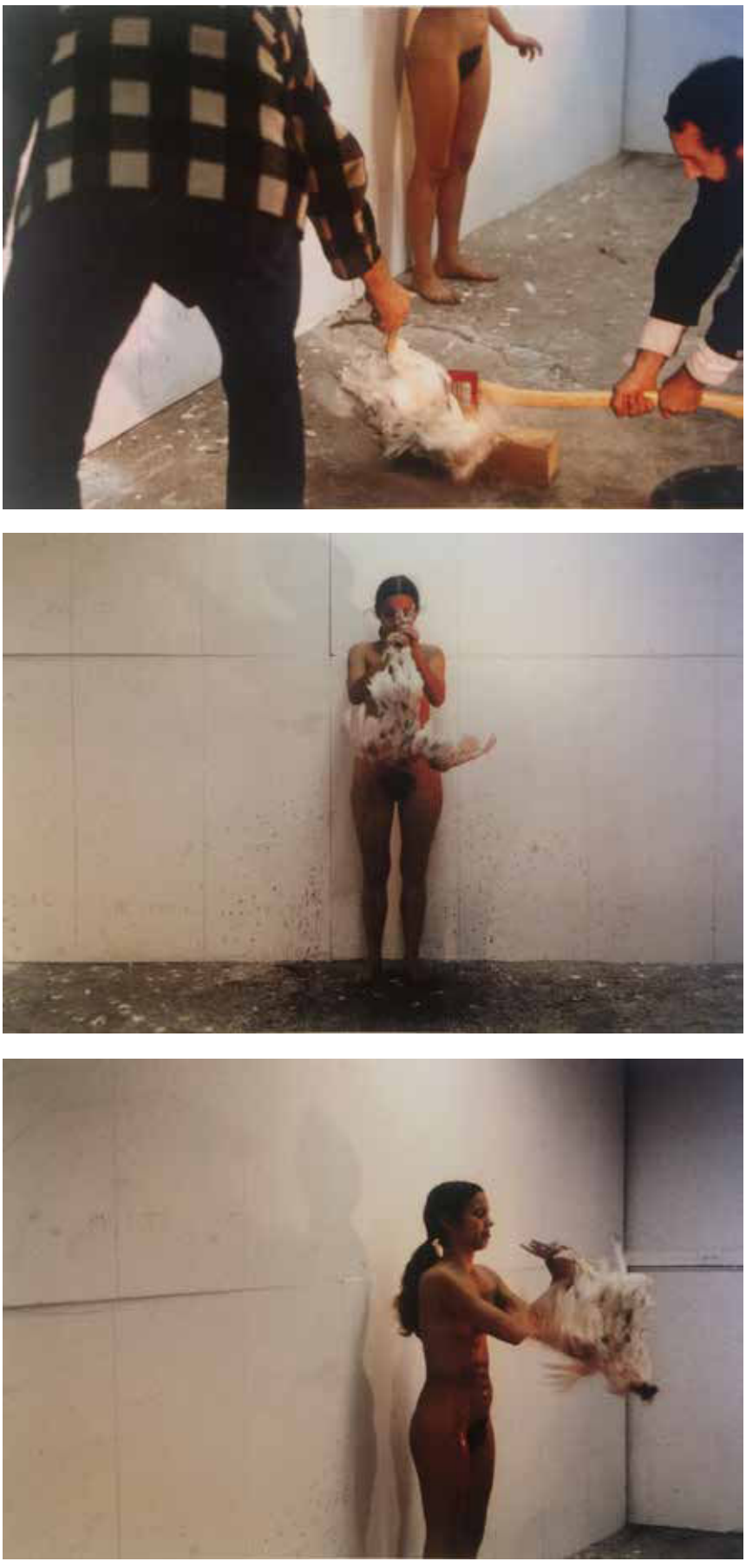
En automne 1972 durant sa performance intitulée *Death of a Chicken* (La mort d'un poulet) (Fig. 150), après avoir sacrifié un poulet sous les yeux des spectateurs, elle brandit l'oiseau par les pattes, tandis qu'il tressaute de ses derniers battements d'ailes. Le sang de l'animal asperge alors le corps nu de l'artiste et le mur blanc qui se trouve derrière elle.[92]

L'aspect rituel et sacrificiel de la performance d'Ana Mendieta est sans équivoque et nous rappelle les sacrifices animaux des religions animistes tel que yoruba, introduit en Amérique par les esclaves aux alentours du XVII^{e} siècle. Par ailleurs l'usage du sang et le sacrifice du poulet font écho à certains cultes de la santeria cubaine. [93]Ainsi l'artiste en utilisant des pratiques primitives, s'oriente vers une recherche de spiritualité et de rapport avec la nature.

Ces exemples peuvent nous montrer comment dès les années 1960 nous assistons à un nouveau type de rapport à l'animal. En effet, d'une animalité porteuse d'une charge négative découlera une nouvelle perception qui, suite aux avancées de la psychanalyse et en s'appuyant sur la question de l'instinct, réévaluera la notion de l'animalité. Cela pas étant une opposition à celle de l'humanité mais comme une réhabilitation de l'animal par l'homme. Cette perception ne s'oppose pas à la vision humaniste mais propose une réhabilitation de l'animal par l'homme. Les études de Freud concernant la vie psychique, le conduisent à admettre chez l'homme une existence archaïque correspondant « aux instincts des animaux, même s'il diffère par son ampleur et par son contenu »[94]. Désormais le recours à l'animalité devient l'une des caractéristiques des œuvres qui cherchent, comme disait Jung, à « rétablir l'homme dans ce qu'il a de naturel, de spontané et d'intact »[95].

Désormais le sacrifice de l'animal devient un moyen pour l'homme de retrouver un état originaire perdu et de réintégrer en lui son animalité.

92. Cela peut nous rappeler les *Action Painting* de Pollock mais plus encore les performances des Actionnistes Viennois notamment celle de Hermann Nitsch, *Action N° 31,* (La conception de Marie) où on voit une femme nue, attachée à une croix. Nitsch habillé en prêtre, accompagnés d'autres participants, lui envoient les entrailles d'un agneau. Ensuite Nitsch verse le sang de l'animal sur le corps de la femme.
93. M.VISO, Olga, *Ana Mendieta, Earth Body Sculpture And Performance, 1972-1985*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 150.
94. FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 197.
95. JUNG, Carle Gustave, *La guérison psychologique*, Genève, Georg Éditeur, 1993, p. 10.



150. Ana Mendieta, *Death of a Chicken* (La mort d'un poulet), 1972

4.3. L'expérience de l'œuvre dans la nature: une conciliation de l'art et la vie

En dehors de ces rapports sacrificiels à l'animal, dans les mêmes années, une nouvelle forme de représentation de l'animal, mort ou vivant, apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres d'artistes comme Robert Rauschenberg, Jannis Kounellis, Joseph Beuys. On y remarque une prise de conscience des dérives d'une société de consommation qui ouvre la voie vers un art qui perd de plus en plus ses intérêts esthétiques pour s'orienter vers des intérêts plutôt éthiques et anthropologiques. Un désir authentique de rapport à la nature qui devient la raison même du travail.

C'est contre cette civilisation hyper technicisée que le mouvement *Arte Povera* est né en Italie dans les années 1960-1970. En 1969, Germano Celant, critique italien, publiera à Milan le manifeste *Arte Povera*. Dans son article « *Arte Povera.* Note pour une guérilla », sorti dans la revue *Flash Art,* il décrit le mouvement ainsi : « Les animaux, les végétaux et le minéraux ont fait irruption dans le monde de l'art. L'artiste se sent attiré par leurs possibilités physiques, chimiques et biologiques, et il recommence à sentir le mouvement des choses dans le monde non seulement en tant qu'être animé, mais aussi en tant que producteur d'évènements magiques et merveilleux. L'artiste alchimiste ordonne les choses vivantes et végétales en faits magiques, travaille à la découverte du noyau des choses, pour les retrouver et les exalter ».

Le mouvement qui remet en cause l'industrie culturelle et la société de consommation en utilisant des matériaux « pauvres » afin de se détacher des acquis de la culture. A cette fin, les artistes se réfèrent constamment à la nature et utilisent des éléments naturels. De même, le *Land Art* cherche à créer un art dans la nature, en utilisant des éléments. On n'expose plus dans l'espace de la galerie mais à l'extérieur, les œuvres ne sont pas destinées à être durables mais sont éphémères et soumises à la corrosion naturelle. Ce mouvement du *Land Art* était né lui aussi dans les années 1960, dans les paysages de l'Ouest américain, et lui aussi avait pour but de lier l'art à la vie par un recours à la nature.

C'est dans cette perspective de conciliation de l'art et de la vie, de l'homme et la nature, que l'animal devient un sujet à part entière. Pour ces artistes le travail avec les éléments naturels peut être inscrit dans l'expérience du vivant et donc de la vie.

En 1967, l'artiste d'origine grecque Jannis Kounellis, né en 1956, a exposé un perroquet vivant sur un perchoir en fer dans une installation qui fait dialoguer un élément naturel avec des panneaux d'acier. Plus tard cette dialectique entre « structure » et « sensibilité » sera fréquent dans le travail de l'artiste. En parlant de l'œuvre avec le perroquet, Kounellis déclare qu'elle « est une démonstration plus claire de la dialectique qui intervient entre la structure et le reste, en d'autre termes la nature du perroquet. La structure vaut pour la mentalité commune, et alors, la part relative aux sens, le perroquet, est une critique de la structure »[96].

96. Cité dans LEPIN, Franck, *L'animalité dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat, Université de Renne 2, 2002, p. 219.

Deux années plus tard, en 1969, il présenta à la galerie Attico à Rome douze chevaux vivants attachés aux murs (Fig. 151). Kounellis, en mettant en évidence une opposition entre les matériaux utilisés, propose un dialogue entre la nature et la culture. La cohabitation d'éléments industriels et naturels peut renvoyer à la révolution industrielle et à la perte de l'homme. Tout comme la présence de l'animal évoque la communication avec l'autre, issu de la nature. Son œuvre *Chevaux* est tout à fait représentative de cette idée. Dans un espace froid et éclairé aux néons, la présence de ces chevaux vivants attachés aux murs crée un choc et trouble le spectateur. La confrontation de ces deux mondes est spectaculaire.

Il est intéressant de savoir que l'artiste a présenté cette œuvre à plusieurs reprises, en 1969 à la Galerie de l'Attico à Rome, en 2002 à la White Chapel à Londres et en 2006 au Museo d'Arte contemporanea Donna Regina à Naples. Il dit : « quand je l'ai fait à Rome, je voudrais dire que la galerie était un espace public avant toute chose. Je n'étais pas fermier, alors j'ai fait une dramaturgie avec *Les Chevaux*, et ainsi le peintre devint autre. Il n'est plus celui qui vend quelque chose mais celui qui présente quelque chose. (…) Avant, dans les premiers espaces que j'avais vus, même dans l'ancien espace de L'Attico, quand il y avait un vernissage, disons par exemple de Fautrier, on plaçait un point rouge à côté des œuvres vendues. Il y avait donc une exposition avec des œuvres vendues et des non vendues… Les Chevaux indiquent un horizon différent, un artiste différent »[97].

Cette façon d'aborder la nature et l'animal est caractéristique du travail de Joseph Beuys, figure majeure des années 1960 à 1980, qui laissera une influence remarquable sur les productions artistiques des années suivantes. Les premiers dessins de Beuys témoignent de l'importance qu'il accorde aux animaux aussi bien qu'aux végétaux et les minéraux. Ce sont des dessins qui soulignent la communication et la circulation entre les règnes. L'animal s'y mêle au minéral et au végétal et devient l'objet de la transformation et de la métamorphose.

Ainsi on voit comment dès les années 1960 le vivant et l'organique s'introduisent dans l'art afin de reconsidérer notre rapport avec le monde et la nature. L'intérêt de l'artiste pour les matériaux naturels va jusqu'à l'introduction de matières vivantes dans l'œuvre et souligne leurs importances. Cette mise en valeur des caractéristiques du vivant va s'avérer une démarche nouvelle relative au sujet de l'animal et de l'animalité.

97. Le Quotidien de l'Art, [19.06.2016], *Entretien avec Jannis Kounellis qui expose à Saint-Étienne*, http://www.lequotidiendelart.com/quotidien_articles_detail.php?idarticle=6773

151. Jannis Kounellis, Douze chevaux vivants, 1969, Installation à la galerie L'Attico à Rome

5. Le chamanisme dans l'art

« Le Rite est que le nouveau soleil passe
par sept points avant d'éclater à l'orifice de la terre.
Et il y a six hommes,
Un pour chaque soleil,
Et un septième homme
Qui est le soleil tout
Cru
Habillé de noir et de chair rouge.

Or, ce septième homme
Est un cheval,
Un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval
Qui est le soleil
Et non l'homme. »

Antonin Artaud
Pour en finir avec le jugement de dieu

George Catlin, le peintre américain spécialisé dans la représentation des Indiens d'Amérique, raconte toute la difficulté qu'il a eue pour les dessiner. Car pour ce peuple, dessiner un homme c'était lui voler son âme et son esprit. L'âme est considérée comme une force vitale. Cette croyance en l'existence du monde des esprits est d'ailleurs présente chez de nombreux peuples primitifs.

Ces esprits sont considérés comme les gardiens de l'harmonie du monde, afin qu'il garde sa cohérence. Dans ce monde où l'individu n'existe pas, on est relié à ceux qui nous entourent. L'homme fait partie intégrante du monde tangible, son rôle est de respecter cette harmonie pour ne pas briser sa cohérence. Sans quoi il s'attire la colère des esprits qui ébranleraient le monde réel.

C'est pourquoi il convient de vouer aux esprits un culte, qui s'opère par l'intermédiaire du chaman, cet être guérisseur, sourcier, prêtre, magicien. Dans le cadre rituel il entre en contact avec le monde des esprits dans le but de traiter certaines maladies, faire du tort à un ennemi, faire tomber la pluie, attirer le gibier, etc.

Par ces rituels, le chaman se met dans un état de transe, caractérisé par des expressions corporelles et des états psychiques particuliers, il acquiert en outre les attributs de plusieurs animaux. Il va jusqu'à se métamorphoser en animal et plus l'esprit de cet animal l'habitera, plus son pouvoir augmentera. Il pénètre dans un au-delà du monde visible, un monde qui apaise, soigne, guérit et qui est tout autant mystérieux, troublant et effrayant. Un monde qui interroge, qui convoque les juges des esprits, un monde dans lequel l'invisible devient visible.

Michel Perrin voit le chamanisme comme l'un des systèmes imaginés par l'esprit humain lui permettant de comprendre et de réagir face aux événements naturels. C'est un mode de pensée dans lequel la coupure n'existe pas. Il y a une alliance entre les hommes et les dieux.

Le chamanisme a une conception dualiste de l'homme et du monde. L'être humain est un corps visible aux composants invisibles, notamment « l'âme ». Ce sont ces composants invisibles qui peuvent quitter le corps visible et survivre à la mort. Il en va de même pour le monde, ce monde-ci qui est visible et l'autre monde, invisible aux hommes ordinaires. Le monde invisible est celui des dieux et de leurs émissaires, les esprits, c'est aussi le monde des animaux et des végétaux, des ancêtres et des morts. C'est le monde des mythes. [98] Le chamane est celui qui sait établir une relation avec cet univers invisible. Il joue le rôle de médiateur capable de franchir les frontières qui séparent le visible de l'invisible, de l'autre-monde. Il a également une fonction sociale, celle de résoudre les infortunes, maladies mais aussi malheurs impactant la société entière (sécheresse, manque de gibier...) Afin de pouvoir entrer en contact avec l'« autre monde », le chamane se met dans un état de conscience modifié qui advient par la transe et l'extase, il pousse des cris et se transforme en animal.

Nous évoquons le chamanisme car il est très en présent aujourd'hui. Un rapide parcours des catalogues, éditions ou sites internet, nous indique à quel point l'usage du mot chamane et chamanisme est devenu courant.

Ce phénomène est à rapprocher de la crise spirituelle propre à notre époque. « Dieu est mort », et la quête d'une autre spiritualité pousse l'homme vers d'autres voies, comme celle, justement, du chamanisme. Ainsi l'évoque Michel Perrin : las du matérialisme et du scientisme, certains Occidentaux recherchent une vie spirituelle qui leur permettrait de s'ouvrir au monde, d'établir avec lui une « nouvelle alliance », ou bien de retrouver « l'homme originel ». Attirés par le mysticisme et l'occultisme, ils voient dans le chamanisme une manière d'y parvenir. [99]

Désormais on voit de plus en plus des Européens et des Américains prendre la destination de l'Amazonie, de l'Afrique, de la Mongolie… afin de voir terre, animaux et hommes faire partie d'une même entité ; ils cherchent la manifestation des liens entre les forces naturelles de la terre et le cosmos.

Le phénomène apparaît en Occident d'une manière de plus en plus répandue depuis les années 1970. Les ouvrages de l'historien des religions Mircea Eliade (1907-1986) jouent un rôle déterminant dans l'apparition de cette nouvelle vogue. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, paru en 1951, est un ouvrage de référence réédité à plusieurs reprises et traduit en plusieurs langues ; il a été l'une des références principales des adeptes du chamanisme. Les écrits de Carlos Castenada, ethnologue nord-américain d'origine péruvienne, sont également très populaires. Les livres dans lesquels il relate sa relation avec le sorcier indien Yaqui, Don Juan Matus, ont enflammé les esprits qui cherchaient à transcender ce monde-ci et voyageaient dans les cieux et les enfers afin d'y rencontrer les forces invisibles, les esprits des animaux et des morts.

98. PERRIN, Michel, Le chamanisme, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 6.
99. *Ibid.,* p. 103.

Une telle propagation n'a pas exclu le monde de l'art. Les chamanes sont désormais partout, dans nos musées, nos galeries, sur la scène de l'art contemporain. En effet à l'instar des chamanes d'Amazonie ou de Sibérie, qui prennent des formes animales et arborent des attributs rituels zoomorphes tels que plumes, cornes, têtes d'oiseau ou griffes, nombreux sont aujourd'hui les artistes qui s'attribuent l'apparence de l'animal, poussent des cris et s'apparentent au monstre. Chez le chamane, individu en marge et transgresseur qui négocie avec les forces nocturnes, l'anomalie et l'infraction sont une libération thérapeutique. Il y en va de même chez les artistes qui désignent leur art comme chamanique.

Tucker nous explique que pour ces artistes, l'art est avant tout une activité « visionnaire » ; ils voient dans le chamane un créateur qui sait « dialoguer avec le monde », qui fait corps avec la nature, qui sollicite les forces primordiales dans le monde et en soi, comme disait Edward Munch. L'art chamanique se veut un écho direct de la préhistoire et de la psychologie des profondeurs. [100] Les Surréalistes appellent l'artiste un « voyant ». Ainsi Joseph Sima (1891-1971), artiste d'origine tchèque et l'un des fondateurs du groupe *Grand jeu,* cherchait à retrouver l'unité originelle du monde à travers des techniques d'illumination inspirées de la pensée orientale. Ces artistes voyants avaient pour tâche de dénoncer et de combler la coupure qui s'était instaurée entre l'homme et le monde. Pour eux, l'art était une voie de passage, un outil de « participation mystique » aux forces du cosmos. [101]

Cela nous ramène à l'idée de *Crise* et à l'aspiration à retrouver l'unité perdue. Le chamanisme et le contact avec l'esprit animal deviennent l'un des moyens de résoudre cette crise. Les artistes dont nous parlons se réfèrent au chamanisme pour dénoncer les coupures entre l'homme et le monde, l'esprit et les sens, que voudraient imposer la science, le monothéisme et l'organisation mécaniste des loisirs et du travail. Ils recherchent entre le monde et l'homme cette « participation mystique » qui, selon Lucien Lévy-Bruhl, était le propre de l'homme primitif. Comme Jung, ils veulent que le moi « rétablisse des liens avec l'océan dont il sort », et ils voient dans le chamane une sorte d'archétype de l'artiste.

Cette tendance au chamanisme dans l'art ne se limite pas aux artistes qui utilisent l'animal dans le but de renouer avec les forces invisibles. A l'instar d'artistes comme Kandinsky ou Mondrian, imprégnés par la théosophie et pour qui l'abstraction était comme une manière de rentrer en contact avec ces forces, nombreux sont les artistes qui par différents moyens veulent jouer le rôle du chamane, guérisseur du monde malade. Tels sont les propos de nombre d'artistes d'aujourd'hui qui utilisent les matériaux naturels et recréent des espaces analogues à des lieux de culte. L'artiste américain James Lee Byars (1932-1999), suite à son séjour au Japon, inspiré par le théâtre Nô et le rite Shinto, se présente comme celui qui est capable de voir dans l'obscurité. Nous retrouvons cette idée dans l'œuvre de l'artiste allemand Wolfgang Laib marqué par ses voyages en Inde, en Turquie, en Afghanistan et en Iran. Ses installations sont faites avec des matériaux naturels tel que le lait, le riz, la cire d'abeille ou le pollen.

---

100. Cité dans PERRIN, Michel, op.cit., p. 115.
101. BOURRIAUD, Nicolas, « Le chamanisme et art contemporain », *Beaux-Arts Magazine*, janvier 1999, N° 176, pp. 59-61.

Roselee Goldberg mentionne aussi cette dimension dans la définition qu'elle donne de la performance : « Qu'elle ait consisté en un rituel tribal, un mystère médiéval, un spectacle Renaissance ou une 'soirée' conçue par un artiste dans son atelier parisien dans les années vingt, la performance a assuré à l'artiste une présence dans la société. Selon la nature de la performance, cette présence peut être ésotérique, chamanique, pédagogique, provocatrice ou divertissante »[102].

Dans cette façon d'envisager la performance, il est manifeste que l'écrivain la rapproche d'un acte rituel qui relève d'une force de croyance. Par ce rapprochement, l'artiste met en acte comme un visionnaire qui dirige une cérémonie. Ce sont des performances qui se veulent chamaniques et l'artiste, face au public, joue le rôle de chamane.

Michel Boccara propose de remplacer le mot chamane par « homme-animal ». Il considère que cette expression décrit au mieux la démarche du voyageur dans l'autre monde. Car l'homme, par la métamorphose en animal, entre en contact avec le monde invisible. Cette transformation doit se faire pratiquement, dans tous les cas, à un moment donné de ce voyage. [103]

Quand Boccara définit le mythe dans son livre *La part animal de l'homme,* il pose la question de l'animalité de l'homme. En effet, la définition qu'il donne du mythe, « la part animale de l'homme », nous renvoie à un autrefois où l'homme pouvait prendre des formes animales, où il se percevait comme animal, sans qu'il y ait de coupure fondamentale entre lui et les autres animaux.

5.1. « Zeige deine Wunde »

Ce lien entre la figure du chamane et l'animal nous intéresse particulièrement. Nombreux sont les artistes « chamanes » qui se revendiquent animal en prenant ses traits dans la réalisation de leurs œuvres. L'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986) est l'une des figures majeures illustrant cette démarche.

Son intérêt pour l'animal et la nature remonte à son enfance dans la maison parentale de Rindern. Il y avait installé un petit laboratoire où il pouvait observer les animaux et prenait des notes de ces observations dans des carnets.

Plus tard à l'école de communication aériennes de Pose, il fait la connaissance de Heins Sielmann, biologiste et zoologue et suit des cours de zoologie, botanique et géographie. Son goût pour la nature le mène vers la recherche d'une pensée globalisante qui permet réconcilier la nature et la culture ainsi que les sciences et les mythes. Son intérêt pour la nature et l'animal se manifeste à travers ses lectures. Il était un grand lecteur des Romantiques allemandes tels que Novalis et Hölderlin, ainsi que de Maeterlinck, d'où son intérêt particulier pour les abeilles.

---

102. GOLDBERG, Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours,* Traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 8.
103. BOCCARA, Michel, *La part animal de l'homme, Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme,* Paris, Ed. Anthropos, 2002, p. 117.

C'est dans la galerie René Block à New York, en 1974, que se déroule la fameuse performance *I Like America and America Likes Me* (Fig. 152). Invité à exposer dans cette galerie, Joseph Beuys, qui avait pris la résolution de ne jamais poser le pied sur le territoire des États-Unis tant que durerait la guerre du Viêt-Nam, choisit de quitter Düsseldorf en ambulance, enroulé dans une grande couverture de feutre, jusqu'à l'aéroport. Arrivé en Amérique, il se fera transporter sur une civière, toujours enroulé dans sa couverture et arrive ainsi à la galerie. Il y sera enfermé à sa demande dans une pièce close en compagnie d'un coyote capturé pour l'occasion dans le désert du Texas.

Pendant cinq jours il essaie d'apprivoiser l'animal. Il ne dispose pour cela que de sa canne et de sa célèbre couverture de feutre. Chaque jour on lui fait passer à travers les barreaux le *Wall Street Journal*, qu'il lit au coyote et qui devient ensuite sa litière. Pendant les trois jours que dure cette expérience, l'homme et l'animal cohabitent et apprennent à se connaître. Beuys retournera en Allemagne de la même façon qu'il en était parti.

A ce propos Beuys dit : « j'ai voulu me concentrer tout entier sur le coyote. J'ai voulu m'isoler, me protéger totalement, ne rien voir d'autre de l'Amérique que le coyote »[104].

Le coyote est un animal divinisé par de nombreuses civilisations précolombiennes [105] et Beuys a voulu « toucher du doigt le point névralgique psychologique du système entier des énergies américaines : le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien, avec l'homme à la peau rouge »[106].

Le choix du coyote, au-delà de ses références spirituelles, venait du fait que l'artiste pensait que cet animal comptait parmi ceux qui s'étaient installés en Amérique en même temps que les Indiens, qu'il était donc lui aussi originaire d'Eurasie et avait également traversé la calotte polaire à l'époque des migrations préhistoriques. A ce titre, l'Indien et le coyote sont tous deux des surgeons évolués de la vie propre de l'Eurasie. Ce phénomène, Beuys le représente par le « conducteur d'énergie » qu'est son « bâton eurasien » recourbé, lequel apparaît également dans ses dessins, sculptures, environnements et actions.

Cette action faisait suite à un premier voyage en Amérique qui avait eu lieu l'hiver précédent, durant lequel Beuys avait présenté son *Plan Énergie pour l'homme de l'Occident.* Comme l'explique Tisdall, il s'agissait d'un diagramme évolutif, d'une profession de foi mettant en avant la capacité de l'humanité à sortir de la crise actuelle – née de pensées positiviste, matérialiste et mécaniste de l'Occident – et à évoluer vers un stade supérieur. Selon Beuys ce *plan énergie* puisait son dynamisme dans la nature fondamentalement

104. Cité dansTISDALL, Caroline, *Joseph Beuys – Coyote* (1976), Paris, Hazan, 1988, p. 11.
105. Cet animal très présent dans les mythologies indiennes, apparaît sous la forme d'un être moitié homme moitié animal ; recouvert de poils, avec des oreilles pointues, des yeux jaunes et une queue. Selon les mythes et les contes indiens, il y avait au commencement du monde des animaux géants ayant les mêmes comportements que les hommes. Tous ces animaux furent détruits par un déluge, à l'exception d'un coyote astucieux qui en sortit vivant en se transformant en bûche. Cela lui permit de flotter jusqu'au retrait des eaux. En épousant les arbres, il donnera naissance aux peuples indiens.
Cet animal est aussi associé au passage de la vie à la mort, comme le dit Claude Lévi-Strauss dans son *Anthropologie Structurale*. Le coyote d'Amérique, à l'égal de Prométhée ou du Loki de la mythologie nordique, vole le feu aux dieux pour le donner aux hommes.
106. Cité dans TISDALL, Caroline, *op.cit.*, p. 10.

152. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974, Pérformance à la galerie René Block, New York

spirituelle de l'être humain, qui doit élargir sa vision du monde afin d'embrasser toutes les énergies invisibles avec lesquelles il a perdu contact et qui lui sont devenues étrangères. [107]

Par le biais de cette performance, l'artiste a voulu « pénétrer dans un règne que l'homme a oublié, où sont à l'œuvre des puissances incommensurables » ; il a voulu « conserver avec l'esprit de cette totalité d'une espèce animale ».

Ces propos nous renvoient à la figure de l'artiste-chamane, celui qui fait appel aux facultés refoulées et cachées afin de renouer avec notre animalité enfouie et embrasser les forces mystérieuses de l'existence humaine. Le *Plan énergie* de Beuys invite l'homme à rétablir le contact avec les animaux. Selon lui, « pour la production de biens spirituels, les animaux sont des unités, des générateurs extraordinaires ». Dans sa performance, la présence du coyote en tant qu'animal sauvage met en évidence le fossé qui existe entre la nature et la ville moderne.

Le travail de Joseph Beuys est de toute évidence relié au chamanisme. Il disait :

> « (le chamanisme) est la racine la plus profonde… je considère cette conduite ancienne comme liée à une idée de transformation… si le chamanisme représente un point dans le passé, il indique aussi une possibilité de développement historique… Quand je suis considéré comme une sorte de figure chamanique ou que j'y fais moi-même allusion, c'est pour souligner ma croyance en d'autres priorités… Dans les lieux comme les universités, où chacun parle de manière si rationnelle, il est nécessaire qu'apparaisse une sorte d'enchanteur… »108.

L'importance de la présence animale dans son travail vient précisément de la fonction chamanique qu'il se donne. Sa mission est de guérir et de renouer avec la nature. Il dit à ce sujet :

> « Pourquoi est-ce que je travaille avec des animaux pour mettre en évidence des énergies invisibles ? C'est parce qu'on peut démontrer la présence de ces énergies en pénétrant dans un règne que l'homme a oublié et où sont à l'œuvre des puissances incommensurables, de considérables personnalités. Et lorsque j'essaie de converser avec l'esprit de cette totalité d'une espèce animale, la question se pose de savoir si l'on ne pourrait également communiquer avec d'autres entités plus hautes… avec ces divinités et ces esprits élémentaires… »[109].

En effet, cette cohabitation avec l'animal manifeste la quête d'un **état hors norme** qui permettrait à l'artiste de repenser ses rapports avec l'*Autre*. Il cherche un état second qu'il espère atteindre grâce à cette **proximité**. Comme le dit Deleuze dans « A comme Animal » de son *Abécédaire* : « l'important c'est d'avoir un rapport animal avec l'animal et non pas un rapport humain avec l'animal ».

---

107. TISDALL, Caroline, *op.cit.,* p. 8.
108. TUCKER, Michael, *Dreaming With Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture,* New York, HarperCollins, 1992,p. 289.
109. TISDALL, Caroline,*op.cit.,*p. 12.

Avec la présence de l'animal, Beuys propose une autre idée, qui est en rapport avec la liberté. Car « l'être humain n'est pas, comme l'animal, dépendant de l'âme du groupe ; il ne peut se concevoir qu'en tant qu'individu libre. » Les animaux, au contraire des hommes, n'agissent pas individuellement, ils sont soumis à l'âme collective de leur espèce. L'homme a évolué au point qu'il s'est parfois coupé de tout en rejetant toute obéissance. Le paradoxe, comme l'explique Tisdall, est que « l'homme, cet individu libre, confronté à la société qu'il a créée, délègue ses responsabilités à une minorité dirigeante, dont l'autoritarisme répressif dépasse de loin celle du plus despotique des grands-prêtres, et dont le potentiel destructeur est sans égal dans l'histoire. »

La crise, telle qu'on en a donné la définition, existe parce que cette séparation et l'apparition de cet individualisme sont advenues. C'est pourquoi une collaboration avec les autres espèces devient, aux yeux de l'homme moderne souffrant, plus que jamais nécessaire.

Nombreux sont les animaux qu'il fait intervenir dans ses œuvres. Le lièvre mort, apparu en 1963, est une figure centrale de ses actions. Dans *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (Fig. 153), lors de sa première exposition à Düsseldorf le 26 novembre 1965 à la galerie Schmela, il met en scène un lièvre mort qu'il prend pour interlocuteur et à qui il explique la signification des tableaux présentés. Beuys par cette performance voulait dire que l'animal, en l'occurrence le lièvre, même mort, a plus de sensibilité que beaucoup d'hommes.

Il avait utilisé le lièvre dans *Symphonie sibérienne,* où il incise l'animal mort pour en extraire le cœur. Ou encore, dans une autre action datant de mai 1968, on le voit avec une hache à la main imitant le cri d'un cerf pendant dix minutes. C'est ce cri qui nous renvoie à notre part animale. Rappelons-nous la devise de Beuys : « Zeige deine Wunde », « montre ta blessure ». L'incision et le cri, tout comme l'usage du feutre, sont des moyens pour désigner cette blessure et nous renvoyer à la fois à l'histoire de l'Allemagne et à notre histoire personnelle. La couverture de feutre est récurrente dans ses performances. Selon ses dires, c'est un souvenir de l'accident qu'il eut en 1943 ; blessé dans la chute de son avion, il aurait été soigné par des Tatares qui l'auraient frotté de graisse animale et enroulé dans une couverture. Mais si l'on fait quelques recherches, on constate qu'en réalité Joseph Beuys a été trouvé par une patrouille allemande et amené à l'hôpital… Reste à savoir ce qu'il cherche à dire avec cette histoire de guérison par les Tatares, de feutre et de graisse.

Pour mieux comprendre cette attitude il faut en revenir au concept créé dans les années 1960 de « **mythologie individuelle** », qui a pour origine Harald Szeemann, commissaire d'exposition suisse. Jean-Philippe Domecq, dans son article *Les mythes solitaires*, en donne une définition : « il s'agit de l'ensemble de représentations et réseaux de mythes embryonnaires par lequel l'individu constitue sa relation au monde »[110].

La question de l'authenticité de l'histoire que Beuys nous raconte n'est pas l'objet de notre travail. Ce qui nous intéresse est de voir comment ce parcours de vie nous aide à donner une interprétation à son œuvre. En effet, les œuvres de l'artiste peuvent être

110. DOMECQ, Jean-Philippe, « Les mythes solitaires », *Les cahiers de médiologie* 1/2001 (N° 11), p. 319-323.

153. Joseph Beuys, *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ?* 1965, Performance à la galerie Schmela, Düsseldorf

vues comme autant de dénonciations d'une perte de sens chez l'homme moderne. Par ses actions, il pointe la perte des savoirs élémentaires et du langage du monde. Son rôle devient alors celui du *medecin man*, artiste médecin, qui doit guérir une société malade, une société qui souffre de ces pertes. Selon Alain Borer, « Le professeur Beuys se présente comme un des nôtres (version 'démocratique'), mais en détenteur d'une connaissance profonde (version 'autocratique'), pour nous conduire… »[111].

Alain Borer va jusqu'à attribuer à Beuys un rôle christique. Certaines de ses actions peuvent être appréhendées comme des rituels qui mêlent les hommes et les animaux. Notons certains objets apportés avec lui dans la cellule qu'il partageait avec l'animal : deux feutres, une canne (bâton eurasien), une paire de gants, une torche électrique et le *Wall Street Journal.* La canne et la torche évoquent son rôle de berger, celui qui montre le chemin. Fabien Faure, dans son article sur cette performance, écrit : « L'action *Coyote* témoigne d'un 'créateur' dédoublé, assumant un temps sa condition de malade capable d'auto-thérapie, selon les pouvoir que certaines sociétés humaines prêtaient aux chamans. Avec conviction, ou sur un mode, sait-on, relevant de la feinte, l'artiste endosse en outre les rôles du berger et de l'éclaireur, qui paraissent attester sa « vision démiurgique », selon l'expression de Bernard Lamarche-Vadel renouant avec l'image convenue de l'artiste romantique »[112].

Le rapport à l'animal dans *I Like Amercia and America Likes Me,* fait écho au rapport à l'*Autre* selon Hegel. Le déroulement de l'action nous permet de faire ce rapprochement. L'homme et l'animal se rencontrent, chacune de ces deux consciences veut être reconnue comme une liberté. Ainsi cette rencontre ne peut être que conflictuelle et peut aller jusqu'à mettre en danger sa vie. Mais cela n'aura pas lieu, et la dialectique commence.

Pourtant, l'action de Beuys s'éloigne ensuite de la pensée hégélienne, car l'artiste recherche une réconciliation là où Hegel, à la fin de *La phénoménologie de l'Esprit,* arrivait à la conclusion que l'historicité de l'existence humaine est impossible sans passer par la violence. Un monde entièrement pacifique serait pour lui en contradiction avec la nature de cette historicité. Ainsi l'existence humaine ne peut être comprise que par cette lutte à mort qui cherche la reconnaissance. Et ce n'est pas dans la recherche de l'harmonie et de réconciliation telle qu'elle est pensée par les moralistes qu'on pourrait y parvenir.

C'est à ce rapport nécessairement conflictuel avec autrui chez Hegel que s'opposent des penseurs comme Levinas, qui parle de la responsabilité pour autrui. Ce dernier point est important dans notre recherche car non seulement il montre la complexité des rapports avec autrui, mais il est la clé de la compréhension du rapport entre l'homme et l'animal dans notre société et dans la plupart des œuvres artistiques qui traitent de ce sujet. Le personnage de Joseph Beuys et ses actions sont révélatrices car ils ouvrent une nouvelle voie dans l'art à partir de la fin des années 60, celle d'un art au caractère chamanique, dans lequel les artistes se donnent le rôle du chamane, cherchant à renouer avec l'intelligible, l'invisible et la nature, par le biais de l'animal.

111. BORER, Alain, *Joseph Beuys, un panorama de l'œuvre,* Paris, La bibliothèque des Arts, 2001, p. 12.
112. « Un Coyote et ses petits (Joseph Beuys, Oleg Kulik, Stéphane Bérard, Edouard Boyer, Pilar Albarracin)», in *Jeux d'exposition: pratique et théorie de l'exposition,* Nîmes: Ecole supérieure des beaux-arts, 2010, p. 50-73. [Acte du colloque].

6. Dépasser l'humain, la nostalgie des terres animales

« En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et, en relevant un peu la tête, il vit, bombé, brun, cloisonné par des arceaux plus rigides, son abdomen sur le haut duquel la couverture, prête à glisser tout à fait, ne tenait plus qu'à peine. Ses nombreuses pattes, lamentablement grêles par comparaison avec la corpulence qu'il avait par ailleurs, grouillaient désespérément sous ses yeux. »

Kafka raconte ici l'histoire d'un homme qui se métamorphose en insecte. L'animal dans les récits de Kafka prend une place considérable. Soit ce sont des animaux qui parlent comme les hommes, tel que *Rencontre d'un chien* ou *Le Terrier*, soient des hommes qui deviennent des animaux comme dans *Métamorphose*. Comme l'explique Christophe Cervellon, la métamorphose chez Kafka a une fonction contraire à celle que l'on peut lire chez La Fontaine. Pour La Fontaine la métamorphose a pour but de montrer que, sous différents aspects, un être reste lui-même.[113] En revanche, si l'on se réfère à l'analyse de Deleuze, la métamorphose kafkaïenne est une façon de fuir ce monde sans le quitter réellement. L'animal « permet de faire reculer, dans tous les sens, les limites de la personne humaine », avait écrit Deleuze en parlant des récits de Kafka.

La métamorphose chez Kafka « est le contraire de la métaphore. […] Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre »[114]. Kafka explique dans son *Journal* de 1921 : « Les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature ». Donc dans ce devenir-animal du personnage de Gregor, il n'y a rien de symbolique mais il y a « devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, "filer la tête la première en culbutant", plutôt que baisser la tête, et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge ou jugé » explique Deleuze.

Nous avons déjà parlé de l'idée de « territoire de l'animal » dans la pensée deleuzienne. Le philosophe affirme que « le territoire ne vaut que par rapport à un mouvement par lequel on en sort »[115]. Ainsi, dans la « déterritorialisation », il y a un mouvement de sortie et d'entrée. Deleuze donne à l'écrivain, l'artiste et le philosophe le rôle d'abolir les frontières qui séparent l'humanité de l'animalité, par le biais de leur créativité.

Quant à cette idée de « déterritorialisation », portons notre attention sur la question de la **limite** posée par Deleuze et Guattari. L'acte d'écrire, de philosopher et de créer définit un positionnement **sur** cette limite. « Il faut toujours être à la limite de ce qui vous sépare de l'animalité mais justement de telle manière que l'on n'en soit plus séparé »[116]

Cette insistance sur la limite suggère que le mouvement n'est pas ici à proprement par-

113. CERVELLON, Christophe, *L'animal et l'homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 145.
114. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de minuit, 1975, p. 40.
115. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, interview de Claire Parnet, réalisé par Pierre-André Boutang en 1988.
116. *Ibid.*

ler une sortie, mais plutôt un élan, un excès, une tendance, comme si une chose extérieure faisait signe et qu'on allait vers elle. On retrouve la même idée, qui dénote une urgence de réconciliation de l'homme avec sa nature animale mais qui en repense la divergence fondamentale, chez Giorgio Agamben. L'enjeu est de revenir à la question de l'homme, à sa séparation et sa déconnexion de l'animal.

A l'instar de la *Métamorphose* de Kafka, nombreux sont les artistes dont les œuvres manifestent une fusion avec l'animal. En se mettant dans la peau même de l'animal, ces artistes cherchent à repousser les frontières qui les séparent. Poussé à un tel paroxysme, cet engloutissement de l'homme dans l'animal semble dépasser le désir de comprendre l'autre pour se comprendre soi-même. En annulant les frontières, ces artistes donnent l'image d'une humanité débordée par l'animalité.

Il semblerait justement qu'aujourd'hui les artistes veulent franchir cette frontière. Aller voir ce qui se passe l'autre côté. Ils cherchent à dépasser l'humain pour atteindre l'**inhumain**. Deleuze affirmait « qu'il y a une inhumanité propre au corps humain et à l'esprit humain, il y a des rapports animaux avec les animaux ». Les artistes dont nous parlons provoquent concrètement cette animalité qui nous habite, la réveillent dans un élan d'abolition des limites.

Certes cela ne concerne pas tous les artistes qui traitent de l'animal dans leurs œuvres. Parmi ceux qui se servent de l'animal dans leur travail, mort, vivant, empaillé, qui utilisent sa peau, ses plumes ou ses os, et ceux qui les peignent ou les sculptent, nombreux sont les artistes qui ne représentent l'animal que pour parler de l'homme, de ses comportements et de sa condition humaine. Et comme le remarque Catherine Grenier : « l'animal tel qu'on peut le rencontrer dans l'art contemporain n'est pas un animal. C'est un homme. Un homme qui n'est pas un homme, ou pas vraiment sûr d'en être un : un homme que l'animal dépasse en humanité »[117].

En effet comme nous l'avons souligné dans la première partie, dans une tradition qui remonte à l'Antiquité et qui est particulièrement manifeste dans les bestiaires rédigés au Moyen Âge, un nombre considérable d'artistes contemporains utilisent l'animal comme un symbole et une métaphore. L'animal est celui qui tend un miroir à l'homme dans lequel ce dernier se mire. Ainsi ces œuvres ne posent pas la question du rapport entre l'homme et l'animal, ils n'interrogent ni nos devoirs envers les animaux, ni les droits qui leurs sont destinés. Ce sont des œuvres où, comme l'explique Fonfroide, l'homme maintient sa position de sujet et l'animal celle d'objet.[118]

Par exemple les crânes aux papillons de Philippe Pasqua (né en France en1965) évoquent le thème de la vanité, récurrent dans la peinture depuis XVII^{e} siècle. Le papillon est la résurrection et comme on peut le lire dans le dictionnaire des symboles, la chrysalide est

117. GRENIER, Catherine, « Une vie de chien », in *La Part de l'autre*, Arles/Nîme, Actes Sud/Carré d'art, 2002, p. 89.

118. FONFROIDE, Raphaël, « Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecœur. Hommes et animaux dans l'art contemporain : la question de la métaphore trouble », *Sociétés & Représentations*, 1/2009 (n° 27), p. 119-140.

l'œuf qui contient la potentialité de l'être ; le papillon qui en sort est un symbole de résurrection comme à la sortie d'un *tombeau*. En outre tel qu'il est représenté dans les natures mortes flamande et hollandaise, près des fruits tachés, des coquillages vides, des bulles de savons et verres renversés, il symbolise la fuite du temps et la précarité de la vie humaine.

On retrouve le même usage symbolique des animaux chez l'artiste belge Jan Fabre (1958). Les papillons posés sur le visage et au pied de gisant de Jan Fabre symbolisent la résurrection et le ver qui se glisse sous le tissu est signe de décomposition. Le scarabée, connu surtout en référence à la culture égyptienne comme étant celui qui porte la boule du soleil entre ses pattes, symbolisant la résurrection et le cycle du soleil, apparaît dans nombre de ses œuvres. Ainsi le plafond du palais Royal à Bruxelles que l'artiste recouvre avec 1,4 million de carapaces de scarabées comme beaucoup d'autres de ses sculptures.

Le recours à l'animal dans sa dimension métaphorique et symbolique est courant dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste d'origine chinoise, Huang Yong Ping né en 1954 à Xiamen dans la province de Fujian. *Le théâtre du monde* réalisé en 1933, est une installation qui présente une vitrine sous forme de carapace de tortue remplie d'insectes qui vont cohabiter dans cet espace régi par la loi de la survie : le plus faible sera mangé par le plus fort. Une évidente métaphore de la violence qui règne le monde et de la difficulté du vivre ensemble.

Le recours aux chiens de William Wegman a également pour but de parler de l'homme. Ses chiens, Man Ray et Fay Ray, aux aspects anthropomorphes, sont des caricatures de l'être humain.

Le chien utilisé par Guillermo Vargas comme le déclare l'artiste renvoie directement à une histoire vraie, celle de Natividad Canda Mairena, dévoré par deux chiens en présence de sept policiers. En 2007 l'artiste prend un chien de la rue et l'attache au mur d'une galerie comme une œuvre en l'intitulant *Eres lo que lees* « Tu es ce que tu lis ». L'inscription sur le mur est faite de croquettes pour chiens et dans le même temps l'artiste interdit de nourrir l'animal. Le chien meurt de faim.

Il existe un nombre d'exemples considérables de ce type de métaphore dans l'art contemporain. Ils s'éloignaient trop cependant de notre approche qui consistait à à étudier la relation que l'homme entretient avec l'animal à travers la notion de l'altérité. En revanche ces artistes et certaines de leurs œuvres nous intéressent pour les polémiques et les scandales qu'ils créent auprès du public. Ainsi de Jan Fabre et de son lancer de chat au cours du tournage d'une de ses performances qui a fait scandale en Belgique. L'histoire est connue : avec l'accord donné par l'Hôtel de Ville d'Anvers, Fabre fait le tournage de son film dans lequel il jette des chats dans l'air à plusieurs mètres de haut. L'adjoint au maire sera alerté par les cris des animaux et arrête le tournage au nom de la protection des animaux. Comme on peut lire sur Le Figaro, nombreuses images de cette scène seront publiée sur internet, une page de Facebook sera créée « Mauvais traitement infligés à des animaux dans l'Hôtel de Ville d'Anvers » et l'artiste recevra près de 20000 mails de menaces. L'artiste s'excusera « au près des amis des chats » en regrettant « vivement que ces chats soient mal retombés ». Mais malgré ses excuses, il sera agressé physiquement par sept hommes avec une matraque dans un parc de la ville ; « j'ai dû courir pour sauver ma vie », déclare

Fabre en ajoutant « j'ai reconnu que s'était une erreur, mais aucun chat n'a été blessé et je me suis excusé. Que pourrais-je faire de plus ? ». Et suite à ce scandale le zoo d'Anvers et le Musée Mayer Van den Berg, qui devaient accueillir l'équipe de tournage, ne veulent désormais plus en entendre parler.

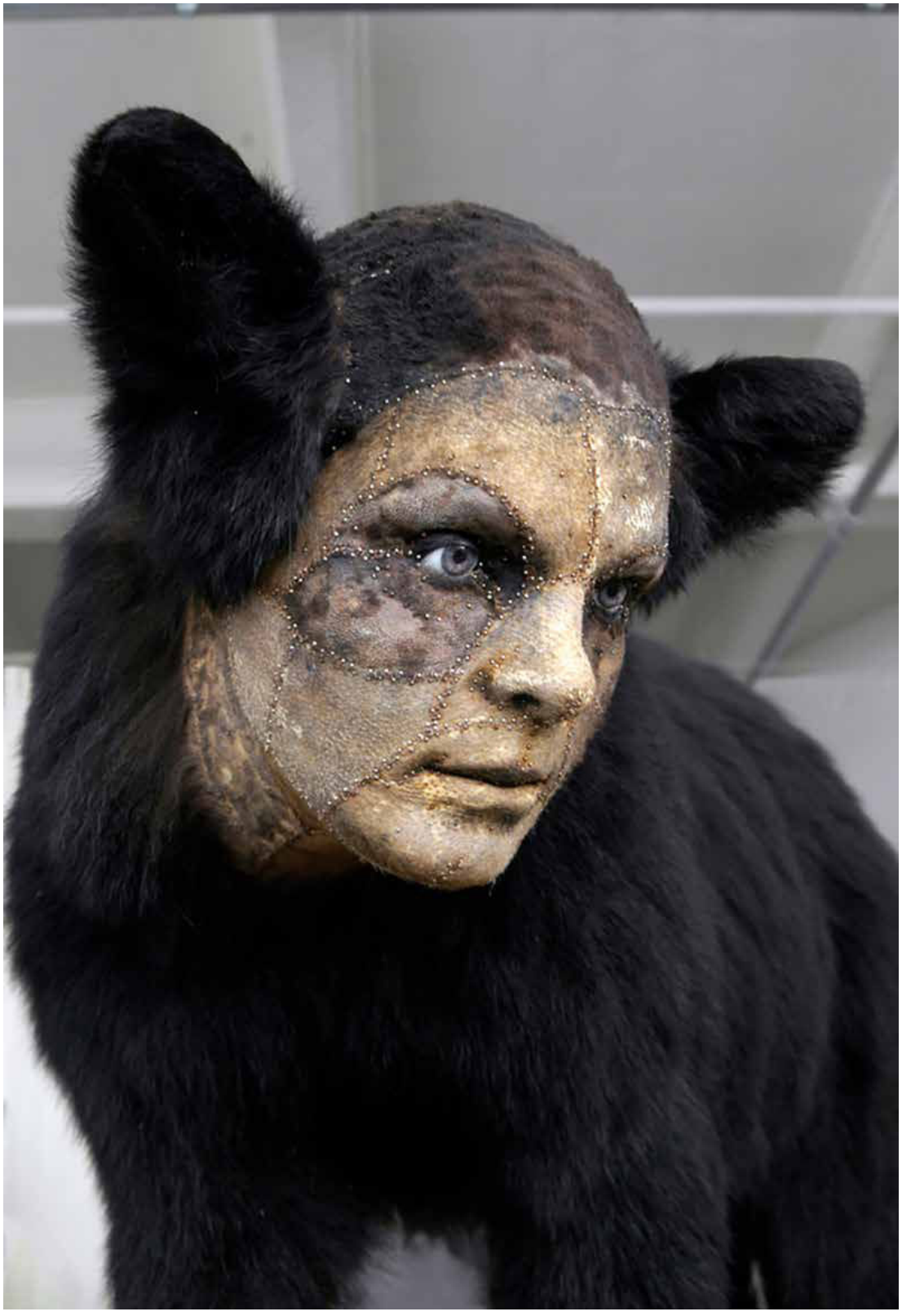
On retrouve les mêmes réactions à propos du *Théâtre du monde* de Huang Yong Ping. Suite à une plainte de British Columbia Society for the Prevention of Cruelty of Animals (SPCA), l'œuvre sera retirée de l'exposition dans une galerie à Vancouver. L'artiste sera accusé de cruauté envers les animaux. Lorie Chortyk, porte-parole de la SPCA, réclama que les scorpions et les tarentules soient retirées de l'installation, et que de l'eau et des abris soient fournis aux animaux enfermés. Peter Fricker de la Vancouver Humane Society, affirme : « il est clair que son but est de faire voir au spectateurs des conflits entre les animaux, et cela ne peut franchement sortir que d'un cerveau plutôt malade ». Et rappelons que le conservateur du Centre Georges-Pompidou a été obligé de retirer l'œuvre en 1994 suite aux plaintes des associations de défense des animaux.

Naturellement la même chose au sujet de l'affaire de Vargas. Son cas a recueilli près de 3000000 de signatures quand quelques organisations mondiales de protection animale comme *World Society for the Protection of Animal* (WSPA) et *The Humane Society of the United States* (HSUS), ont décidé de ne pas exclure Guillermo Vargas Habacuc de la Biennal de 2008.

Rappelons qu'au 28 janvier 2015, l'Assemblée nationale a voté en lecture définitive le projet de loi relatif à la modernisation du droit. Désormais dans le Code civil (nouvel article 515-14), l'animal est reconnu comme un « être vivant doué de sensibilité » et n'est plus considéré comme un bien meuble (article 528).

Ces polémiques bien qu'elles soient devenues très courantes aujourd'hui, nous intéressent car elles s'inscrivent dans une perspective qui marque une nouvelle sensibilité vis à vis de l'animal. Une sensibilité dont les artistes ne sont pas exclus. Cela est manifeste dans les œuvres de toute une génération d'artistes pour qui l'usage de l'animal s'apparente à un désir profond de dépasser l'humain et fuir l'humanité ; un désir de déshumanisation de l'homme. Un désir d'aller s'aventurer sur un autre terrain qui n'est nullement humain. C'est sur cet étrange chemin que l'on voit apparaître des créatures dont à des degrés différents, l'animalité dépasse l'humanité.

Le travail de l'artiste new yorkaise, Kate Clark poursuit le même type de recherche, dans lequel l'homme entre dans un rapport fusionnel avec l'animal (Fig. 154). Son travail est surtout concentré sur la pratique de la taxidermie. Elle utilise la technique traditionnelle des taxidermistes en montant la peau d'animal sur une forme animale. Ensuite elle place la peau de la tête de l'animal sur ses sculptures en argile de têtes d'homme. Ainsi elle recouvre ses visages sculptés par la peau de l'animal. De ce fait, elle crée des personnages hybrides, mi-humains, mi-animaux.



154. Kate Clark, *Sans titre*, 2008, peau d'ours, mousse, argile, épingles, fil, 68.5 x 106.6 x 40.6 cm

155. Patricia Piccinini, *La jeune famille*, 2002-2003, Silicone, Polyuréthane, cuir, contreplaqué, cheveux humains, 80 x 150 x 110cm

Ce concept est apparu dans son travail pendant ses études universitaires, à l'occasion de sa lecture du livre de l'anthropologue Ian Tattersall intitulé «L'émergence de l'homme. Essai sur l'évolution et l'unicité humaine », dans lequel l'écrivain évoque la possibilité d'une coexistence de certaines espèces dans le temps et dans l'espace.

En explorant les frontières entre l'homme et l'animal, l'artiste crée des êtres chez qui ces frontières sont totalement brouillées. Le corps humain sera remplacé par celui de l'animal et sa tête s'efface sous la peau de l'animal. Clark évoque ainsi l'origine sauvage de l'homme : « même si nous avons une existence éclairée, nous sommes d'origine sauvage ; sujets du règne animal ». Ainsi on peut dire que l'artiste repense le rapport avec l'animal et l'animalité en terme de communautés hybrides.

De même l'artiste australienne, Patricia Piccinini née à Freetown (Sierra Leone) en 1965. Son travail, dès les années 1990, aborde des questions de gène et de mutation. Travaillant sur les rapports entre la nature, les sciences et la biotechnologie, ses œuvres marquent une réelle interrogation sur la frontière entre l'homme et l'animal (Fig. 155). Les créatures chimères qu'elle réalise créent un vrai malaise chez le spectateur. Ce sont des sculptures anthropomorphes d'un réalisme saisissant, qui ont été fabriquées avec de la silicone, de la résine et des matériaux organiques comme des poils.

Ainsi, une vraie monstruosité règne sur l'ensemble de ses œuvres. En brouillant totalement la frontière entre l'homme et l'animal, elle laisse apparaître un être humain vidé de son humanité et qui s'approche à l'animalité. *The Comforter,* réalisée en 2010, représente une jeune fille poilue berçant une créature imaginaire. Le réalisme de la pièce est fascinant et nous oblige à nous en approcher pour voir s'il s'agit d'un être vivant ou pas. Et le malaise se crée au moment où l'on remarque l'aspect monstrueux. Le corps poilu et les mains s'apparentent plutôt à ceux d'un singe, alors que l'être est habillé en jeune fille avec des cheveux longs attachés, dans la position d'une fille qui tient sa poupée.

L'artiste considère cette pièce étant sa pièce la plus optimiste dans l'ensemble des œuvres qu'elle représente dans l'exposition « Beyond our kin », à *Art Gallery NSW* à Sydney en Novembre 2010. Pourquoi optimiste ? Est-ce parce qu'elle souhaite un avenir et un devenir possible pour l'être humain grâce aux avancées scientifiques et à la capacité de l'homme à manipuler les gênes ? Un avenir meilleur où l'humanité de l'homme s'efface de plus en plus pour être remplacé par l'animalité ? Un avenir où l'homme s'approche de plus en plus de son état « original » et de son état « sauvage » ? Un meilleur avenir où l'homme et son corps perdent tous leurs aspects sacrés pour se livrer à des mutations génétiques qui lui permettent de retrouver son état « naturel » ? C'est ce que son travail nous laisse à penser.

L'artiste déclare qu'elle est « intéressée par une nature hybride élargie plutôt que puriste dans son concept de 'retour au Paradis' qui est en général opposé à l'artificiel ». Des pièces comme *The Comforter* (2010)*, The Long Awaited (*2008), *Undivided* (2005) et *Still Life with Stem cells (*2002), représentent des enfants qui, au lieu d'être effrayés par la présence des monstres, sont dans un rapport de proximité avec eux. Ainsi les tabous sont tombés et les refoulés sont de retours.

Ce désir de proximité avec l'animal et ce dépassement de l'humanité devient d'autant plus remarquable quand il s'agit d'œuvres dans lesquelles les artistes s'aventurent **réellement** sur ces zones de limites en les dépassent. Il ne s'agit plus d'œuvres comme celles de Paula Rego (1935) dans sa série de *Dog Woman* (1990), sur papier ou sur toile, où elle met en scène des femmes qui ont des comportements de chiens, aux aspects bestiaux. En parlant de cette série, elle dit : « Être une femme-chien n'est pas nécessairement se sentir opprimée. Cela n'a rien à voir. Dans ces tableaux, toutes les femmes sont des femmes-chiens, non pas opprimées mais au contraire puissantes. Il est bon d'être bestial. On se sent bien lorsqu'on mange, qu'on est hargneux, qu'on éprouve des sensations positives. Représenter une femme-chien est parfaitement crédible ».

Désormais cette idée d'hybridation va plus loin que des reproductions artistiques sous forme de peintures ou de sculptures. Un des exemples le plus extrême est le travail de Marion Laval-Jeantet et Bruno Mangin dans « Art Orienté Objet » qui bouscule les frontières et aborde une nouvelle relation avec l'animal. En devenant chat, cerf, girafe et cheval, Marion Laval-Jeantet et Bruno Mangin travaillent sur le dépassement de l'humain. Artiste chamane, Marion Laval-Jeantet, étudiante en ethnopsychiatrie, fera dans ses voyages la connaissance du Bwiti, à travers un rite initiatique gabonais qui requiert la consommation de la racine d'arbuste iboga. Elle tente par ce biais d'accéder à un au-delà, par un élargissement de conscience dépassant la capacité humaine normale.

Elle nous raconte qu'après une semaine, devenue initiée, elle était assaillie de visions et se mettait à parler une langue qu'elle lui était étrangère. « Ton comportement corporel énergétique t'est révélé, tout l'influx nerveux de ton corps. Quelque chose te donne l'impression d'un tout dans lequel tu serais une partie. De telles plantes ont existé dans toutes les cultures, même occidentales, mais elles ont été en partie éradiquées. L'usage de la mandragore a ainsi été interdit par l'église, et la plante détruite : si chacun peut avoir accès à une vision propre du divin, impossible d'imposer un pouvoir unique ! »

Bruno Mangin raconte que le sorcier avait donné une dose si forte à Marion Laval-Jantet que ce voyage à la rencontre des ancêtres fut une sorte de décorporation par lequel les visions de ses œuvres à venir lui sont apparues. Par le biais de l'hybridation, la question du rapport avec l'autre et l'altérité se pose de manière singulière. Marion Laval-Jeantet l'explicite ainsi :

> « Pour qu'il y ait une notion d'hybridation, il faut d'abord considérer celle de l'altérité. On pense comme Yves Bonnefoy, que l'altérité est un concept conçu pour expliquer une limitation de la conscience. Le rapport à l'Autre est un bon moyen de poursuivre la construction de notre propre image culturelle. Un moyen politique aussi de revalider des notions minoritaires qui ont été éjectées parfois violemment de notre société. Non pas parce que de l'Autre viendrait la vérité, mais parce que cet Autre fut bien toujours là, et est simplement demeuré le laissé-pour-compte que nous sommes nombreux à incarner aujourd'hui. Un laissé-pour-compte universel. C'est donc un double mouvement d'identification et d'empathie qui nous a fait déborder des frontières et des limites imposées par notre société. »

Effectivement, l'artiste va déborder les frontières et les limites dans l'ensemble de son œuvre et particulièrement dans *Que le cheval vit en moi* (Fig. 156), où elle se fait injecter par son partenaire Benoît Mangin du sang de cheval. Ainsi elle cherche à entrer en communication avec l'animal et à dépasser la vision anthropocentrique. Un tel acte nous fait penser immédiatement à l'image du Centaure. Comme elle l'explique, être un cheval :

> « c'est quelque chose qui vient à l'origine d'une conviction très ancienne, commune à Benoît et à moi, selon laquelle le sens de notre existence terrestre, c'est la dissemblance, le fait qu'on soit tous séparés les uns des autres et que, du coup, on ait à s'adapter à cette d'altérité. On est donc complètement obsédé par la question de l'altérité ».

Cette appropriation ne s'est pas seulement limitée à l'injection de sang, elle s'est prolongée par la réalisation de prothèses qui lui permettaient d'être à la même hauteur que l'animal. Ces prothèses lui ont permis d'avoir les yeux à la même hauteur que le cheval et d'adopter les mêmes attitudes que lui.

La performance a eu lieu le 22 février 2011 en public, à la Galerie Kapelica à Ljubljana, en Slovénie. Après l'injection du sang elle est restée un moment allongée afin d'éviter les chocs anaphylactiques. Ensuite elle a enfilé la paire de prothèses pour faire plusieurs tours dans la salle avec le cheval. Cela dura vingt minutes, le temps nécessaire pour que les marqueurs des antigènes du corps humain, qui témoignent de la présence d'un corps étranger équin en elle, soient les plus présents. Ce sang fut par la suite lyophilisé et conditionné dans des boîtes métalliques qui, selon elle, « sont un peu comme des reliquaires, dans lesquels vous avez donc du sang de 'centaure', c'est-à-dire le sang au moment du croisement entre les deux, mais lyophilisé, donc sous forme de poudre ».

Elle explique ainsi l'effet que cette injection crée dans son corps :

> « On est très très nerveux, au sens d'un métabolisme accru, d'une impression de puissance, avec en même temps une émotivité très supérieure en raison d'une stimulation des glandes surrénales, de l'hypophyse, qui fait qu'on est très inquiet et très émotif. Cette contradiction apparente entre une puissance physique et une fragilité psychologique m'a semblé très intéressante, parce qu'en opposition avec la structure psychologique de l'homme où, en général, on a un sentiment soit de puissance, soit de fragilité, mais rarement les deux en même temps. Ce genre de phénomènes contradictoires, qui sont peut-être inhérents à l'essence chevaline – on ne sait pas – constituent une impression tout à fait étonnante, parce qu'elle est très clairement évocatrice d'une altérité. C'est comme si j'avais momentanément vécu une altérité ».

156. Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, *Que le cheval vive en moi*, 2011, Performance, Slovénie, Galerie Ljubljana

Ainsi on voit comment par ces expériences chamaniques mélangées avec la technologie et la science naturelle, advient l'idée d'un dépassement des limites. L'artiste en se voulant Centaure, renvoie le spectateur aux temps lointain et aux mythes anciens, à l'Âge d'Or et du jardin d'Eden où l'homme et l'animal vivaient en harmonie. La forme que le duo donne à cette performance ainsi que la durée de sa réalisation, peuvent rappeler des rites de passage. Ainsi l'artiste cherche un devenir-autre en s'hybridant et en s'incorporant réellement l'animal. Désormais les distances sont abolies et le rapport avec l'animal devient direct et concret. De ce fait, la notion d'humanité s'efface sous celle d'animalité. Et l'artiste cherche, de toute évidence, à se sentir autre chose qu'un être humain.

6.1. Hubris et acéphale

> « La *mesure* nous est étrangère, convenons-en ; notre joie secrète est précisément celle de l'infini, de l'immense. Semblables au cavalier sur son coursier haletant, nous laissons tomber les rênes devant l'infini, nous autres hommes modernes, demi-barbares que nous sommes, — et nous ne sommes au comble de *notre* félicité que lorsque nous courons — *le plus grand danger* ».
>
> Nietzsche, *Par delà le bien et le mal,* Chapitre VII.

Jean-François Mattéi écrit : « Le vingtième siècle aura été le siècle de la démesure. La démesure de la politique avec des guerres mondiales, des déportations et des camps d'extermination, qui a culminé avec deux bombes atomiques larguées sur des populations civiles. La démesure de l'homme, ensuite, puisque ces crimes ont été commis au nom d'idéologies abstraites qui, pour sauver l'humanité, ont sacrifié sans remords les hommes réels. La démesure du monde, enfin, avec une science prométhéenne qui a tenté de percer les secrets de l'univers, une technique déchaînée qui a cherché à asservir la nature et une économie mondialisée dont les échanges ont imposé le prix des choses au détriment de la dignité des hommes »[119].

L'art de ce siècle, caractérisé par l'envie d'extrémisme, de transgression et de monstruosité, en est l'illustration. Le terme d'*hubris*, très courant dans la pensée grecque, renvoie justement à ce goût de la démesure. L'abandon à l'*hubris* était une faute majeure, un crime. C'est pourquoi chez les Grecs, l'*hubris*, la démesure, est uni à Némésis, la fille de Zeus et à Thémis, la déesse de la justice. Elle incarne le droit dans le combat permanent avec l'*hubris*. L'homme qui se livre à l'*hubris*, à l'orgueil et aux pulsions, sera châtié par Némésis.

Il est frappant de voir qu'à notre époque, l'*hubris* qui était dérèglement pour les anciens, devient en quelque sort une règle. Selon Jean Clair, la démesure fait son entrée triomphale dans le domaine de l'art au moment où la notion de « Beaux-Arts » est remplacée par la

119. MATTEI, Jean-François, *Le sens de la démesure, Hubris et Dikè*, Cabris, Sulliver, 2009, p. 11.

notion « d'esthétique ». Les Beaux-Arts, en tant que création mesurée, limitée et harmonieuse, s'effondrent devant une nouvelle science qui est la science de la sensation, issue de Nietzsche, des Romantiques et de leur désir « d'illimité ». « Alors que l'apprentissage du Beau est remisé aux vieilles lunes, naît cependant, en plein milieu du XVIII[e] siècle, pour rendre compte de la vie de plus en plus agitée des formes, une science nouvelle, l'esthétique : un enseignement et par conséquent une transmission qui ne serait plus celle des règles du Beau universel, mais une étude toujours à refaire, au-delà du Beau ou du Laid, de l'échelle variable des sensations, une mesure des intensités, une recherche des impression extrêmes »[120].

On retrouve la même pensée chez Heidegger, pour qui l'un des « phénomènes essentiel des Temps modernes » est « l'entrée de l'art dans l'horizon de l'esthétique ». Comme l'explique Jean-François Mattéi, cette entrée, selon Heidegger, est catastrophique car elle signifie l'éloignement de l'art de ce qu'il était auparavant : du cosmique et de l'architectonique, il se retrouve au plan de la petite sensation (le terme *aisthesis* renvoie à la faculté de percevoir des sens, à la sensation et à la sensibilité). Ce recours à la sensation éclipse la beauté. C'est au moment où le sujet ramène tout à lui-même, le monde à ses propres proportions, où l'homme devient la mesure de toute chose, qu'il perd le sens de l'art, du monde et de son humanité.

Comme le souligne Lévi-Strauss dans son article « Métier perdu », cela commence avec les Impressionnistes, qui remplacent la représentation du monde par celle des petites sensations et de leur « impression ». « L'impressionnisme a démissionné trop vite en acceptant que la peinture eût pour seule ambition de saisir ce que des théoriciens de l'époque ont appelé la physionomie des choses, c'est-à-dire leur considération subjective, par opposition à une considération objective qui vise à appréhender leur nature. On considère subjectivement des meules de foin, quand on s'applique à rendre dans une série de toiles les impressions momentanées qu'elles provoquent sur l'œil du peintre à telle ou telle heure du jour et sous tel ou tel éclairage ; mais on renonce du même coup à faire saisir intuitivement au spectateur ce qu'est, en soi, une meule »[121].

C'est à partir de ce moment que l'homme perd ce qui était structuré et idéalisé. Corrélativement il perd sa face. Un exemple significatif est l'Acéphale, cette créature troublante, sans tête, qui devient la nouvelle divinité chez les Surréalistes. C'est ainsi que Bataille nommera sa revue, illustrée par André Masson (Fig. 157). Une créature sans tête sous-entend qu'elle n'a ni raison, ni visage, qu'elle ne se prête à aucun portrait.

Dans la généalogie que fait Jean Clair de l'Acéphale, il fait référence à la guillotine et voit dans cet instrument de condamnation à mort le début de l'éclipse du visage et du portrait en peinture. « À mesure que le XVIII[e] siècle s'écoulait, le visage deviendrait furtif, fugace, fugitif, une expression qui s'évapore ». Ensuite au siècle suivant, au XIX[e] siècle, le portrait devient de plus en plus un portrait de revenant, « une apparition flottante et douloureuse sur l'abîme du temps », tel qu'on peut le voir chez Füssli, Blake et Girodet, avant d'arriver aux portraits d'Ensor, de Redon, de Munch ou de Van Gogh. Enfin apparaîtra

120. CLAIR, Jean, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2012, p. 171-172.
121. LEVI-STRAUSS, Claude, « Le métier perdu », Le Débat 1981/3 (n° 10), p. 5-9.

une figure de l'homme « imposée par Breton, imaginée par Bataille et illustrée par André Masson, la figure d'un homme privé de tête ».

Rappelons la rupture de Giacometti avec le Surréalisme au milieu des années trente, quand il voulu revenir au modèle, à l'homme et son visage ; il voulait peindre et sculpter des têtes. Alors que la réponse d'André Breton à la question de savoir si l'on pouvait, au XX^{e} siècle, représenter des visages, était un « non » ferme : « Une tête, mais on sait bien ce que c'est une tête ! »

En effet, depuis les débuts de l'art moderne, l'image de l'homme s'efface de plus en plus, et pour finir il perd totalement la tête. Ce que l'on voit aujourd'hui est une volonté croissante de destruction de la figure humaine, une volonté de détruire complètement la tête.

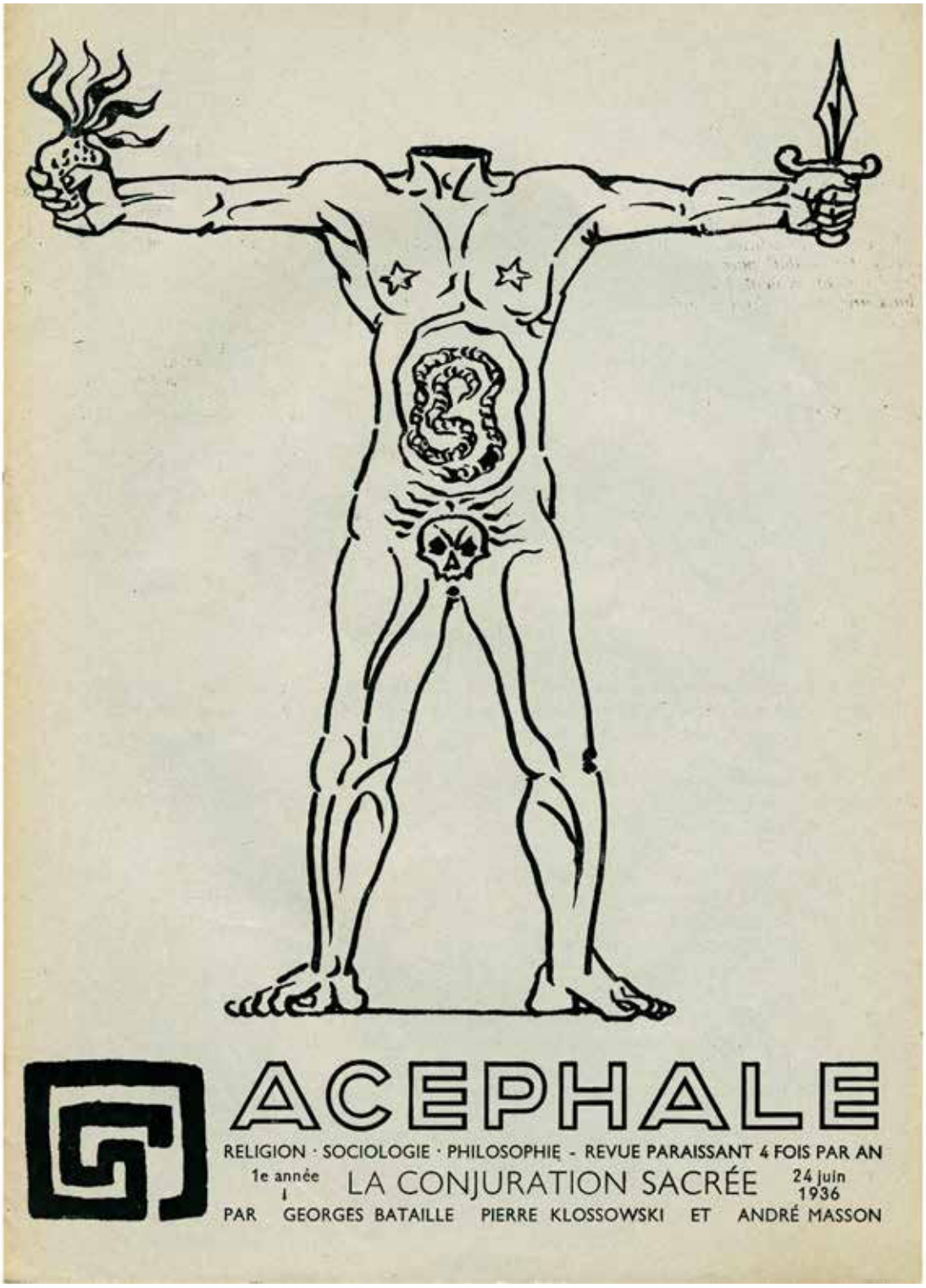
Cet effacement du visage de l'homme engendrera un art où toutes les forces de l'*hubris* se manifestent. Il a engendré un art dans lequel l'homme est vidé de son humanité pour être remplacé par la monstruosité. Désormais « les monstres ne sont plus pensés comme des exceptions, mais comme des confirmations », dit Jean Clair.

« À partir de quand avons-nous cessé de pouvoir nous supporter ? La disparition de la face, de la figure humaine en peinture et en sculpture, a été le signe de cette détestation. Ne resterait qu'un moi hypertrophié, grotesque et souvent monstrueux puisque aucune règle de bienséance, permettant le commerce des humains entre eux, ne pourrait plus s'appliquer »[122].

Le mot qui ressemble le plus à l'*hubris,* dans la langue française est l'hybride. Et l'hybride est la chimère, il est la fabrication du monstre qui relève de l'expérimentation biologique.

L'omniprésence de ces créatures hybrides dans l'art contemporain nous renvoie à cette tendance à la démesure et à la transgression. Elles sont les témoins d'une époque où l'homme est suspicieux vis-à-vis de son identité et cherche de plus en plus à effacer sa propre face pour le remplacer par un être hybride.
C'est suite à cette volonté d'effacement que l'image de l'animal revient avec force.

122. CLAIR, Jean, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art moderne*, *op.cit.,* pp. 155-158.



157. André Masson, *Acéphale*, La couverture pour la revue Acéphale, 1936

Conclusion

Notre analyse de la modernité et sa crise nous a permis de comprendre le passage de l'animal symbolique et allégorique à la question de l'altérité d'abord et l'animal comme une altérité ensuite. Comme nous l'avons développé tout au long de cette recherche, dès le milieu du XVIII[e] siècle, une nouvelle sensibilité prend forme à l'égard de l'Autre. Désormais un nouveau type de questionnement sur le rapport de l'homme à l'animal s'instaure dans les réflexions philosophiques de cette époque qui modifie ainsi le regard que l'homme porte sur l'animal. Rappelons ce fameux texte de Jeremy Bentham de 1789 dans lequel l'éthique de l'animal est en question :

> « Un jour viendra peut-être où le reste de la création animale pourra acquérir ces droits que seule la main de la tyrannie lui a déniés. Les Français ont déjà découvert que la noirceur de la peau n'est pas une raison d'abandonner sans recours un autre être humain au bon plaisir d'un bourreau. Il n'est pas exclu que l'on reconnaisse un jour que le nombre de pattes, la villosité de la peau, ou la terminaison de l'os sacrum sont des raisons tout aussi peu adéquates d'abandonner un être capable de sentir au même sort. Quoi d'autre pourrait déterminer la ligne infranchissable ? La faculté de tenir des discours ? Mais un cheval ou un chien adulte est, sans comparaison, un être plus rationnel et qui a plus de conversation qu'un nourrisson d'un jour, d'une semaine, ou même d'un mois. À supposer toutefois qu'il en soit autrement, qu'est-ce que cela changerait ? La question n'est pas : " peuvent-ils raisonner ", ni : " peuvent-ils parler ", mais : " peuvent-ils souffrir " ? »[123].

Bentham fait une analogie entre l'esclave et la bête puis entre l'enfant et l'animal adulte et termine sa réflexion en évoquant la souffrance. C'est dans la continuité de ce raisonnement que l'on voit s'étendre les frontières et que le rapport avec l'*Autre* bascule sur un plan éthique.

Ensuite, on a pu voir comment cet *Autre* et son statut de l'altérité ont été perçus tout au long du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle et quel était son résultat. Partant de l'exotisme manifeste des chevaux d'Eugène Delacroix, de Théodore Géricault et d'Horace Vernet, des animaux de Paul Gauguin et de Franz Marc, nous en sommes arrivés à la représentation de l'animal dans le travail des artistes de nos jours, dans lequel la notion de l'humanité se soumet à celle de l'animalité et où l'altérité de l'animal prend une tout autre forme.

En effet, comprendre la place et le rôle de l'animal dans l'art actuel à travers la notion de l'altérité nous paraît impossible si nous ne suivons pas une telle trajectoire, car l'omniprésence et l'élargissement de cette disposition affective n'est selon nous que le symptôme de cette modernité. C'est cette dernière qui a entraîné une dégradation du rapport entre l'homme et la nature en général et entre l'homme et l'animal en particulier. Et c'est cette modernité qui a réduit l'animal à une machine, à une chose et à un état de marchandise. Mais comme l'explique Francis Wolff, de même qu'un poison engendre parfois un autre poison aussi nocif que lui au lieu de produire son antidote, la même modernité a engendré la personnification de l'animal. Pour ne pas en faire une chose, on en a fait une personne. Francis Wolff, dans une conférence intitulée « À propos de l'animalisme contemporain

123. BENTHMAN, Jeremy, *Introduction aux principes de morale et de législation*, Paris, Vrin, 2011, p. 325.

et du devenir de l'humanisme », explique comment est advenu cet animalisme contemporain. De même que l'animal chosifié a engendré son négatif, l'animal personnifié, de même la civilisation hyper industrielle, hyper technicisée a engendré son mythe opposé, celui d'une nature uniformément bienveillante, toute pacifique, un univers où règne l'harmonie entre les espèces ; ainsi revient le vieux rêve du paradis perdu dans lequel les animaux étaient libres et vivaient en harmonie avec l'homme.

De ce fait depuis quelques décennies se dessine une position extrême qui, en mettant fin à l'exception humaine et à sa singularité, refuse toute frontière entre l'homme et l'animal. C'est le cas d'une doctrine philosophique, surtout anglo-saxonne, hantée par l'anti-spécisme dont les philosophes comme Peter Singer, Tom Regan et Gary Francione sont partisans. Ces derniers mettent sur le même plan le spécisme et le racisme. Ainsi les frontières sont brouillées et le propre de l'homme s'efface de plus en plus pour être remplacé par un homme exempt de toute humanité.

L'art de notre époque semble avoir été frappé par la même confusion des frontières et le besoin d'illimitation. Cela non seulement à travers les êtres hybrides, mi-homme mi-animal, qui peuplent les murs des musées et des galeries mais aussi à travers toute une création artistique dans laquelle peindre ou sculpter un visage paraît impossible. C'est l'héritage de la pensée moderne où l'on voit une volonté manifeste de destruction de la figure humaine et une dérive de plus en plus pronnoncée vers l'*hubris*. Comme s'il y avait quelque chose de profondément mauvais chez l'homme qu'il fallait anéantir.

Les contestations que la corrida soulève aujourd'hui ne peuvent être comprises qu'en fonction de ce rapport avec l'altérité. Sa condamnation n'est pas nouvelle. Elle date de quelques siècles, et fut d'abord le fait de l'Église. En novembre 1567, le Pape Pie V avait publié un édit qui excommuniait tous les princes chrétiens qui permettaient des courses de taureaux dans leur pays et qui interdisait les funérailles religieuses de chrétiens tués dans l'arène. Cela se justifie car parce un chrétien ne saurait mettre en danger sa vie, qui ne lui appartient pas.

Par ailleurs, la corrida a été condamnée par les moralistes au même titre ou à peu près que le théâtre : moins futile pour le spectateur puisqu'il y admire des vertus réelles, elle a été jugée plus dégradante pour l'acteur, puisqu'il s'y abaisse au niveau de la bête. Le combat contre un animal avilit l'homme.[124]

Partant de ces condamnations et interdictions, nous sommes arrivés, depuis quelques décennies, à une toute nouvelle façon de raisonner, qui inverse les critiques précédentes. Désormais les critiques ne parlent plus du danger pour l'homme et de son abaissement au niveau de la bête, elles parlent de l'animal, du respect dû aux animaux et de la responsabilité de l'homme vis-à-vis d'eux. Dorénavant la corrida est condamnée au nom de valeurs morales, on parle de la souffrance et des droits des animaux. Partant du droit des hommes, on en est arrivé aux droits des animaux, et partant de l'humanisme, on en est arrivé à une sorte d'animalisme.

---

124. WOLFF, Francis, *Philosophie de la Corrida, op.cit.,* p. 37-38.

Ce penchant animaliste paraît comme une fuite vers un monde infini, sans bord et sans limite. Ainsi voulant en finir avec toutes les conventions, tous les canons, toutes les traditions et animé par une brûlante envie de transgression, l'artiste étend les frontières vers un au-delà qui lui permet de se détacher de son humanité.

Une envie de démesure qui arrache l'homme de sa terre natale et le fait naviguer dans l'océan infini du sublime animal ; une fuite « Dans l'horizon de l'infini » dont Nietzsche nous avertit de l'inquiétude qu'il peut susciter :

> « Nous avons quitté la terre et sommes montés à bord ! Nous avons brisé le pont qui était derrière nous, — mieux encore, nous avons brisé la terre qui était derrière nous ! Eh bien ! Petit navire, prends garde ! À tes côtés il y a l'océan : il est vrai qu'il ne mugit pas toujours, et parfois sa nappe s'étend comme de la soie et de l'or, une rêverie de bonté. Mais il viendra des heures où tu reconnaîtras qu'il est infini et qu'il n'y a rien de plus terrible que l'infini. Hélas ! Pauvre oiseau, toi qui t'es senti libre, tu te heurtes maintenant aux barreaux de cette cage ! Malheur à toi, si tu es saisi du mal du pays de la terre, comme s'il y avait eu là plus de liberté, — et maintenant il n'y a plus de "terre"! »[125].

125. Cité dans MATTÉI, Jean-François, *op.cit.,* p. 167.

Liste des figures

Anonyme

- Fig. 4 : Coupe laconienne : Zeus et son aigle, 6e siècle av J.-C., Paris, Musée du Louvre
- Fig. 5 : Drachme athénienne représentant Athéna et son animal associé
- Fig. 6, 42 : Barthélemy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, XIVe-XVe siècles, Paris, BNF, département des Manuscrits
- Fig. 9 : Gravure sur bois, illustration du *Büchlein von dem sterbenden Menschen*, vers 1490
- Fig. 2 : Ours dessiné à l'ocre, Grotte Chauvet
- Fig. 12 : *Bestiaire de la version transitionnelle*, *Adam nomme les animaux*, Angleterre, fin du XIIe siècle, 20 x 14,5 cm, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale
- Fig. 63 : Maître Strasbourgeois, *Buste d'homme accoudé*, Dernier quart du XVe siècle, Bois polychrome, 355x26x225cm, Strasbourg, Musée de l'œuvre Notre Dame
- Fig. 87 : Planche comparant le squelette d'un être humain et celui d'un oiseau, extrait de l'*Histoire de la nature des oyseaux* de Pierre Belon
- Fig. 88 : Nouveau parfait maréchal, ou La connaissance générale et universelle du cheval
- Fig. 89 : *Orphée charmant les animaux*, Mosaïque romaine, musée de Palerme

Bacon (Francis)

- Fig. 138 : *Tête VI*, 1949, Huile sur toile, 93x77 cm, Londres, Arts Council Collection, Hayward Gallery
- Fig. 139 : *Trois études de la tête humaine*, 1953, Huile sur toile, 61 x 51 cm (chaque panneau), Collection particulière
- Fig. 140 : Étude pour une corrida n° 1, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection particulière
- Fig. 141 : Étude de babouin, 1953, Huile sur toile, 198 x 137 cm, New York, The Museum of Modern Art
- Fig. 142 : *Homme avec chien*, 1953, Huile sur toile, 152 x 117 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery
- Fig. 143 : *Chien*, 1952, Huile sur toile, 198 x 137 cm, Londres, Tate Gallery
- Fig. 144 : *Trois études pour un portrait de George Dyer*, 1963, Huile sur toile, Triptyque, chaque panneau : 35,5 x 30,5 cm, Collection particulière
- Fig. 145 : *Portrait de Michel Leiris*, 1976, Huile sur toile, 34 x 29 cm, Paris, Centre George Pompidou

Barbieri (Giovanni Francesco) (Le Guerchin)

- Fig. 39 : *Et in Arcadia ego*, 1618- 1622, Huile sur toile, Galerie nationale d'art ancien, Rome

Barye (Antoine-Louis)

- Fig. 85 : *Étude de lionne*, 1829, Mine de plombe sur papier, 13 x 25,2 cm, Paris, École national supérieure nationale supérieur des Beaux-Arts

Beauvais (Vincent de)

- Fig. 1 : *Miroir historial*, Traduit par Jean de Vignay, illustré par Maître François Paris, Paris 1463, Paris, Bibliothèque national de France, département des manuscrits

Beuys (Joseph)

- Fig. 152 : *I Like America and America Likes Me*, 1974, Pérformance à la galerie René Block, New York
- Fig. 153 : *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ?* 1965, Performance à la galerie Schmela, Düsseldorf

Bol (Ferdinand)

- Fig. 61 : *Vieillard assis près d'une table portant un globe*, fin des années 1640, Huile sur toile, 122 x 98cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

Bosch (Jérôme)

- fig. 7 : *Le jugement dernier*, Après 1482, Huile sur panneau, 163,7 x 274 cm, Vienne, Académie des Beaux-Arts
- fig. 11 : *Le portement de croix*, vers 1530-1540, Huile sur panneau, 76,8 x 83,1 cm, Gand, Museum voor Schone Kunsten.

Bouts (Dieric)

- fig. 8 : *La Chute des damnés*, vers 1470, Huile sur bois, 115 x 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille

Breton (André)

- Fig. 105 : *Le Mur de l'Atelier*, Paris, Musée d'Orsay

Brynjulfsson (Olafur)

- Fig. 3 : Manuscrit de *l'Edda de Snorri*, *Hugin et Munin perchés sur les épaules d'Odin*, 1760, Copenhague, Bibliothèque Royale

Castelfranco (Griorgio da)

- Fig. 59 : *Portrait*, vers 1502, Huile sur toile, 77x66,5cm, Rome, Museo Nazionale di Palazzo Venezia

Chardin (Jean Siméon)

- Fig. 41 : *La Rai*, vers 1726, Huile sur toile, 114 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre

Clark (Kate)

- Fig. 154 : *Sans titre*, 2008, peau d'ours, mousse, argile, épingles, fil, 68.5 x 106.6 x 40.6 cm

Clouet (Jean)

- Fig. 37 : *Marguerite de Navarre*, vers 1530, Huile sur bois, 61,2 x 52,6 cm, Liverpool, Walker Art Gallery

Corot (Jean-Baptiste Camille)

- Fig. 71 : *Le coup de vent*, 1870, Huile sur toile, 47,4 x 58,9 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts

Cossa (Francesco del)

- Fig. 16 : *L'Annonciation*, vers 1470-1472, Gemäldegalerie, Dresde

Dali (Salvador)

- Fig. 114 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure,* N° 8, 15 juin1936

Delacroix (Eugène)

- Fig. 82 : *Le Combat du Giaour et du Pacha*, 1835, Huile sur toile, 74 x 60 cm, Paris, Musée du Petit Palais
- Fig. 84 : *Deux études de lionne couchée*, 1829, Mine de plombe sur papier

Derain (André)

- Fig. 117 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure,* N° 3/4, 12 décembre 1933

Dürer (Albrecht)

- Fig. 13 : *Autoportrait*, Huile sur bois, 66.3 x 49 cm, Munich, Alte Pinakothek
- Fig. 15 : *Lion*, *Lion*, 1521
- Fig. 18 : *Lièvre,* 1502, Aquarelle avec rehauts de blanc, 25 x 22,5 cm, Vienne, Albertina
- Fig. 19 : *Chouette-effraie*, 1502, Aquarelle avec rehauts de blanc, 19,2 x 14 cm, Vienne, Albertina
- Fig. 20 : esquisse d'après les sculptures *Leoncini,* Vienne, Albertina
- Fig. 21 : *Homard*, 1495, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 24,3 x 43 cm, Berlin, Kupferstichkabinett
- Fig. 22 : *Crabe de mer*, 1495, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 26,3 x 35,5 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
- Fig. 23 : *Tête de cerf percée d'une flèche*, 1504, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 25,2 x 39,2 cm, Paris, Bibliothèque national de France
- Fig. 24 : *Rhinocéros,* 1515, Gravure sur bois, édition néerlandaise, 6^{e} tirage, 21,2 x 30 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France
- Fig. 27 : *Saint Eustache*, vers 1501, Gravure au burin, 35,6 x 26 cm
- Fig. 54 : *Chauve-souris*, 1522, Aquarelle et encre noire sur papier, 13,2 x 20,3 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
- Fig. 55 : *Melencolia I*, 1514, Burin et eau-forte, 23,8 x 18,6 cm
- Fig. 56 : *Le chevalier, la mort et le diable*, 1513, Burin et eau-forte, 24,6 x 19 cm
- Fig. 57 : *Saint Jérôme dans sa cellule*, 1514, Burin et eau-forte, 24,6 x 18,7 cm

- Fig. 58 : *Autoportrait au bandage*, vers 1492, Dessin à la plume sur papier, 20,4 x 20,8 cm, Erlangen, Graphische Sammlung der Universität

Dyck (Antoine van)
- Fig. 32 : *James Stuart, duc de Richmond et Lennox*, vers 1643- 1635, Huile sur toile, 2,16 x 1,28 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

Ernst (Max)
- Fig. 106 : *La belle Jardinière*, 1923, Huile sur toile, Présumé détruit
- Fig. 107 : Max Ernst en costume d'oiseau. Photographie de John Rewald, 1958, Collection Dorothea Tanning, New York
- Fig. 108 : Œdipus *Rex*, 1922, Huile sur toile, 102x93 cm, Collection privée
- Fig. 109 : *La nature à l'aurore*, 1938, Huile sur toile, 81x100 cm, Collection privée
- Fig. 110 : Collage tiré de *Une semaine de bonté. Le rire du coq 5*, 1933
- Fig. 111 : Collage tiré de *Une semaine de bonté. La cour du dragon*, 1933
- Fig. 115 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure,* N° 11, 15 mai 1938

Eyck (Jan van)
- Fig. 30 : *Portrait des époux Arnolfini*, 1434, Huile sur bois, 82,2 x 60 cm, The National Gallery, Londres

Fearnley (Thomas)
- Fig. 68 : *Le paysage avec un vagabond*, 1839, Huile sur toile

Fetti (Domenico)
- Fig. 60 : *La Mélancolie*, vers 1614, Huile sur toile, 172,5 x 128,2 cm, Paris, Musée du Louvre

Friedrich (Caspar David)
- Fig. 66 : *Lever de lune sur la mer*, 1822, Huile sur toile, 55 x 71 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie
- Fig. 67 : *Le moine au bord de la mer*, 1808-1810, Huile sur toile, 110 x 171,5 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie
- Fig. 69 : *Autoportrait*, vers 1810, Dessin à la craie noire, 22,8 x 18,2 cm, Berlin, Staatliche Museen.
- Fig. 74 : *Le rêveur*, 1835-1840, Huile sur toile, 27 x 21 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage
- Fig. 90 : *Vue de l'atelier de l'artiste*, 1805-1806, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Füssli (Johann Heinrich)
- Fig. 62 : *Autoportrait*, vers 1780-1790, Dessin à la craie sur papier, 56,7 x 41,5 cm, Londres, Victoria and Albert Museum

Gauguin (Paul)

- Fig. 92 : *Rupe Rupe (La cueillette des fruits)*, 1899, Huile sur toile, 128x190 cm, Moscou, Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine
- Fig. 93 : *Arearea*, 1891, Huile sur toile, 75x94 cm, Paris, Musée d'Orsay
- Fig. 94 : Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897-1898, Huile sur toil, 139x375 cm, Boston, Museum of Fine Arts

Géricault (Théodore)

- Fig. 76 : *Mazeppa*, 1823, Huile sur toile, 28,5 x 21,5 cm, Paris, collection particulière
- Fig. 77 : *Mamluck retenant un cheval*, Crayon noir, l'avis d'encre de Chine et gouache blanche sur papier bistre, 25 x 27,8 cm paris Musée du Louvre
- Fig. 78 : *Mamluck désarçonné*, crayon noir, lavis d'encre de Chine et gouache blanche sur papier bistre, 20,6 x 28,2cm Paris Musée du Louvre
- Fig. 79 : *Cheval arabe de profile à gauche*, Aquarelle sur trait de crayon de graphite, 18 x 23 cm, Paris Musée du Louvre
- Fig. 80 : *Soldat oriental à cheval*, Aquarelle sur légère esquisse à la mine de plomb, 19x22cm, Montpellier, Musée Fabre

Girardet (Karl)

- Fig. 83 : *Intérieur de l'amphithéâtre d'Anatomie comparée (du Jardin des plantes à Paris)*, 1842, Gravure, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, bibliothèque centrale

Goya (Francisco de Goya)

- Fig. 43 : *Saint François de Borgia et le Moribond,* 1787-1788, Huile sur toile, 350 x 300 cm, Cathédrale de Valence, Valence
- Fig. 44 : *Nadie se conoce* (personne ne se connaît), Eau-forte et aquatinte, 21,9 x 15,3 cm
- Fig. 45 : *Les caprices*, *Si sabra mas el discipulo* ? Eau-forte et Aquatinte, 21,8 x 15,3 cm
- Fig. 46 : *Les caprices*, *Bravisimo,* Eau-forte et Aquatinte, 21,9 x 15,2 cm
- Fig. 47 : *Les caprices*, *De qué mal morira?* Eau-forte et Aquatinte, 21,6 x 15,2 cm
- Fig. 48 : *Les caprices*, *Ni mas ni menos*, Eau-forte et Aquatinte, 20 x 15,2 cm
- Fig. 49 : *Les caprices*, *El sueno de la razon produce monstruos?* Eau-forte et Aquatinte, 21,8 x 15,2 cm
- Fig. 50 : Dessin préparatoire pour la planche 43 des Caprices, 1799, plume et lavis de bistre, 23 x 155 cm, Madrid, Museo del Prado
- Fig. 51 : *Le pèlerinage de San Isidro*, scène des *Peintures noires*, détail, vers 1820, Huile sur plâtre transférée à la toile, Madrid, Museo del Prado
- Fig. 52 : *Sabbat*, scène des *Peintures noires*, vers 1820, Huile sur plâtre transférée à la toile, Madrid, Museo del Prado
- Fig. 53 : *Duel au gourdin*, 1820-1823, Huile sur plâtre transférée à la toile, 125,1 x 261 cm, Madrid, Musée du Pardo
- Fig. 129 : *La novillada,* 1780, Huile sur toile, 136x259 cm, Madrid, Musée du

Prado
- Fig. 130 : La tauromaquia n°1, *Mode des anciens Espagnols chassant le taureau en pleine campagne*, 1816, Estampe
- Fig. 131: La tauromaquia n°2, *Autre mode de chasse à pied*, 1816, Estampe
- Fig. 132 : La tauromaquia n° 5, *Le courageaux Maure Gazul fut le premier qui combattit les taureaux selon les règles de l'art*, 1815-1816, Estampe
- Fig. 133 : La tauromaquia n° 20, *Légèreté et adresse de Juanito Apinani dans la place de Madrid*, 1815-1816, Estampe
- Fig. 134 : La tauromaquia. B, *Le cheval abattu par un taureau*, Estampe
- Fig. 135 : La tauromaquia. F, *La malheureuse mort de Pepe Hillo*, 2e variante, Estampe
- Fig. 136 : La tauromaquia. E, *La malheureuse mort de Pepe Hillo*, 1e variante, Estampe

Gros (Antoine-Jean)
- Fig. 81 : *Cheval arabe*, Huile sur toile, 33 x 41,9 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

Honnecourt (Villard de)
- Fig. 14 : *Lion*, vers 1230-1235

Kandinsky (Wassily)
- Fig. 104 : *Der blaue reiter*, 1911, Gravure sur bois, 27,8 x 21,9 cm

Kounellis (Jannis)
- Fig. 151 : *Douze chevaux vivants*, 1969, Installation à la galerie *L'Attico* à Rome

Laval-Jeantet (Marion) et Mangin (Benoît)
- Fig. 156 : *Que le cheval vive en moi*, 2011, Performance, Slovénie, Galerie Ljubljana

Leyde (Nicolas de)
- Fig. 65 : *Buste d'homme accoudé*, vers 1463-1467, Grès rose, 44 x 32 x 31cm, Strasbourg, Musée de l'œuvre Notre Dame

Lotto (Lorenzo)
- Fig. 17 : *Saint Jérôme pénitent,* vers 1513-1515, Muzeul National de Arta, Bucarest

Marc (Franz)
- Fig. 96 : *Les chevaux au repos*, 1912, Gravure sur bois
- Fig. 97 : *Le Cheval Bleu I*, 1911, Huile sur toile, Munich, Musée Lenbachhaus de Munich
- Fig. 98 : *Des petits chevaux bleus*, 1911, Huile sur toile, Stuttgart, Staatsgalerie, collection Lütze

- Fig. 99 : *Le chien allongé dans la neige*, 1910-1911, Huile sur toile, 62,5 x 105 cm, Frankfurt, Stadelsches Kunstinstitut
- Fig. 100 : *Le cheval dans le paysage*, 1910, Huile sur toile, 85 x 112 cm, Essen, Museum Folkwang
- Fig. 101 : Trois chevaux, 18,4 x 20 cm, Craie sur papier
- Fig. 102 : *Cheval dans le paysage*, 10,3 x 12 cm, Craie sur papier
- Fig. 103 : Deux chevaux dans un paysage de montagne, 18 x 20 cm, Craie sur papier

Masson (André)
- Fig. 112 : *Chimère I*, 1941, Encre de Chine sur papier marouflé sur carton
- Fig. 113 : *Chimère IV*, 1941, Encre de Chine sur papier marouflé sur carton
- Fig. 118 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure,* N° 12/13, 12 mai 1939
- Fig. 157 : *Acéphale*, La couverture pour la revue Acéphale, 1936

Matania (Fortunino)
- Fig. 86 : *Les Artistes animaliers au Jardin des plantes*, Paris, Musée d'Orsay

Mendieta (Ana),
- Fig. 150 : *Death of a Chicken* (La mort d'un poulet), 1972

Miro (Joan)
- Fig. 116 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure,* N° 7, 10 juin 1935

Muehl (Otto)
- Fig. 146 : *Materialaktion Nr. 9. Stilleben Aktion mit einem weiblichen, einem münnlichen Kopf und einem Rinderkopf*
- Fig. 147 : *Bimmel Bammel*, 1965
- Fig. 148 : *Wotan excité*, 1970

Nitsch (Hermann)
- Fig. 149 : *Théâtre des mystères organiques*

Nolde (Emil)
- Fig. 91 : *Nature morte aux masques,* 1911, 74x78 cm, Kansas City, Nelson Gallery of Art, Atkins-Museum
- Fig. 95 : *La famille*, 1917, Gravure sur bois

Picasso (Pablo)
- Fig. 120 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure*, mai 1933, New York, The Museum of Modern Art
- Fig. 121 : *Minotaure une coupe à la main et Jeune femme*, 1933, Eau-forte
- Fig. 122 : *Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse*, 1933, Eau-forte
- Fig. 123 : *Scène bachique au minotaure*, 1933, Eau-forte

- Fig. 124 : *Minotaure violant une femme*, 1933, L'encre de Chine sur Papier
- Fig. 125 : *Minotaure vaincu*, 1933, Eau-forte
- Fig. 126 : *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, 1934, Aquatinte
- Fig. 127 : *La Minotauromachie*, 1935, Eau-forte
- Fig. 128 : *Petit picador jaune,* 1889, Huile sur toile, collection privée
- Fig. 137: *Guernica*, 1937, Huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Piccinini (Patricia)
- Fig.155 : *La jeune famille*, 2002-2003, Silicone, Polyuréthane, cuir, contreplaqué, cheveux humains, 80 x 150 x 110cm

Pisanello
- Fig. 25 : Pisanello, *Tête de cheval*, 26,8 x 16,8 cm, Paris, Musée du Louvre
- Fig. 26 : *La Vision de saint Eustache*, vers 1438-1442, Tempera sur bois, 53 x 65 cm, Londres, National Gallery

Raphaël,
- Fig. 36 : *La Dame à la licorne*, 1506, Huile sur bois, 65 x 51 cm, Rome, Galerie Borghèse

Reisch (Gregor)
- Fig. 73 : *La Géométrie* planche extraite de *Margarita Philosophica*, 1504, Paris Bibliothèque Nationale de France, Réserve des Livres rares

Rembrandt
- Fig. 40 : *Le Bœuf écorché*, 1655, Peinture à l'huile, 94 x 69 cm, Paris, Musée du Louvre

Rivera (Diego)
- Fig. 119 : Projet pour la couverture de la revue *Minotaure,* N° 12/13, 12 mai 1939

Rousseau (Henri)
- Fig. 75 : *Le rêve,* 1910, Huile sur toile, 298,5 x 204,5cm, New York, Museum of Modern Art

Sweerts (Michael)
- Fig. 64 : *Portrait d'un jeune homme*, Huile sur toile, 114 x 92cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

@Titien
- Fig. 34 : *Portrait de Charles Quint avec son chien,* 1533, Huile sur toile, 192 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado

Valencienne (Pierre-Henri)

- Fig. 70 : Étude de nuage, 1782-1785

Vélasquez (Diego)

- Fig. 31 : *Philippe IV chasseur,* vers 1632-1633, Huile sur toile, 189 x 125,5 cm, Madrid, Musée du Prado

Vernet (Claude Joseph)

- Fig. 72 : *Le naufrage*, 1772, Huile sur toile, 114 x 163 cm, Washington, National Gallery of Art

Véronèse (Paul)

- Fig. 33 : *Portrait de jeune homme au lévrier*, vers 1561-1565, Huile sur toile, 173,6 x 102cm, New York, The Metropolitan Museum

Vinci (Léonard de)

- Fig. 29 : *Études du mouvement des chats*, 1517, The Royal Library, Windsor
- Fig. 28 : *Cheval vu de profil et cheval vu de face*, vers 1490, Pointe d'argent sur papier, 25 x 18,7 cm, Windsor, The Royal Library
- Fig. 35 : *La dame à l'hermine*, 1488-1490, Huile sur bois, 54 x 39 cm, Cracovie, Czartoryski Museum

Zurbaran (Francisco de)

- Fig. 38 : *Agnus Dei*, vers 1635-1640, Huile sur toile, Madrid, Museo del Prado

Bibliographie

ARASSE, Daniel, *L'homme en perspective, Les primitifs d'Italie,* Paris, Hazan, 2011

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2000

AUBERT, Nicolas, *L'individu hypermoderne,* Ramonville Saint-Ange, Erès, 2004

BACON, Francis, *L'art de l'impossible, entretiens avec David* Sylvester, Paris, Skira, 1976

BATAILLE, George, *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art,* Suisse, Skira, 1955

BATICLE, Jeannine, *Zurbaran*, cat. expo., Paris, Editions de la Réunion des musées

nationaux, 14 janvier – 11 avril 1988

Beauté animale, Catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 2012

BEGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française,* Paris, Le Livre de Poche, 1991

BENTHMAN, Jeremy, *Introduction aux principes de morale et de législation*, Paris, Vrin, 2011

BERDIAEFF, Nicolas, *Un nouveau Moyen Âge* : *réflexion sur les destinées de la Russie et de l'Europe*, Paris, Plon, 1927

BERLIN, Isaiah, *À contre-courant*, Paris, Albin Michel, 1988

BIANÇON, Muriel, *L'Altérité enseignante: D'un penser sur l'autre à l'Autre de la pensée,* Paris, Édition Publibook Université, coll. « Science Humaines et Sociales », 2012

BOCCARA, Michel, *La part animal de l'homme, Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme,* Paris, Ed. Anthropos, 2002

BONNEFOY, Yves, *Goya, Les Peintures noires*, Bordeaux, Éd. William Blake & Co, 2006

BORER, Alain, *Joseph Beuys, un panorama de l'œuvre,* Paris, La bibliothèque des Arts, 2001

BOUILLIER, Francisque, *Histoire de la philosophie cartésienne,* 3e éd., t. 1, Paris, C. Delagrave, 1868

BOURRIAUD, Nicolas, « Le chamanisme et art contemporain », *Beaux-Arts Magazine*, janvier 1999, N° 176

BOUTANG Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, interview de Claire Parnet, réalisé par en 1988, Paris, Éditons Montparnasse, 2004

BRETON, André, *L'Art magique,* Paris, Éditions Phébus, 1991

Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler : writings of the Vienna Actionists, texte édité et traduit par GREEN, Malcolm, en collaboration avec les artistes, London, Atlas Press, 1999

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* trad. Baldine Saint_Girons, Vrin, 1990, II

BURY, Mariane, *La nostalgie du simple, Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle,* Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004

CARACCIOLO, Maria Teresa, *Le Romantisme,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2013

CELINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit,* Paris, Gallimard, Coll. « Folio »

CERVELLON, Christophe, *L'animal et l'homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004

CHARLES-ROUX, Edmonde, « Delacroix et le cheval arabe. Hommage aux fils du vent », in cat. expo., *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Flammarion, 1994

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du Christianisme*, Tours, Alfred Cattier, 1901

CHILDS, Elizabeth C., « L'esprit moderne et le catholicisme, le peintre écrivain dans les dernières années », in cat. expo., *Gauguin-Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2003

CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie : génie et folie en occident*, cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux/ Gallimard, 13 Octobre 2005 – 16 Janvier 2006

CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003

CLAIR, Jean, *Hubris* : *la fabrique du monstre dans l'art moderne,* Paris, Gallimard, 2012

COLLIOT-THELENE, Catherine, *Max Weber et l'histoire,* Paris, PUF, 1990

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes, De Joseph de Maistre à Roland Barthes,* Paris, Gallimard, 2005

CONISBEE, Philip, *La vie et l'œuvre de JEAN-SIMÉON CHARDIN*, Courbevoie, Paris, ACR Édition Internationale, 1985

COPPER, Douglas (dir.), *Paul Gauguin, quarante-cinq lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh,* Lausanne, Bibliothèque des arts, 1983

CORDOBA, Pedro, *La Corrida,* Paris, Le Cavalier Bleu, 2009

CROPPER, Corry, *Playing at Monarchy: Sport as Metaphor in Nineteenth Century France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009

D'ANGERS DAVID, Pierre-Jean, *Les Carnet de David d'Anger,* vol. 1 : 1828-1837, édités par André Bruel, Paris, Librairie Plon, 1958

DAGEN, Philippe, *Francis Bacon,* Paris, Cercle d'art, 1996

DAUMAS, Eugène, *Les chevaux du Sahara, et les mœurs du désert, par le général Daumas*, Paris, Michel Lévy frères, 1855

De La MIRANDOLE, Jean Pic (1463-1494), *De la Dignité de l'homme* (1486), trad. Y. Hersant, Paris, Ed. De l'Eclat, 1993

De MONTAIGNE, Michel, *Les Essais,* Paris, Gallimard, 2009

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation,* Paris, La Différence, 1996

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, t. 2 : Mille Plateaux*, Paris, Édition de Minuit, 1980

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de minuit, 1975

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1977

DELEVOY, Robert L., *Bosch Étude biographique et critique,* Genève, Skira, 1960

DELUMEAU, Jean, *Naissance et affirmation de la Réforme,* Paris, Presses Universitaires de France, 2012

DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Paris, PUF, 7e édition, 2010

DETIENNE, Marcel, *Les dieux d'Orphée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2007

DEUTSCHLAND.de, [référence du 07/05/2013], *Le cheval bleu I*, https://www.deutschland.de/fr/topic/vie-moderne/voyages-mobilite/le-cheval-bleu-i

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, éd. Laurent Versini, 5 vol., Paris, Bouquins, 1994-1997, IV

DOMECQ, Jean-Philippe, « Les mythes solitaires », in *Les cahiers de médiologie* 1/2001 (N° 11), p. 319-323.

DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle, *Caspar David Friedrich, aux sources de l'imaginaire romantique,* Lausanne, L'Age d'Homme

Encyclopaedia Universalis, vol. IX : « Exotisme », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989

Encyclopaedia Universalis, vol. XV : « Microcosme et macrocosme », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989

ERNEST, Renan, « L'avenir religieux des sociétés modernes », in *Revue des deux Mondes,* 1860

FAURE, Fabien, « Un Coyote et ses petits "Joseph Beuys, Oleg Kulik, Stéphane Bérard, Edouard Boyer, Pilar Albarracin"», in *Jeux d'exposition: pratique et théorie de l'exposition*, Nîmes, Ecole supérieure des beaux-arts, 2010, pp. 50-73

FELIBIEN, André, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669 (réimpression Londres, Collegium Graphicum, 1972)

FONFROIDE, Raphaël, « Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecœur. Hommes et animaux dans l'art contemporain : la question de la métaphore trouble », *Sociétés & Représentations*, 1/2009 (n° 27), p. 119-140

FRECHES-THORY, Claire (dir.), *Gauguin Tahiti, l'atelier des tropiques,* Paris, Réunion des musées nationaux, 2003

FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2001

FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*, Paris, Gallimard, 1997

FREUD, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Payot & Rivages, 2012

GAUGUIN, Paul, *Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, *précédées d'un Hommage à Gauguin par Victor Segalen,* éditée par JOLY-SEGALEN, Annie, Paris, Georges Falaize, 1950

GAUGUIN, Paul, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis,* recueilles et préfacées par MALINGUE, Maurice, Paris, Grasset, 1946

GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, Saint-Didier, L'Éscalier, 2007

GOETHE, *Faust*, traduction française de Gérard de Nerval

GOLDBERG, Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours,* Paris, Thames & Hudson, 2001

GOMBRICH, Ernst Hans, *La préférence pour le primitif*, Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident, Paris, Phaidon, 2004

GONTIER, Thierry, *De l'homme à l'animal : Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux,* Paris, Vrin, 1998

GRENIER, Catherine, « Une vie de chien », in *La Part de l'autre*, Arles/Nîme, Actes Sud/ Carré d'art, 2002

GUSDORF, Georges, « L'Europe protestante des Lumières », in Claude Loriol (éd.), *Dix-huitième siècle* n° 17 : *Le protestantisme en France*, Paris, La Découverte, 1985, p. 13-40

GUSDORF, Georges, Préface, in TINLAND Frank, *L'homme sauvage, Homo ferus et Homo sylvestris, de l'animal à l'homme*, L'Harmattan, 2003

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique,* vol. 2, Paris, Flammarion, 1979

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'Esprit,* t. I, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939

HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique, Le Beau,* Paris, Flammarion, 1979

HERDER, Johann Gottfried von, *Une autre philosophie de l'histoire : Pour contribuer à l'éducation de l'humanité, contribution à beaucoup de contribution du siècle,* Paris, Aubier, 1992

IMPELLUSO, Lucia, *La nature et ses symboles,* Paris, Edition Hazan, 2004

J. –Y. GOFFI, *Qu'est-ce que l'animalité ?* Paris, Vrin, 2004

JANSEN, Isabelle, *Franz Marc et l'art français du XIX^e siècle,* Paris, Maison des sciences de l'homme, 2007

JUNG, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme,* Paris, Albin Michel, 1987

JUNG, Carle Gustave, *La guérison psychologique*, Genève, Georg Éditeur, 1993

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, coll. « Folio/Essais », 1989

KARCHER, Eva, *Otto Dix*, Köln, Taschen, 2002

KOENIG, Catherine, « NOVALIS (1772-1801) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 janvier 2016. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/novalis/

LCR La Gauche, [référence du 06.10.2015], *Max Weber, capitalisme et liberté – « Stahlhartes Gehäuse »* : l'allégorie de la cage d'acier, URL : http://www.lcr-lagauche.be/cm/index.php?view=article&id=2710:max-weber-capitalisme-et-liberte--l-stahlhartes-gehaeuse-r--lallegorie-de-la-cage-dacier&option=com_content&Itemid=53

Le Quotidien de l'Art, [référence du 19.06.2016], *Entretien avec Jannis Kounellis qui expose à Saint-Étienne*, URL : http://www.lequotidiendelart.com/quotidien_articles_detail.php?idarticle=6773

LE SCANFF, Yvon, Le *paysage romantique et l'expérience du sublime,* Seyssel, Champ Vallon, 2007

LEGRAND, Louis, « Le protestantisme », in LEQUIN, Yves (éd.), *Histoire de la laïcité,* Besançon, CRDP de Franche-Comté, 1994

LEIRIS, Michel, *Miroir de la tauromachie,* Paris, Ed, Fata Morgana, 1981

LEPIN, Franck, *L'animalité dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat, Université de Renne 2, 2002

Les Echos, MOULLE-BERTEAUX, Fabrice, [référence du 06/12/2012], « Duel à coup de gourdin à l'UMP », URL : http://lecercle.lesechos.fr/politique/vie-politique/221160520/duel-a-coups-gourdin-a-lump

LEVI-STRAUSS, Claude, « Le métier perdu », Le Débat 1981/3 (n° 10), p. 5-9.

LICHT, Fred, *Goya,* Paris, Citadelle & Mazenod, 2001

LOISY, Jean de, (dir.), *Hors-Limites. L'art et la vie 1952-1994*, cat. Expo., Paris, Édition du centre Pompidou, 1994

LONGIN, *Du Sublime,* Paris, Librairie générale française, coll. Bibliothèque classique, 1995

LOUBET DES BAYLE, Jean-Louis, *Les Non-conformistes des années 30, Une tentative de renouvellement de la pensée politique française,* Paris, Seuil, 1969, 2001

LÖWY, Michael, *La cage d'acier : Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Stock, 2013

LÖWY, Michael, *Max Weber et les paradoxes de la modernité*, Paris, PUF, 2012

M.VISO, Olga, *Ana Mendieta, Earth Body Sculpture And Performance, 1972-1985*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004

MAÏLLIS, Annie, « Picasso ou de la peinture considérée comme une tauromachie », in *Critique* 2007/8 (n° 723724), p. 608-622

MARC, Franz, *Lettre du front,* Paris, Fourbis, 1996

MARCADÉ, Bernard, « La quadrature du cercle », in *Picasso Toros y toreros*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993

MARTINEZ-NOVILLO, Alvaro, *Le peintre et la tauromachie,* Paris, Flammarion, 1988

MATHÉ, Roger, *Exotisme*, Paris, Bordas, 1985

MATHÉ, Roger, *L'exotisme d'Homère à le Clézio,* Paris, Bordas, 1972

MATTEI, Jean-François, *Le sens de la démesure, Hubris et Dikè*, Cabris, Sulliver, 2009

MAURER, Evan, « Dada et surréalisme », in RUBIN, William, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991

MAXENCE, Jean-Pierre, *Histoire de dix ans (1927-1937),* Paris, Gallimard,1939

MEISSNER, Franz, *Franz Marc : Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Leipzig und Weimar, Kiepenheuer Verlag, 1989

Miguel Egaña, « L'assujettissement artistique de l'animal », Nouvelle revue d'esthétique 2013/2 (n° 12), p. 211-218

MILNER, Max, *Le Romantisme (1820-1843),* vol. 1, Paris, Arthaud, 1973

MIRBEAU, Octave, *Paul Gauguin,* La Rochelle, Rumeur des âges, 2003

MONTEIL, Pierre-Olivier, « Protestantisme et modernité », in Pierre-Olivier Monteil, *La grâce et le désordre : entretiens sur le protestantisme et la modernité*, Genève, Labor et Fides, 1998

MURAY, Philippe, *L'Empire du* bien, Paris, Les Belles Lettres, 2002

MURAY, Philippe, *Le XIXe siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1999

OTINGER, Didier (dir.), *Max Beckmann, un peintre dans l'histoire,* cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 10 septembre 2002 - 5 mai 2003

PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les « arts visuels* », Paris, Gallimard, 1969

PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer,* Paris, Hazan, 2004

PASTOUREAU, Michel, *Bestiaire du Moyen Âge,* Paris, Seuil, 2011

PASTOUREAU, Michel, *Noire : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008

PELTRE, Christine, *Chevaux et chevaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident,* Paris, IMA-Gallimard, 2002

PELTRE, Christine, *Le cheval dans l'art,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2008

PERRIN, Michel, *Le chamanisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2010

POLIZZOTI, Mark, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999

RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Remarques,* Cité dans Albert Béguin, Paris, *Patience de Ramuz,* Isolato, 2008

RIFFARD, Pierre A., *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris, Payot, 1993

RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire* suivie du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Ed. Les compagnons du Livre, 1950

ROUSSEL, Danièle, *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens*, Dijon, Les presses du réel, 2008

RUBENS, Pierre Paul, *Théorie de la figure humaine,* Paris, Edition Rue d'Ulm, 2003

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident,* Paris, Seuil, 2003

SAURA, Antonio, « Picasso et le taureau », in *Picasso : Toros y toreros*, cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux, 6 avril – 28 juin 1993

SCHILLER, Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale*, Traduit de l'allemand par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002

SCHULZ-HOFFMANN, Carla, « Franz Marc et la tradition de l'idéalisme allemand dans l'art du XXe siècle, Potentialités et limites d'une utopie », in *Figure du moderne : l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914*, Paris, Paris-musée, 1992

SCHWARZ, Dieter et LOERS, Veit, *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1988

SERRES, Michel, *Le contrat naturel,* Paris, Champs-Flammarion, 1992

SERRES, Michel, *Statues,* Ed. François Bourin, Paris, 1987

SERULLAZ, Arlette, « Delacroix et le cheval », in DIGARD, Jean-Pierre (dir.), *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Gallimard, 2003

SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants et étrangers, Études d'après nature,* Paris, E. Blanchard, 1857

SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité,* Paris, Ed. Payot & Rivages, 2004

STASZAK, Jean-Francois, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in Le Globe, n° 148, p. 7-30.

STERNHELL, Zeev, *Les anti-Lumières. Une tradition du XVIII^e siècle à la guerre froide,* Paris, Fayard, 2006

TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*, Paris, Les éditions du Cerf, 1994

THEOFILAKIS, Elie, « Condition humaine, l'interface pour la transmodernité », in THEOFILAKIS, Elie (éd.) *Modernes, et après ? Les immatériaux,* Paris, Autrement, 1985

TINLAND, Franck, *L'Homme Sauvage, Homo ferus et Homo sylvestris, de l'animal à l'homme,* Paris, l'Harmattan, 2003

TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys – Coyote* (1976), Paris, Hazan, 1988

TODOROV, Tzvetan, Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance, Paris, Points, 2004

TODOROV, Tzvetan, Éloge de l'individu, Paris, Seuil, « coll. Points », 2004

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989

TORODOV, Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011

TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité,* Paris, fayard, 1992

TUCKER, Michael, *Dreaming With Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, New York, Harper Collins, 1992

TUNSTALL, Kate E., « Diderot, Chardin et la matière sensible. », in *Dix-huitième siècle* 1/2007 (nº 39)

VALADIER, Paul, « Dieu est-il mort ? », in *Nietzsche penseur du chaos moderne*, Paris, Scali, 2007

VALERY Paul, « La crise de l'esprit », in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957

VOGLER, Bernard, article « Réforme », in *Encyclopaedia Universalise,* vol XIX, Paris, 2002

WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), traduction par Jacques Chavy, Plon, 1946 ; nouvelles traductions par KALINOWSKI, Isabelle, Flammarion 2000 ; Jean-Pierre Grossein, Gallimard, 2003

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Presses-pocket, 1992

WEIL, Éric, *Problèmes kantiens,* Paris, Vrin, 1990

WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Pluriel, 2011

ZOLA, Emile, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991

ZUMBIEHL, François, *Des taureaux dans la tête,* Paris, Autrement, 1987