



HAL
open science

La peinture animalière en France au XVIIIe siècle (1699-1793) : quand l'animal devient sujet

Loreline Pelletier

► **To cite this version:**

Loreline Pelletier. La peinture animalière en France au XVIIIe siècle (1699-1793) : quand l'animal devient sujet. Art et histoire de l'art. Université de Lille, 2020. Français. NNT : 2020LILUH001 . tel-03924060

HAL Id: tel-03924060

<https://theses.hal.science/tel-03924060v1>

Submitted on 5 Jan 2023

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 Lille
École doctorale des sciences de l'Homme et de la Société (ED 463)
IRHiS CNRS UMR 8529



**LA PEINTURE ANIMALIÈRE EN FRANCE
AU XVIII^e SIÈCLE (1699-1793) : QUAND L'ANIMAL DEVINT SUJET**

Volume 1 - Texte

Thèse de doctorat en histoire de l'art, présentée publiquement et soutenue par

Loreline PELLETIER

le 10 Janvier 2020

sous la direction de Monsieur le Professeur Patrick MICHEL

Jury

Monsieur GUÉDRON Martial, professeur d'histoire de l'art, université de Strasbourg, Rapporteur, Président du jury

Monsieur GUICHET Jean-Luc, maître de conférence HDR en philosophie, université de Picardie Jules Verne (UPJV), Rapporteur

Madame HÉRAN Emmanuelle, conservatrice du patrimoine, Paris, collections des jardins

Monsieur MICHEL Patrick, professeur d'histoire de l'art moderne, université de Lille, Directeur

Monsieur MILOVANOVIC Nicolas, conservateur en chef du patrimoine, Paris, département des Peintures du musée du Louvre

SOMMAIRE

Avant-propos.....	5
Remerciements.....	6
Introduction.....	8
Première partie. L'émergence et le développement de la peinture animalière en France au XVIII^e siècle.....	26
Chapitre I. Les circonstances de l'apparition de la peinture animalière en France durant les années 1660.....	29
1. Du Moyen Âge à la création de la Ménagerie de Versailles : observer, posséder, et représenter les animaux, une tradition séculaire.....	31
2. De la collection à la représentation : l'arrivée de Nicasiaus Bernaerts et de Pieter Boel à la Ménagerie de Versailles. L'influence des Pays-Bas.....	58
3. Les animaliers français et la Ménagerie au XVIII ^e siècle.....	74
Chapitre II. Autour des premiers grands peintres d'animaux du XVIII^e siècle : le développement et l'évolution du genre. Artistes illustres ou méconnus : (re)lectures biographiques.....	80
1. La famille Desportes à l'Académie royale de peinture et de sculpture.....	83
2. L'« atelier » de Jean-Baptiste Oudry.....	100
3. Autour de Christophe Huet : maître peintre de l'Académie de Saint-Luc et ornemaniste.....	115
Chapitre III. La deuxième génération d'animaliers et le renouveau pictural à partir des années 1750. Artistes illustres ou méconnus : (re)lectures biographiques.....	130
1. Les peintres d'animaux et la vie domestique : des portraits d'animaux aux scènes champêtres...	131
2. Quelle reconnaissance pour les femmes animalières ?.....	145
3. Peintres de natures mortes ou peintres animaliers ?.....	154
Conclusion de la Première partie.....	168
Deuxième partie. Théorie, réception et fonction du genre animalier : une construction à plusieurs niveaux.....	169
Chapitre I. La représentation des animaux dans les discours théoriques, entre doctrine picturale et enjeux philosophiques.....	172
1. Distinction et hiérarchisation des sujets de la peinture : quelques prérequis.....	173
2. De la place des animaux dans la peinture à celle des êtres dans la Nature.....	186
3. La théorie picturale à l'aune de la question de l'âme des bêtes.....	203
Chapitre II. Les expositions de peinture, entre production et réception : le genre animalier à travers le regard de ses contemporains.....	221
1. Examen préliminaire : quelle place pour la peinture animalière dans les expositions artistiques ?	222
2. La place du genre animalier dans la critique de Salon : une réception à plusieurs niveaux.....	236
3. Du langage de la critique à celui des bêtes : une perception sensible des œuvres.....	248
Chapitre III. Collectionneurs, amateurs et commanditaires : les animaux à demeure.....	263
1. Tour d'horizon : la peinture animalière chez les amateurs entre 1700 et 1793.....	265
2. Le goût pour les représentations d'oiseaux : entre enchantement décoratif et curiosités naturelles	286
3. Les compositions cynégétiques dans les grandes demeures royales et aristocratiques : fonction de la représentation animalière.....	294

Conclusion de la Deuxième partie.....	310
Troisième partie. Animal et animaux dans la peinture, un sujet au pluriel.....	311
Chapitre I. Animaux du peintre et du spectateur : la fabrication du sujet animalier.....	314
1. Inventer le sujet-animal.....	316
2. Percevoir le sujet-animal.....	328
Chapitre II. Perspective(s) canine(s) : autour de la représentation du chien.....	344
1. Du privilège social au privilège pictural.....	346
2. Le chien comme figure d'opposition.....	354
3. Les portraits d'animaux, vers une autre image du chien.....	368
Conclusion de la Troisième partie.....	385
Conclusion.....	386
Index des noms propres.....	391
Index des noms d'animaux.....	396
Sources et bibliographie.....	398
Table des matières.....	475

Liste des abréviations

cat. : catalogue

cf. : *confer* (se rapporter à)

coll. : collection

éd. : éditeur, éditrice ; édition

et al. : *et alii* (et autres)

n. p. : non paginé

p. : page(s)

préf. : préface, préfacier

s. d. : sans date

s. l. : sans lieu

s. l. n. d. : sans lieu ni date

t. : tome

trad. : traducteur, traduit ou traduction

URL : Uniform Resource Locator

vol. : volume

Avant-propos

Mon attrait pour le XVIII^e siècle en général, et pour sa peinture en particulier, ainsi que mon attachement envers les animaux, ont su trouver dans ce travail un véritable point de convergence. Et si c'est sans trop savoir au début où me mènerait l'exercice de la thèse que j'ai entrepris mes recherches, les perspectives qu'il m'offrait me sont rapidement apparues. La thématique de la peinture animalière se présentait alors comme un champ relativement inexploité de la recherche en histoire de l'art français mais qui ouvrait néanmoins à une bibliographie extrêmement abondante et féconde. C'est pour cette raison que j'ai choisi de faire de l'historiographie un point central de mon travail qui accompagne le propos tout au long de son développement. Il me paraissait ainsi essentiel de mettre en lumière les nombreux travaux qui gravitent autour de la question de la peinture animalière afin d'en souligner les richesses mais aussi les lacunes. Il m'a également semblé qu'une telle étude ne pouvait être envisagée sans un travail précis de définition des termes employés au fil de la réflexion. Afin que ce travail ne se présente pas sous un jour uniquement méthodologique, il était nécessaire d'articuler le propos autour d'une question centrale permettant d'ouvrir à l'analyse de la thématique de la peinture animalière tout en en délimitant certains contours. Et c'est finalement la problématique du sujet qui s'est dégagée assez naturellement après avoir, sûrement malgré moi au début, guidé mes recherches et nourri ma réflexion.

L'aboutissement de ce travail de thèse sur la peinture animalière française du XVIII^e siècle s'articule en trois volumes. Le premier est consacré à un essai au sein duquel l'historiographie et l'analyse tiennent une place majeure. Dans la mesure du possible, les questions qu'il m'aura malheureusement été impossible de traiter pour des raisons méthodologiques sont signalées. Tout au long des chapitres de nombreux renvois proposent au lecteur de se diriger soit vers les annexes contenues dans le deuxième volume soit vers les images du troisième volume. Ce dernier contient ainsi un vaste ensemble iconographique qui, envisagé comme une arche de Noé dont la figure humaine est généralement exclue, entend offrir une vision la plus détaillée possible de la représentation animalière en France à l'époque moderne faisant écho au propos du présent volume.

Peut-être s'agit-il ici de préciser qu'au cours de l'essai lorsque les noms de Desportes ou d'Oudry seront mentionnés, sans indication préalable, il s'agira toujours respectivement d'Alexandre-François et de Jean-Baptiste et non de leurs descendants.

Remerciements

Pour avoir accepté de me suivre durant toute la période de recherches et de rédaction de ma thèse et m'avoir accordé sa confiance et son attention, mais également pour ses conseils avisés et ses relectures, je remercie très chaleureusement Monsieur Patrick Michel.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude la plus sincère à Madame Emmanuelle Héran et Messieurs Martial Guédron, Jean-Luc Guichet et Nicolas Milovanovic pour avoir accepté de lire mon travail et d'être membres de mon jury de soutenance.

Je remercie également l'École doctorale de l'Université de Lille, pour les financements qui accompagnent tout travail de recherche ainsi que pour l'offre de formation variée qu'ils proposent à leurs doctorants. Il convient également de souligner la disponibilité et la gentillesse du personnel de l'université. J'adresse à ce titre mes plus sincères remerciements à Mesdames Sabrina Abed, Carole Calandre et Pascaline Lamblé en particulier.

Au sein du laboratoire IRHiS, qui a accueilli mon travail de thèse et a également apporté soutien financier et activités de formation, je remercie très chaleureusement Mesdames Christine Aubry et Corinne Hélin pour leur réactivité et leur bienveillance. Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Monsieur Stéphane Michonneau pour le regard extérieur qu'il a su porter à mon travail et ses conseils méthodologiques qui m'ont été d'une aide précieuse.

Ce travail de thèse n'aurait su être mené à bien sans les institutions qui ont accueilli mon travail de recherche mais qui ont surtout été des espaces majeurs de réflexion. À ce titre je remercie en tout premier lieu la bibliothèque de l'INHA et ses bibliothécaires, en particulier Martine et Christine ; la Bibliothèque Nationale de France et plus notamment le personnel toujours disponible du département des Estampes et de la Photographie ; mais aussi la bibliothèque Gernet-Glotz, le centre historique des Archives nationales et la documentation des peintures du musée du Louvre.

Je remercie les conservateurs, conservateurs adjoints, attachés de conservation et personnel des musées qui ont pu répondre à mes questions concernant leurs collections : le musée de la Chasse et de la Nature à Paris, le musée des beaux-arts de Carcassonne, le musée d'art et d'archéologie à Guéret, ou encore le musée Buffon à Montbard. Je suis également gré aux maisons de vente aux enchères Artcurial, Sotheby's et Christie's ainsi qu'à Monsieur David Bassenge, en particulier, pour m'avoir fourni leur documentation.

Enfin, pour avoir accepté de me recevoir afin d'échanger sur mon travail, et m'avoir

apporté les réponses nécessaires à certaines interrogations, je remercie très chaleureusement Messieurs Benjamin Couilleaux, Pierre-Olivier Dittmar et Christian Michel.

Je ne saurais également oublier Monsieur Mickaël Szanto qui, à la fin de mon travail de Master, a su me conseiller avec justesse en me dirigeant vers ce sujet. Qu'il trouve ici toute l'expression de ma gratitude la plus sincère.

Le catalogue qui accompagne ce travail n'aurait pu être de si grande qualité sans le temps infini qu'a consacré Alexandre Cernec à sa mise en page. Je lui adresse mes remerciements les plus chers. Pour leurs relectures attentives et leurs conseils toujours avisés je remercie tout particulièrement Amélie et Marie.

Enfin, pour les doutes partagés et les nombreux encouragements, je remercie plus spécialement Carole, Caroline, Gwenn, Déborah, Léonie, Marie, Matthieu, Nicolas... ; mais aussi tous ceux qui, extérieurs au monde universitaire, ont été là au quotidien : Albin, Flore, Julie, Juliette, Lorena, Marie, Manon, Nadia, Xavier, et encore tant d'autres.

Ce travail de thèse n'aurait jamais pu être mené à bien sans le soutien de mes parents, Marie-Claude et Rémi, ni celui de ma tante, Anne, et de mon frère, Valéri.

Pour finir, toute mon affection la plus sincère va à Édén et sa présence indéfectible, et ce en dépit de sa physionomie traîtresse – n'en déplaise à Diderot.

INTRODUCTION

Les ensembles exceptionnels de peintures pariétales qu'offrent les grottes ornées en témoignent : les hommes peignent des animaux depuis plus de 30 000 ans. Et l'animal est leur thème principal. Les arts historiques feront pourtant de la peinture animalière un art mineur, jugeant plus noble la représentation de la figure, des actions et des pensées humaines. Ne faut-il pas, pourtant, une maîtrise remarquable pour saisir sur le vif les mouvements et les expressions d'animaux, familiers ou sauvages qui ne posent pas¹.

Dans l'art, l'animal est partout. Seul ou au contraire accompagné, simple accessoire, symbolique ou pour lui-même, anthropomorphisé, idéalisé, fantasmé, inventé et rêvé, du plus lointain sauvage au plus proche domestique, la variété inépuisable de ses représentations ne cesse de passionner les artistes.

Si c'est au prisme des relations entre les hommes et les animaux, et des représentations de ces derniers, que sont bien souvent conçues les études menées sur le sujet, ici il ne sera question que d'une forme spécifique – bien qu'infiniment complexe – de la représentation picturale des animaux : celle dans laquelle ils apparaissent seuls, mis en lumière sur le devant des toiles. Au premier plan de ces peintures où il est mis en exergue, l'animal est devenu sujet, et l'analyse ne porte plus sur la *représentation des animaux dans la peinture* mais bien sur la *peinture d'animaux* – ou *peinture animalière* –, comme un genre pictural à part entière.

À défaut d'une historiographie spécifiquement consacrée à la peinture animalière, les études théoriques menées autour de la définition de la nature morte se sont révélées tout à fait utiles dans le cadre d'un travail de catégorisation. « Pourquoi devrait-on considérer ces images, d'une nature entièrement différente, comme relevant de la même catégorie² ? » Cette question fondamentale que pose Norman Bryson, au terme de seulement quelques lignes de son ouvrage *Looking at the overlooked*, a su trouver un écho très fort dans l'étude consacrée ici à une catégorie picturale spécifique. En remettant en cause l'existence même de la nature morte par le fait de la diversité des œuvres qui y sont incluses, l'historien de l'art interroge d'emblée la légitimité d'une telle approche. Si le postulat de départ de notre réflexion est bien l'existence d'une peinture animalière comme unique catégorie, alors ce travail doit s'appliquer à analyser et déterminer comment celle-ci se définit, se construit et se développe.

1. HAUTERIVES Arnaud (d'), « Les animaux dans l'art », *Institut*, Paris, Palais de l'Institut, 2011 (n° 13), p. 1.

2. [« *Why should these entirely different kinds of image be considered as a single category ?* »] Cf. BRYSON Norman, *Looking at the overlooked : four essays on still life painting*, Londres, Reaktion, 1990, p. 7.

De la même manière, Bart Verschaffel remarque lui aussi que « l'expression "nature morte" ne revêt aucune teneur critique, [qu']elle ne fournit pas le moindre début de définition d'un type de représentation mais se contente de décrire la situation du peintre dans son atelier, qui peint d'après modèle inanimé³ ». À l'instar de celle de la nature morte, la signification de la *peinture animalière* questionne : suffit-il seulement que l'artiste ait figuré un animal ou bien l'adjectif *animalier* renvoie-t-il à plus que cela ?

L'invention du mot est concomitante d'un intérêt grandissant porté à la peinture d'animaux à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Bien qu'une occurrence du terme soit donnée par Pierre Larousse à Jean-Jacques Rousseau – « Quel animalier dessinerait une truie plus drôlement⁴ ? » – celle-ci, quoique très séduisante, demeure relativement incertaine dans la mesure où il est actuellement impossible de relier cette citation à l'œuvre de l'écrivain. Ainsi, et jusqu'à preuve du contraire, il ne semble pas que le mot *animalier* ait pu être employé avant le XIX^e siècle pour définir, ce que l'on appelait alors, la *peinture d'animaux*.

En revanche, il est certain que ce furent bien les années 1850 qui virent se répandre à plusieurs reprises le terme *animalier*. Théophile Gautier, dans ses *Beaux Arts en Europe* de 1855, présentait le mot comme un « néologisme nécessaire⁵ », quand, quelques années plus tard, Émile Littré lui laissait une entrée dans son *Dictionnaire de la langue française* : « Animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux⁶. » Et si pour Gautier il s'agissait de pouvoir décrire l'art de son contemporain Louis Coignard (1812-1880), Maxime Du Camp, pour sa part, employa en 1859 le terme au sujet du travail d'un peintre néerlandais actif deux siècles auparavant : « Voici une chasse d'Abraham Hondius qui ferait pâlir tous les animaliers de notre époque⁷. »

La raison pour laquelle le mot fut inventé à ce moment précis repose avant tout sur la mutation du regard envers un art valorisant les représentations d'animaux à une époque à laquelle les sculptures d'Antoine-Louis Barye⁸ (1795-1875), les animaux dessinés et peints d'Eugène Delacroix⁹ (1798-1863) et l'avènement de la photographie animalière¹⁰ à la fin du siècle,

3. VERSCHAFFEL Bart, *Essais sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, la Lettre volée, 2007, p. 12.

4. LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, etc.*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. 1, p. 94.

5. GAUTIER Théophile, *Les beaux-arts en Europe, 1855, 2^{de} série*, Paris, Michel Lévy, 1855-1856, p. 121.

6. LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148.

7. DU CAMP Maxime, *En Hollande, lettres à un ami, suivies des catalogues des musées de Rotterdam, La Haye et Amsterdam*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 21.

8. Voir par exemple : POLETTI Michel, RICHARME Alain, *Barye : catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000 ; POLETTI Michel, *Monsieur Barye*, Lausanne, Acatos, 2003.

9. Voir par exemple : SÉRULLAZ Arlette, VIGNOT Edwart, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008 ; SJÖBERG Yves, *Delacroix, 1798-1863 : chevaux et félins, aquarelles, dessins, peintures*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2011.

10. Voir par exemple : ARTHUR Laurent, *Pionniers de la photographie animalière : 1888-1933*, Barbizon, Pôles d'images, 2006 ; LAUGÉE Thierry, « Aux origines de la photographie animalière : La Photographie zoologique d'Achille Devéria et Louis Rousseau », *Revue de la BNF*, Paris, BNF Éditions, 2017 (n° 54), p. 120-129.

conduisirent à repenser l'animal comme un sujet de l'art. Il apparût alors comme nécessaire de pouvoir qualifier les artistes autrement que comme simples *peintres d'animaux*, une expression qui pourrait ne définir qu'une simple spécialité picturale considérant l'animal uniquement comme un objet tandis que le qualificatif d'*animalier* recouvrirait une réalité différente.

L'emploi du terme spécifique *animalier* accentue, d'une part, la distinction entre la *représentation des animaux dans la peinture* et la *peinture d'animaux*, mais il permet aussi d'insister sur une réelle volonté dans la démarche de l'artiste. C'est ainsi que, comme le définit en 1985 le *Dictionnaire d'histoire de l'art*, il « qualifie l'art de représenter des animaux et de traduire leur spécificité¹¹ ». Quelques années plus tard, Étienne Souriau présentait l'animalier comme un « artiste spécialisé dans la représentation des animaux, ou du moins chez qui cette représentation a une importance et un accent particulier ». Il précisait ensuite ce qu'il entendait par le fait de représenter la *spécificité* des animaux : « On qualifie d'animaliers les artistes qui au contraire ont visiblement étudié de très près les animaux, qui connaissent bien leur anatomie, et surtout qui s'intéressent à l'animal, à ses formes, à ses allures, à ses passions, au parti artistique qu'on peut en tirer, comme d'autres s'intéressent à la figure humaine¹². »

Et s'il apparaît désormais plus clairement que le terme *animalier* est relatif à une création pour laquelle l'artiste se serait principalement, et même exclusivement, consacré à la figure animale, il reste encore à déterminer quelles œuvres peuvent être comprises comme appartenant à cette catégorie. En d'autres termes, à partir de quand peut-on considérer que l'artiste, ici le peintre, se soit intéressé à l'animal pour lui-même ?

La traduction du terme en anglais, que l'on trouve notamment dans le *Dictionary of Art* édité à la fin des années 1990, a tout particulièrement retenu notre attention : il s'agit de l'expression *animal subject*¹³. Ce n'est pas tant sur la description de la catégorie picturale, qui rejoint celles des dictionnaires français, sur laquelle nous souhaitons nous attarder que sur le choix même du mot. Le fait que les historiens de l'art aient employé le terme *sujet* donne encore une toute autre dimension à la peinture animalière que l'on peut désormais comprendre comme étant *l'animal sujet de l'œuvre*.

Dans la perspective de l'étude qui va suivre, reposant en grande partie sur la question de la définition et de la construction, théorique et pratique, du genre pictural animalier, un travail lexicologique préalable, afin d'en circonscrire certains contours, s'avérerait essentiel. Bien qu'il

11. NÉRAUDAU Jean-Pierre (éd.), GRIMAL Pierre (préf.), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 14.

12. SOURIAU Étienne, SOURIAU Anne (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 121.

13. NYGREN Edward J., TONGIORGI TOMASI Lucia, « Animal subjects », in TURNER Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres ; New York, Macmillan ; Grove, 1996, vol. 2, p. 102-108.

demeure anachronique lorsqu'il est employé pour des périodes antérieures au milieu du XIX^e siècle, le qualificatif *animalier* qui définit une forme d'art précise, dans laquelle l'animal est le sujet, est ici tout à fait adapté, peut-être même plus encore que celui de *peinture d'animaux*, dont la portée implicite est moins puissante. Les deux termes seront cependant employés indifféremment, la *peinture d'animaux* des textes du XVIII^e siècle n'étant autre chose que la *peinture animalière* de ceux du XIX^e siècle à nos jours.

1. État de l'art : apports et limites de l'historiographie actuelle

Dans son compte rendu du Salon de 1859, Paul Mantz fit l'éloge de trois grands peintres d'animaux du XVIII^e siècle – Alexandre-François Desportes (1641-1743), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) et Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) – qui, selon lui, « ont étudié les animaux et les ont reproduits avec une passion, une sincérité, que leurs confrères de l'Académie ne mirent pas toujours dans leurs représentations de la figure humaine¹⁴ ». Ce faisant, l'historien de l'art, qui retraçait une brève histoire de la peinture animalière du Moyen Âge à ses contemporains, offrit à ces trois artistes une place de choix dans son discours. Pourtant, malgré le vif intérêt qu'il semblait manifester pour ce genre pictural, Paul Mantz, effrayé que la figure humaine ne s'efface au profit de celle des animaux, concluait son discours par une bien sévère sentence : « L'animal est fatalement anecdotique, et le cheval aura beau faire et beau dire, il ne sera jamais aussi intéressant que le cavalier¹⁵. »

Ainsi, malgré la Révolution et la dissolution de l'Académie en 1793, la hiérarchie picturale perdurait, et à son sommet, plus que jamais, se tenait la figure humaine. Le bref paysage brossé par Mantz donnait toutefois une visibilité encore inédite à l'histoire du genre animalier en France mais qui fit cependant moins office de parangon que de point d'orgue. En effet, il fallut attendre le dernier quart du XX^e siècle pour que le sujet intéresse à nouveau les historiens de l'art.

À partir du début du XX^e siècle, de même que les autres genres mineurs, la peinture d'animaux peinait à trouver sa place dans les grands ouvrages que consacrèrent les historiens de l'art à la création picturale du XVIII^e siècle. Quand ils n'en étaient pas exclus, les animaliers se trouvaient relativement déconsidérés, juste effleurés ou encore mal compris. Par exemple, lorsque Charles Mauricheau-Beaupré évoquait Alexandre-François Desportes, en 1946, c'était en tant qu'artiste peignant « la nature morte et [des] tableaux de buffet ou de chasse¹⁶ » sans que ne soit clairement exprimé le terme *animaux*, pourtant principal sujet du peintre. Il faut en revanche

14. MANTZ Paul, « Salon de 1859 », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1859, t. II, juillet-décembre, p. 352. Voir vol. 2 annexe 1.

15. MANTZ, 1859, p. 352. Voir vol. 2 annexe 1.

16. MAURICHEAU-BEAUPRÉ Charles, *L'art au XVII^e siècle en France. Deuxième période, 1661-1715 : architecture, sculpture, peinture, arts appliqués*, Paris, G. Le Prat, 1947, p. 114.

rendre justice à Louis Réau, seul en ce début de siècle à avoir consacré un chapitre d'ouvrage aux peintres animaliers français Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry¹⁷. L'historien de l'art y considéra la peinture animalière comme un sous-genre qui avait dû son développement à la rude concurrence que connaissait le milieu du portrait. Tout en appuyant son propos sur le fait que Desportes et Oudry avaient initialement reçu une formation de portraitiste qu'ils abandonnèrent rapidement, il réduisit leur art, non sans un certain dédain, à celui de « peintres de chiens »¹⁸.

Ce n'est que depuis quelque décennies que les différentes disciplines qui constituent les sciences humaines et sociales commencèrent à manifester une attention accrue envers la figure de l'animal. En France, l'intérêt relativement nouveau porté aux animaux est dû aux travaux de quelques chercheurs qui parvinrent à les remettre sur le devant de la scène. Parmi eux, il faut notamment citer les philosophes Élisabeth de Fontenay¹⁹ Jacques Derrida²⁰ et Dominique Lestel²¹, ou encore le sociologue Jean-Pierre Digard²² et l'historien Robert Delort²³, qui ouvrirent tous les portes de leurs disciplines aux êtres de plumes et de poils. L'historien Éric Baratay²⁴ et les philosophes Jean-Luc Guichet²⁵ et Thierry Gontier²⁶ se sont, quant à eux, plus spécialement questionnés sur la place de l'animal à l'époque moderne.

Concernant l'histoire de l'art, la représentation des animaux dans l'Antiquité est à ce jour bien documentée et étudiée²⁷ et dès la fin des années 1960, l'éminent historien Michel Pastoureau avait entrepris l'étude du bestiaire médiéval et son interprétation²⁸. En revanche, pour ce qui concerne la période de l'Ancien Régime, les représentations animalières en France n'ont bénéficié, jusqu'à présent, d'aucune recherche approfondie²⁹.

17. RÉAU Louis, « Les Animaliers : Desportes, Oudry et les origines du paysage », *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, Paris ; Bruxelles, G. Van Oest, 1925-1926, t. I, p. 81-88.

18. « Desportes et Oudry avaient commencé par suivre non sans succès la carrière de François de Troy et de Largillier, et c'est parce qu'ils redoutaient, à tort ou à raison, de ne pas pouvoir égaler leurs maîtres, qu'ils se firent peintres de chiens. » Cf. RÉAU, 1925-1926, t. I, p. 81.

19. FONTENAY Élisabeth (de), *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

20. DERRIDA Jacques, MALLET Marie-Louise (éd.), *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

21. LESTEL Dominique, *L'animalité : essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, 2007 (1^{ère} éd. : Paris, Hatier, 1996).

22. DIGARD Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques : anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 2009 (1^{ère} éd. : 1989).

23. DELORT Robert, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

24. BARATAY Éric, *L'Église et l'animal : France XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Cerf, 2006 (1^{ère} éd. : 1996).

25. GUICHET Jean-Luc, *Rousseau, l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

26. GONTIER Thierry, *La question de l'animal : les origines du débat moderne*, Paris, Hermann, 2011.

27. Voir par exemple : HARDEN Alastair, « Animals in Classical Art », in CAMPBELL Gordon Lindsay (éd.), *The Oxford handbook of animals in classical thought and life*, Oxford, Oxford university press, 2014 ; ROMÉYER-DHERBÉY Gilbert (éd.), CASSIN Barbara (éd.), LABARRIÈRE Jean-Louis, *L'animal dans l'Antiquité [rencontre internationale, 18-22 octobre 1994, Paris, Sorbonne et Muséum national d'histoire naturelle]*, Paris, J. Vrin, 1997 ; TAMMISTO Antero, *Birds in mosaics : a study on the representation of birds in Hellenistic and Romano-Campanian tessellated mosaics to the early Augustan age*, Rome, Institutum Romanum Finlandiae, 1997.

28. L'historien a publié il y a quelques années un ouvrage sur ce sujet : PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Le Grand Livre du mois, 2011.

29. DERRIDA Jacques, DESCOLA Philippe, « Les animaux et l'histoire, par-delà nature et culture. Entretien avec

Les publications françaises ayant permis aux différents acteurs des sciences humaines de considérer aujourd'hui les animaux comme un sujet de préoccupation légitime, voire central, se sont développées sous l'impulsion des travaux qui, depuis une quarantaine d'années³⁰, structurent le champ des *animal studies*³¹ anglo-saxonnes. Parmi ces nombreux ouvrages se trouvent des travaux de sociologie et d'anthropologie, mais aussi historiques ou littéraires, ainsi que des études d'historiens de l'art qui se sont eux aussi interrogés sur certaines formes de représentations des animaux.

Bien que de son propre aveu il ait pu penser « que ce sujet [l'animal] n'en était pas un », c'est Kenneth Clark qui, en étudiant les représentations animalières de la préhistoire au monde contemporain, ouvrit, en 1977, une voie aux études animalières³². Plutôt que de faire le choix d'un découpage chronologique, Kenneth Clark préféra appréhender les représentations d'animaux selon un biais thématique. Celui-ci lui permit de mettre en avant des sujets très différents dont il put ensuite analyser l'origine, les modalités mais aussi les évolutions, dessinant déjà les contours de la multiplicité des termes abordés par les représentations animalières³³. La même année, Jessica Rawson publiait *Animals in art*³⁴, un ouvrage consacré à l'étude des représentations animales toutes périodes et ères géographiques confondues. L'historienne de l'art s'y appliqua notamment à étudier l'origine de nombreux motifs, à l'instar des combats de bêtes sauvages, et proposa ensuite des analyses de ces représentations au prisme des rapports que l'homme entretient avec l'animal.

L'approche choisie par Kenneth Clark et Jessica Rawson se démarquait de celle privilégiée à la même époque, notamment en France, qui s'appuyait sur un découpage chronologique. Ainsi, en 1976, le Muséum d'Histoire Naturelle proposait une exposition rassemblant des œuvres animalières de la préhistoire au monde contemporain. Intitulée « L'Animal de Lascaux à Picasso », elle offrait un panorama très vaste de représentations d'animaux en y confrontant le regard des zoologistes à celui des artistes³⁵. Le discours se voulait circonscrit autour du thème de la domestication et l'exhaustivité des œuvres était justifiée comme offrant la possibilité d'« apporter

Philippe Descola », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 54, n° 1, 2017, p. 113-131.

30. On considère généralement que c'est Peter Singer qui ouvrit la voix à la discipline. Cf. SINGER Peter, *Animal liberation : a new ethics for our treatment of animals*, New York, New York review, 1975.

31. « Les *Human-Animal studies* (HAS) – parfois connues sous le nom d'anthropozoologie ou d'*animal studies* – constituent un champ interdisciplinaire qui explore les espaces qu'occupent les animaux dans les sphères humaines socioculturelles ainsi que les interactions qui les lient aux êtres humains. » [« *Human-animal studies (HAS) – sometimes known as anthrozoology or animal studies – is an interdisciplinary field that explores the spaces that animals occupy in human social and cultural worlds and the interactions humans have with them.* »] Cf. DEMELLO Margo, *Animals and society : an introduction to human-animal studies*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 4.

32. CLARK Kenneth, DEUIL Michèle (trad.), LÉGER David (trad.), *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 1977, p. 9 (1^{ère} éd. : *Animals and men : their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day*, Londres, Thames and Hudson, 1977).

33. Les thèmes abordés dans l'ouvrage de Kenneth Clark sont les suivants : « Animaux sacrés et animaux symboliques », p. 13-22 ; « Les animaux tels qu'on les voit », p. 25-31 ; « La beauté et la force animales », p. 35-42 ; « Animaux aimés », p. 45-51 ; « Animaux massacrés », p. 53-61.

34. RAWSON Jessica, *Animals in art*, Londres, British Museum Publications, 1977.

35. [Cat. expo.] PETTER Francis, GOLDSCHIEDER Cécile, LAISSUS Yves, *L'Animal de Lascaux à Picasso [Paris, Muséum national d'histoire naturelle 15 juin 1976 - 7 janvier 1977]*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 1976.

à un public très large une somme d'informations artistiques et scientifiques, en même temps qu'un plaisir esthétique, par l'intermédiaire d'œuvres d'artistes de tous les temps et de tous les pays³⁶ ». En réalité, les œuvres, classées dans le catalogue par espèces animales, servaient plus d'illustration à une présentation historico-zoologique que de réel support à une réflexion esthétique et théorique. La même année, la traduction française de *Animals in art*³⁷, un ouvrage édité par Anthony Dent, illustre elle aussi très bien l'intérêt que pouvaient susciter à ce moment-là les représentations d'animaux selon une approche quantitative plus proche de l'inventaire que de l'analyse. Composé d'une courte préface retraçant dans de très grandes lignes l'évolution de la représentation des animaux dans l'art Occidental et du Proche-Orient, de la préhistoire à nos jours, l'ouvrage trouvait un véritable écho dans l'exposition du Muséum. L'unique différence résidant dans le fait que cette fois-ci l'auteur s'était cantonné à la peinture et aux arts graphiques sous forme d'un corpus de cent-seize œuvres mises les unes à la suite des autres et une fois encore classées par espèces animales. Plus récemment, Claudia List justifia l'utilité de la même approche chronologique en ce qu'« elle illustre le lien entre le développement culturel historique et artistique³⁸ ». Son ouvrage, très documenté, se distingue néanmoins de la démarche plus contemplative de ceux d'Anthony Dent et du Muséum dans la mesure où celui-ci s'articule autour de plusieurs grandes thématiques propres à chacune des périodes abordées. Le découpage chronologique n'empêche pas une approche thématique plus détaillée et Claudia List consacre une partie de son livre aux peintres animaliers flamands du XVII^e siècle et à ceux du XVIII^e siècle français, avec entre autres Jean-Baptiste Oudry. Autour de la notion de *Tierstück*³⁹, Claudia List met en valeur les représentations isolées d'animaux.

Quelques années après l'ouvrage de Kenneth Clark, ce fut à l'historien de l'art contemporain Steve Baker de s'intéresser, dans *Picturing the beast*, à la représentation des animaux et ce qu'elle induit de la construction de l'identité humaine. Il y évoqua notamment la perspective selon laquelle la représentation animalière peut être conçue soit comme une métaphore soit comme une métonymie, mettant en lumière deux aspects très distincts et éminemment importants de l'étude de ces représentations⁴⁰. Il y a, d'une part, une perception de l'animal qui permet à l'homme de s'appréhender lui-même – l'animal métaphorique – que Steve Baker

36. [Cat. expo.] PETTER, GOLDSCHIEDER, LAISSUS, 1976, p. 12.

37. DENT Anthony, BERNARD Alfred (trad.), *Les animaux dans l'art : 116 peintures et dessins, aquarelles et miniatures, estampes et gravures*, Paris ; Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1976 (1^{ère} éd. : *Animals in art : 116 reproductions*, Oxford, Phaidon Press Ltd, 1976).

38. « Ich habe mich für Reinhard Pipers Weg der chronologischen Darstellung entschieden, da sie den Zusammenhang zwischen kulturgeschichtlicher und künstlerischer Entwicklung verdeutlicht. » Cf. LIST Claudia, *Tiere : Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart ; Zürich, Belser Verlag, 1993, p. 8.

39. Littéralement « pièce d'animal » ou « morceau d'animal », il s'agit de l'une des traductions allemandes de la notion d'art animalier.

40. BAKER Steve, *Picturing the beast : animals, identity and representation*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

envisage comme une relation séduisante – bien qu'incontestablement anthropomorphe – puisque exempte de l'aspect utilitariste qui domine souvent le rapport de l'homme à l'animal⁴¹, et que l'on retrouve notamment dans la représentation des *Fables* et dans les singeries des XVII^e et XVIII^e siècle. D'autre part, l'animal est considéré comme une figure métonymique permettant de se substituer à l'homme, mais qui pourrait également être perçue comme le passage de l'individu à l'espèce.

La dualité homme/animal, que l'on retrouve dans tout l'ouvrage de Steve Baker interrogeant en sous-texte la notion fondamentale d'animalité⁴², était au cœur de l'exposition de 2004 *Homme-animal : histoires d'un face à face*. Le parti pris était expliqué par Laurent Baridon et Martial Guédron dès l'introduction au catalogue : « En regardant l'animal, l'homme y voit tantôt les indices de sa différence, tantôt ceux de sa proximité⁴³ ». L'exposition privilégiait ainsi la représentation des animaux agissant comme un miroir dans lequel se regarderait l'homme. Bien que l'enjeu du discours, qui entendait aborder le « thème de la représentation de l'animal dans le regard de l'homme⁴⁴ », s'impose comme profondément tautologique, il n'en demeure pas moins primordial. En effet, qu'est-ce que la représentation d'un animal si ce n'est la projection que l'artiste fait sur lui de son propre regard ? Et qu'est-ce que la réception de cette même représentation si ce n'est la projection du regard du spectateur ? Enfin, dans quelle mesure cette projection engendre-t-elle une forme d'identification ou, au contraire, de distanciation ? Si les œuvres présentées lors de l'exposition favorisèrent majoritairement des représentations hybrides, la problématique du regard qu'elles mettaient en évidence est éminemment importante à chaque époque et concerne tous les types de représentation des animaux, du plus anthropomorphe au plus proche de la nature. Cette relation à l'animal qui agirait comme en reflet de l'homme, avait déjà été mise à l'honneur en 1996, lors d'une exposition intitulée *L'animal miroir de l'homme : petit bestiaire du XVIII^e siècle*, tenue à Paris au musée Cognacq-Jay⁴⁵. En présentant des objets aux natures variées, l'exposition entendait mettre en lumière de nombreux aspects de la société du XVIII^e siècle renvoyant au rapport de l'homme aux animaux, sans qu'il ne s'agisse pour autant d'une étude des représentations animalières – tous les ouvrages exposés n'entrant pas dans cette catégorie.

En 2005, l'exposition *Fierce Friends*, qui s'était tenue entre Pittsburgh et Amsterdam, abordait elle aussi la question du regard de l'artiste⁴⁶. Cependant, le point de vue choisi fut assez

41. « L'idée selon laquelle les animaux seraient métaphoriquement indispensables à l'humanité demeure séduisante puisque la relation qu'elle envisage entre les humains et les animaux ne relève ni de l'exploitation, ni du dénigrement de ces derniers. » [« *The idea that animals are metaphorically indispensable to humankind has certain attractions, because it proposes a relation between humans and animals which is not necessarily an exploitative one, nor one which necessarily works by denigrating the animals.* »] Cf. BAKER, 1993, p. 81.

42. Voir à ce sujet : *Revue Histoire de l'art*, n° 81 (« Animal-Animalité »), juin 2018, Paris, Somogy.

43. BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, « L'homme au miroir de l'animal », in [cat. expo.] BARIDON Laurent et al, *Homme-animal : histoires d'un face à face [Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'art moderne et contemporain, 7 avril - 4 juillet 2004]*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004, p. 13..

44. HERGOTT Fabrice, « Avant-propos », in [cat. expo.] BARIDON, 2004, p. 10.

45. [Cat. expo.] NÉTO Isabelle, LA VAISSIÈRE Pascal (de) (préf.), *L'animal miroir de l'homme : petit bestiaire du XVIII^e siècle*, Paris, Paris-musées, 1996.

46. [Cat. expo.] LIPPINCOTT Louise, BLÜHM Andreas, MORRIS Desmond (préf.), *Fierce friends : artists and animals, 1750-*

différent de celui adopté lors de l'exposition strasbourgeoise. Cette fois-ci, il s'agissait d'appréhender l'évolution du regard que l'homme porte à la nature au travers de représentations figurées⁴⁷. La thématique du miroir par lequel l'homme se verrait dans les animaux fut abordée au prisme de certaines considérations scientifiques et notamment de celles découlant de la théorie darwinienne de l'évolution des espèces. L'homme ne pouvait plus nier sa proximité avec les animaux, pas plus que son appartenance au règne animal et leur environnement commun. La chronologie débutait en 1750 – pour s'achever en 1900 –, ce que justifiaient les auteurs par le changement de la perception que l'on avait de l'animal qui s'opéra à ce moment-là pour des raisons, entre autres, religieuses et scientifiques. Le milieu du XVIII^e siècle fut notamment marqué par une forme nouvelle de préoccupation envers la cruauté à l'encontre des animaux. En d'autres termes l'animal commençait à être de plus en plus considéré comme un être sensible. Les œuvres du catalogue furent analysées à l'aune de thématiques scientifiques, esthétiques et symboliques et le XVIII^e siècle français, qui s'impose comme essentiel, est représenté notamment par Jean-Baptiste Oudry, Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) et Jean-Jacques Bachelier. L'année 1793 est par ailleurs annoncée comme symbolisant une rupture au moment où les révolutionnaires se réapproprièrent les animaux du roi qu'ils considéraient comme une collection monarchique⁴⁸.

Le fait que les animaux soient si présents dans les représentations figurées, partout et depuis toujours, s'explique sans difficulté par la fascination qu'ils ont toujours exercé sur l'être humain. Il est alors peu surprenant que ce soient les cimaises de musées qui accompagnèrent le mieux cette nouvelle attention portée à l'art animalier en perpétuant une tradition picturale qui avait prit sa source sur les parois des grottes. De cette façon, c'est sous l'impulsion de quelques expositions qu'il fut permis aux chercheurs français de renouer avec la figure d'un animal trop longtemps tenu éloigné.

Ce travail de thèse, qui débuta près d'un an après la fermeture des portes de l'exposition

1900 [Amsterdam, Van Gogh Museum, 5 octobre 2005 - 5 février 2006 ; Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 25 mars - 28 août 2006], London ; New York ; Amsterdam ; Pittsburgh, PA, Merrell ; Van Gogh Museum ; Carnegie Museum of Art, 2005.

47. « L'ouvrage traite de l'évolution du regard, et en particulier de celui qui se saisit de la nature, comme d'une catégorie particulière de la nature – c'est-à-dire des animaux. » [« *This book is about the evolution of looking. In particular, how we look at nature, and how we look at a particular part of nature – namely, animals.* »] Cf. [Cat. expo.] LIPPINCOTT, BLÜHM, MORRIS, 2005, p. 13.

48. « Le gouvernement révolutionnaire, pleinement conscient du rôle symbolique des collections royales, emblèmes du pouvoir, de la richesse et de l'impérialisme, nationalisa la ménagerie royale, les collections d'histoire naturelle – dont les oiseaux de Buffon – et les collections royales d'œuvres d'art. Lorsqu'ils fondèrent le Muséum National d'Histoire Naturelle, le Jardin des Plantes et le Musée du Louvre en 1793-94, les révolutionnaires prolongeaient le travail de popularisation et de révélation au public des grandes collections d'histoire naturelle et de l'art que Buffon avait entamé. » [« *The revolutionary government, fully aware of the significance of the royal collections as symbols of power, wealth, and empire, nationalized the royal menagerie, the royal natural history collections including Buffon's birds, and the royal art collections. By establishing the Muséum National d'Histoire Naturelle, the Jardin des Plantes, and the Musée du Louvre in 1793-94, the revolutionaries completed Buffon's work of popularizing and sharing with the public the great collections of both art and natural history.* »] Cf. LIPPINCOTT, BLÜHM, « Royal birds and revolutionaries », in [cat. expo.] LIPPINCOTT, BLÜHM, MORRIS, 2005, p. 62.

Beauté animale au Grand Palais, doit beaucoup au catalogue qui fut publié à l'occasion et qui constitue l'un des fondements essentiels de la réflexion opérée ici⁴⁹. Les recherches menées jusqu'à présent en histoire de l'art portaient moins sur la peinture animalière que sur la représentation des animaux dans l'art ou bien se limitaient à des thématiques extrêmement précises et des bornes chronologiques très étendues.

Emmanuelle Hérán, commissaire de l'exposition, rejeta explicitement le terme *animalier* dont elle jugeait l'utilisation « connotée ». L'examen minutieux des publications antérieures à 2012 ne peut conduire qu'à abonder dans le sens de la conservatrice lorsqu'elle expliquait, qu'en France, l'adjectif animalier « renvoie à un art galvaudé par la reproduction industrielle, la répétition de formules et d'innombrables publications faciles sur "les animaux dans l'art" »⁵⁰. En conséquence, l'exposition *Beauté animale* s'imposa comme particulièrement originale puisque ce sont véritablement les animaux qui y furent mis à l'honneur ; Emmanuelle Hérán assumant le choix audacieux, mais nécessaire, de n'y avoir sollicité que des œuvres desquelles la figure de l'homme est entièrement exclue, à l'instar des toiles qui composent le corpus de la présente étude⁵¹. En choisissant de représenter le XVIII^e siècle animalier par certaines de ses œuvres les plus emblématiques comme *Le chat guettant un oiseau* de Bachelier (cat. 4), *Le Singe peintre* (cat. 13a) de Chardin ou encore le portrait de *Misse et Turlu* par Oudry (cat. 70), la commissaire d'exposition montrait déjà la diversité des formes composant la peinture de cette période.

Par ailleurs, le fait qu'Emmanuelle Hérán ait limité les bornes de sa chronologie du XVI^e à nos jours, et exclusivement à un art européen, affirmait une rupture dans la lecture qui peut être faite du rapport des artistes aux animaux entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance : « En effet, c'est à partir du XVI^e siècle que l'animal est regardé, étudié, décrit, représenté en tant que tel, par les artistes comme par les scientifiques, aux dépens des licornes, dragons et autres animaux fabuleux tant prisés au Moyen Âge⁵². » Mener une étude sur une chronologie moins étendue permet d'aborder plus spécifiquement la représentation de l'animal pour lui-même et non plus l'animal dans l'art.

En ce sens, la récente exposition, proposée au musée de Flandre à Cassel, *L'Odysée des animaux. Les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*, fait figure de proue dans les recherches francophones menées sur la peinture animalière, ici flamande. Le fait qu'une telle exposition ait

49. [Cat. expo.] HÉRAN Emmanuelle *et al.*, *Beauté animale* [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012], Paris, Réunion des musées nationaux, 2012.

50. HÉRAN Emmanuelle, « L'animal est un sujet », *in* [cat. expo.] HÉRAN, 2012, p. 12.

51. « Surtout – et c'est là que réside la première originalité de cette manifestation –, nous avons choisi de n'exposer que des œuvres dans lesquelles les animaux sont représentés seuls, pour leur beauté, hors de toute présence humaine. Dans "Beauté animale", on ne trouvera pas de Nativité retenue sous le prétexte de montrer un âne ou un bœuf, pas plus que les lions de Samson, Daniel ou saint Jérôme. Ainsi, dans les scènes bibliques, on pourra tout au plus apercevoir Noé et les siens (fig. 8 et 148) ; aux côtés de bêtes de foires ou de ménageries, on remarquera les silhouettes d'un cornac et de quelques badauds ébahis (fig. 137, 14, 144, 145 et 151). » Cf. HÉRAN, 2012-1, p. 15.

52. HÉRAN, 2012-1, p. 15.

eu lieu sur une partie aujourd'hui française du territoire de la Flandre, à la frontière de la Belgique flamande, d'où furent issus les artistes étudiés, permit de surcroît de rendre hommage au lien ténu qui unissait l'art animalier du XVIII^e siècle français à celui du XVII^e flamand. Le catalogue de l'exposition proposa ainsi un éclairage inédit sur quelques artistes⁵³ dont la production avait influencé les peintres animaliers français du XVIII^e siècle⁵⁴. Des œuvres comme la *Nature morte avec une biche, un homard, une chienne et ses petits* de Frans Snyders (Bruxelles, collection Belfius) ou encore *La chasse aux renards* de Paul de Vos (Bruxelles, collection Belfius) eurent une influence directe sur les œuvres d'un Desportes ou d'un Oudry au XVIII^e siècle⁵⁵.

Dans le courant des années 70, les historiens de l'art anglais commencèrent eux aussi à s'intéresser à la peinture animalière de leur pays, qui se développa à la même époque qu'en France⁵⁶, et apportèrent un regard complémentaire sur la peinture animalière française.

Si en France la peinture de chasse constitue un pan essentiel de la peinture animalière, en Angleterre ce sont les *sporting paintings*⁵⁷ qui se tiennent aux côtés des peintures d'animaux. Un ouvrage comme celui de Judy Egerton, *British sporting and animal paintings*⁵⁸, montre clairement que les *sporting paintings* vont au-delà de la simple représentation de gentilshommes à la chasse. Bien qu'il y ait des différences majeures entre les *sporting paintings* anglaises et la peinture de chasse française, du fait de la pratique même de l'exercice, toutes deux trouvent néanmoins des points de convergence. C'est par exemple le cas des portraits de chiens de chasse peints par George Stubbs (1724-1806) qui, à la manière des chiens de la meute royale, bien que très différents dans leurs compositions, se concentrent autour d'un seul animal, lui-même acteur essentiel de la chasse au côté des veneurs ou des *sportsmen*⁵⁹.

Si l'on en croit les œuvres intégrées par Malcolm Cormack à son catalogue *Country*

53. L'exposition *L'Odyssée des animaux* s'attache à analyser l'œuvre et à proposer de courtes biographies des artistes suivants : Roelandt Savery (1576-1639) ; Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625) ; Frans Snyders (1579-1657) ; Paul de Vos (1591/1592-1678) ; Jan Fyt (1611-1661) ; Adriaen van Utrecht (1599-1652) ; Jan van Kessel l'Ancien (1626-1679) ; Peeter Boel (1622-1674).

54. [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART Sandrine (dir.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle [exposition, Cassel, Musée départemental de Flandre, 8 octobre 2016 - 22 janvier 2017]*, Gand, Snoeck, 2016.

55. [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 102, cat. 31 et p. 120, cat. 43.

56. Au tout début du XX^e siècle, Walter Gilbey publia, en trois volumes, un dictionnaire consacré exclusivement aux peintres animaliers anglais. Dans la préface, l'auteur s'attarda sur l'apparition tardive du genre animalier en Angleterre qu'il situait autour des années 1700, bien que, tout comme en France, quelques artistes aient auparavant déjà pratiqué le genre. Il mentionna notamment John Wootton (1682-1764) qui peut être, selon lui, considéré comme le premier grand animalier anglais, mais également, entre autres, Luke Cradock (1660-1716) – aussi connu sous le nom de Marmaduke Cradock – ou Francis Barlow (v. 1626-1704). Voir : GILBEY Walter, *Animal painters of England from the year 1650 : a brief history of their lives and works*, Londres, Vinton, 1900-1911, 3 vol.

57. Il s'agit de la représentation d'une pratique rurale proprement britannique mêlant chasse au renard et courses de chevaux.

58. EGERTON Judy, *British sporting and animal paintings, 1655-1867 : a catalogue*, Londres, Tate Gallery for the Yale Center for British Art, 1978.

59. Citons à cet égard l'*Épagneul noir et blanc reniflant une piste* (*A black and white spaniel following a scent*, 1793, The Paul Mellon Collection).

*pursuits*⁶⁰, le genre des *sporting paintings* semble finalement considéré comme assez vaste et ne se limitant pas aux seules images de la chasse ; on y retrouve autant de représentations d'animaux exotiques que de portraits de chiens ou de scènes de combats d'animaux, à l'instar des différentes catégories portées par la peinture animalière française. Ainsi, le problème de définition que pose notre peinture d'animaux semble être partagé par les *sporting paintings* britanniques, longtemps considérées comme une catégorie « fourre-tout » :

Le *sporting art* paraît souvent se trouver dans une forme de *no-man's land*. Il fut un temps où il coexistait paisiblement aux côtés d'autres formes d'arts, lorsque les mécènes et les artistes créaient, à quatre mains, des livres, des tapisseries, des tableaux, des dessins et des gravures qui relevaient du *sporting*. [...] Son développement s'est inscrit, au fil des siècles, au sein du vaste ensemble de la peinture de genre. Sa réception a toutefois connu un bouleversement depuis l'intérêt récent des historiens de l'art pour la peinture animalière. Il paraît désormais pertinent d'essayer de catégoriser le *sporting art* et de s'intéresser à son développement du XVII^e au XIX^e siècle en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en France⁶¹.

Malcolm Cormack présenta d'ailleurs, en plus de ce qui est relatif à l'Angleterre, une évolution de la pratique de la chasse et des images qui en découlèrent entre François I^{er} (1494-1547) et Napoléon III (1808-1873)⁶². Il insista notamment sur la rupture qui s'était faite durant le règne de Louis XIV (1638-1715) avec la carrière de Desportes et l'émergence de représentations individualisées d'animaux. En posant des balises sur certains événements clés de la représentation des animaux en France à l'époque moderne, Malcolm Cormack fut en mesure de montrer le lien très fort entre la peinture de chasse et la peinture d'animaux. Le genre spécifique des *sporting paintings* n'étant arrivé en France qu'à la fin du XVIII^e siècle, les œuvres présentées dans le corpus de la section « *Sport and Sporting art in France* » faisant suite à l'essai, sont cependant concentrées autour du XIX^e siècle⁶³.

Concernant l'art français, on retrouve une étude comparable dans le catalogue de l'exposition *Chasse à courre, chasse de cour*, dont l'analyse, bien que limitée aux princes de Condé mais étendue sur une vaste chronologie allant de la deuxième moitié du XVII^e siècle au début du XX^e, est extrêmement documentée⁶⁴. L'exposition, qui n'avait pas pour ambition d'être artistique,

60. CORMACK Malcolm, *Country pursuits : British, American, and French sporting art from the Mellon collections in the Virginia Museum Of Fine Arts*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 2007.

61. [« *Sporting art often seems to be in some sort of no-man's land. There was a time when it existed quite happily alongside other forms of art, with patrons and artists together creating books, tapestries, paintings, drawings, and prints that could be classified as "sporting". [...] For centuries the genre continued to develop within the broad range of subject matter in art. Recently, however, there has been a change of attitudes as art historians have become more interested in animal painting. It now seems appropriate to attempt to categorize sporting art and show its development, concentrating on the period between the seventeenth and nineteenth centuries in Britain, America, and France.* »] Cf. CORMACK, 2007, p. 1.

62. CORMACK, 2007, p. 360-361.

63. Voir également pour la représentation de la chasse au XIX^e siècle : [Cat. expo.] *À courre, à cor et à cri : images de la vénerie au XIX^e siècle* [Paris, Musée de la chasse et de la nature, 4 novembre 1999 - 2 avril 2000], Paris, Somogy, 1999.

64. [Cat. expo.] *Chasse à courre - chasse de cour : fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condés et des Orléans (1659-1910)* [Chantilly, Musée Condé ; Senlis, Musée de la vénerie, avec la collaboration du Musée de la chasse et de la nature (Paris), 9 juin - 6 septembre 2004], Tournai, La Renaissance du Livre, 2004.

privilégia une approche historique de la chasse⁶⁵ dans laquelle les nombreuses œuvres d'art présentées servirent de témoignages autant que les documents d'archives. De fait, et bien qu'Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry soient évoqués, la question des rapports étroits entretenus par la peinture d'animaux et la peinture de chasse ne trouve pas vraiment sa place dans l'ouvrage. Celui-ci s'avère toutefois une contribution nécessaire à l'étude de l'art animalier dans la mesure où l'importance de la chasse dans la société, et surtout auprès de la Monarchie, est à l'origine de la majeure partie de la production animalière de la première moitié du XVIII^e siècle.

Alors qu'il s'agit, à partir du XVIII^e siècle, d'un pan assez important de la production picturale, et malgré les nombreuses études traitant des représentations de l'animal, l'art animalier demeure encore très peu étudié pour lui-même :

Soit il est placé au plus bas de la hiérarchie des genres, soit il n'existe tout simplement pas en tant que genre. Il nous a fallu consulter des publications sur la nature morte, le trompe-l'œil, la peinture de genre ou le paysage pour en trouver mention. L'immense majorité des ouvrages sur le portrait ignore les portraits d'animaux. [...] Tel n'est pas le cas dans les pays anglo-saxons : récemment l'exposition "Fierce Friends" a montré la voie, et quelques rares monographies d'animaux – parmi lesquels la vache, si importante dans l'art hollandais, ou le perroquet – se sont intéressées aux espèces et aux races. À l'inverse, dans les pays latins, comme l'Espagne ou l'Italie, l'animal intéresse peu. La France et ses voisins francophones privilégient les expositions monographiques sur Boel, Oudry, Desportes, Barye ou Pompon, et les manifestations d'art contemporain⁶⁶.

Ce malheureux constat que faisait Emmanuelle Héran⁶⁷, il y a de ça seulement quelques années, et confirmé par les recherches menées lors de ce travail, ne fait que renforcer notre sentiment de l'importance et de la nécessité de proposer, désormais, des études spécifiquement consacrées à la peinture d'animaux.

2. Méthodologie, enjeux et limites du sujet

Aborder un tel sujet, sur une période aussi vaste, impliquait avant toute chose de définir quel découpage chronologique allait le mieux pouvoir s'appliquer à l'approche privilégiée. Ainsi, et bien qu'il ne fasse aucun doute qu'il pourrait être tout aussi pertinent de proposer d'autres bornes temporelles, le sujet, qui nécessite de nombreux retours en arrière, s'étendra entre les années 1699 et 1793.

Si nous avons choisi de considérer que l'histoire de la peinture animalière française avait

65. Voir pour une analyse historique de la pratique de la chasse en Angleterre à la même période : DEUCHAR Stephen, *Sporting art in Eighteenth-Century England : a social and political history*, New Haven, Yale University Press, 1988.

66. HÉRAN, 2012-1, p. 12-13.

67. La conservatrice est également à l'origine d'un ouvrage consacré à l'art animalier de la Renaissance à nos jours en Europe qui fait suite à l'exposition *Beauté animale* organisée au Grand Palais. Voir : HÉRAN Emmanuelle, *À la gloire des bêtes*, Paris, Gallimard RMN-Grand Palais, 2012.

débutée en 1699, c'est qu'à cette date, et pour la première fois depuis qu'elle avait été fondée en 1648, un artiste français – Alexandre-François Desportes – était reçu en qualité de peintre d'animaux au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Durant les décennies qui suivirent, le genre ne cessa de se développer en France. En 1793, conséquence de la Révolution, l'Académie fut dissoute, au moment où il était également décidé que les animaux de la Ménagerie royale de Versailles seraient transférés jusqu'au Jardin des Plantes de Paris. La rupture fut donc autant artistique, avec la fin de l'Institution qui domina l'Ancien Régime, que symbolique, les animaux connaissant à partir de là une récupération politique qui les dissocia du XVIII^e siècle monarchique⁶⁸.

Dans la mesure où les bornes chronologiques choisies sont intimement liées à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et pour des raisons méthodologiques, c'est surtout aux abords de Paris que va se dérouler notre étude. S'il serait également passionnant d'étudier la peinture animalière dans les autres académies d'art qui fleurirent au XVIII^e siècle un peu partout en France, le sujet demeure actuellement d'une trop vaste ampleur pour ce travail.

Le fait d'aborder la peinture d'animaux au prisme d'une époque à laquelle la théorie classique professée par l'Académie royale de peinture présidait à la création, interroge nécessairement la question de genre pictural et le principe de hiérarchie académique.

Bien que la prééminence de celle-ci comme doctrine immuable soit aujourd'hui nettement nuancée par quelques historiens de l'art⁶⁹, et que la question de la classification en genres fasse l'objet de débats – en particulier littéraires⁷⁰ –, ce travail s'attache à étudier la position occupée par les animaux dans la hiérarchie picturale des genres, autrement entendus comme sujets. Cela ne signifie cependant pas pour autant que la définition du genre animalier doive être considérée comme exclusive. Bien au contraire, malgré les aspects formels qui structurent la peinture animalière qui seront mis en avant, c'est en regard des autres genres picturaux, et des frontières parfois floues qui se dressent entre eux, que sera notamment questionnée la peinture d'animaux. Ainsi se posent tout naturellement les questions suivantes : ne peut-il y avoir de scène animalière qui soit aussi un paysage, une nature morte ou même un portrait ? Est-il alors possible qu'un tableau animalier ait des caractéristiques propres à deux genres distincts et que ceux-ci s'avèrent finalement complémentaires – comme c'est par ailleurs le cas du genre du portrait historié ou bien du paysage historique ?

68. Voir à ce sujet : « L'animal en Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Armand Colin, 2014/3 (n° 377).

69. Ce renouveau de la question émane de la récente publication des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Voir : LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture [1648-1792]*, Paris, École nationale supérieure des beaux arts, 2006-2015, 6 tomes (11 vol.)

70. Voir à ce sujet : MONCOND'HUY Dominique (éd.), SCEPI Henri (éd.), *Les genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; TODOROV Tzvetan, « L'origine des genres », *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44-60.

Pourquoi, d'ailleurs, parle-t-on de *genre pictural*? Comme l'a soulevé Daniel Arasse, la hiérarchie établie par Félibien est une hiérarchie de *sujets* et non de *genres*⁷¹, cependant, les amateurs, théoriciens et critiques du XVIII^e siècle parlant eux-mêmes de peintres exerçant dans le *genre des animaux*, ainsi que les définitions du terme dans les dictionnaires d'art de la même période, nous ont laissé envisager la possibilité d'évoquer un *genre animalier*.

« L'animal occupe deux positions dans l'art. Dans l'une il est représenté pour lui-même ; c'est l'art animalier. Dans l'autre il est mis pour autre chose, ce qui est la définition du signe en sémiologie et c'est l'art tout court, celui qui se passe de qualificatif [...]. L'art animalier lui est subalterne⁷². » Si l'on considère donc que la peinture animalière existe tant que l'animal en est le sujet et non le signe, il est nécessaire, dans une autre mesure, de pouvoir déterminer ce que l'on estime comme étant un animal. L'animal est-il considéré pour ses aspects biologiques et scientifiques ? Ou alors est-il entendu selon son acception philosophique ? Par ailleurs, l'animal du XVIII^e siècle est-il le même que le nôtre ?

La définition de l'animal donnée par les dictionnaires de la fin du XVII^e siècle, que l'on retrouve entre autres en 1690 dans le *Dictionnaire universel*, fait écho à ce que nous avons pu percevoir de la peinture animalière qui commença à se développer à la même époque :

Corps animé qui a du sentiment et du mouvement. Les Philosophes comprennent l'homme sous le genre d'*animal*, et le définissent, *Animal raisonnable*. Ils y enferment aussi les oiseaux, les poissons et les insectes. Mais dans le discours ordinaire on entend seulement par ce mot les bêtes à quatre pieds qui vivent sur la terre, un bœuf, un cheval, etc. Il y avait dans l'Arche toutes sortes d'*animaux*. Aristote, Pline, Solin et Ælien ont écrit l'Histoire des *Animaux*, chez les Anciens, Aldroandus, Gesner, Jonston en ont écrit plusieurs volumes entre les Modernes⁷³.

Il a été difficile ici de considérer les insectes qui, dans la peinture de l'époque moderne, furent rarement représentés pour eux-mêmes mais présentaient presque toujours un caractère symbolique très fort lié notamment à la notion de vanité⁷⁴. Quant aux poissons, toujours montrés morts, souvent en tas et en tant que nourriture, ils semblent eux aussi sortir du cadre fixé à cette étude. Celle-ci n'exclue cependant pas des tableaux comme la célèbre *Raie* (cat. 10) de Chardin,

71. « Félibien aurait donc pu décrire sa hiérarchie comme une hiérarchie des "genres". Il aurait aussi pu employer le terme de « mode », qui avait déjà été utilisé en 1639-1640 par Vincenzo Giustiniani pour distinguer, dans un contexte non hiérarchique, douze "modes" de peinture différents. En employer le terme de "sujets", Félibien a donc fait un choix. » Cf. ARASSE Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE Georges, *Majeur ou mineur ? : les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000, p. 35.

72. POPLIN François, « L'animal dans l'art », *Histoire de l'art*, n° 49, novembre 2011, « Animalia », p. 3.

73. FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome 1*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. 1, n. p.

74. « À lui seul, ce petit insecte [une mouche] exprime toute la "vanité" des éléments qui l'entourent, et annonce non seulement la disparition rapide du luxueux bouquet, mais aussi celle – à peine plus lointaine – des brillants coquillages. » Cf. CHAMBEFORT Yves, « Entomologie et mélancolie. Quelques aspects du symbolisme des insectes dans l'art européen du XIV^e au XXI^e siècle », in DOUNIAS Edmond (éd.), MOTTE-FLORAC Élisabeth (éd.), DUNHAM Margaret (éd.), *Le symbolisme des animaux : l'animal, clef de voûte de la relation entre l'homme et la nature ? [actes du colloque international, 12-14 novembre 2003, Hôpital Paul Brousse et Centre André-Georges Haudricourt de Villejuif]*, Paris, IRD, 2007, p. 403.

dans la mesure où la raie constitue l'élément central de la composition et que, par ailleurs, le peintre y a intégré un animal vivant au travers de la figure du chat. La toile renvoie alors à certaines problématiques relatives aux natures mortes animalières, concernant notamment le passage de l'être vivant à celui d'animal mort, jusqu'à devenir viande puis carcasse. Plus généralement, ce sont surtout les mammifères et les oiseaux qui vont parcourir cette analyse et illustrer le corpus des œuvres.

Bien que la peinture d'histoire naturelle puisse tout à fait être considérée comme la représentation d'un animal pour lui-même, et si elle apparaîtra en filigrane au cours de la démonstration, elle sera généralement exclue du corpus figuré dans la mesure où ses problématiques de création et d'interprétation sont relativement différentes de celles de la peinture d'animaux à proprement parler. À ce sujet, les mots de Georges-Claude Mallet sont tout à fait éloquentes :

Pour "peindre" l'animal, le difficile, déjà, est de saisir les formes et les postures ; l'impossible semble être de capter son esprit. Cependant, tout ce que nous admirons dans les œuvres "animalières" nous laisse penser que beaucoup d'artistes ont pu déceler l'âme animale, peut-être en transposant leurs propres intuitions et croyances. D'ailleurs, les contemporains sont plus enclins encore à signifier cette vie cachée de l'animal par la forme qui n'est plus l'image d'un corps, mais évocation vitale et spirituelle.

Les dessins scientifiques n'ayant pas cette prétention, il va être plus excitant de parler du seul "art animalier"⁷⁵.

La distinction qu'établit Georges-Claude Mallet entre l'œuvre d'un artiste cherchant à *déceler l'âme animale* et une peinture à destination scientifique, qui ne fournirait en quelque sorte qu'un point de vue purement documentaire, est tout à fait intéressante. En effet, la peinture d'histoire naturelle constitue un sujet encore différent qui se développe à la marge d'une peinture d'animaux à caractère proprement artistique⁷⁶.

La construction d'un vaste corpus d'œuvres de plusieurs centaines d'entrées – afin d'éviter de tomber dans l'exhaustivité, seulement certaines seront présentées ici – s'est ainsi faite en fonction des choix précédemment détaillés. Ceux-ci résultent en tout premier lieu d'une lecture croisée des définitions et de la consultation de nombreux ouvrages, comme des monographies d'artistes ou d'animaux, des catalogues de musées, d'expositions ou encore de ventes aux enchères. Certaines des œuvres qui seront présentées, de même que les artistes qui les ont réalisées, sont d'ores et déjà bien étudiées et pour quelques-unes largement documentées. C'est cependant sous un prisme inédit qu'elles sont ici observées, trouvant toutes, en la figure de

75. MALLET Georges-Claude, « Les représentations plastiques de l'animal », *Courrier de l'Environnement de l'INRA*, Paris, INRA, avril 1996 (n° 27), p. 135.

76. Voir à ce sujet : PINAULT-SØRENSEN Madeleine, *Le Peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990.

l'animal, un dénominateur commun. Le recensement systématique des peintures à sujet d'animaux du XVIII^e siècle a rapidement permis de distinguer plusieurs formes différentes de compositions : les tableaux de chasse animaliers qui côtoient les portraits d'animaux, les natures mortes, ou encore les scènes de basse-cour et les pastorales animalières ; des catégories qui parfois se confondent les unes aux autres. La peinture animalière s'est révélée être un art pluriel et complexe.

Ces différents sujets viennent s'inscrire dans des thématiques plus larges telles que les combats d'animaux, les animaux morts ou bien au contraire, les animaux bien vivants et aimés. Les nombreuses œuvres étudiées ont ainsi servi de grille de lecture pour construire une réflexion articulée autour des multiples constatations tirées de la variété de ces représentations. Toutes ces questions culminent autour d'un point central, celui du rôle de l'animal dans la peinture d'animaux, et plus précisément les conditions de son passage d'objet à sujet.

Qu'est-ce qui unit *Le Singe antiquaire* (cat. 13b) de Jean-Baptiste Siméon Chardin au *Portrait d'un Cavalier King Charles* (cat. 51 fig. a) de Jean-Baptiste Huet (1745-1811) ? Comment l'*Hallali de cerf* (cat. 29) d'Alexandre-François Desportes et l'*Allégorie du Feu* (cat. 69) par Jean-Baptiste Oudry trouvent-elles une résonance commune ? Enfin, qu'est-ce qui fait que toutes ces œuvres, outre le fait qu'elles furent produites à la même époque, peuvent être considérées comme appartenant à une seule et même catégorie picturale ?

Afin de répondre à ces questions, cette étude s'articule autour de trois grands axes qui vont permettre de démontrer à la fois les modalités, les implications et les problématiques qui sont inhérentes à la création du sujet animalier.

La première partie de notre étude concerne l'approche contextuelle du sujet animalier. Elle a pour but de mettre en avant différents aspects de la pratique de la peinture animalière en France au XVIII^e siècle. De ce fait, nous étudions dans un premier temps les conditions de son émergence afin de saisir dans quelle mesure il fut permis aux animaux de parvenir, en France, à leur autonomisation dans l'image. Les chapitres suivants se concentrent autour des principaux représentants du genre animalier au siècle des Lumières. Cette analyse est pour nous l'occasion de présenter la manière dont, dans ce contexte socio-culturel et artistique favorable, la peinture animalière put s'épanouir pleinement, entre ruptures et continuités.

L'ambition de notre deuxième partie est ensuite de mettre en regard la théorie et la perception sensible des œuvres afin de déterminer la façon dont les animaux dans l'art furent aussi le sujet de la discussion, de la réflexion et du goût. Entre amateurs, théoriciens et critiques d'art, les discours sur la peinture d'animaux se présentent comme parfois tout à fait contraires, et

s'imposent comme des témoignages complémentaires. De ces textes émergent de très vives nuances entre la perception et la réception des différents sujets de la peinture d'animaux. Enfin, un troisième acteur, l'acquéreur – qu'il soit commanditaire, collectionneur ou amateur –, nous permet de montrer comment la finalité pratique de ces œuvres diffère encore de leur portée théorique et critique.

À l'aune de ces contextes de création et de réception, notre troisième partie s'engage à étudier l'animal comme le sujet de sa peinture. En interrogeant des thématiques diverses, nous entendons mettre en lumière la façon dont les artistes opérèrent une recreation de la figure animale. Celle-ci ne fut permise que par la mutation des idées, aussi bien sociales que philosophiques et picturales, au cœur d'un XVIII^e siècle fort de bouleversements et de contradictions.

PREMIÈRE PARTIE.

**L'ÉMERGENCE ET LE DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE
ANIMALIÈRE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE**

Au I^{er} siècle de notre ère, Pline l'Ancien (23-79 ap. J.-C.) évoquait déjà la représentation des animaux : « Il a également exécuté de grandes peintures, parmi lesquelles on compte Calypso, Io et Andromède ; de même un Alexandre, qui occupe une place d'honneur dans le portique de Pompée, et une Calypso. On lui attribue aussi des quadrupèdes : il a particulièrement bien réussi les chiens⁷⁷. (XL, 133) ». Dans cet extrait, Pline fait référence aux œuvres de Nicias (IV^e siècle av. J.-C.) dont l'encyclopédiste Charles-Henri Watelet (1718-1786) souligna au XVIII^e siècle l'« habileté à peindre des animaux⁷⁸ ». Celui-ci ne fut pas le seul artiste antique à s'intéresser aux bêtes et on croise également dans les récits de Pline le peintre Pausias (IV^e siècle av. J.-C.) qui s'appliquait à représenter les bœufs de la manière la plus réaliste qui soit⁷⁹, tandis qu'une anecdote concernant un tableau d'Apelle (IV^e siècle av. J.-C.) témoigne de l'exactitude avec laquelle ce célèbre artiste savait rendre les chevaux : « Il existe – ou il a existé – de sa main un cheval, peint lors d'un concours, à propos duquel il en appela du jugement des hommes à celui des quadrupèdes pourtant muets. En effet, s'apercevant que ses rivaux l'emportaient grâce à leurs intrigues, il fit amener et leur montra les œuvres de chacun des artistes successivement : or ils ne hennirent que devant le cheval d'Apelle, et l'on utilisa toujours ce procédé par la suite, à titre de test évident de valeur artistique⁸⁰. (XXXVI, 95) ».

Ces précieux témoignages attestent de l'intérêt que l'on portait déjà à la figure animale dès l'Antiquité et qui perdura à travers les siècles. Du Moyen Âge en passant par la Renaissance et jusqu'à l'époque moderne, les animaux occupèrent toujours une place importante au sein de la création artistique. Entre l'Antiquité et le XVIII^e siècle, c'est plus généralement tout le rapport de l'homme aux bêtes qui ne cessa jamais d'évoluer et de se transformer.

77. PLINE L'ANCIEN, CROISILLE Jean-Michel (éd.), *Histoire naturelle. Livre XXXV*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 92 (1^{ère} éd : 1985).

78. WATELET Claude-Henri, « Genre (peinture) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, vol. 7, p. 654 (17 vol.).

79. « Pausias fit aussi des tableaux de vastes dimensions, par exemple, le Sacrifice des Bœufs que l'on a pu voir au Portique de Pompée. Il inventa un procédé pictural que beaucoup imitèrent ensuite, sans pouvoir l'égaliser. L'innovation principale est la suivante : voulant montrer la longueur du corps d'un bœuf, il le peignit de face et non de flanc ; or on en saisit parfaitement les dimensions. (XL, 126) » Cf. PLINE L'ANCIEN, CROISILLE, 2017, p. 89.

80. PLINE L'ANCIEN, CROISILLE, 2017, p. 77.

En privilégiant ici une approche chronologique, nous avons souhaité mettre en exergue un certain nombre d'événements constitutifs des relations de l'homme à l'animal en Occident que nous avons considérés au regard de l'histoire de la représentation de ces derniers.

Plus particulièrement, notre réflexion s'est articulée autour d'un phénomène français majeur, quoique très limité dans le temps : la création de la Ménagerie royale de Versailles à la fin des années 1660. Cette période charnière, qui constitue le point d'ancrage de la peinture animalière en France, nous a permis d'établir le lien entre la création picturale française et celle des Pays-Bas du Nord et du Sud mais également d'Italie. En effet, si en France, jusqu'à la toute fin du XVII^e siècle, les animaux n'occupaient généralement dans la peinture qu'un rang annexe⁸¹, le genre animalier s'était déjà largement développé dans d'autres pays européens.

À l'aune de ce vaste contexte artistique nous avons ensuite souhaité envisager l'histoire et l'évolution du genre en France au XVIII^e siècle tandis que quelques artistes, aux carrières variées, s'approprièrent la figure animale dont ils firent le sujet privilégié de leur art, à l'image de leurs prédécesseurs nordiques et italiens.

81. Durant le XVII^e siècle français, les compositions animalières demeurèrent relativement anecdotiques, cantonnées à quelques œuvres de peintres de nature morte à l'instar de Pierre Dupuis (1610-1682), de Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715) ou de Nicolas de Largillierre (1656-1746). Nous pourrions également évoquer les noms de Jean Chappe (1685-1740) et de Laurent de La Hyre (1606-1656) qui, à un moment précis de leur carrière, semblent avoir été parmi les seuls à envisager les chiens comme des animaux singuliers pouvant mériter d'être le sujet de leur propre composition. Ces artistes font néanmoins figure d'exceptions et ne permettent pas d'affirmer que les peintres français s'intéressèrent aux animaux avant la fin du siècle. Nous reviendrons toutefois sur quelques-uns de ces noms ponctuellement au cours de notre travail.

Chapitre I. Les circonstances de l'apparition de la peinture animalière en France durant les années 1660

L'apparition de la peinture animalière en France durant la seconde moitié du XVII^e siècle et son développement rapide au cours du XVIII^e résultent d'une longue et lente évolution. La mutation qui se produisit entre le XVII^e et le XVIII^e siècle dans le rapport aux animaux en particulier et au monde en général, n'étant pas née *ex-nihilo*, il convient de s'interroger sur les circonstances qui menèrent à l'émancipation des animaux comme sujet pictural. En opérant un retour en arrière de plusieurs siècles, ce chapitre entend mettre en lumière différentes modalités qui conduisirent à l'autonomisation de l'animal dans l'art. La récurrence des thèmes animaliers remontant aux plus anciens mythes des religions antiques, il serait impossible d'aborder tous les aspects d'un tel sujet. Par souci de concision, si l'on évoquera ici l'Antiquité – grecque surtout – ce sera toujours à l'aune de périodes plus tardives, allant principalement du Moyen Âge⁸² à l'époque moderne.

Bien qu'elle ne fasse pas à ce jour l'objet d'une publication, il est nécessaire d'évoquer la thèse de doctorat soutenue par Iriye Masumi en 1994 à l'université du Michigan. Dans ce travail intitulé *Le Van's Menagerie and the rise of the animalier : Enclosing, dissecting, and representing the animal in early modern France*⁸³, l'autrice montre comment, autour de cette institution qu'est la Ménagerie royale de Versailles, plusieurs facteurs permirent un développement soudain de la peinture animalière en France⁸⁴. Cependant, si Iriye Masumi prend bien en compte les aspects

82. Éric Baratay a montré comment la société du XVII^e siècle était encore fortement imprégnée de la conception médiévale des animaux : « Il reste que la parenté entre le XVII^e siècle et l'époque médiévale est très étroite, à la fois par l'importance des héritages communs (que vous verrons en préambule), par la persistance de concepts philosophiques directement issus du Moyen Âge et par l'incessante utilisation de l'animal dans la religion (voir la première partie). » Cf. BARATAY Éric, *L'Église et l'animal : France, XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015, p. 9-10 (1^{ère} éd. : Paris, les Éditions du Cerf, 1996).

83. MASUMI Iriye, *Le Van's Menagerie and the rise of the animalier : Enclosing, dissecting, and representing the animal in early modern France*, University of Michigan, 1994 (disponible sous forme de microfiche à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, à Paris).

84. « Cette observation minutieuse des animaux dans les divers cercles intellectuels a coïncidé avec un développement majeur dans l'histoire de l'art : l'émergence soudaine de l'*animalier* ou spécialiste de l'animal, et le nombre important de peintures à sujet animalier dans les Salons parisiens. » [« *This intense scrutiny of animals in the various intellectual circles coincided with a major development in the history of art : the sudden rise in importance of the animalier, or animal specialist, and the prominence at the Parisian Salons of the large numbers of paintings with animal subject matter.* »] Cf. MASUMI, 1994, p. 2.

philosophiques et littéraires liés à ce contexte, qu'elle analyse précisément, elle laisse peu de place à la création picturale sur laquelle son point de vue demeure restreint aux œuvres de Charles Le Brun⁸⁵ (1619-1690), de Jean-Baptiste Oudry et d'Alexandre-François Desportes. Elle n'évoque en revanche pas les noms de Nicasiaus Bernaerts (1620-1678) et de Pieter Boel (1622-1680) qui sont pourtant des artistes clés dans l'histoire de la peinture d'animaux en France. Toutefois, le fait que la Ménagerie royale de Versailles, dont l'importance est soulignée par le titre du travail, occupe selon Iriye Masumi une place centrale dans le développement du genre animalier corrobore nos propres conclusions. Bien qu'il s'agisse d'une étude de contexte général, plus que d'un travail sur l'histoire de l'art, la thèse d'Iriye Masumi demeure incontestablement essentielle à notre réflexion. Les aspects qu'elle aborde, tels que les enjeux philosophiques – notamment les débats sur l'âme des bêtes – ou littéraires – comme l'importance des fables –, mais aussi les évolutions scientifiques, et le rôle des collections d'animaux, tiendront une grande place tout au long de ce chapitre où ils seront mis en relation avec la création picturale.

Il nous faut également évoquer un ouvrage paru très récemment : *1668 : The Year of the Animal in France*⁸⁶ de Peter Sahlins. Tout comme le travail d'Iriye Masumi, c'est autour de la Ménagerie versaillaise que l'historien articule son propos en démontrant comment au moment de sa création c'était en réalité un intérêt plus général que l'on manifestait envers les animaux. L'année 1668 marqua d'une part l'achèvement des travaux de la Ménagerie accompagnés des premières représentations picturales de ses pensionnaires, mais aussi la publication des six premiers volumes des *Fables* de Jean de La Fontaine (1621-1695), le début des études de Claude Perrault (1613-1688) sur l'anatomie animale ou encore la conférence sur l'expression des passions tenue par Charles Le Brun à l'Académie et qui le conduisit à ses travaux sur la physiognomonie. Toutes ces circonstances – et encore bien d'autres – réunies en un instant bien particulier de l'histoire de France, ont incité Peter Sahlins à considérer l'année 1668 comme charnière dans l'histoire des animaux :

À l'instar du "moment animal" de la fin du xx^e siècle et du début du xxi^e, les animaux furent soudainement partout, en art et en philosophie, en littérature et en science, dans les écrits universitaires et dans les mouvements politiques. Mais en 1668, contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, l'engouement pour un usage littéraire, scientifique, médical et décoratif des animaux en France eut lieu à peu près la même année – "l'Année de l'Animal"⁸⁷.

85. Dans notre travail, Charles Le Brun n'est pas considéré comme un peintre animalier. En effet, malgré l'importance de ses études physiognomoniques que nous étudions dans le deuxième chapitre de la prochaine partie, nous ne pensons pas pouvoir considérer que l'artiste se soit intéressé aux représentations d'animaux de la même manière que les animaliers. La figure animale lui servait en premier lieu de support à ses interrogations sur la représentation des passions humaines par les expressions du visage.

86. SAHLINS Peter, *1668 : The Year of the Animal in France*, New York, Zone Books, 2017.

87. « *Not unlike the animal moment of the late twentieth century and early twenty-first centuries, animals were suddenly everywhere, in art and philosophy, in literature and science, in academic writings and political movements. But in 1668, unlike today, the vogue for the literary, scientific, medical, and decorative uses of animals in France all took place within a year or so – the Year of the Animal.* » Cf. SAHLINS, 2017, p. 14.

En cristallisant leur propos autour d'une période courte et très définie, Peter Sahlins et Iriye Masumi affirment tous deux son importance comme moment clé de l'histoire des animaux en France.

L'objectif de ce chapitre est de montrer comment les années 1660, dont l'événement central fut la construction de la Ménagerie royale de Versailles entre 1663 et 1668, se révèlent être à la fois un aboutissement – celui du rapport aux animaux qui se construit à travers les siècles – et un point de départ – celui de la peinture animalière en France. C'est autour d'éléments et épisodes constitutifs majeurs de l'histoire de la relation de l'homme à l'animal, que sera abordée la manière dont partout en Europe, bien avant le XVII^e siècle, un intérêt religieux et scientifique, fasciné ou curieux, avait pu nourrir le regard que l'on portait aux bêtes. Ce désir que l'on avait de s'en entourer, de les comprendre et de les observer, conduisit au besoin de les représenter, que ce soit par des illustrations, des dessins, des gravures, des sculptures et, plus tard, des peintures. Enfin, l'arrivée de deux peintres flamands à Paris à la fin des années 1660, apportant avec eux la tradition picturale animalière des Pays-Bas du Sud, constitua un tournant pour l'histoire de l'art français.

1. Du Moyen Âge à la création de la Ménagerie de Versailles : observer, posséder, et représenter les animaux, une tradition séculaire

Cet *excursus* pourrait sembler hors-sujet tant il s'élève au-delà des bornes chronologiques fixées. Il semble pourtant impossible de comprendre la peinture animalière du XVIII^e siècle sans remonter, au moins, jusqu'à certaines représentations d'animaux au Moyen Âge et pendant les siècles qui suivirent, ni sans essayer de comprendre quelle tradition culturelle – ici judéo-chrétienne – put influencer dessus. Ce sont plus particulièrement deux tendances spécifiques qui eurent, sans avoir *a priori* de lien direct ou explicite avec la création animalière du XVIII^e siècle, une influence sur son émergence, et qui fournissent des grilles de lectures nécessaires.

D'une part, il y eut la profusion de bestiaires qui virent le jour au Moyen Âge, et l'intérêt grandissant qu'on nourrissait pour les textes d'Aristote (384-322 av. J. C.) à partir du XIII^e siècle – parmi lesquels l'*Histoire des animaux*⁸⁸ –, qui dénotent un intérêt zoologique croissant⁸⁹. Celui-ci

88. Pour une édition commentée et la traduction intégrale du texte, voir : ARISTOTE, *Histoire des animaux* [livres I-IV ; livres V-VII ; livre VIII-X], éd. traduite et commentée par Pierre LOUIS, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1969 [IV^e s. av. J.-C.], 3 tomes. Pour une édition commentée plus récente commentée mais ne proposant que la traduction des neuf premiers livres, voir : ARISTOTE, *Histoire des animaux*, éd. par Pierre PELLEGRIN, Paris, Flammarion, 2017 [IV^e s. av. J.-C.].

89. Voir à ce sujet : DUCOS Joëlle (dir.), GIACOMOTTO-CHARRA Violaine (dir.), *Lire Aristote au Moyen Âge et à la Renaissance : réception du traité "Sur la génération et la corruption"*, Paris, H. Champion, 2011 ; STEEL Carlos G. (éd.), GULDENTOPS Guy (éd.), BEULLENS Pieter (éd.), *Aristotle's animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven, 1999.

menant au fil des siècles, avec la laïcisation de la discipline, à l'élaboration des premiers véritables traités d'histoire naturelle au XVII^e siècle. D'autre part, en relation directe avec ce qui vient d'être évoqué, le goût pour l'observation des animaux ne cessa de croître. Ce n'était plus sur les pages d'un livre qu'on voulut cette fois-ci voir les bêtes, mais vivantes, dans leur milieu naturel ou plus généralement dans des parcs, des foires, ou des zoos. La capture d'animaux vivants permettait à la fois de les posséder, de les exhiber et de les étudier. Elle aboutit à partir du XVII^e siècle à la conception de la première ménagerie – celle de Versailles –, qui reposait sur un système novateur d'observation.

Ces perspectives mises en lumière vont permettre de montrer le processus qui, sous de très multiples aspects, permit à la figure de l'animal d'aboutir à son autonomisation dans la peinture.

1.1. Du bestiaire médiéval à la zoologie moderne : connaître et décrire

Le format des bestiaires qui se développa au Moyen Âge était issu d'un ouvrage écrit entre le II^e et le IV^e siècle : le *Physiologos*⁹⁰. De la même manière que le sont les bestiaires médiévaux, il s'agit d'un livre de zoologie théologique dans lequel les animaux sont envisagés selon ce que l'on considérait être leur nature propre et immuable. De cette essence de l'animal, il était ainsi permis de faire parvenir à l'homme des valeurs chrétiennes fondamentales, tantôt associées aux vices et tantôt à la vertu⁹¹. Cette perception du monde animal découlait d'une conception plus ancienne d'une nature dont l'homme serait le centre et, d'une certaine manière, le maître.

Adam nommant les animaux : la conception judéo-chrétienne de la supériorité de l'homme sur l'animal

Georges-Henri Bousquet, l'un des premiers à s'être intéressé à la place des animaux dans les religions du Livre⁹², a montré comment, à l'origine, dans leur « conception anthropocentrique du monde⁹³ », celles-ci leurs accordaient un traitement équivalent. Dans tous les cas, une

90. Pour une version commentée et traduite du texte, voir : ZUCKER Arnaud (éd.), *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, J. Millon, 2004.

91. C'est dans le *Physiologos* que l'on trouve pour la première fois l'animal présenté comme un vecteur symbolique lié à la religion chrétienne, d'une manière qui fut ensuite celle des bestiaires médiévaux : « Le texte, d'orientation purement didactique, se concentrait sur des moralisations religieuses, fondées principalement sur des descriptions fantaisistes et des récits fictifs. Chacune des créatures était associée à une vertu ou à un vice, souvent étayé par un passage biblique, et certaines, comme le lion, devenaient des métaphores du Christ ou du dogme christologique. » [« *The text, of purely didactic orientation, concentrated upon religious moralizations, based primarily on fanciful descriptions and fictive tales. Each of the creatures was associated either with a virtue or a vice, often supported by a biblical passage and some, such as the lion, became metaphors of Christ or Christological dogma.* »] Cf. COHEN Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Leiden-Boston, Brill, 2008, p. 4.

92. BOUSQUET Georges-Henri, « Des Animaux et de leur traitement selon le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam », *Studia Islamica*, n° 9, 1958, p. 31-48.

93. Georges-Henri BOUSQUET (1958, p. 33) écrivait à ce sujet : « Les principes fondamentaux, communs aux trois religions qui nous occupent, sont affirmés dans la *Genèse* (I, v. 28 et 9, v. 2) : l'homme règne sur les animaux qui sont livrés entre ses mains et qui le craignent. Ils sont essentiellement à sa disposition : c'est la conception

hiérarchie entre Dieu, l'homme, puis les animaux avait été établie.

Certains épisodes issus de la *Genèse* révèlent tout particulièrement la distinction qui est opérée entre l'homme et les animaux dans la société occidentale et insistent fortement sur la supériorité du premier sur les derniers. Il y a d'abord l'histoire d'Adam, le premier homme, puis celle de Noé, son descendant, que l'on examinera plus loin dans ce même chapitre. Tous deux symbolisent respectivement une naissance et une résurrection et tous deux sont intimement liés à l'histoire biblique du règne animal. Dans un premier temps, nous allons nous attacher à comprendre les implications – en laissant pour cette fois de côté les représentations⁹⁴ – de la nomination des animaux par Adam.

Cet épisode est peut-être l'un des plus méconnus du récit de la Création : Dieu ayant fait l'homme à son image et peuplé la Terre avec les animaux – avant même d'avoir créé la femme –, confia à Adam la tâche de les nommer⁹⁵. En agissant ainsi, Dieu plaçait l'homme dans une posture de supériorité à l'égard des bêtes dénuées de parole. Cette hiérarchie entre l'homme et les animaux est extrêmement importante dans la pensée qui domine encore jusqu'à nos jours. La relation qui se met en place relève d'un rapport d'autorité qui passe par la prééminence de la connaissance et se manifeste sous une certaine forme de domination, ou du moins de possession, des uns (les hommes) à l'égard des autres (les bêtes). À ce sujet, nous évoquerons une analyse de Claude-Gilbert Dubois :

Cette dénomination est interprétée comme le symbole d'une connaissance et d'une appropriation. Nommer, c'est à la fois savoir et avoir. Le symbole d'appropriation ne fait de doute pour personne : par l'imposition de leurs noms, l'homme apparaît comme le maître des créatures. Par contre, des difficultés subsistent pour établir les relations entre la dénomination des choses et leur connaissance. Tout le monde est d'accord pour dire que les noms ne furent pas donnés « à la volée » ou au hasard, et que le langage d'Adam était le fruit de sa science. [...] En général, on se borne à expliquer le langage comme la manifestation de l'omniscience d'Adam avant la Chute : ainsi le nom a véritablement valeur ontologique. [...] Ainsi les noms donnés par Adam correspondaient à la situation et à l'organisation des êtres désignés ; ils étaient l'image parfaitement fidèle de la chose⁹⁶.

Cette relation induit en toute logique un rapport hiérarchique qu'il faut garder présent à l'esprit quand on veut notamment comprendre la place de la représentation des animaux dans la pensée picturale classique. Le rôle d'Adam dans cet épisode transcende la simple distinction de langage : « Cette scène ne fait pas que montrer la possibilité de langage entre l'homme et l'animal.

anthropocentrique du monde, en vertu de laquelle la Bible fait également tourner le soleil autour de la terre. »

94. Signalons cependant qu'il existe un travail de mémoire de master disponible en ligne portant sur cette question : OUTTERS Maïlis, *La nomination des animaux par Adam dans l'Occident latin du XII^e au XV^e siècle : Étude iconographique*, Mémoire de master 2 (Histoire médiévale), sous la dir. de Bruno LAURIOUX et de Marie-Anne POLO DE BEAULIEU, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006 [URL : <https://www.memoireonline.com/02/08/889/nomination-animaux-adam-occident-latin-xii-xv-eme-siecle-etude-iconographique.html>].

95. « Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. » (Gn 2, 19).

96. DUBOIS Claude-Gilbert, *Mythe et langage au XVI^e siècle*, Paris, Eurédit, 2010, p. 45 (1^{ère} éd. : Bordeaux, Ducros, 1970).

Donner un nom c'est créer une nouvelle catégorie, c'est déjà classer⁹⁷ ». La hiérarchie ainsi établie devient encore plus équivoque lorsque l'on considère le fait que dans l'action de nommer réside, en quelque sorte, celle de créer⁹⁸. Le lien avec la peinture animalière du XVIII^e siècle, ou du moins l'une des clés de lecture que nous en proposons, apparaît alors comme plus explicite : en peignant les animaux, l'artiste revêt la tenue de l'Adam créateur.

Avant de faire un bond de plusieurs siècles, il nous faut d'abord nous attarder sur un état préliminaire de la représentation des animaux qui fit suite à leur nomination par la parole. Une nouvelle distinction fut ainsi opérée lorsque l'on consigna les noms et les caractéristiques des animaux par le biais de l'écriture et de la figuration. Les bestiaires se présentent de fait comme une première forme, complexe et plurielle, d'imagerie des animaux dans laquelle ils étaient généralement conçus symboliquement et essentialisés.

Le bestiaire médiéval et l'autonomisation de l'animal dans l'image à partir du XI^e siècle

Depuis de nombreuses années, les bestiaires médiévaux – entendus au sens large⁹⁹ – ont été très nettement étudiés¹⁰⁰. Michel Pastoureau explique ce phénomène en considérant d'une part que les « documents du Moyen Âge [...] sont particulièrement bavards sur l'animal et sur ses relations avec les hommes, les femmes et la société » mais aussi car, concernant l'animal, « il semble bien qu'en Europe occidentale, aucune autre époque ne l'ait aussi fréquemment et intensivement pensé, raconté et mis en scène »¹⁰¹. Il s'est donc avéré essentiel de se pencher sur ce corpus pour mieux comprendre les représentations d'animaux en Occident.

Les bestiaires médiévaux se présentent comme des « catalogues d'animaux » qui, sous forme de manuscrits, traitent des nombreuses caractéristiques, réelles ou fictives, et des aspects mythiques et symboliques qui s'attachent à chaque espèce. À forte implication religieuse, ces

97. DITTMAR Pierre-Olivier, « Le seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia*. Les animalités paradisiaques des années 1300 », in PARAVICINI BAGLIANI Agostino (éd.), *Adam, le premier homme*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 221.

98. Une analogie se dessine alors entre l'homme et Dieu : le premier, conçu par le second à son image, étant chargé de nommer les animaux, devient lui-même maître et créateur.

99. Nous traiterons ici tout autant des « bestiaires » à proprement parler – à savoir les ouvrages qui en portent le nom – que des encyclopédies qui, bien que d'une ambition plus zoologique, offraient aux animaux une place similaire. En effet, il n'y avait pas de réelle distinction entre goût pour la science et intentions moralisatrices.

100. Voir à ce sujet : BENTON Janetta Rebold, VEUBRET Michèle (trad.), *Bestiaire médiéval : les animaux dans l'art du Moyen âge*, New-York ; Londres ; Paris, Abbeville, 1992 ; DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *Le bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002 ; HECK Christian, CORDONNIER Rémy, *Le bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011 ; PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011 ; [Cat. expo.] TESNIÈRE Marie-Hélène (dir.), DELCOURT Thierry (dir.), *Bestiaire du Moyen âge : les animaux dans les manuscrits [Troyes, Médiathèque de l'agglomération troyenne, 19 juin-19 septembre 2004]*, Paris, Somogy, 2004 ; VOISENET Jacques, BONNASSIE Pierre (préf.), *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e s.)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994 ; VOISENET Jacques, LE GOFF Jacques (préf.), *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du V^e au XI^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

101. PASTOUREAU Michel, « Le Moyen Âge et l'animal », in TESNIÈRE, DELCOURT, 2004, p. 9.

ouvrages sont issus de la confrontation du christianisme et des héritages du monde antique, notamment les travaux d'Aristote et de Plin l'Ancien¹⁰² (23-79 ap. J.-C.). La plupart d'entre-eux sont richement pourvus d'enluminures qui dévoilent un intérêt inédit porté aux animaux, représentés de manière plus ou moins éloignée de leur réalité naturelle¹⁰³ : « Cette émancipation nouvelle de l'animal dans l'espace de l'image, à l'intérieur d'un livre spécifique, le bestiaire, se produit au moment même où, dans la statuaire, l'animal conquiert également son droit à la représentation autonome. [...] L'animal est désormais mis en scène pour lui seul¹⁰⁴. » Bien que le contexte décoratif dans lequel les animaux furent représentés individuellement soit nettement plus vaste que les seuls bestiaires, nous avons fait le choix d'exclure la sculpture du cadre de notre étude, notre réflexion s'articulant autour de caractéristiques inhérentes aux bestiaires¹⁰⁵ qui trouvent un véritable écho dans la peinture d'animaux de l'époque moderne¹⁰⁶.

Ainsi que le sont ses interprétations, le rôle du bestiaire est multiple. Parmi ses diverses fonctions l'une d'entre elles a tout particulièrement retenu notre attention : « Il s'agit donc à la fois de conserver le contrôle du monde animal, et en même temps de porter sur lui un regard fasciné et libéré. C'est Dieu qui, comme toutes choses, crée les animaux, mais c'est à Adam qu'est revenu le soin de donner un nom à chacun d'entre eux, ce qui marque ainsi son autorité¹⁰⁷. » En d'autres termes, la confection d'un bestiaire était liée à la volonté de l'homme de se positionner en créateur. De la même manière qu'Adam avait nommé les animaux, les hommes du Moyen Âge voulurent consigner et dompter la nature à travers ces ouvrages. Ces compilations d'animaux, et leurs illustrations, témoignent d'un rapport au monde environnant que l'on retrouve dans la

102. Sur les héritages grecs dans les sciences naturelles du Moyen Âge à nos jours, voir notamment : GREGORY Frederick, *Natural science in Western history*, Boston, Houghton Mifflin, 2008.

103. Ainsi que le rappelle Michel Pastoureau, il est cependant inutile d'entreprendre l'analyse de ces illustrations au prisme du réalisme attendu de nos jours : « Contrairement à une idée reçue, les hommes du Moyen Âge savent très bien observer la faune et la flore. Mais ils n'ont guère idée que l'observation ait un rapport avec le savoir, ni qu'elle puisse conduire à la vérité. Cette dernière ne relève pas de la physique mais de la métaphysique : le réel est une chose, le vrai en est une autre, différente. De même, artistes et imagiers savent fort bien représenter des animaux de manière réaliste, mais il ne le font guère avant la fin du Moyen Âge parce que les représentations conventionnelles – celles que l'on voit dans nos bestiaires enluminés – sont, à leurs yeux, plus importantes, plus véridiques que les représentations naturalistes. » Cf. PASTOUREAU, 2011, p. 12-13.

104. PASTOUREAU, 2011, p. 38.

105. Pierre-Olivier Dittmar a notamment montré comment l'étude des bestiaires s'est parfois imposée, à tort, comme unique paradigme d'imagerie animale au Moyen Âge, tout en omettant l'importance des autres représentations. Cf. DITTMAR Pierre-Olivier, « Performances symboliques et non symboliques des images animales », in DIERKENS Alain (éd.), BARTHOLEYNS Gil (éd.), GOLSENNE Thomas (éd.), *La performance des images [actes des journées d'étude "Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales", Bruxelles, 26 et 27 juin 2007]*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009, p. 59-70.

106. Au sujet des autres représentations d'animaux au Moyen Âge, et notamment dans la sculpture, voir : BERLIOZ Jacques (dir.), POLO DE BEAULIEU Marie-Anne (dir.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge, V^e-XV^e siècles [actes du colloque international, Muséum d'histoire naturelle d'Orléans, 26 et 27 septembre 1996]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999 ; DEBIDOUR Victor-Henry, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961 ; DARCHEVILLE Patrick, *Bestiaire de l'art sacré*, Paris, E-dite, 2011 ; LURÇAT Jean, *Le bestiaire de la tapisserie du Moyen Âge*, Genève ; Paris, Pierre Cailler, 1947 ; RIPERT Pierre, *Le bestiaire des cathédrales : imagerie de la statuaire médiévale, symbolique des monstres, gargouilles et autres chimères*, Paris, De Vecchi, 2010 (1^{ère} éd. : 2004) ; WOLFF-QUENOT Marie-Josèphe, *Bestiaire de pierre : le symbolisme des animaux dans les cathédrales*, Strasbourg, Nuée Bleue, 1992.

107. HECK, CORDONNIER, 2011, p. 13.

peinture animalière du XVIII^e siècle. Bien que le support et la finalité diffèrent, l'intention qui présidait au processus créatif était similaire en de nombreux points et notamment en ce qu'il relevait à la fois d'une curiosité et d'une volonté de contrôle qui s'exprima, en grande partie, par le biais de la figuration.

Par ailleurs, il serait très réducteur de penser que les animaux des bestiaires puissent posséder une unique fonction symbolique ou qu'il s'agirait de catalogues dans lesquels les artistes viendraient puiser leurs modèles au même titre que dans des traités d'iconologie. Au contraire, les animaux revêtaient des fonctions multiples et infiniment variées¹⁰⁸. De la même manière, et comme nous entendons le démontrer dans la troisième partie de notre étude, la diversité des contextes des représentations animales autonomes dans la peinture du XVIII^e siècle ne peut s'appréhender selon un seul biais et ne répond pas à une formule unique. L'image du chien, par exemple, peut-être tantôt morale, tantôt symbolique – de façon positive ou négative –, mais elle peut aussi mettre en avant des caractéristiques utilitaires, et même parfois affectives¹⁰⁹.

De plus, il existe une hiérarchie interne aux bestiaires qui eut pour effet la mise en avant de certains animaux – comme le lion ou l'ours – au profit d'autres – les oiseaux et les poissons notamment –, considérés comme moins importants. À ce sujet, Michel Pastoureau évoque la conception médiévale de l'âme des bêtes. En effet, si certains animaux furent privilégiés c'était parce qu'on les considérait comme dotés d'une âme « intellectuelle » plus proche de celle de l'homme, contrairement à l'âme végétative qu'était celle, par exemple, des invertébrés¹¹⁰. Selon un principe similaire, les peintres du XVIII^e siècle privilégièrent eux-aussi tout naturellement certaines espèces par rapport à d'autres¹¹¹. Les symboliques ayant évolué, ce ne sont pas nécessairement les mêmes animaux qui furent mis en avant : il y eut peu de lions et beaucoup de chiens, l'ours, animal autrefois royal, s'effaça au profit du cerf, etc. Les choix opérés par les artistes faisaient

108. Bien que ce soit au sujet du *Physiologos* qu'Arnaud Zucker, dans la citation qui suit, mette en garde contre l'unique lecture symbolique, cela s'avère toutefois valable d'une manière plus générale concernant les représentations d'animaux, jusqu'à celles de la peinture du XVIII^e siècle : « Les significations symboliques des animaux ne sont pas acquises. [...] Les valeurs des animaux, comme dans une fable, varient selon la nature du récit et des événements (ici appelées « natures ») et non en fonction des personnages. [...] Le système narratif dans lequel l'animal/personnage est pris constitue une situation radicalement différente de celle de l'emblème ou de l'allégorie au sens iconographique. [...] Toute velléité d'assigner à un animal une signification univoque d'un point de vue moral ou allégorique est caricaturale, fautive et d'un point de vue symbolique mortelle. Car le seul contre sens possible en symbologie, c'est le sens unique. » Cf. ZUCKER, 2004, p. 42-43.

109. Sur la pluri-vocité du chien dans la peinture animalière du XVIII^e siècle, voir part. 3 chap. 2.

110. « Ces distributions ne sont pas neutres mais expriment au contraire des hiérarchies et des systèmes de valeurs qui imprègnent toute la culture médiévale. Pour elle, l'animal, comme tous les êtres vivants, possède une âme (laquelle se définit d'abord comme un souffle de vie qui retourne à Dieu après la mort). Mais certains animaux possèdent seulement une âme végétative (c'est-à-dire dotée du principe de nutrition, de croissance de reproduction) et une âme sensitive (dotée du principe de toute sensation), tandis que d'autres – les animaux "supérieurs" – sont également pourvus d'une âme "intellective", cousine de celle de l'homme. » Cf. PASTOUREAU, 2011, p. 39.

111. Sur l'étude du bestiaire animalier du XVIII^e siècle, voir part. 3 chap. 1.

écho à une conception hiérarchique que l'on identifie très clairement dans l'*Histoire Naturelle*¹¹² du comte de Buffon (1707-1788) au XVIII^e siècle où les animaux étaient ordonnés en fonction de leur « proximité socio-écologique¹¹³ » avec l'homme. Les bestiaires médiévaux entrent ainsi en résonance avec l'histoire naturelle telle qu'elle fut conçue au XVIII^e siècle mais aussi avec la peinture d'animaux de la même époque qui n'était, en un sens, qu'une expression supplémentaire de la même perception du règne animal¹¹⁴. D'ailleurs, à mesure que le format du bestiaire devenait « encyclopédique et laïc » il se présenta de plus en plus comme « une amorce d'histoire naturelle »¹¹⁵.

La zoologie des années 1660 et l'illustration naturaliste

À partir de la fin des années 1660, avec la création d'une académie dédiée, les sciences se développèrent de plus en plus de manière institutionnelle¹¹⁶. Au moment où était conçue la Ménagerie de Versailles, les sciences naturelles connurent l'avènement de la « zoologie moderne¹¹⁷ », moment clé de l'histoire des animaux en Europe. On privilégiait désormais l'expérience et l'observation et l'on se mit à rejeter des postures qui étaient communément admises depuis l'Antiquité mais ne reposaient sur rien de tangible.

En décembre 1666, le premier ministre, Colbert (1619-1683), fondait l'Académie royale des sciences favorisant, en cela, les progrès en astronomie, en physique, en mathématiques, ou encore en recherches anatomique et zoologique¹¹⁸. C'est lui aussi qui, quelques années plus tard, fut à l'initiative de la commande passée à l'anatomiste et architecte français Claude Perrault¹¹⁹,

112. BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire Naturelle, Générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roi.*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, 36 vol.

113. Terme emprunté à Anne Vourc'h et Valentin Pelosse qui l'emploient pour comparer la hiérarchisation des animaux chez Buffon avec celle de Linné qui est fondée sur des critères morphologiques. Cf. VOURC'H Anne, PELOSSE Valentin, « Du bestiaire au paysage : (Ré)introduire des espèces animales », *Études rurales*, n° 129/130, Sauvage et domestique (Jan.-Jun. 1993), p. 51.

114. Nous étudions plus loin le bestiaire animalier du XVIII^e siècle qui semble correspondre lui aussi au besoin de proximité avec l'homme, à la manière de celui exprimé par Buffon. Voir part. 3 chap. 1.

115. ZUCKER, 2004, p. 31.

116. La zoologie et les sciences naturelles ne sont pas les seules concernées par ce renouveau des approches et des moyens qui touche alors aussi bien à l'astronomie, les mathématiques, la physique, etc. Voir à ce sujet : ARMINJON Catherine, *Versailles et les sciences*, Paris, Gallimard, 2010 ; BLAY Michel, THOMASSET Claude (dir.), *La naissance de la science classique au XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1999 ; ROGER Jacques, SALOMON-BAYET Claire (préf.), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle : La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 1993 (1^{ère} éd. : Paris, A. Colin, 1963) ; [Cat. expo.] SAULE Béatrix (dir.), ARMINJON Catherine (dir.), *Sciences & curiosités à la cour de Versailles [Château de Versailles, 26 octobre 2010-27 février 2011]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

117. Ce terme est emprunté à Éric Baratay qui situe « les fondements de la zoologie moderne » entre 1660 et 1740, à une époque à laquelle, avec notamment les travaux de Redi, Malpighi, Linné et Buffon, les sciences naturelles se détachèrent des croyances anciennes sur la naissance de la vie, et s'étoffèrent de nouvelles connaissances fondées sur une observation plus systématique du vivant. Cf. BARATAY Éric, « Zoologie et Église catholique dans la France du XVIII^e siècle (1670-1840) », *Revue d'histoire des sciences*, t. 48 (Les sciences de la vie au Siècle des Lumières), n° 3, 1995, p. 241-266.

118. Pour l'histoire de l'Académie royale des sciences, voir : GRISET Pascal, GREFFE Florence, *350 ans de l'Académie des sciences : une compagnie en son siècle*, Paris, Cherche midi, 2015 ; TATON René, *Les Origines de l'Académie royale des sciences [conférence donnée au Palais de la découverte le 15 mai 1965]*, Paris, Palais de la découverte, 1966.

119. C'est surtout pour son œuvre d'architecte, et notamment pour avoir participé à l'élaboration de la colonnade du

membre de la toute nouvelle institution scientifique, des *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*¹²⁰. Dédiés au roi, les *Mémoires* furent publiés en deux volumes en 1671 puis en 1676. Selon les mots d'Éric Baratay, Perrault doit être considéré comme étant celui ayant initié « le plus et le mieux, consciemment et volontairement, une rupture conceptuelle et méthodologique poussée pour fonder une zoologie nouvelle¹²¹ ». Grâce à l'apport majeur que constituait la toute nouvelle Ménagerie de Versailles, c'est lui qui, en collaboration avec d'autres scientifiques, eut désormais le privilège d'observer les animaux vivants et de les disséquer¹²².

Tout comme Buffon près d'un siècle plus tard, Perrault offrit une place de choix aux illustrations dans son ouvrage. Il expliqua précisément dans la préface pourquoi il était nécessaire que celles-ci fussent issues de la main de scientifiques¹²³ et on s'étonnera alors assez peu que Perrault ait choisi de collaborer, pour certaines planches, avec le dessinateur et graveur Sébastien Leclerc¹²⁴ (1676-1763). En effet, bien qu'issu de l'Académie royale de peinture, cet artiste avait développé un véritable goût pour les sciences¹²⁵.

Les illustrations se divisent en deux niveaux : dans la partie supérieure sont présentés quelques-uns des organes des animaux disséqués, tandis que dans la partie inférieure ils apparaissent vivants. Dans les *Mémoires* de Perrault, comme plus tard dans l'*Histoire Naturelle* de Buffon, les animaux sont toujours représentés dans un décor. Il s'agit généralement d'un fond de

Louvre, qu'est de nos jours connu Claude Perrault. Pour une biographie de Claude Perrault, voir : PICON Antoine, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Paris, Picard, 1988. À propos de l'œuvre architectural de Perrault, voir : HERRMANN Wolfgang, STAS Marie-Claire (trad.), *La théorie de Claude Perrault*, Bruxelles, 1980 (1^{ère} éd. : *The theory of Claude Perrault*, Londres, A. Zwemmer, 1973) ; PETZET Michael, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs : der Louvre König Ludwigs XIV und das Werk Claude Perraults*, München, Deutscher Kunstverl, 2000 (1^{ère} éd. : 1967). Au sujet du travail naturaliste de Perrault, voir : BARATAY Éric, « Claude Perrault (1613-1688), observateur révolutionnaire des animaux », *Dix-septième siècle*, Presses Universitaires de France, 2012, n° 255 (Malebranche et la littérature), p. 309-320 ; GUERRINI Anita, « Perrault, Buffon and the natural history of animals », *Notes and Records of the Royal Society of London*, 20 décembre 2012, vol. 66, n° 4 (History comesto life), p. 393-409 ; TENENTI Alberto, « Claude Perrault et la pensée scientifique française dans la seconde moitié du XVII^e siècle », in BRAUDEL Fernand (éd.), *L'Éventail de l'histoire vivante. II. Hommage à Lucien Febvre*, Paris, Colin, 1953, p. 303-316.

120. PERRAULT Claude, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, Imprimerie Royale, 1671-1676, 2 vol.

121. BARATAY, 2012, p. 309.

122. Voir notamment à ce sujet : PIERAGNOLI Joan, « L'étude des animaux, conséquence inattendue d'un approvisionnement laborieux », *La cour de France et ses animaux : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 255-261 ; SCHMITT Stéphane, « Les apports de la Ménagerie royale à l'anatomie des animaux », in [cat. expo.] SAULE, ARMINJON, 2010, p. 116-120.

123. « Cette exactitude si précise à rapporter toutes les particularités que nous remarquons, est accompagné d'un pareil soin, pour bien faire les Figures tant des Animaux entiers, que de leurs parties externes, et de toutes celles qui sont cachées dedans. [...] On a jugé que c'était une chose bien avantageuse pour la perfection de ces Figures que d'être faites d'une main qui fut conduite par d'autres connaissances que par celles de la Peinture, lesquelles ne sont pas toutes seules suffisantes, parce que l'importance en ceci n'est pas tant de bien représenter ce que l'on voit, que de bien voir comme il faut ce que l'on veut représenter. » Cf. PERRAULT, 1671-1676, n. p.

124. Il est notamment à l'origine de l'image servant de frontispice aux *Mémoires : La Visite de Louis XIV au Jardin du roi*. Il a aussi gravé pour ce même ouvrage les planche illustrant la description du « renard marin » – actuel requin-renard – ou bien de l'ours, où l'on peut voir, marchant aux côtés d'un ours adulte, un ourson écorché.

125. MATHIS Rémi, GAPAILLARD Jacques, LE LAY Colette, *Quand un graveur veut se faire savant : le "Nouveau système du monde" de Sébastien Leclerc (1706-1708)*, Paris, Comité national de l'estampe, 2017 [tiré à part du n° 257 des *Nouvelles de l'estampe*] ; PRÉAUD Maxime, « L'Académie des sciences et des beaux-arts : le testament graphique de Sébastien Leclerc », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 10, n° 1, 1983, p. 73-81.

paysage ou d'architecture, et, plus rarement, d'un espace intérieur. Ces fonds avaient pour ambition de mettre l'animal en scène dans un contexte, parfois narratif, qui permette de l'identifier et de marquer l'une ou plusieurs de ses caractéristiques. À cet égard, la partie inférieure de la planche *Sapajous et guenon* (fig. 1) est particulièrement intéressante. Au premier plan d'une terrasse surplombant un jardin à la française, trois petits singes attachés jouent avec leurs chaînes, tandis que l'un d'entre eux semble avoir dérobé un fruit. En raison de leur petite taille et de leur origine exotique, les sapajous – également connus sous le nom de singes capucins – constituaient de parfaits animaux de cour et des modèles de choix pour les artistes. Ce sujet des petits singes domestiques existait depuis des décennies dans les natures mortes de fleurs et de fruits animées par des singes, notamment dans la tradition picturale des Pays-Bas et qu'on retrouva, ensuite, dans la peinture française de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle. On pensera par exemple au magnifique *Trois singes voleurs de fruits* (fig. 2) de Frans Snyders (1579-1657) mais aussi à la *Nature morte à la cassolette, fruits et gibiers* (fig. 3) du peintre français Jean-Baptiste Belin (1653-1715), dit Blain de Fontenay, deux tableaux conservés à Paris, au musée du Louvre. La scène représentée chez Perrault se démarque de l'illustration à caractère purement scientifique, et s'apparente à une véritable composition animalière sur le modèle de l'art des Pays-Bas¹²⁶.

D'autre part, bien que la volonté très nette d'étudier, à partir des années 1660, l'histoire naturelle du point de vue le plus scientifique possible ait éclipsé le rôle exclusivement théologique des animaux, les qualités morales qu'on leur accordait traditionnellement n'en demeuraient pas moins toujours très présentes. Les valeurs et le rôle social des animaux étaient nettement perceptibles dans les compositions au sein desquelles ils étaient mis en scène, à la manière de ces petits singes domestiques qui apparaissent comme chapardeurs et indisciplinés.

Il existait cependant un autre type d'illustration scientifique, à vocation naturaliste, qui se développa parallèlement à l'histoire naturelle, voire même quelques dizaines d'années avant, et qui se détacha de ses aspects narratifs : les vélins. Cette fois-ci, les animaux et les plantes y étaient présentés hors de tout contexte et sans mise en scène, pour le simple plaisir de l'observation.

Au début des années 1630, Gaston d'Orléans (1608-1660) avait fait réaliser, peut-être par plusieurs peintres parmi lesquels Nicolas Robert (1614-1685), une série de peintures sur

126. Concernant le lien entre les peintres des Pays-Bas et les dessinateurs des *Mémoires*, Madeleine Pinault-Sørensen émet l'hypothèse, bien qu'impossible à confirmer actuellement, que les dessinateurs de l'Académie des sciences, au moment des *Mémoires*, aient pu travailler avec les dessins du flamand Pieter Boel, réalisés à la Ménagerie royale : « Les relations entre Boel et Perrault ne sont pas référencées à ce jour. Boel travaillait aux Gobelins sous la direction de Le Brun, artiste autoritaire et ennemi juré d'Abraham Bosse, dessinateur de l'Académie royale des sciences [...] Il est donc difficile d'affirmer que Boel a travaillé avec Perrault, mais les deux hommes ont eu cependant des relations car on trouve des marques de ces relations dans le texte de Perrault lui-même. » Cf. PINAULT-SØRENSEN Madeleine, « Les animaux du roi : de Pieter Boel aux dessinateurs de l'Académie royale des Sciences », in MAZOUER Charles (éd.), *L'animal au XVII^e siècle [actes de la 1^{ère} journée (21 novembre 2001) du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (Université Michel de Montaigne-Bordeaux: III)]*, Tübingen, G. Narr, 2003, p. 174.

parchemin, aujourd'hui identifiées comme étant les vélins du Muséum¹²⁷. Si ce sont plus généralement les illustrations botaniques qui, en vertu de leur extrême finesse, retiennent l'attention, les planches représentant des animaux – presque exclusivement des oiseaux – témoignent tout autant de l'intérêt qu'on leur portait en ce début de siècle. Comme on peut le voir sur la planche représentant le Livane (fig. 4) – ancien nom donné au pélican – ou celle montrant le Grand-Duc (fig. 5), le fond sur lequel apparaissent les oiseaux est sobre et fait uniquement office de support. L'arrière-plan ne devait pas entacher l'observation de l'oiseau qui occupe tout l'espace de la feuille.

Louis XIV, qui hérita des vélins de son oncle, chargea Nicolas Robert de continuer la suite en tant que « peintre ordinaire du roi pour la miniature »¹²⁸. Tout comme ceux des *Mémoires* de Perrault, l'artiste alla chercher ses modèles à la Ménagerie royale et au Jardin du Roi pour la botanique. La collection fut ensuite continuée au cours du XVIII^e siècle, avec notamment le travail de Claude Aubriet (1665-1742) qui avait été élève de Robert¹²⁹. La finalité de ces images était assez différente de celle des illustrations des *Mémoires* qui avaient pour vocation d'accompagner le texte. Les vélins constituaient véritablement une part de la collection naturaliste au même titre que le reste des objets – spécimens vivants ou morts, curiosités, etc. – qui la composaient. Ils participaient à ce « théâtre de la curiosité¹³⁰ ». S'ils servaient à documenter leur rôle revenait surtout à témoigner de la richesse des productions naturelles tout en favorisant leur observation.

Nous avons pu le voir, la représentation des animaux accompagna nettement le développement des sciences naturelles¹³¹. Quelle que soit la manière dont elle était envisagée elle témoigna toujours d'une attention curieuse pour une nature qui fascinait.

1.2. Autour des collections d'animaux en Europe : découvrir, posséder et représenter

L'intérêt que l'on portait aux animaux, et les manifestations des rapports que l'on entretenait avec eux, ne se limita pas à leurs valeurs morales ou aux études scientifiques.

127. Voir notamment : [Cat. expo.] *Vélins du Muséum : peintures sur vélin de la collection du Muséum national d'histoire naturelle de Paris*, [Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, 28 septembre-31 octobre 1974], Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1974 ; BULTINGAIRE Léon, *Les Origines de la collection des vélins du Muséum et ses premiers peintres*, Paris, Masson, 1926 ; HEURTEL Pascale (dir.), LENOIR Michelle (dir.), *Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Citadelles & Mazenod-Muséum national d'histoire naturelle, 2016 ; LAISSUS Yves, *Les Vélins du Muséum*, Paris, Palais de la découverte, 1967.

128. LAISSUS Yves *et al.*, *Nicolas Robert et les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Henri Scrépel, 1980.

129. HAMONOU Aline, *Claude Aubriet : artiste naturaliste des Lumières*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010.

130. Terme emprunté à LESTRINGANT Frank *et al.*, *Le théâtre de la curiosité*, Paris, PUPS, 2008.

131. Sur le dessin scientifique aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir également : [Cat. expo.] PINAULT-SØRENSEN Madeleine, *Dessin et sciences : XVII^e-XVIII^e siècles [82^e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris, 22 juin-24 septembre 1984]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984 ; PINAULT-SØRENSEN Madeleine, *Le Peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990, p. 165.

Omniprésente depuis des siècles, l'envie de comprendre le monde environnant et d'appréhender le vivant, s'affirmait dans un très fort désir de s'approprier la faune. De même que les nécessités scientifiques, ce besoin découlait d'un sentiment de supériorité envers le monde animal mais aussi de la peur de voir celui-ci échapper à tout contrôle, au risque parfois de rompre l'harmonie terrestre.

De multiples implications présidèrent au fait de collecter et de rassembler les animaux. Elles relevaient autant de la curiosité et de la symbolique du pouvoir, que d'une envie, probablement un peu inconsciente, de maintenir un certain ordre originel. Elles se manifestèrent, notamment à partir de la Renaissance, alors que les voyages favorisaient de nouvelles découvertes.

La curiosité pour une faune nouvelle : l'exemple de Dürer (1471-1528)

De nombreux témoignages qui nous sont parvenus attestent de l'ancienneté de la pratique du voyage¹³². Si, depuis l'Antiquité, les hommes parcouraient le monde c'était autant pour le conquérir que pour le découvrir. À ces désirs de conquêtes se mêlaient ceux des explorations scientifiques. Déjà dans l'Antiquité, l'intérêt que portait Alexandre le Grand (IV^e siècle av. J.-C.) aux animaux exotiques est bien connu des hellénistes¹³³. Ses velléités conquérantes se laissaient souvent rattraper par un intérêt curieux envers une faune nouvelle et inconnue. Aristote, son maître, pour écrire l'*Histoire des animaux*¹³⁴, avait justement su associer à des savoirs anciens les observations nouvelles qu'il avait pu tirer de récits de voyageurs, mais aussi de ses propres visites de parcs, de zoos ou de jardins dans lesquels on conservait des animaux¹³⁵. Car sur la terre, les hommes ne furent pas les seuls à voyager ; ils emmenèrent avec eux les bêtes qui croisaient leur chemin.

Ce goût pour la faune, surtout inconnue, continua de se développer au fil des siècles en Occident¹³⁶. Par exemple, Thierry Buquet a montré comment le Moyen Âge manifestait un véritable intérêt pour les animaux exotiques et de quelle manière en posséder était signe de

132. Voir notamment : ANDRÉ Jean-Marie, BASLEZ Marie-Françoise, *Voyager dans l'Antiquité*, Paris, Fayard, 1993 ; LECOQ Danielle (éd.), CHAMBARD Antoine (éd.), *Terre à découvrir, terres à parcourir : exploration et connaissance du monde, XII^e-XIX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998.

133. La bibliographie concernant Alexandre le Grand étant très abondante, pour une note synthétique sur le sujet des animaux, voir : BATTISTINI Olivier, CHARVET Pascal, « Animaux exotiques », *Alexandre le Grand : histoire et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2004, p. 534-536.

134. ARISTOTE, 1964-1969 [IV^e s. av. J.-C.].

135. « Pour décrire les animaux exotiques, Aristote ne disposait pas seulement des récits de voyageurs. Il a pu aussi en voir quelques-uns de ses yeux dans les ménageries, auprès de dresseurs de bêtes et de bateleurs, dans les parcs zoologiques et même chez les particuliers qui possédaient certains de ces animaux apprivoisés. » Cf. LOUIS Pierre, *La découverte de la vie : Aristote*, Paris, Hermann, 1975, p. 53.

136. Voir à ce sujet : BECK Corinne (éd.), GUIZAR Fabrice (éd.), *La bête captive au Moyen âge et à l'époque moderne [Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes », Valenciennes, 8 et 9 novembre 2007]*, Amiens, Encrage université, 2012.

richesse¹³⁷. À la fin du Moyen Âge, les « ménageries¹³⁸ » se développèrent de plus en plus et surtout à partir de la Renaissance. À mesure que les possibilités de voyages s'accroissaient, c'est l'« émerveillement face aux œuvres de la nature [et] les extravagances de sa production¹³⁹ » qui ne fit que grandir.

Les anecdotes ne manquent pas au sujet de certains animaux devenus célèbres issus de ces transferts¹⁴⁰. L'histoire de la girafe Médicis, qui fut offerte à Laurent le Magnifique (1449-1492) à la fin du xv^e siècle, ou celle de l'éléphant qui, durant les années 1510, fit office de présent diplomatique au pape Léon X (1475-1521) par le roi du Portugal, Manuel I^{er} (1469-1521), sont aujourd'hui bien connues¹⁴¹. Au début du xvi^e siècle, c'est un rhinocéros qui attisa la curiosité partout en Europe. Cadeau diplomatique¹⁴² du sultan indien Muzaffar II (régnant de 1511 à 1526) au gouverneur de l'Inde portugaise, le rhinocéros arriva par bateau, en 1515, à Lisbonne¹⁴³. À ce moment-là, il y avait plus de douze siècles qu'un tel animal n'avait été vu en Europe, et les rhinocéros n'étaient connus que par d'anciennes descriptions. Tout naturellement, l'animal attira un grand nombre de curieux, parmi lesquels des scientifiques mais aussi des artistes.

L'œuvre la plus célèbre issue du passage du rhinocéros en Europe est sans aucun doute le dessin puis l'estampe qu'en fit Albrecht Dürer (1471-1528) : *Rhinocéros 1515* (fig. 6). L'artiste, qui n'avait jamais vu l'animal, réalisa son dessin d'après la description et le dessin qu'en avait fait Valentin Ferdinand (début du xvi^e siècle), un graveur moravien installé à Lisbonne. La façon dont Dürer représenta le rhinocéros d'après une simple description est tout à fait saisissante. Si la forme générale de l'animal est juste, celui-ci arbore en contrepartie une sorte de carapace très

137. BUQUET Thierry, « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales », in TOUSSAINT Jacques (éd.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes [publication dans le cadre de l'exposition au Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois - Trésors d'Oignies (TreMa) du 14 novembre 2013 au 16 février 2014]*, Namur, Société Archéologique de Namur, 2013, p. 97-121.

138. Le terme est anachronique, il sera employé pour la première fois au xvii^e siècle au sujet de la Ménagerie royale de Versailles.

139. BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos : histoire des jardins zoologiques en Occident (xvi^e-xx^e siècle)*, Paris, La Découverte, 1998, p. 35.

140. CHRISTEN Yves, « Dictionnaire, de A à Z, de quelques personnes animales illustres », *Les surdoués du monde animal*, Monaco, Éd. du Rocher, 2009, p. 213-284 ; PASTOUREAU Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, France loisirs, 2015 (1^{ère} éd. : 2001).

141. BEDINI Silvio A., *The Pope's elephant*, New York, Penguin Books, 2010 (1^{ère} éd. : Manchester, Carcanet Press, 1997) ; BELOZERSKAYA Marina, *The Medici giraffe : and other tales of exotic animals and power*, New York, Little, Brown and Co., 2009 (1^{ère} éd. : 2006) ; BUQUET Thierry, « La belle captive. La girafe dans les ménageries princières au Moyen Âge. », in BECK, GUIZAR, 2012, p. 65-90 ; JOOST-GAUGIER Christiane L., « Lorenzo the Magnificent and the Giraffe as a Symbol of Power », *Artibus et Historiae*, vol. 8, n° 16, 1987, p. 91-99 ; LEVENSON Jay A., RABY Julian, « A Papal Elephant in the East : Carthaginians and Ottomans, Jesuits and Japan », in WOLFFHAL Diane (éd.), GARTON John (éd.), *New studies on old masters : essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011, p. 49-67.

142. Sur l'importance des animaux comme cadeaux diplomatiques, voir : BODSON Liliane (éd.), *Les animaux exotiques dans les relations internationales : espèces, fonctions, significations. Journée d'étude, Université de Liège, 22 mars 1997*, Liège, Université de Liège, 1998.

143. Sur l'histoire du rhinocéros portugais, voir : FONTOURA DA COSTA A., *Les Déambulations du Rhinocéros de Modofar, roi de Cambaye, de 1514 à 1516*, Lisbonne, Agence générale des colonies, 1937 ; NORFOLK Lawrence, TURLÉ Bernard (trad.), *Le rhinocéros du pape*, Paris, Grasset, 1997 (1^{ère} éd. : *The pope's rhinoceros*, s. l., Minerva, 1997).

proche d'une armure, et ses pattes semblent recouvertes d'écailles. C'est sans nul doute que les hommes du XVI^e siècle imaginaient le rhinocéros comme un animal terrible et effrayant, à l'allure guerrière. Par l'originalité de sa physionomie qu'accentuait sa rareté, celui-ci constituait un modèle de choix qui ne cessa de fasciner les artistes durant les siècles qui suivirent¹⁴⁴. Au XVIII^e siècle, ce fut à Jean-Baptiste Oudry, entre autres, d'immortaliser le portrait d'une femelle rhinocéros nommée Clara (cat. 81) qui fit, elle aussi, le tour de l'Europe. Le peintre qui avait pourtant pu observer directement l'animal lors de son passage en France, le représenta également comme si, d'une certaine manière, il était recouvert d'une carapace. Bien que la peau du rhinocéros puisse effectivement donner l'impression d'une armure, la représentation d'Oudry laisse penser que l'imaginaire qui prédominait sur la faune sauvage et exotique imprégnait encore largement les esprits et prenait parfois le pas sur l'observation.

Dürer, peintre mais aussi dessinateur et graveur, originaire du Saint-Empire romain germanique, fait, encore de nos jours, partie des plus illustres artistes de la Renaissance¹⁴⁵. Il fut prolifique dans des genres variés, s'intéressant aussi bien à la figure humaine, qu'au paysage et à la perspective, et il fut l'un des premiers artistes majeurs à manifester un véritable intérêt pour les animaux¹⁴⁶. Son œuvre dessinée est parcouru d'une faune variée, de singes, d'oiseaux – retenons notamment l'intérêt tout particulier qu'il porta au fascinant plumage du rollier bleu (fig. 7) – et de mammifères comme son célèbre lièvre (fig. 8). Si la faune locale lui fournissait des modèles aisément accessibles, le peintre eut également le loisir de se déplacer pour observer des animaux exotiques, qu'il représenta cette fois-ci d'après ses propres observations. C'est ainsi que dès 1490, au palais des Doges de Venise, Dürer put voir pour la première fois un lion dont il tira une gouache en 1494 (fig. 9). Il s'agit du premier animal auquel l'artiste consacra une peinture entière et autonome¹⁴⁷.

Les animaux exotiques que l'on rapportait de voyage ou que l'on s'offrait mutuellement, parqués dans des enclos, dans des cages ou montrés dans des jardins près des habitations, étaient à la fois un symbole de pouvoir et de richesse, ainsi que le signe de la domination des hommes

144. Voir à ce sujet : CLARKE T. H., *The rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, London-New York, Sotheby's Publications, 1986 ; PIMENTEL Juan, MASON Peter (trad.), *The rhinoceros and the megatherium : an essay in natural history*, Cambridge, Harvard university press, 2017.

145. Devant l'abondance des ouvrages sur la vie et l'œuvre de Dürer, nous avons retenu de récentes rééditions françaises de certaines de ses plus éminentes monographies : PANOFKY Erwin, LE BOURG Dominique (trad.), *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Vanves, Hazan, 2012 (1^{ère} éd. : *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton Princeton University Press, 1943) ; WOLF Norbert, VIREY-WALLON Aude (trad.), AGIUS D'YVOIRE Élisabeth (trad.), *Dürer*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011 (1^{ère} éd. : Munich, Prestel, 2011) ; WOLF Norbert, FRUHRUNK Wolf (trad.), *Albrecht Dürer, 1471-1528 : le génie de la Renaissance allemande*, Köln-Paris, Taschen, 2016 (1^{ère} éd. : *Albrecht Dürer, 1471-1528 : the genius of the German renaissance*, Köln, Taschen, 2006).

146. Sur le travail de Dürer comme peintre animalier, voir : EISLER Colin Tobias, *Dürer's animals*, Washington-London, Smithsonian institution press, 1991 ; SALLEY Victoria, *Nature's artist : plants and animals by Albrecht Dürer*, München, Prestel, 2003.

147. EISLER, « The Lion, the Saint, and the Artist », 1991, p. 139-161.

sur le monde alentour. Ces curiosités fascinaient tout autant les nobles que les scientifiques et les artistes¹⁴⁸. Certains d'entre-eux surent tirer parti de ces nouveaux modèles qui leur étaient fournis et qui venaient ensuite peupler leurs compositions. La faune parfois foisonnante qui prospérait sur certaines toiles faisait écho à la variété des animaux que l'on trouvait de plus en plus dans les environs des grandes demeures européennes. À cette image, quelques représentations en particulier offrirent aux peintres animaliers l'opportunité de mettre à l'honneur une multitude d'animaux.

La représentation d'un zoo mythique : autour de l'orphisme, de l'imaginaire diluvien, et du jardin d'Éden (Italie et Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles)

Plusieurs épisodes de l'Ancien Testament, à l'instar de celui de la nomination des animaux évoqué un peu plus tôt, mettent en scène le rapport de l'homme aux animaux. Ces récits, par les interprétations qui en sont faites, furent, à chaque époque, le reflet de ce que l'homme ressentait du monde qui l'entourait et de ses relations avec lui. À ce sujet, la vision traditionnelle que l'on se faisait du jardin d'Éden¹⁴⁹ et celle du récit diluvien¹⁵⁰ se révèlent être particulièrement éloquentes. À ces deux récits vient s'ajouter l'histoire plus ancienne, issue des *Métamorphoses* d'Ovide (I^{er} siècle av. J.-C.), d'Orphée charmant les animaux¹⁵¹. Dans ces trois mythes fondateurs, on retrouve une très forte notion de communauté des êtres à laquelle participe l'homme qui, s'il vit entouré d'animaux, conserve toutefois une place bien distincte dans un rapport toujours hiérarchisé¹⁵². Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'Orphée, pour diverses raisons parmi lesquelles son rapport au monde naturel, ait pu être associé au christianisme¹⁵³.

148. Voir notamment à ce sujet : ATTENBOROUGH David *et al.*, *Amazing rare things : the art of natural history in the age of discovery*, New Haven, Yale university press, 2015 (1^{ère} éd. : Londres, Royal Collection publ., 2007).

149. Dans le paradis terrestre, tel que décrit par l'Ancien Testament (Genèse 1,1-2,14), Adam, Ève, et les animaux – auxquels Adam venait de donner des noms –, prospéraient en osmose au milieu des plantes et des arbres.

150. « Le Seigneur dit à Noé : entre dans l'arche, toi et toute ta maison ; car je t'ai vu juste devant moi parmi cette génération. Tu prendras auprès de toi sept couples de tous les animaux purs, le mâle et sa femelle ; une paire des animaux qui ne sont pas purs, le mâle et sa femelle ; sept couples aussi des oiseaux du ciel, mâle et femelle, afin de conserver leur race en vie sur la face de toute la terre. Car, encore sept jours, et je ferai pleuvoir sur la terre quarante jours et quarante nuits, et j'exterminerai de la face de la terre tous les êtres que j'ai faits. » (Genèse 7,1-8,22)

151. Dans la littérature latine, Orphée apparaît chez Virgile et chez Ovide. C'est uniquement chez ce dernier qu'il adopte la posture de chanteur des animaux, dès le début du x^e livre des *Métamorphoses* : « Telle était la forêt qu'avait attirée le chanteur divin, assis au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et d'une multitude d'oiseaux. » (x, 143-144) C'est ainsi entouré d'animaux que le poète chanta les nombreuses histoires des livres x et xi. Voir : OVIDE, *Les Métamorphoses. Tome II, Livres VI-X*, éd. traduite par Georges LAFAYE et présentée par Henri LE BONNIEC, Paris, Les Belles lettres, 1995 [I^{er} s.].

152. « Cette souveraineté et cette communauté se concrétisent par une sollicitude de l'homme pour les animaux, analogue à celle du maître pour ses serviteurs. » Cf. BARATAY, 2015, p. 11.

153. Sur les rapports qu'entretient le mythe d'Orphée avec le christianisme, voir : BOULANGER André, *Orphée : rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris, F. Rieder, 1925 ; DUPONT-SOMMER André, « Le mythe d'Orphée aux animaux et ses prolongements dans le judaïsme, le christianisme et l'Islam » [conférence tenue durant la séance du 5 juin 1974], Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1975 ; FRIEDMAN John Block, *Orphée au Moyen âge*, Éditions universitaires, Fribourg, 1999 (1^{ère} éd. : *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1970) ; HERRERO DE JAUREGUI Miguel, *Orphism and christianity in late Antiquity*, Berlin, De Gruyter, 2010 (1^{ère} éd. : *Tradición*

Qu'il s'agisse d'Adam et Ève, de Noé ou encore d'Orphée, tous ont hanté l'imaginaire des peintres à l'époque moderne. Pourtant, malgré la présence considérable des animaux dans leurs histoires respectives, ce ne sont que rarement les épisodes qui les lient au règne animal qui retiennent l'attention des artistes. Le récit diluvien fut ainsi souvent centré sur Noé et sa famille, sur la construction de l'Arche ou bien sur le déluge en lui-même¹⁵⁴, le jardin d'Éden intéressa avant tout pour la chute d'Adam et Ève¹⁵⁵, quant à Orphée, figure allégorique du poète, sa descente aux enfers fascina bien plus que sa fonction de chantre des animaux sauvages¹⁵⁶.

Néanmoins, tous les artistes des XVI^e et XVII^e siècles ne négligèrent pas le rôle des animaux dans ces différents mythes. Tandis qu'à partir du XV^e siècle, et surtout du XVI^e, quelques peintres s'intéressaient à l'Ancien Testament, on retrouva de plus en plus d'illustrations de ces épisodes sur lesquelles les animaux apparaissaient au premier plan. Les compositions que nous allons évoquer sont majoritairement issues des écoles italiennes et des Pays-Bas du Nord et du Sud, qui toutes ont une importance dans notre étude.

Que ce soit dans les représentations orphiques ou dans celles de l'Éden, se dégage véritablement une vision idyllique de la nature au sein de laquelle la communauté du vivant prospère en harmonie. Dans *Le Jardin d'Éden et le Péché originel* (fig. 10), Pierre Paul Rubens (1577-1640) et Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625) parvinrent à offrir plus des deux tiers de la composition aux animaux, tout en montrant Ève tendant le fruit à Adam à gauche de la toile. À leurs côtés, les bêtes prolifèrent de toutes parts et cohabitent pacifiquement – le tigre et le léopard jouent près du bœuf tandis que le lion, distant, observe la scène. Chez deux autres peintres flamands, Isaac van Oosten (1613-1661) et Roelandt Savery (1576-1639), Adam et Ève ont été relégués à l'arrière-plan des compositions et les artistes ont permis à la variété d'animaux représentés d'occuper les premier et second plans (fig. 11-12).

L'une des œuvres les plus remarquables présentant les animaux avant que ne survienne le Déluge est sans aucun doute *L'entrée des animaux dans l'Arche* (fig. 13) de Jan Brueghel l'Ancien¹⁵⁷.

orfica y cristianismo antiguo, Madrid, Trotta, 2007) ; JOURDAN Fabienne, *Orphée et les chrétiens : la réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. Tome 1, Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ : "réécriture d'un mythe à des fins protreptiques chez Clément d'Alexandrie"*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

154. À peine les auteurs du catalogue d'exposition *Visions du Déluge* ont-ils évoqué les scènes animalières qui peuvent être issues de ce récit : « Après avoir servi de support à une peinture de genre (Bassano) et animalière (Breughel, Savery, Castiglione), le déluge devient avec Poussin paysage historique. » Cf. [Cat. expo.] CARIEL Rémi *et al.*, *Visions du déluge : de la Renaissance au XIX^e siècle [Dijon, Musée Magnin, 11 octobre 2006-10 janvier 2007 ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2 février-29 avril 2007]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 12-13.

155. Sur les représentations de l'Éden en général, voir notamment : BOBY DE LA CHAPELLE Philippe *et al.*, *Paradis retrouvés : un itinéraire artistique*, Paris, Cercle d'Art, 2005 ; DENKHA Ataa, *L'imaginaire du paradis et le monde de l'au-delà dans le christianisme et dans l'islam*, Paris, L'Harmattan, 2014 ; VISEUX Dominique, *Le jardin des délices : approche de l'image paradisiaque dans l'Occident médiéval et pré-renaissant*, Suresnes, Les Éditions du Net, 2015.

156. Sur les multiples représentations d'Orphée à la Renaissance, voir : BAROLSKY Paul, *Ovid and the metamorphoses of modern art from Botticelli to Picasso*, New Haven-London, Yale University Press, 2014 ; FESSAGUET Isabelle, *Les Métamorphoses d'Orphée : le mythe d'Orphée dans les arts en Italie de 1470 à 1607*, Thèse de doctorat sous la dir. de Louis MARIN, Paris, EHESS, 1987.

157. Considérée comme un chef-d'œuvre de l'art animalier, cette peinture a fait l'objet d'un petit ouvrage

Malgré la surface relativement réduite de la toile, grâce à un sens de la composition parfaitement maîtrisé, le peintre est parvenu à représenter un nombre infini d'espèces animales sur la terre et dans les airs. Pour une composition à la thématique similaire (fig. 14), son cadet, Jan Brueghel le Jeune (1601-1678), fit le choix de ne plus montrer que les animaux qui eux-seuls satisfont désormais à l'image parfaite de l'harmonie terrestre. C'est peut-être inspiré par le tableau de Brueghel l'Ancien que Roelandt Savery peignit à son tour l'*Entrée des animaux dans l'Arche* (fig. 15). Enfin, le thème inspira aussi les peintres italiens. Dans l'une des versions de l'Arche de Noé (fig. 16) que peignit le vénitien Jacopo Bassano¹⁵⁸ (1510-1592), Noé, sa femme et leurs enfants, s'ils figurent sur le même plan que les animaux, se retrouvent toutefois mêlés à ces derniers sans que ne soit visiblement instaurée une quelconque hiérarchie entre eux et les bêtes.

Toutes aussi révélatrices, les représentations du mythe orphique attestent de l'intérêt porté par ces mêmes peintres à la diversité de la faune. Qu'il s'agisse des peintures italiennes et flamandes du XVII^e siècle, comme les tableaux de Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) (fig. 17) ou de Roelandt Savery (fig. 18), ou bien, un peu plus tardives, les toiles (fig. 19 et fig. 20) de Giovanni Francesco Castiglione (1641-1716) – le fils de Giovanni Benedetto – ou du napolitain Domenico Brandi (1683-1736), ce sont encore une fois les animaux qui sont mis en valeur au détriment de la figure d'Orphée. En ce sens, l'analyse que fit André Dupont-Sommer du mythe d'Orphée pourrait aisément s'apparenter à la description de la plupart des toiles que nous venons d'évoquer : « Subjuguées et domptées, les bêtes féroces voisinent avec les animaux domestiques sans leur faire aucun mal, tant la suave mélodie verse sur tous les êtres l'harmonie et la paix paradisiaque¹⁵⁹. » Qu'il s'agisse d'images du Déluge, du Paradis, ou bien du paysage orphique, ces représentations illustraient une harmonie naturelle entre les hommes et les bêtes qui se devait d'être perçue comme un monde idéal à recréer. Ce mode de représentations de certains récits, par le biais d'une faune foisonnante et variée, conduisait à traiter parfois presque à l'identique les sujets. C'est ainsi qu'une toile anonyme figurant le Déluge (fig. 21) fut réalisée d'après la copie d'une représentation du Jardin d'Éden (fig. 22) de Paul de Vos (v. 1591-1678) pour les animaux et de Jan Wildens (1586-1653) pour le paysage. Dans la plupart de ces tableaux, les animaux prennent l'ascendant sur le récit qui, presque impossible à identifier, se joue, imperceptible, au fond des compositions.

Si ce ne sont évidemment pas toutes les représentations de ces thèmes qui sont

monographique, voir : FABER KOLB Arianne, *Jan Brueghel the Elder : The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.

158. Les collections royales abritaient une série de toiles de l'atelier des Bassano figurant le cycle de Noé, mis au point par Jacopo, sur lesquelles les animaux figurent en bonne place. Cf. BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, *L'Inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 324-325, cat. 301-303.

159. DUPONT-SOMMER, 1975, p. 4.

concernées, la plupart continuant à mettre en scène les hommes jusqu'à en effacer parfois les animaux, la manière dont certains peintres flamands et italiens appréhendèrent ces récits en mettant, d'un mouvement commun, la lumière sur la faune, se révèle particulièrement intéressante. S'il y avait bien d'une part l'envie de représenter un équilibre naturel, il y avait d'autre part, d'une manière peut-être plus pragmatique, le désir des artistes de mettre en avant leurs connaissances nouvelles des modèles animaux :

Du pacificateur de l'Humanité des florentins, les poètes néo-latins de la Renaissance avaient à ce point affadi le discours philosophique que le civilisateur était devenu prétexte pictural à peupler un paysage d'une foule d'animaux permettant à l'artiste de faire montre de toute sa virtuosité zoologique. À ce jeu, *Orphée* égalait le *Paradis Terrestre* et le *Déluge* ! Les flamands, Brueghel de Velours en tête, avec son grand cheval blanc, mais aussi Hondecoeter ou Savery allaient le ramener peu à peu à la dimension de faire-valoir chassé du centre de la figuration pour se noyer dans la verdure¹⁶⁰.

Henri Focillon remarqua, au sujet du peintre génois Giovanni Benedetto Castiglione¹⁶¹ qui avait lui aussi choisi d'insister sur les animaux dans ses représentations du Déluge (fig. 23-24), un intérêt pour les bêtes qu'il qualifia de « curiosité » et même d'« amitié »¹⁶². En effet, il y a dans les représentations du Déluge de Castiglione, autant que dans ses autres toiles, comme dans celles des artistes flamands et italiens que nous avons évoqués, un regard porté vers les animaux qui surpasse l'unique ambition zoologique. Ce peintre originaire de Gênes était bien connu des amateurs français et l'on retrouve un certain nombre de ses compositions dans les collections du XVIII^e siècle¹⁶³.

Bien que nous ayons fait le choix de ne pas aborder ici la question, trop complexe et trop vaste, des espèces – exotiques ou locales, réelles ou fictives – représentées sur les toiles¹⁶⁴, il existait un lien très fort entre la vision d'un monde idéal et l'ambition zoologique qui accompagna les nouvelles découvertes. C'est notamment par le biais des jardins et leurs aspects naturalistes que se manifesta de plus en plus la volonté de recréer un monde idéal : « Quelques diverses que

160. CAMBOULIVES Catherine, « L'âme et le sang du poète », in CAMBOULIVES Catherine (dir.), LAVALLÉE Michèle (dir.), *Les métamorphoses d'Orphée*, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 60.

161. Le peintre Giovanni Benedetto Castiglione, né à Gênes en 1609 et mort à Mantoue en 1664, laissa toujours aux animaux une place prépondérante dans ses toiles, qu'il s'agisse d'épisodes religieux ou mythologiques, allant parfois presque jusqu'à en effacer l'homme.

162. « Ce qui nous frappe d'abord, c'est qu'il a beaucoup aimé les bêtes et qu'il les a beaucoup représentées, s'attachant aux sujets de la fable et de la mythologie où naturellement elles prennent place, la crèche, l'entrée des animaux dans l'arche, la fuite en Égypte, Circé et les compagnons d'Ulysse. [...] Les hommes du Nord sont tout à leurs bêtes quand ils les peignent, et l'homme est presque de la même famille. [...] Chez Castiglione, nous n'avons pas la hantise ou l'obsession, mais nous avons la curiosité, l'amitié. » Cf. FOCILLON Henri, « Castiglione Genovese », *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, 1969, p. 84-85.

163. Voir : MICHEL Patrick, « Il gusto per la pittura genovese in Francia nel XVIII secolo. Storia di una recezione limitata », in BOCCARDO Piero (éd.) et al., *Genova e la Francia : opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2002, p. 157-169.

164. Nous étudions, plus loin dans notre travail, cette question au prisme de la peinture animalière française du XVIII^e siècle. Voir part. 3 chap. 1.

soient les formes qu'a pris le jardin dans le temps et dans l'espace, leur origine se trouve dans le rêve jamais assouvi de l'homme de dominer la nature, rêve de domination qui est aussi un besoin d'harmonie avec elle et, au-delà, d'harmonie avec le divin¹⁶⁵. »

La « ménagerie » peinte des Médicis : une collection de peintures italiennes et flamandes aux XVII^e et XVIII^e siècles

La conquête de la faune entre en forte résonance avec les mythes originels¹⁶⁶ : s'entourer des bêtes, dans toute leur diversité, permet à la fois de recréer un monde idéal tout en parfaissant sa connaissance de celles-ci. Pour les humanistes du XVI^e siècle, « le jardin doit aider à s'ouvrir sur le monde, à le contempler et à le prendre en main¹⁶⁷ ». En Italie, notamment, où se développa tout particulièrement l'art des jardins, les parcs se présentèrent de plus en plus comme l'écrin d'une faune variée. À ce sujet, la famille Médicis constitue un modèle privilégié qui, sans être non plus un exemple isolé¹⁶⁸, offre l'opportunité de mettre en lumière le lien qui se tissait entre le goût pour les animaux véritables et celui pour leurs représentations.

Il y a d'abord l'intérêt évident des membres de la famille, sur plusieurs générations, pour les animaux et nous avons d'ailleurs évoqué plus tôt la célèbre girafe de Laurent le Magnifique, ainsi que Hanno, l'éléphant qui avait été offert au pape Léon X. Dans l'optique de nous en tenir à un moment particulier de leur histoire, du XVII^e au XVIII^e siècles, nous n'approfondirons pas le goût que manifestaient les Médicis, depuis le XV^e siècle pour les animaux¹⁶⁹. Nous retiendrons qu'à l'instar de nombreuses familles régnantes ils avaient constitué, au fil des décennies, de véritables zoos autour de leurs villas florentines et en particulier celle du Pratolino¹⁷⁰. On retrouve ce plaisir de la faune et de la flore dans les décors de leurs villas, de Florence jusqu'à Rome¹⁷¹. À partir du début du XVII^e siècle, la collection de peintures qu'ils avaient formée au cours des règnes successifs

165. ANTOINE Élisabeth, « Jardins et ménageries de la fin du Moyen-Âge. Le prince au jardin d'Éden », in BRENOT Anne-Marie (éd.), COTTRET Bernard (éd.), *Le jardin : figures et métamorphoses*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2005, p. 53.

166. Sur le thème du jardin naturaliste, au prisme, entre autres, des représentations des trois mythes que nous venons de traiter – Orphée, le Paradis et le Déluge –, voir : VOLDÈRE Florence (de) et al., *L'Odyssee du Paradis dans la peinture flamande, XV^e-XVII^e siècle : l'émergence du paysage profane*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

167. BARATAY, HARDOUIN-FUGIER, 1998, p. 55.

168. Entre autres exemples, Éric Baratay et Elisabeth Hardouin-Fugier évoquent la villa Borghèse à Rome où les animaux qui habitaient le jardin du palais participaient de la magnificence du lieu et se mêlaient à un savant jeu de décor et de perspective. Cf. BARATAY, HARDOUIN-FUGIER, 1998, p. 57-59.

169. Voir à ce sujet : GROOM Angelica, *Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Leiden-Boston, Brill, 2018 ; MASSETI Marco, « New World and other Exotic Animals in the Italian Renaissance : the Menageries of Lorenzo II Magnifico and his Son, Pope Leo X », in MACGREGOR Arthur, *Naturalists in the field : collecting, recording and preserving the natural world from the fifteenth to the twenty-first century*, Leiden, Brill, 2018, p. 40-75.

170. Bien que les animaux n'en constituent pas le cœur du propos, on peut aisément mesurer leur importance au travers des pages du travail de thèse suivant : BRUNON Hervé, *Pratolino : arts des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de Daniel RABREAU, Paris, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.

171. Voir à ce sujet : CHASTEL André (dir.), MOREL Philippe (éd.), « Un teatro di natura », *La Villa Médicis. Volume 3. Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Fernand de Médicis. Étude iconologique*, Rome, Académie de France à Rome/École française de Rome, 1991, p. 45-88.

commença à s'enrichir de nombreuses fleurs, végétaux, et animaux divers¹⁷².

Deux ouvrages, parus en 1985 et en 1998, consacrés respectivement aux animaux vivants et à la nature morte dans la collection Médicis, permettent de prendre conscience du penchant manifeste des membres de la famille pour ce type de représentations¹⁷³. On comprend ainsi aisément que depuis 2007, au troisième étage de la maison florentine de Poggio a Caiano, se soit ouvert un musée dédié exclusivement à la nature morte – incluant toutefois des tableaux d'animaux vivants¹⁷⁴. Dans la mesure où ils entrent en relation directe avec les animaux réels que possédait la famille, ce sont ces derniers, à qui est consacré l'ouvrage de 1985, qui vont retenir notre attention.

La collection de peintures animalières avait été composée durant le XVII^e siècle et les premières décennies du XVIII^e. L'œuvre la plus ancienne qu'elle conserve est le portrait d'une chienne sur un coussin rouge (fig. 25), attribuée au florentin Tiberio Titi (1573-1627), un peintre de portraits tombé dans un relatif oubli. L'attribution à Titi est justifiée par un autre tableau de sa main représentant les chiens des Médicis en compagnie de leur nain dans le jardin de Boboli à Florence (fig. 26), attestant du fait que le peintre avait déjà portraituré les animaux de la famille. Le type du portrait de chiens fut très en vogue en France durant le XVIII^e siècle¹⁷⁵. Il avait émergé en Vénétie au XVI^e siècle sous le pinceau du peintre Jacopo Bassano (fig. 27). L'intérêt des Médicis se porta ainsi vers de nombreuses catégories animalières, allant de la représentation de volailles aux combats de bêtes, des tableaux d'oiseaux aux singeries, en passant par des portraits d'animaux, domestiques ou extraordinaires.

Parmi les œuvres les plus remarquables de leur collection nous retiendrons notamment un veau et un mouton à deux têtes (fig. 28-29), du florentin Bartolomeo Bimbi (1648-1729), qui figure parmi les artistes les plus représentés de la collection animalière et de natures mortes¹⁷⁶. Les deux toiles furent commandés à l'artiste en 1719 par Cosme III de Médicis (1642-1726), qui conservait la majeure partie de ses tableaux à la Villa dell'Ambrogiana, située dans la campagne florentine. Celle-ci témoigne de l'intérêt particulier que portait le grand-duc de Toscane aux

172. Sur la collection de la famille Médicis en général, voir notamment : FULTON Christopher B., *An Earthly Paradise : the Medici, their Collection and the foundations of Modern Art*, Firenze, L. S. Olschki, 2006.

173. [Cat. expo.] MOSCO Marilena (éd.), *Natura viva : animal paintings in the Medici Collections [National Academy of Design, New York, 3 juillet-10 septembre 1986 ; Lowe Museum of Art, Coral Gables, 9 octobre-23 novembre 1986]*, Firenze, Centro Di, 1985 ; CHIARINI Marco, *La natura morta a Palazzo e in Villa : le collezioni dei Medici e dei Lorena*, Livorno, Sillabe, 1998.

174. CASCIU Stefano (éd.), *Museo della natura morta : Villa Medicea di Poggio a Caiano. Catalogo dei dipinti*, Livorno, Sillabe, 2009.

175. Ce sujet est développé plus précisément dans la troisième partie de notre travail (voir part. 3 chap. 2).

176. MELONI TRKULJA Silvia (éd.), TONGIORGI TOMASI Lucia (éd.), *Bartolomeo Bimbi : un pittore di piante e animali alla corte dei Medici*, Firenze, Edifir, 1998 ; [Cat. expo.] NEPI Chiara (éd.), CASCIU Stefano (éd.), *Bartolomeo Bimbi : eccentrica natura [Torino, Palazzo Madama, 29 janvier-11 avril 2016]*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016 ; SAVOIA Daniela (éd.), STROCCHI Maria Letizia (éd.), *Le belle forme della natura : la pittura di Bartolomeo Bimbi (1648-1730) tra scienza e 'maraviglia'*, Abacus, 2001.

curiosités de la nature. En effet, Cosme III commanda à Bimbi un certain nombre de représentations d'animaux mal formés, exotiques ou des spécimens extraordinaires qu'il avait lui-même chassés. C'est par exemple le cas d'un vautour que captura Cosme III et qui fut peint par Bimbi en 1721 (fig. 30). L'animal demeurait alors impossible à identifier si l'on en croit les inscriptions de la note en trompe-l'œil figurant en bas à gauche de la composition¹⁷⁷.

D'une très grande diversité, les œuvres qui nous concernent étaient exclusivement de la main de peintres italiens et flamands – les hollandais ne figurant que dans la collection de natures mortes – des XVI^e et XVII^e siècles qui, tous, surent montrer un grand talent dans la représentation des animaux vivants. Nicasius Bernaerts, un peintre flamand sur lequel nous reviendrons un peu plus loin dans ce chapitre, est tout particulièrement représenté dans la collection de natures mortes, et les Médicis possédaient également un tableau de poules de sa main, aujourd'hui disparu. C'est aux origines de la collection que ses toiles avaient été acquises par Ferdinand II de Médicis¹⁷⁸ (1610-1670). La présence des peintres animaliers flamands dans cette collection témoigne des influences mutuelles qui s'exercèrent entre les Pays-Bas et l'Italie¹⁷⁹.

Dans une certaine mesure, on retrouva un modèle similaire à la collection de peinture des Médicis à Versailles quand à la fin des années 1660 fut bâtie la Ménagerie et que des artistes furent mandatés pour en peindre les animaux. Les liens entre Florence au XVII^e siècle et la cour de France sont avérés. Dans les années 1650, notamment, c'est sur le modèle du *serraglio de' Leoni* florentin qu'avait été aménagé le séraïl de Vincennes¹⁸⁰. De surcroît, le jardin de la demeure du Pratolino servit d'inspiration à André Le Nôtre (1613-1700) lorsqu'il conçut les jardins du château de Versailles¹⁸¹.

1.3. La place des animaux à Versailles : fantasmer et observer

177. « Le présent oiseau, dont le nom n'a pu être identifié après toutes les enquêtes, a été piégé dans la réserve de Pietra sur un morceau de terrain marécageux, difficile à traverser et à y chasser, présentant d'énormes arbres et une vaste zone vaseuse. » [« *Il Presente Uccello del quale con tutte le diligenze che s'è fatto non si è potuto sapere il Nome, questo è stato preso nella Bandita di Pietra ad una Tagliola per essere paese assai macchioso, e forte, quale si rende impraticabile per farci le Caccie, essendovi Alberi grossissimi, e Macchia assaigrande, e folta.* »] Cf. [Cat. expo.] MOSCO, 1985, p. 60, cat. 14 (repr.).

178. Voir : CASCIU, 2009 ; SIMARI Maria Matilde, *Per il gran principe Ferdinando: nature morte, paesi, bambocciate e caramogi dalle collezioni medicee*, Livorno, Sillabe, 2013.

179. Sur les échanges artistiques entre l'Italie et les Pays-Bas, voir notamment : BERSIER Jean Eugène, *L'influence de l'Italie dans la peinture hollandaise*, Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1951 ; DEKONINCK Ralph (dir.), *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas, XVI^e et XVIII^e siècles : bilan et perspectives / Artistieke relaties tussen Italië en de Nederlanden, 16de-18de eeuw : status quaestionis en vooruitzichten [actes du colloque, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 24-25 avril 2009]*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 2012 ; [Cat. expo.] DUPARC Frederik J., GRAIF Linda L., *Souvenirs d'Italie : peintres hollandais de l'Âge d'or [Musée des beaux-arts de Montréal, 8 juin-22 juillet 1990]*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1990.

180. COJANNOT Alexandre, « Un séraïl pour le cardinal Mazarin. Louis Le Vau et l'adaptation du *Serraglio de' Leoni* de Florence à Vincennes », *Annali di architettura*, n° 21, 2009, p. 151-166.

181. FARA Amelio, *Buontalenti e Le Nôtre : geometria del giardino da Pratolino a Versailles*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017.

Avant d'étudier plus spécifiquement la Ménagerie royale, il convient de s'intéresser à la place qui était laissée aux animaux à Versailles durant le règne de Louis XIV. Qu'ils soient à l'intérieur du château ou bien dans ses environs, qu'ils soient réels ou qu'ils soient figurés, les animaux faisaient partie intégrante de la vie de la cour versaillaise.

Les animaux dans la vie de cour

Bien avant que ne soit bâtie la Ménagerie royale, les animaux tenaient déjà une place importante auprès des monarques et des courtisans. Tandis que les animaux de compagnie habitaient le palais, ceux à qui l'on avait attribué un rôle utilitaire vivaient dans des dépendances conçues à leur usage¹⁸² alors que les animaux sauvages parcouraient le domaine autour du château¹⁸³. Des petits animaux de cour jusqu'aux chiens de chasse en passant par l'écurie royale, les animaux occupaient ainsi toutes les sphères de la vie quotidienne. Joan Pieragnoli, qui a récemment étudié la place des animaux de cour aux XVI^e et XVII^e siècles, distingue trois grands groupes principaux : le premier, qu'il appelle les « auxiliaires de chasse », regroupe chevaux et chiens, le second est constitué des « animaux de ménagerie et de parc », et enfin, le troisième, est celui des « animaux de compagnies »¹⁸⁴. Selon nous, une quatrième catégorie se déploie parallèlement aux trois autres : celle des animaux sauvages qui, bien que ne vivant pas à proprement parler au château participent néanmoins de l'un des principaux rituels monarchiques, celui de la chasse.

Nous avons fait le choix de ne pas développer plus longuement ce sujet, dans la mesure où il a déjà donné lieu à de très nombreuses études¹⁸⁵, mais aussi car il sera abordé plus précisément dans notre troisième partie, notamment à l'aune de la place du chien dans l'art au regard de celle qu'il occupait dans la société des Lumières. Il s'avérait cependant nécessaire, avant d'entreprendre l'étude de ceux de la Ménagerie d'insister sur la présence d'animaux vivants dans différentes sphères de la vie de cour.

182. Nous pensons à la Grande écurie et au Grand chenil où, durant l'Ancien Régime, vivaient les chevaux et les chiens des équipages de chasse.

183. Sur l'importance de l'écosystème versaillais et la circulation des animaux au sein du domaine étendu, voir : QUENET Grégory, *Versailles, une histoire naturelle*, Paris, La Découverte, 2015.

184. PIERAGNOLI, 2016.

185. Devant l'abondance des études menées sur la question de la domestication des animaux, nous avons choisi de retenir, pour la période moderne, les ouvrages suivants : FRANKLIN Alfred, *La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XI^e au XVIII^e siècle d'après des documents originaux ou inédits. Les Animaux*. II, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1899 ; MACDONOGH Katharine, MOMONT Danièle (trad.), *Histoire des animaux de cour*, Paris, Payot, 2011 (1^{ère} éd. : *Reigning cats and dogs : a history of pets at court since the Renaissance*, New York, St. Martin's Press, 1999) ; MILOVANOVIC Nicolas, *La princesse Palatine : protectrice des animaux*, Paris, Perrin, 2012 ; NEWTON William Ritchey, *Les chevaux et les chiens du roi à Versailles au XVIII^e siècle : la grande et la petite écurie, les écuries de la reine, le grand chenil et la louvererie*, Paris, H. Champion, 2015 (1^{ère} éd. : Springfield, 2012) PIERAGNOLI, 2016 ; ROCHE Daniel (éd.), REYTIER Daniel (éd.), BABELON Jean-Pierre (préf.), *Les Écuries royales : du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, 1998.

L'histoire des zoos et des ménageries en Europe intéresse depuis quelques années un certain nombre de chercheurs¹⁸⁶. Cependant, lorsque, au début des années 1970, Gérard Mabilie avait entrepris l'étude de la Ménagerie royale de Versailles, l'histoire de celle-ci était encore mal connue¹⁸⁷. Grâce à ses travaux, et ceux, plus récents, de quelques autres chercheurs, l'histoire de cette institution aujourd'hui disparue bénéficie de nos jours d'une visibilité bien plus accrue¹⁸⁸.

Le terme « ménagerie », au sens où nous l'entendons actuellement¹⁸⁹, fit son apparition au XVII^e siècle, alors que l'on venait de construire, à l'emplacement d'un ancien pavillon de chasse, un nouveau bâtiment dédié aux animaux. Bien que la tradition de posséder des animaux soit extrêmement ancienne, la Ménagerie versaillaise se présentait comme tout à fait innovante. Le plan avait été élaboré par Louis Le Vau (1612-1670) et les travaux s'étaient étendus de 1663 à 1668. La Ménagerie fut conçue autour d'un petit palais dont le centre était constitué d'un pavillon octogonal, lui-même au centre d'une cour de même forme autour de laquelle s'en déployaient sept autres qui étaient séparées par des murs et dans lesquelles on conservait les animaux. L'originalité de la Ménagerie reposait en grande partie sur ce pavillon central – celui qui fut amené à recevoir, nous le verrons, les toiles de Nicasiaus Bernaerts – qui, par son plan radial, offrait les meilleures conditions possibles pour l'observation des habitants des différentes cours. Un plan qui n'est pas sans rappeler le plan panoptique créé, à la fin du XVIII^e siècle, par Jeremy (1748-1832) et Samuel Bentham (1757-1831) pour les bâtiments carcéraux.

En privilégiant ainsi l'observation passive des animaux pour le plaisir de la Cour, au gré de promenades dans les jardins, la Ménagerie se détachait nettement de ce qui plaisait jusqu'alors comme spectacles d'animaux vivants, à l'instar des combats de bêtes féroces organisés au sein du séraïl des animaux sauvages de Vincennes¹⁹⁰. Aujourd'hui, disparu, ce bâtiment avait été conçu

186. Voir notamment : BARATAY, HARDOUIN-FUGIER, 1998 ; BELOZERSKAYA Marina, « Menageries as Princely Necessities and Mirrors of Their Times », in MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted Menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, p. 59-73 ; LOISEL Gustave, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris, O. Doyn ; H. Laurens, 1912, 3 vol. [I. Antiquité. Moyen Âge. Renaissance ; II. Temps Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles) ; III. Époque contemporaine (XIX^e et XX^e siècles)].

187. Ces travaux avaient été précédés de quelques articles ou parties d'ouvrages, mais aucun chercheur ne s'était spécifiquement consacré à l'étude de la Ménagerie versaillaise dans son ensemble. Pour les publications antérieures, voir notamment : LOISEL Gustave, « Les Ménageries de Versailles et de Trianon », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1910, n° 56, p. 530-567 ; MARQUET DE VASSELOT Jean Joseph, « La Ménagerie de Versailles. La grotte et les pavillons », *Revue historique de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1899, p. 81-96.

188. MABILLE Gérard, « La Ménagerie de Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1974, 6^e période, t. LXXXIII, p. 5-36 ; MABILLE Gérard, « La Ménagerie de Versailles », in MOSSER Monique (éd.), TEYSSOT Georges (éd.), *Histoire des jardins : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 168-170 ; MABILLE Gérard, PIERAGNOLI Joan, *La Ménagerie de Versailles*, Arles, H. Clair, 2010 ; MARIE, « La Ménagerie et les fêtes des plaisirs de l'Isle Enchantée », 1968, p. 41-53.

189. Avant que ne soit conçu le zoo versaillais, le mot « ménagerie » était lié à l'administration des fermes.

190. Iriye Masumi décrit le séraïl comme étant à l'origine « une simple écurie de bêtes féroces attachée à un

par ordre du cardinal Mazarin (1602-1661) sur des plans de Louis Le Vau. Il était inspiré du *serraglio de' Leoni* de Florence dont la renommée était internationale¹⁹¹. Il semble que l'on se soit cependant peu à peu, à la fin du XVII^e siècle déjà, lassé de ces combats, auxquels on préférait depuis quelques temps l'observation curieuse et pacifique¹⁹².

Les animaux de la Ménagerie, pour les plus inoffensifs d'entre-eux, étaient ainsi laissés libres dans les cours qui leur étaient dédiées, tandis que les animaux sauvages restaient enfermés dans des cages. On pouvait ainsi observer notamment un grand nombre d'oiseaux en liberté, comme en témoigne une gravure de Pieter Boel (fig. 31) montrant, depuis l'une des cours, la face latérale du pavillon. Au premier plan se trouvent plusieurs pélicans, au second plan des oies et au fond on aperçoit deux paons. Le nombre d'animaux – et surtout d'oiseaux – qui occupaient les murs de la Ménagerie versaillaise, loin de privilégier la rareté à la quantité, participait à conférer au lieu, sans aucun doute, une atmosphère particulière évoquant sans nul doute un monde harmonieux au sein duquel une faune foisonnante pouvait vivre en paix au milieu des hommes.

À l'instar du reste du domaine versaillais, la Ménagerie avait également pour ambition de promouvoir l'image de Louis XIV ainsi que l'explique Stéphane Castelluccio :

Les promeneurs se dirigent ensuite vers la Ménagerie, où ils admirent le confort des installations destinées à accueillir des animaux, dont les plus exotiques sont cités avec les demoiselles de Numidie, les éléphants, des oies des Indes et pélicans, ou les plus rares, comme le "chapas", ou serval. Outre la curiosité légitime envers ces créatures surprenantes, la description de la Ménagerie sert de prétexte pour souligner le rôle de protecteur des sciences de Louis XIV, en référence à certains souverains de l'Antiquité que l'on souhaite surpasser, et pour évoquer sa puissance avec ces tributs provenant de la terre entière¹⁹³.

Le roi souhaitait ainsi que sa Ménagerie accueille des animaux exotiques, et certaines arrivées furent plus remarquables que d'autres. Un éléphant envoyé par le roi du Congo fit ainsi son entrée en 1668 et quelques années plus tard, en 1687, ce sont trois crocodiles qui arrivèrent. Ces animaux étaient d'une extrême rareté et ce fut pour Claude Perrault l'opportunité d'en disséquer un.

La Ménagerie était en effet devenue très rapidement un lieu d'émulation où se côtoyaient à la fois scientifiques, artistes et courtisans. L'effervescence autour de l'Institution fut cependant de courte durée et elle demeura inutilisée jusqu'à la fin des années 1690, moment auquel la princesse de Savoie (1685-1712) fit son entrée à Versailles¹⁹⁴. Après sa réhabilitation, la Ménagerie

amphithéâtre » [« *a simple stabling of ferocious beasts with an attached amphitheater* »] qui, à partir de la fin des années 1650, « suit le modèle des combats d'animaux [...], avec la rencontre entre les bêtes sauvages. » [« *follows the model of animal combat [...], with the violent encounters of savage beasts.* »] Cf. MASUMI, 1994, p. 22-30.

191. COJANNOT, 2009, p. 151-166.

192. DESROUSSEAUX Christine, « Du séraïl au parc zoologique », *Vacarme*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 25-27.

193. Cf. CASTELLUCCIO Stéphane, « Madeleine de Scudéry et Versailles. Des châteaux enchantés au château enchanteur », *Revue de l'art*, n° 190, 2015, p. 43-44.

194. Sur la réhabilitation de la Ménagerie à partir de 1696, voir notamment : MARIE Alfred, MARIE Jeanne, « La

recupéra son caractère d'apparat, mais aussi ses fonctions d'observation scientifique et artistique : « Pendant le règne de Louis XIV, au moins jusqu'en 1706, elle est un lieu d'inspiration et d'étude pour les peintres qui collaborent parfois avec les savants, notamment lors des dissections d'animaux, et rejoignent ainsi la peinture à caractère strictement scientifique ou naturaliste¹⁹⁵. »

Au milieu du XVIII^e siècle, Denis Diderot (1713-1784), qui voyait d'un mauvais œil l'existence d'un tel lieu, décrit la Ménagerie comme un « bâtiment où l'on entretient pour la curiosité un grand nombre d'animaux différents. Il n'appartient guère qu'aux souverains d'avoir des *ménageries*. Il faut détruire les *ménageries*, lorsque les peuples manquent de pain ; il serait honteux de nourrir des bêtes à grands frais, lorsqu'on a autour de soi des hommes qui meurent de faim¹⁹⁶ ». En cela il fit presque figure de prophète puisque, plusieurs décennies plus tard, les révolutionnaires conduisirent les quelques animaux encore vivants au Jardin des plantes de Paris, laissant le lieu à l'abandon. À la fin du siècle, il ne restait plus grand chose de l'ancienne et prestigieuse Ménagerie royale.

Cependant, durant les quelques décennies où elle avait été habitée, la Ménagerie de Versailles avait su cristalliser à la fois la curiosité scientifique, les désirs de possession d'animaux, les fantasmes qu'ils pouvaient incarner, et ouvrir à de nouvelles perspectives artistiques. Elle faisait ainsi partie intégrante, et tout particulièrement au moment de sa construction, du programme architectural et décoratif qui se déployait à Versailles et qui s'ouvrait lui aussi aux animaux, parallèlement aux nouvelles ambitions naturalistes du siècle.

Mise en scène et représentation des animaux dans les jardins du château

En 1661, le jardinier du roi, André Le Nôtre entreprenait l'aménagement du jardin du château de Versailles qui devint très rapidement un lieu privilégié de promenades et de distractions¹⁹⁷. Au même moment, le fastueux décor qui ornait les allées fut conçu pour entretenir le sentiment d'émerveillement qui se dégageait du jardin. Les études consacrées au jardin versaillais permettent de percevoir que, dès la fin des années 1660, les animaux figuraient en

Ménagerie », *Versailles au temps de Louis XIV. Troisième partie, Mansart et Robert de Cotte*, Paris, Imprimerie nationale, 1976, n° 190, 2015-4 (« Au temps de Louis XIV »), p. 189-238.

195. PINAULT-SØRENSEN, 1990, p. 165.

196. DIDEROT Denis, « Ménagerie », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 10, p. 330.

197. La plus célèbre de ces promenades est sans aucun doute celle de Mlle de Scudéry : SCUDÉRY Madeleine (de), *La promenade de Versailles : dédiée au roi*, Paris, Claude Barbin, 1669. Sur l'importance que le roi accordait aux promenades dans les jardins, voir : LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles. Précédé de Manière de montrer les jardins de Versailles, une invitation à la promenade*, éd. présentée par Catherine SZÁNTÓ, Paris, B2, 2013 [1689-1704]. Pour des études plus générales sur ce sujet, voir également : BERGER Robert W., HEDIN Thomas F., *Diplomatic tours in gardens of Versailles under Louis XIV*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2008 ; GUILLOU Édouard, VAN DER KEMP Gérald (préf.), *Versailles, le palais du soleil*, Paris, Plon, 1963 ; SZÁNTÓ Catherine, *Le Promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique. Regard sur les jardins de Versailles*, thèse de doctorat sous la dir. de Jean-Pierre LE DANTEC, Paris, Université de Paris VIII, 2011.

bonne place dans le programme décoratif¹⁹⁸.

À cet égard, les sculptures qui ornaient chaque carrefour du Labyrinthe – aujourd'hui Bosquet de la Reine – sont particulièrement intéressantes. Le programme décoratif avait été élaboré au même moment que la Ménagerie. À la fin des années 1660, il avait ainsi été convenu que le Labyrinthe serait entièrement décoré sur le thème des fables d'Ésope. C'est Charles Perrault (1628-1703) qui avait soumis, dès 1669, l'idée du Labyrinthe comme parcours initiatique pour le Dauphin¹⁹⁹, et c'est Charles Le Brun qui réalisa les dessins pour les sculptures. Ce sont trente-neuf statues et fontaines à thématiques exclusivement animalières, illustrant chacune une fable ésope, qui furent installées entre 1672 et 1674²⁰⁰. Bien que la plupart aient aujourd'hui disparu, les gouaches (fig. 32-33) et huiles sur toiles (fig. 34-35) de Jean II Cotelte²⁰¹ (1646-1708) ainsi que les gravures (fig. 36-37) de Sébastien Leclerc et les enluminures (fig. 38-40) de Jacques Bailly²⁰² (1629-1679) permettent de saisir l'effet percutant qu'elles pouvaient avoir sur les promeneurs, d'autant plus lorsque l'on sait que chaque sculpture de plomb avait été peinte au naturel²⁰³. Chacune des fontaines semble avoir été plus incroyable encore que la précédente et l'on ne peut qu'imaginer l'impression d'une faune foisonnante qui se dégageait du labyrinthe. Ce qui est peu dire dans la mesure où, si l'on en croit Alexandre Maral, il y avait trois-cent-trente animaux présents dans le Labyrinthe²⁰⁴, auxquels viennent s'ajouter tous ceux qui ornaient le reste des jardins.

198. Pour des études générales sur le décor des jardins versaillais, voir notamment : BERGER Robert W., *In the garden of the Sun King : studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington, Dumbarton Oaks, 1985 ; CARRIC Jean-François, BÉJART Maurice (préf.), *Versailles : le jardin des statues*, Paris, Hersher, 2001 ; LE DANTEC Denise, « Quand le Roi bâtissait Versailles et ses jardins », *Dalhousie French Studies*, vol. 29, 1994 (Jardins et châteaux), p. 31-54 ; MARIE Alfred, *Naissance de Versailles : le château - les jardins. Volume 1*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1968 ; SIAUD Jean, *Ils ont donné l'eau à Versailles*, Paris, Éd. de l'Onde, 2012.

199. Les Fables de La Fontaine, imitées de celles d'Ésope, venaient de paraître en 1668 et étaient dédiées au Dauphin. On les retrouve dans le programme décoratif des petites fontaines de plomb qui parcouraient le Labyrinthe.

200. En 1775, le Labyrinthe fut détruit lors du réaménagement du jardin et remplacé par le bosquet de Vénus, dit ensuite bosquet de la Reine. Des fontaines en plomb à sujets animaliers qui ornaient le Labyrinthe, ne subsistent aujourd'hui que de rares exemplaires.

201. Le peintre Jean II Cotelte réalisa une série de toiles et de miniatures à la gouache sur le thème des bosquets versaillais parmi lesquelles il choisit de représenter deux vues du Labyrinthe. Dans la miniature comme sur le grand format, ces perspectives permettent de mieux saisir l'impression que renvoyaient les fontaines quand elles étaient vues les unes à côté des autres. Voir au sujet de ce peintre : SARRAZIN Béatrice (dir.), *Jean Cotelte, 1646-1708 : des jardins et des dieux*, Versailles, Château de Versailles, 2018.

202. En 1677, Charles Perrault, en collaboration avec l'écrivain Isaac de Benserade, dédia au Labyrinthe un petit ouvrage en vers orné de gravures représentant chacune des fontaines de Sébastien Leclerc et dont une édition, destinée au roi, fut enluminée de la main de Jacques Bailly : PERRAULT Charles, BENSERADE Isaac (de), *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris, Impr. Royale, 1677. Voir également : MAISONNIER Élisabeth (dir.), MARAL Alexandre (dir.), *Le Labyrinthe de Versailles : du mythe au jeu*, Paris, Magellan & Cie, 2013 ; WILHELM Jacques, « Le Labyrinthe de Versailles », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1936-1, p. 44-63.

203. Plusieurs sculpteurs relativement méconnus de nos jours, parmi lesquels Benoît Massou, Pierre Mazeline, Jean-Baptiste Tuby, Pierre Legros, etc., participèrent à l'élaboration des fontaines.

204. « Trois cent trente animaux de plomb : l'ensemble réalisé entre 1672 et 1674 pour le bosquet du Labyrinthe de Versailles formait une collection unique au monde, qui ornait les quelque trente-neuf fontaines illustrant divers épisodes de la fable antique. » Cf. MARAL Alexandre, « Le bestiaire de Versailles. Les plombs du bosquet du Labyrinthe. », in MAISONNIER, MARAL, 2013, p. 43.

Au moment où furent commandées les fontaines destinées au Labyrinthe, les sculpteurs Gaspard et Balthazar Marsy recevaient eux-aussi une demande pour les jardins de Versailles²⁰⁵. Il s'agissait de décorer un bassin sur le thème du mythe de Latone (fig. 41), tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans cet épisode, la déesse, furieuse que des paysans l'aient empêchée de boire l'eau du fleuve, les change en grenouilles²⁰⁶. Toujours en place, cet incroyable bassin offre ainsi au regard une cohorte de grenouilles disposées en cercle et dont la bouche grande ouverte, d'où sortent des jets d'eau, donne l'impression de les entendre coasser. À l'instar du Labyrinthe qui devait se présenter comme un parcours initiatique, le bassin de Latone véhiculait un message. Bien qu'appartenant plus généralement au programme décoratif à thème mythologique, le choix du récit peut « également s'interpréter dans le système symbolique du parc, comme un avertissement du roi envers ses sujets, métamorphosés en grenouilles²⁰⁷ ».

Les animaux sculptés apparaissaient aussi dans un tout autre genre. En 1687, les sculpteurs Jacques Houzeau (1624-1691) – qui avait par ailleurs contribué aux fontaines du Labyrinthe – et Balthazar Keller (1638-1702) recevaient la commande de deux groupes sculptés destinés à venir orner la fontaine du Point du jour située au sud-ouest du parterre d'eau. Le premier représentait un chien abattant un cerf (fig. 42) et le second un ours et un tigre se battant (fig. 43). Le thème des combats d'animaux de ce bassin répondait à celui de la fontaine du Soir, au nord-ouest, pour laquelle Corneille Van Clève (1645-1732) et Jean Raon (1631-1707) avaient réalisés, respectivement, un lion terrassant un sanglier (fig. 44) et un lion terrassant un loup (fig. 45). Le décor n'avait cette fois-ci plus d'ambitions didactiques mais relevait d'un goût très décoratif pour les combats d'animaux qui se développait de plus en plus et qui constitua ensuite l'un des thèmes privilégiés des peintres animaliers français. Ces combats d'animaux sculptés ne sont pas sans rappeler les modèles de Jean Bologne (1529-1608) comme le *Lion attaquant un taureau* (fig. 46) dont une réplique en bronze par Antonio Susini (1558-1624) était entrée dans les collections de la Couronne en 1663. Jean Bologne avait réalisé plusieurs modèles de combats d'animaux inspirés d'une célèbre sculpture antique conservée à Rome montrant un lion attaquant un cheval²⁰⁸, contribuant très vraisemblablement à populariser ce type de scènes. L'œuvre du sculpteur était bien connu des amateurs et des artistes français. Le cardinal de Richelieu (1585-1642) possédait d'ailleurs un modèle assez rare d'une composition relativement

205. Voir à leur sujet : HEDIN Thomas F., *The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy : art and patronage in the early reign of Louis XIV, with a catalogue raisonné*, Columbia, University of Missouri Press, 1983.

206. OVIDE, LAFAYE, LE BONNIEC, 1995, livre VI (313-381).

207. GAILLARD Aurélie, « Bestiaire réel, bestiaire enchanté : les animaux à Versailles sous Louis XIV », in MAZOUER, 2003, p. 193.

208. *Lion attaquant un cheval*, v. 325-320 av. J.-C., marbre, Rome, Musée du Capitole.

similaire à celle évoquée, à ceci près qu'elle montrait cette fois-ci un *Tigre attaquant un lion*²⁰⁹.

Bien que tous ces animaux n'aient été que figurés, on comprend aisément qu'ils devaient paraître le plus vivants possible et offrir au promeneur la vision d'une nature luxuriante et d'une faune bruyante et expressive. C'est ainsi que les sculptures figées des fontaines prenaient vie. De la même manière, les poissons qui furent représentés sur les parois du décor éphémère de *La grotte de Versailles*, un petit opéra de Philippe Quinault (1635-1688) et Jean-Baptiste Lully (1632-1687) avaient été si bien exécutés qu'on les croyait vivants. À cela, s'ajoutait le spectacle d'instruments, et son orgue hydraulique, qui donnait l'impression d'entendre chanter les oiseaux²¹⁰.

L'interprétation qu'offre Peter Sahlins de toutes ces sculptures animalières et en particulier celles du Labyrinthe, au regard du reste du programme décoratif des jardins versaillais, est particulièrement intéressante. L'historien rejette la thèse selon laquelle le Labyrinthe aurait été conçu comme un lieu d'opposition à l'absolutisme royal qui se manifestait partout ailleurs dans des décors articulés autour du mythe d'Apollon. Au contraire, selon lui, la « collection animale du Labyrinthe était essentielle à l'articulation du pouvoir et de l'identité dans les jardins²¹¹ ». Le Labyrinthe s'opposait ainsi à la construction géométrique qui présidait aux jardins versaillais comme une opposition nécessaire entre l'ordre et le chaos. Une mise en scène de la bestialité que Peter Sahlins oppose justement à l'ordonnance des animaux de la Ménagerie :

Pour la plupart, les sculptures réalistes de fontaines d'animaux mettaient en scène une série d'affrontements menaçants et violents, de relations prédatrices et compétitives de "guerre" et de "combat" entre et parmi oiseaux et mammifères. C'était un "état de nature", un lieu de ténèbres où le soleil ne brillait pas, où des animaux pour la plupart naturalistes au cours de rencontres fabuleuses (et très esthétisées) conspiraient à se manger les uns les autres, ou à échapper à la consommation. Les figures animales réalistes du Labyrinthe Royal exprimaient une animalité essentielle, un état de guerre violent entre prédateur et proie et donc, dans la logique de la fable, le désordre de la condition humaine elle-même. Cet état sombre et *hobbestien* de la nature animale au sein du Labyrinthe servait à justifier et à légitimer l'ordre culturel et politique de l'absolutisme de Louis XIV, mais il n'était pas le seul. Mis en scène au sein d'un paysage décoratif dominé par le symbolisme solaire de l'Apollon des jardins, les animaux du Labyrinthe s'élevaient aussi en contraste vif et

209. Cf. AVERY Charles, « Jean Bologne et la France », in [cat. expo.] AVERY Charles (dir.), HALL Michael (dir.), *Giambologna (1529-1608) : la sculpture du Maître et de ses successeurs. Collection de Michael Hall [Paris, Galerie Piltzer, mai-septembre 1999, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, décembre 1999-mars 2000, Douai, Musée de la Chartreuse, avril-juin 2000]*, Paris, Somogy, 1999, p. 34.

210. « Les Poissons et les différents Animaux qui servent d'ornements contre la voûte et contre les lambris paraissent alors vivants, et même comme nager, et s'éloigner plus ou moins de la vue, selon qu'ils sont plus grands ou plus petits, ou faits de coquilles plus ou moins éclatantes. Mais lors qu'au bruit de l'eau le Jeu des Orgues s'accorde avec le chant des petits oiseaux dont j'ai parlé, qui par une industrie admirable, joignent leurs voix au son de cet instrument ; et que par un artifice encore plus surprenant, l'on entend un Écho qui répète cette douce musique ; c'est dans ce temps là que par une si agréable symphonie les oreilles ne sont pas moins charmées que les yeux. » Cf. FÉLIBIEN André, *Description de la grotte de Versailles*, Paris, 1674.

211. « *The animal collection of the Labyrinth was critical to the articulation of power and identity in the gardens.* » Cf. SAHLINS Peter, « Where the sun don't shine : animals and animality in Louis XIV's royal Labyrinth of Versailles (1668-74) », in CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and early modern identity*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 69.

ambivalent [...] avec la collection vivante des animaux "civilisés" et civilisateurs de la Ménagerie royale²¹².

Dans le Versailles de Louis XIV, les animaux étaient partout. Qu'ils aient été réels ou figurés, qu'ils aient eu une fonction utilitaire, affective, scientifique, ou bien qu'ils aient prit part à la fête, ils faisaient partie intégrante du faste versaillais. Aurélia Gaillard, lors d'une conférence tenue à Bordeaux en 2001, insista sur le dialogue constant qui se mettait en place entre les animaux figurés – ceux des décors du château, des jardins, et des diverses structures – et les animaux réels – ceux de la Ménagerie mais aussi ceux des courtisans. Aurélia Gaillard défendait ainsi l'idée qu'il n'existe pas vraiment de frontière entre les animaux fictifs et les animaux réels, considérant que ce qu'elle appelait le « bestiaire versaillais » participait à un discours enchanteur et fabuleux²¹³.

2. De la collection à la représentation : l'arrivée de Nicasius Bernaerts et de Pieter Boel à la Ménagerie de Versailles. L'influence des Pays-Bas

L'étude de la collection des Médicis ainsi que celle des représentations de quelques récits mythiques ont mis en exergue les noms de peintres italiens et flamands ayant pratiqué la peinture d'animaux. En Europe, ce sont ces deux écoles de peinture, avec celle de Hollande, qui virent le genre se développer au tout début du XVII^e siècle. En France, c'est par le travail de deux artistes de la célèbre « colonie des peintres flamands²¹⁴ » – Nicasius Bernaerts et Pieter Boel – qu'il fut permis au genre de la peinture animalière de s'établir durant la seconde moitié du XVII^e siècle. En effet, durant le règne de Louis XIV, de nombreux peintres flamands vivaient installés à Paris et les transferts et échanges culturels qui eurent lieu, de la Renaissance à l'époque moderne, entre la France et les Pays-Bas, sont de nos jours bien connus²¹⁵.

212. « For the most part, the realistic animal fountain sculptures staged a series of threatening and violent confrontations, predatory and competitive relations of "warfare" and "combat" between and among birds and mammals. It was a "state of nature", a place of darkness where the sun did not shine, where largely naturalistic animals in fabulous (and highly aestheticized) encounters conspired to eat each other, or to escape consumption. The realistic animal figures in the Royal Labyrinth articulated an essential animality, a violent state of war between predator and prey and thus, in the logic of the fable, the disorder of the human condition itself. This dark and Hobbesian state of animal nature in the Labyrinth served to justify and legitimate the cultural and political order of Louis XIV's absolutism, but it did not stand alone. Staged within a decorative landscape dominated by the solar symbolism of Apollo of the gardens, the animals of the Labyrinth also stood in sharp if ambivalent contrast [...] to the live collection of "civilized" and civilizing animals at the Royal Menagerie. » Cf. SAHLINS, 2014, p. 69.

213. « Animaux réels et représentés sont ainsi sans cesse en étroite correspondance, correspondance dont on peut esquisser un modèle de fonctionnement : le bestiaire vivant recharge la Fable (le bestiaire enchanté) en l'incarnant et la Fable nourrit l'imaginaire des animaux vivants. » Cf. GAILLARD, 2003, p. 185.

214. Mickaël Szanto interroge justement ce à quoi renvoie cette notion souvent évoquée « sans qu'on sache pourtant à quoi elle correspond vraiment ». Cf. SZANTO Mickaël, « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Géographie d'une communauté. », in CHAUDONNERET Marie-Claude (éd.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Âge aux années 1920 [actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005]*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 71.

215. Sur les relations artistiques entre la France et les Pays-Bas et la présence de peintres flamands à Paris du XV^e au XVII^e siècle, voir : BLANC Jan (éd.), MAES Gaëtane (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-bas et la France*,

Après avoir mis en exergue les caractéristiques propres à la peinture animalière hollandaise et flamande, qui eurent toutes deux une influence évidente sur la peinture française, ce sont plus particulièrement les artistes flamands qui seront mis à l'honneur. En effet, c'est leur arrivée à la Ménagerie royale de Versailles, et les commandes qui leurs furent passées par les Bâtiments du roi, qui favorisèrent l'établissement de la peinture animalière en France.

2.1. Un Âge d'or de la peinture d'animaux : panorama de l'école des Pays-Bas au XVII^e siècle

La peinture d'animaux qui apparut en France durant la seconde moitié du XVII^e siècle était un art dans lequel brillèrent depuis près d'un siècle les peintres des Pays-Bas, hollandais comme Paulus Potter (1625-1654) ou Melchior d'Hondecoeter (1636-1695), et flamands, comme Frans Snyders, Jan Fyt (1611-1661) ou encore Paul de Vos²¹⁶. Tous ces artistes étaient bien connus des peintres et amateurs français du XVIII^e siècle et ils furent copiés, collectionnés et souvent érigés en modèles du genre²¹⁷.

La rupture politique qui eut lieu, à la fin du XVI^e siècle, entre les Pays-Bas du Nord – appelés aussi Hollande, du nom de l'une de ses provinces, ou la République des Provinces-Unies à partir de 1648 – et ceux du Sud – les Flandres ou Pays-Bas espagnols –, était avant tout le résultat d'une révolte contre Philippe II d'Espagne et une conséquence de la Réforme protestante. À un Sud demeuré profondément catholique sous la domination espagnole s'opposa un Nord devenu protestant et indépendant²¹⁸. Si d'un point de vue artistique c'est généralement en étudiant l'art religieux que l'on opère une distinction entre les deux écoles, il existe également des différences notables dans leurs pratiques de la peinture d'animaux. Le baroque flamand, qui se caractérise par l'ampleur de ses grandes compositions fait face à un art animalier hollandais plus modeste, centré sur la nature et les paysages²¹⁹.

1482-1814 [actes du colloque international, Palais des Beaux-Arts de Lille, les 28-29-30 mai 2008], Turnhout, Brepols, 2010 ; GERSON Horst, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam, B.M. Israël, 1983 (1^{ère} éd : Haarlem, F. Bohn, 1942) ; SCAILLIÉREZ Cécile (éd.) et al., *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, Paris, Somogy, 2017 ; SAINTE FARE GARNOT Nicolas, « Les Flandres à Paris », in [cat. expo.] DE MAERE Jan (éd.), SAINTE FARE GARNOT Nicolas (éd.), *Du baroque au classicisme : Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle [Musée Jacquemart-André, 24 septembre 2010-24 janvier 2011]*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010, p. 17-29 ; SZANTO, 2007, p. 71-83 ; TOLIOPOULOU Evangélie, *L'art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVII^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. d'Antoine SCHNAPPER, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1991.

216. Dans ce chapitre, nous ne présenterons que quelques artistes particulièrement représentatifs de la peinture animalière des Pays-Bas. Toutefois, nous aurons l'opportunité d'en évoquer d'autres au cours de notre analyse.

217. Au sujet du goût des amateurs et collectionneurs du XVIII^e siècle, voir : MICHEL Patrick, *Peinture et plaisir : les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

218. Pour une histoire du protestantisme et des Pays-Bas, voir notamment : BEAUFILS Thomas, *Histoire des Pays-Bas : des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2018 ; DUKE Alastair Crawford, *Reformation and revolt in the Low Countries*, Londres-Ronceverte, Hambledon Press, 1990.

219. Au sujet de l'art hollandais du XVII^e siècle, voir notamment : KAHR Madlyn Millner, *La peinture hollandaise du Siècle d'or*, Paris, Librairie générale française, 1998 ; WESTERMANN Mariët, LEYMARIE Isabelle (trad.), *Le siècle d'or en Hollande*, Paris, Flammarion, 2009 (1^{ère} éd. : 1996).

« La peinture d'animaux est un genre presque exclusivement réservé à la Hollande²²⁰. » Malgré ce qu'affirmait Teodor de Wyzewa à la fin du XIX^e siècle, les premiers temps de la peinture animalière appartirent aux peintres flamands autant, si ce n'est plus, qu'à ceux de l'école hollandaise.

La peinture animalière hollandaise du siècle d'or ou l'éloge de la nature

La peinture de l'école hollandaise du XVII^e siècle²²¹ est souvent perçue comme étant celle de la réalité, du quotidien et de la vie domestique, qui serait comme un « album de famille de la vie en Hollande²²² ». Les peintres animaliers hollandais s'intégrèrent pleinement à cette tradition picturale. La plupart d'entre-eux appartenaient à la vogue des paysagistes, l'un des genres les plus féconds de la peinture hollandaise du XVII^e siècle²²³. La pratique du paysage ne se bornait pas à la représentation de quelques prairies ornées d'arbres, de champs ou de rivières, mais elle englobait toutes les « beautés [...] assimilées à celles de la Création divine, entendue comme l'ensemble du monde visible²²⁴ ». Au cœur de cette harmonie de la nature, quelques peintres offrirent aux animaux une place prépondérante. Parmi ces artistes, que René Verbraken qualifie très justement de « paysagistes-animaliers²²⁵ », c'est sans aucun doute Paulus Potter qui demeure le plus célèbre.

Paulus Potter, qui mourut alors qu'il n'était pas encore âgé de trente ans²²⁶, connut une carrière très brève. L'artiste fut cependant suffisamment talentueux pour être considéré par Émile Michel, au tout début du XX^e siècle, comme le « maître incontesté²²⁷ » de la peinture d'animaux en Hollande. Émile Michel, qui dépeint avec emphase le rapport qu'entretenait Potter avec la nature²²⁸, n'aurait pas été contredit par un précédent biographe de l'artiste qui, en 1846, le

220. WYZEWA Teodor (de), *Les grands peintres des Flandres et de la Hollande*, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 149.

221. Sur cette école, voir notamment : BOL Laurens Johannes, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern : Landschaften und Stilleben*, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1969.

222. KAHR, 1998, p. 13.

223. Voir notamment : [Cat. expo.] BRUGEROLLES Emmanuelle (dir.), *L'Âge d'or du paysage hollandais [Cabinet des dessins Jean Bonna - Beaux-Arts de Paris, 10 octobre 2014-16 janvier 2015]*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014 ; HOUSSAYE Arsène, « Les Paysagistes hollandais : Paulus Potter (le réalisme), Berghem (l'imagination), Raysdael (le sentiment) », *Revue nouvelle*, 1846, p. 594-625 ; VERBRAEKEN René, *La peinture de paysage en Hollande au XVII^e siècle*, Paris, les Éd. du Panthéon, 1995.

224. BRUGEROLLES, 2004, p. 8.

225. René Verbraken employa ce terme pour définir l'art de Paulus Potter et d'Adriaen van de Velde qu'il situait à la lisière du style paysagiste purement hollandais tout en restant très éloigné de la peinture de paysage italianisante de la même époque qui se développait aussi en Hollande. Cf. VERBRAEKEN, 1995, p. 54.

226. Paulus Potter était né à Enkhuizen en 1625 et il mourut à Amsterdam au début de l'année 1654.

227. Cf. MICHEL Émile, *Paulus Potter : biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors texte*, Paris, H. Laurens, 1906, p. 5.

228. Non sans un lyrisme certain, Émile Michel évoquait entre autres la manière dont Potter, au plus proche des animaux, avait su les percevoir : « Mieux encore que le berger qui vit avec ses bêtes, il découvrait dans leur physionomie, dans leur façon de se tenir, de regarder, de rêvasser, ces traits profondément caractéristiques qui marquent l'individualité de chacune d'elles. Dans le commerce assidu qu'il entretenait avec elles, il parvenait peu à peu, à pénétrer, à saisir sur le vif et à exprimer nettement les nuances délicates qui les distinguent l'une de l'autre, les velléités de sentiment qu'elles manifestent, les ébauches de pensées qui traversent leurs pauvres cervelles. » Cf. MICHEL É., 1906, p. 38.

présentait comme « l'ami des vaches et des bouviers ; celui qui comprenait si bien l'indolence des grands bœufs²²⁹ ». Il est effectivement indéniable que la sensibilité que mettait Paulus Potter dans ses représentations de vaches, de taureaux, de moutons ou encore de bœufs, auxquels il offrait la place centrale de ses paysages, ne peut laisser indifférent. Des toiles comme le très célèbre *Taureau* (fig. 47) aujourd'hui à La Haye, le *Paysage avec quatre taureaux* (fig. 48) du musée de Turin ou les *Vaches et taureau près d'un enclos* (fig. 49) conservé à Chicago, témoignent autant de la virtuosité de l'artiste dans ses fonds de paysage que dans celle qu'il avait à représenter ses animaux, dans quelque posture que ce soit, et le naturel avec lequel il savait agencer ses compositions pour qu'ils en soient les principaux acteurs. L'artiste appartenait sans aucun doute à ces paysagistes hollandais qui choisirent de montrer les paysages de leur pays tels qu'ils pouvaient leur apparaître dans toute leur simplicité mais surtout leur beauté.

Potter ne fut pas le seul à mêler paysages et animaux de cette manière, et nous pourrions citer comme autre exemple l'un de ses contemporains, Aelbert Cuypp²³⁰ (1620-1691). Celui-ci laissa cependant aux animaux une place moins importante sur ses toiles que ne le faisait Potter et, lorsqu'il le fit, ne semble jamais avoir pu égaler son talent, comme en témoigne le *Berger endormi et ses cinq vaches* (fig. 50). En revanche, on retrouve une force similaire à celle des œuvres de Potter dans les compositions d'Adriaen van de Velde (1636-1672), un peintre actif à Amsterdam peu après la mort de Potter²³¹. La proximité de certaines de ses toiles avec celles de son aîné, comme le *Paysage pastoral avec deux vaches près d'un arbre* (fig. 51) du musée de Lille ou le *Paysage montagneux avec des vaches* (fig. 52) que l'on peut admirer au Rijksmuseum, apparaît comme évidente. Bien que rien ne puisse en attester, on peut se demander si la filiation entre Potter et Van de Velde n'outrepassait pas les bornes de la simple dette au profit d'une relation de maître à élève²³². Quoiqu'il en soit, tous deux surent faire honneur à la tradition picturale hollandaise au travers de compositions aussi admirables que modestes. Ces artistes, et Paulus Potter en particulier, furent

229. HOUSSAYE, 1846, p. 607.

230. Au sujet d'Aelbert Cuypp, voir notamment : [Cat. expo.] WHEELOCK Arthur Kingsland (éd.), *Aelbert Cuypp* [Washington, 7 octobre 2001-13 janvier 2002, National Gallery, Londres, 13 février-12 mai 2002, Rijksmuseum, Amsterdam, 7 juin-1 septembre 2002], Londres-New York, Thames & Hudson ; Washington, National Gallery of Art, 2001 ; REISS Stephen, *Aelbert Cuypp*, Londres, Zwemmer, 1975.

231. De la formation du peintre, né à Amsterdam 1636, nous ne savons pas grand chose si ce n'est qu'il fut probablement élève de son père, Willem van de Velde l'Ancien. Sa présence à Amsterdam est cependant attestée à partir de 1657. Il y resta jusqu'à sa mort, survenue très tôt, en 1672. Voir : [Cat. expo.] CORNELIS Bart, SCHAPELHOUMAN Marijn, *Adriaen van de Velde : Dutch master of landscape* [Rijksmuseum, Amsterdam, 24 juin-15 septembre 2016 ; Dulwich Picture Gallery, Londres, 12 octobre 2016-15 janvier 2017], Londres, Paul Holberton, 2016 ; FRENSEMEIER Marietta, *Studien zu Adriaen van de Velde (1636-1672)*, Aachen, Shaker, 2001 ; MICHEL Émile, *Les Van de Velde*, Paris, L. Allison & Cie, 1892.

232. C'est du moins l'interrogation que soulèvent Bart Cornelis et Marijn Schapelhouman : « Paulus Potter (1625-1654) est l'artiste qui a sans aucun doute exercé la plus grande influence sur le jeune Van de Velde, à tel point que l'on peut légitimement se demander s'il n'existait pas une forme de relation de maître à élève. » [« *The artist who undoubtedly exerted the greatest influence on young Van de Velde was Paulus Potter (1625-1654), so much so that one may legitimately wonder whether there was some kind of pupil-teacher relationship.* »] Cf. [Cat. expo.] CORNELIS, SCHAPELHOUMAN, 2016, p. 15.

appréciés des collectionneurs français du XVIII^e siècle, ainsi que nous le verrons un peu plus loin dans cette étude²³³.

L'école animalière hollandaise ne se limite cependant pas aux seuls paysagistes-animaliers. Dans un tout autre genre, le peintre Melchior d'Hondecoeter se spécialisa dans la représentation d'oiseaux²³⁴. Dans des compositions extrêmement variées, le peintre mettait en scène toutes sortes de volatiles et s'illustra notamment dans les scènes de basse-cour. S'il agençait avec goût les animaux morts, comme dans un tableau de la Wallace collection (fig. 53), Hondecoeter savait aussi les représenter vivants et montrait toute l'étendue de son talent sur des toiles où, à l'instar des *Paons* du Metropolitan Museum (fig. 54), il représentait différentes espèces d'oiseaux, avec parfois quelques singes. Par ailleurs, l'artiste excellait dans les représentations de combats d'oiseaux de basse-cour, comme celui que conserve aujourd'hui le musée de Cassel, en Allemagne (fig. 55). Qu'ils soient morts, vivants, en action ou non, Hondecoeter, en ne choisissant pour modèles presque exclusivement que des oiseaux, avait su faire preuve d'un talent animalier indéniable. Dès les premières années du XVIII^e siècle français, ce répertoire pictural aux formes variées et très décoratives, eut une incidence très forte sur la production de certains animaliers, et notamment sur celle de Jean-Baptiste Oudry et de Pierre-Nicolas Huilliot (1674-1751).

Bien qu'incontestablement peintre d'animaux, Melchior d'Hondecoeter appartenait ainsi à un autre genre qui fut très en vogue en Hollande au XVII^e siècle : celui de la nature morte²³⁵. En ce sens, il était peut-être plus proche de l'école flamande qui privilégiait des compositions au sein desquelles les animaux étaient magistralement mis en scène, à la différence d'un Potter ou d'un Van de Velde qui cherchaient à les montrer dans leur vérité la plus évidente.

Frans Snyders et l'émergence du genre animalier en Flandres

Des deux écoles animalières des Pays-Bas, c'est celle des Flandres qui est à ce jour la mieux connue et notamment grâce à l'exposition *L'Odyssée des animaux*, exclusivement consacrée à l'art animalier flamand du XVII^e siècle, qui se tint en 2016 et 2017 à Cassel. Tout en retraçant certains aspects de l'histoire de la peinture animalière flamande, elle permit de (re)découvrir le travail de Frans Snyders, de Roelandt Savery, de Jan Brueghel l'Ancien, de Paul de Vos, de Jan Fyt, d'Adriaen van Utrecht, de Jan van Kessel l'Ancien (1626-1679) et de Pieter Boel²³⁶. La plupart de

233. Voir part. 2 chap. 3.

234. Voir : RIKKEN MARRIGJE, *Melchior d'Hondecoeter. Bird painter*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2008.

235. Sur l'émergence de la nature morte hollandaise comme genre autonome et son importance dans le marché de l'art au XVII^e siècle, voir notamment : HOCHSTRASSER Julie Berger, *Still life and trade in the Dutch golden age*, New Haven, Yale university press, 2007.

236. [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART Sandrine (éd.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*

ces artistes étaient jusque-là étudiés surtout comme des peintres de natures mortes²³⁷. Leurs toiles mêlaient, effectivement, nature morte et nature vivante, et tous excellèrent dans la représentation des animaux.

La carrière de Frans Snyders, en particulier, est aujourd'hui bien documentée grâce aux riches travaux d'Hella Robels et de Susan Koslow²³⁸. En plus de ce qui a directement trait à la vie et à l'œuvre de Snyders, l'ouvrage monographique de Susan Koslow offre au lecteur une analyse théorique de chacun des genres auxquels se consacra le peintre, parmi lesquels la peinture d'animaux, qui fait l'objet d'un chapitre général²³⁹. À cette occasion, Susan Koslow explique la genèse de la peinture animalière comme genre autonome émergeant aux Pays-Bas au tout début du XVII^e siècle : « La peinture animalière se manifeste comme un genre distinct peu après 1600, pratiquement au même moment que la nature morte, et, à l'instar de celle-ci, elle n'obtiendra de statut théorique que plus tard dans le siècle²⁴⁰. » L'autrice opère tout de suite une distinction entre d'une part les animaux comme une spécialité de peinture et la peinture animalière proprement dite²⁴¹ : un tableau animalier se présente comme une œuvre autonome à la différence d'une spécialisation dans les animaux destinés à s'intégrer à une composition plus générale et où ils font office d'attribut symbolique ou de simples éléments décoratifs.

En tant que peintre d'animaux, Snyders pratiqua les deux. Il mit à profit son talent en collaborant avec le peintre d'histoire Pierre Paul Rubens à la réalisation de tableaux mythologiques²⁴². Comme de nombreux grands peintres, Rubens, afin de produire plus rapidement, faisait appel à des spécialistes pour l'aider dans certaines parties de ses œuvres. Snyders contribua ainsi à la réalisations des animaux de quelques-unes de ses toiles. Issu de cette collaboration, le *Prométhée enchaîné* (fig. 56) conservé au Museum of art de Philadelphie est particulièrement percutant. Les deux artistes se partagent l'espace de la toile et chacun, dans sa

[exposition, Musée de Flandre, Cassel du 8 octobre 2016 au 22 janvier 2017], Gand, Snoeck, 2016.

237. Voir : GREINDL Edith, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Sterrebeek, Éditions d'Art Michel Lefebvre, 1986, p. 94-95 (1^{ère} éd. : Bruxelles, Elsevier, 1956).

238. KOSLOW Susan, *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995 ; KOSLOW Susan, « Frans Snyders, "le" peintre animalier du XVII^e siècle », in [cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 35-43 ; ROBELS Hella, *Frans Snyders, Stilleben - und Tiermaler, 1579-1657*, München, Deutscher Kunstverlag, 1989 ; [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, « Frans Snyders (1579-1657) », 2016, p. 101-113.

239. L'autrice y montre notamment comment, en prenant de plus en plus place dans les théories de l'art du XVII^e siècle, la peinture animalière s'affirma de plus en plus comme un genre autonome dont Snyders constituait souvent l'exemple privilégié. Cf. KOSLOW, « La peinture animalière : contexte, théorie et pratique », 1995, p. 201-217.

240. KOSLOW, 1995, p. 201.

241. Susan Koslow, à cet égard, évoque les théories d'Alberti et de Carel van Mander pour lesquels, aux XV^e et XVI^e siècles, la représentation des animaux ne relevait que d'une spécialité picturale qu'il revenait aux peintres de savoir pratiquer. Au cours du XVII^e siècle, en revanche, les théoriciens Joannes Meyssens et André Félibien évoquèrent la représentation des animaux comme une catégorie distincte. Cf. KOSLOW, 1995, p. 201-217.

242. BORDLEY Charles-Rogers, MAYEN Jean (trad.), REY Robert (préf.), *Rubens ou Snyders ?*, Paris, La Nef de Paris, 1958 (1^{ère} éd. : 1940) ; NINANE Lucie, « Rubens et Snyders », in OUVRAGE COLLECTIF, *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1949, p. 143-146.

propre spécialité, participe de la grandeur de la composition. Le talent de Snyders à représenter les animaux se mesure, dans un combat saisissant, à celui de Rubens à modeler le corps masculin.

La richesse de son ouvrage nous empêchant de nous appesantir ici trop longuement, nous retiendrons surtout que Susan Koslow distingue plusieurs catégories animalières qui sont celles que nous retrouvons également dans la peinture du XVIII^e siècle et que nous croiserons tout au long de ce travail : « Cinq thèmes dominant l'œuvre animalière de Snyders : les chasses, les fables, les scènes de genre avec animaux domestiques, les concerts d'oiseaux et les basses-cours²⁴³. »

Né en 1579 à Anvers où il mourut en 1657, Frans Snyders, dont le nom s'apparente peut-être plus que celui de tout autre à la peinture d'animaux, est généralement considéré comme étant le chef de file de la peinture animalière en Europe. Si l'on en croit Dezallier d'Argenville (1680-1765), son envie de représenter les animaux aurait été motivée par les œuvres de Giovanni Benedetto Castiglione – que nous avons évoqué plus haut – qu'il avait pu admirer lors de son séjour en Italie²⁴⁴. Devenu sans conteste un éminent peintre d'animaux, la renommée de Snyders le porta au-delà des frontières de son pays et des bornes de son époque. Au XVIII^e siècle, en France, il ne fut pas rare qu'il soit érigé en un modèle du genre auquel les peintres animaliers étaient comparés. Au milieu du siècle, Dezallier d'Argenville écrivait d'ailleurs qu'« il n'importe par quel talent un homme se distingue pourvu qu'il y excelle. Les animaux peints par François *Snyders* porteront sa réputation dans les temps les plus reculés chez tous les hommes qui auront du goût pour les arts, et sauront connaître le beau²⁴⁵ ».

Quelle que soit la catégorie animalière à laquelle il s'adonna, les toiles de Snyders montrent un artiste de grand talent dans la représentation d'animaux. Il avait su capter leurs mouvements, leurs pelages, leur diversité et leurs expressions. Son pinceau s'exprima sur des natures mortes grandioses, à l'instar de celle de Dresde (fig. 57), où l'on pourrait presque être tentés de soupçonner l'artiste d'avoir voulu prouver l'étendue de sa virtuosité en synthétisant un très grand nombre d'éléments propres aux natures mortes animalières : sur une table reposent pièces de gibier, terrestre et aquatique, fruits et légumes, ainsi que des morceaux de viande, et alors qu'au bas de la composition deux chiens sont sur le point de se retrouver aux prises avec un chat, au-dessus d'eux un perroquet et un singe se disputent quelques fruits. Malgré la richesse de

243. KOSLOW, 1995, p. 202. L'ouvrage comporte, en plus de ceux qui concernent la nature morte, des chapitres distincts pour les catégories suivantes : « Les tableaux de chasse » (p. 219-257), « Les fables » (p. 259-269), « Tableaux de genre avec animaux » (p. 271-283), « La basse cour et les concerts d'oiseaux » (p. 285-301), « Aigles et serpents » (p. 303-315).

244. « Son génie ne le porta d'abord qu'à peindre des fruits, il s'adonna ensuite au genre des animaux et devança bientôt ceux qui avaient excellé avant lui : *Snyders* eut envie de voir l'Italie, il y séjourna pendant longtemps et les ouvrages de *Benedetto Castiglione* furent un puissant aiguillon pour se surpasser dans la partie des animaux. » Cf. DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grands maîtres*, Paris, De Bure l'aîné, 1745-1752, vol. 2, p. 150-151 (3 vol.).

245. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752, vol. 2, p. 150.

la composition, la maîtrise qu'avait l'artiste de chacun de ces éléments, ainsi qu'un savant agencement, offrent une lecture claire de la scène. Snyders sut aussi s'illustrer dans les concerts d'oiseaux, un genre très prisé²⁴⁶ à la manière des scènes de basse-cour, comme celui qui est conservé au château de Fontainebleau (fig. 58) et qui affirme les connaissances ornithologiques du peintre. Enfin, Snyders s'illustra encore plus particulièrement dans d'immenses scènes de chasse desquelles il avait choisi d'exclure la figure humaine. Nous citerons à cet égard celle de Neubourg (fig. 59), où figurent des chiens aux prises avec un sanglier, qui est particulièrement représentative de ce genre qui connut un développement fulgurant en France durant la première moitié du XVIII^e siècle. L'artiste excellait à représenter l'intensité d'une scène et sa sauvagerie, dans les mouvements parfois démesurés qu'il conférait à chacun des groupes.

Tous les types de représentations – natures mortes, combats, oiseaux, etc. – que pratiqua Snyders connurent, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un développement considérable allant des Pays-Bas jusqu'à la France.

Les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle

La génération de peintres qui suivit de près celle de Frans Snyders – certains, comme Adriaen van Utrecht, n'étaient que de dix ans ses cadets – fut extrêmement féconde en matière d'animaliers. Ces noms parcourent les inventaires des collectionneurs français du XVIII^e siècle²⁴⁷. Il est incontestable qu'à l'instar des Hollandais Paulus Potter et Melchior d'Hondecoeter ils eurent une influence sur les animaliers français du siècle des Lumières. Ainsi, dans les Flandres du Nord, Roelandt Savery, qui avait eu l'opportunité de peindre les pensionnaires de la ménagerie de l'empereur germanique Rodolphe II (1552-1612) lors de séjours à Prague, fut le premier à représenter les animaux, tandis que Jan Fyt, Paul de Vos, Adriaen van Utrecht, Jan van Kessel et Pieter Boel – lequel nous occupera un peu plus loin dans ce même chapitre – étaient actifs, dans le sud, autour d'Anvers. Tous, dans la lignée de Snyders, peuvent être considérés comme les premiers peintres animaliers²⁴⁸ et les multiples catégories animalières que l'on trouvait chez Snyders s'observent dans leurs œuvres respectifs.

La nature morte figure en bonne place dans les carrières de ces artistes, et c'est souvent

246. Nous étudions plus loin l'importance des oiseaux dans les décors animaliers. Voir part. 2 chap. 3.

247. Voir part. 2 chap. 3.

248. « Dans le sud des Pays-Bas, notamment à Anvers, se trouvaient Jan Fyt (1611-1661), Pieter Boel (1622-1674), Frans Snyders (1579-1657), Paul de Vos (1595-1678), Adriaen van Utrecht (1599-1653), et Jan van Kessel (1626-1679), les premiers représentants de ce genre. Dans le nord, c'est Roelandt Savery qui commença comme premier peintre animalier. » [« *In den südlichen Niederlanden, vor allem in Antwerpen, waren Jan Fyt (1611-1661), Pieter Boel (1622-1674), Frans Snyders (1579-1657), Paul de Vos (1595-1678), Adriaen van Utrecht (1599-1653) und Jan van Kessel (1626-1679) die ersten Vertreter dieses Genre. Im Norden begann. Roelandt Savery als der erste Tiermaler.* »] Cf. BUYSSCHAERT Anne-Caroline, « Roelandt Savery als Tiermaler », in [cat. expo.] MAI, 1985, p. 51.

dans des ouvrages relatifs à ce genre pictural qu'on les trouve mentionnés. Il n'existe cependant pas une seule et unique manière de composer les natures mortes animalières et chacun d'entre eux sut faire preuve d'une originalité propre. Jan Fyt, par exemple, qui avait au cours de sa carrière représenté un grand nombre de scènes de chasses s'adonna également à plusieurs reprises aux natures mortes de gibier²⁴⁹. L'artiste se démarque toutefois nettement de ses contemporains en privilégiant des compositions serrées sur le modèle, malgré des formats relativement grands. Plutôt que d'éloigner le spectateur de sa nature morte afin de lui conférer une vision d'ensemble, Fyt préférait la représenter au plus près du regard. De ce fait, les animaux vivants, qui servent souvent à animer discrètement les natures mortes, revêtent une dimension toute différente. Le chien des *Deux perdrix mortes et chien de chasse* (fig. 60) est en cela extrêmement original : l'animal, dont on ne voit que la tête surgissant à droite de la composition, vient s'imposer entre le spectateur et la nature morte. Dans un registre similaire, sur une toile conservée au musée de Bayonne (fig. 61), Jan Fyt fait apparaître un chat, dont le corps est encore à moitié tapi dans l'ombre, et qui, prêt à dérober du gibier, se trouve au plus proche du regard.

Adriaen van Utrecht, plus similaire à Snyders dans ses compositions, excellait pour sa part dans de vastes natures mortes²⁵⁰. Sur l'une d'entre elles conservée à Dresde (fig. 62) on peut notamment observer, au bas de la toile, un chat et un chien qui, comme souvent sur ce type de compositions, semblent se quereller tandis qu'au-dessus d'eux se déploient en abondance mets et pièces d'orfèvrerie. Le peintre s'essayât également aux oiseaux de basse-cour, comme sur la toile conservée au Louvre (fig. 63), dans un registre plus proche de celui de Melchior d'Hondecoeter privilégiant l'observation et la diversité des espèces.

S'il a jusqu'ici été question de natures mortes animalières, mentionnons maintenant les compositions de Paul de Vos qui s'en démarquent nettement. De Vos, qui fut le beau frère de Frans Snyders, collabora par ailleurs lui aussi avec Rubens²⁵¹. Le talent de l'artiste est remarquable par la façon dont, à la manière de Snyders, il savait représenter les passions animales. Retenons à cet égard l'impressionnant *Chien écrasé* (fig. 64) du musée d'Angers, sur lequel toute la souffrance de la bête est éminemment perceptible. De Vos excellait à représenter les mouvements des animaux, comme il le fit sur le tableau des chats se battant dans un garde-manger (fig. 65)

249. GREINDL Edith, « Jan Fyt, Peintre de Fleurs », in *OUVRAGE COLLECTIF*, 1949, p. 163-165 ; GREINDL, « V. Jan Fyt », 1983, p. 95-107 ; [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART Sandrine, « Joannes Fyt, les trophées de chasse ou l'élégance de la vie silencieuse », in [cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 45-55 ; [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, « Jan Fyt (1611-1661) », 2016, p. 131-153.

250. GREINDL, « Adriaen van Utrecht », 1983, p. 90-91 ; WILLIGEN Adriaan (van der), MEIJER Fred G., « Adriaen van Utrecht », *A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils, 1525-1725*, Leiden, Primavera press, 2003, p. 198 ; [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, « Adrian van Utrecht (1599-1652) », 2016, p. 155-157.

251. NEWMAN Abigail D., « Paul de Vos et ses collaborations : les féroces combats d'animaux mis en scène par des artistes pacifiques », in [cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 57-65 ; GREINDL, « Pauwel de Vos », 1983, p. 94-95 ; MANNEBACK Marguerite, « Paul de Vos et François Snyders », in *OUVRAGE COLLECTIF*, 1949, p. 147-152 ; « Paul de Vos (1591/1592-1678) », in [cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 115-129 ; WILLIGEN, MEIJER, « Pauwel de Vos », 2003, p. 210.

conservé au Prado. La nature morte de fruits, légumes, viande et poisson, ne sert que de prétexte à la scène du combat qui se joue magistralement en diagonale de la composition.

Dans un genre très différent, Jan van Kessel l'Ancien sut s'illustrer par sa vision très naturaliste des animaux²⁵². L'artiste, qui se plaisait à représenter les beautés de la nature, papillons, reptiles et insectes divers, sur des petites peintures en trompe l'œil (fig. 66), exprimait aussi son talent zoologique dans des compositions allégoriques. C'est par exemple le cas de sa très belle *Allégorie de l'Air* (fig. 67), une toile sur laquelle paradedent une multitude d'oiseaux en tous genres. Van Kessel peignit également une *Allégorie de l'Air et de l'Eau* (fig. 68) où aux oiseaux se mêlent diverses espèces aquatiques. Tous les sujets semblent être pour l'artiste le prétexte à un déploiement naturaliste, comme c'est le cas d'une toile intitulée le *Triomphe d'Amphitrite* (fig. 69) sur laquelle les figures mythologiques n'occupent que l'arrière-plan de la composition.

Ces peintures ne sont pas sans rappeler celles de Roelandt Savery qui, au sein de paysages irréels, proposait une grande diversité d'animaux²⁵³. Nous avons déjà pu voir certaines de ses œuvres en évoquant les récits du Paradis, du Déluge et d'Orphée²⁵⁴, et il semble que Roelandt Savery se soit surtout employé à composer « des paradis terrestres qui exaltent la beauté animale à une ère révolue, avant la faute originelle de l'homme²⁵⁵ ». Ses animaux y étaient exécutés avec finesse et beaucoup de goût et ses compositions se rattachent pleinement au besoin d'harmonie retrouvée que nous avons déjà mis en lumière. D'une certaine manière elles font en cela écho à celles, plus encyclopédiques toutefois, de Jan van Kessel.

De ce rapide tour d'horizon de la peinture animalière des Pays-Bas ressort son indéniable variété, et ce dès les prémices du genre. Toutes ces toiles eurent une influence sur la peinture française du XVIII^e siècle à mesure que se développait un goût pour ces artistes. En France, ce sont avant tout deux peintres, Nicasius Bernaerts et Pieter Boel, qui pratiquèrent le genre animalier.

252. BAADJ Nadia, *Jan van Kessel I (1626-79) : crafting a natural history of art in early modern Antwerp*, Turnhout, Harvey Miller, 2016 ; ERTZ Klaus, NITZE-ERTZ Christa, *Jan van Kessel der Ältere, 1626-1679, Jan van Kessel der Jüngere, 1654-1708, Jan van Kessel der "Andere", ca. 1620-ca. 1661 : kritische Kataloge der Gemälde*, Lingen, Luca, 2012 ; « Jan van Kessel l'Ancien (1626-1674), in [cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 159-177 ; GREINDL, « Jan van Kessel l'Ancien », 1983, p. 156-162 ; WILLIGEN, MEIJER, « Jan (I) van Kessel », 2003, p. 122-124.

253. [Cat. expo.] *Roelandt Savery : 1576-1639 [Musée des beaux-arts, Gand, 10 avril-13 juin 1954]*, Gand, Musée des beaux-arts, 1954 ; LAES Arthur, *Le peintre courtraisien Roelandt Savery (1576-1639)*, Extrait de la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Octobre 1931, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931 ; [Cat. expo.] MAI Ekkehard (éd.), *Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639) [Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 28 septembre-24 novembre 1985, Centraal Museum, Utrecht, 21 Décembre 1985-16 février 1986]*, Cologne, Das Museum, 1985 ; MÜLLENMEISTER Kurt J., *Roelant Savery (Kortrijk 1576-1639 Utrecht) : Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1988 ; [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, « Roelandt Savery (1576-1639) », 2016, p. 67-87 ; WILLIGEN, MEIJER, « Roelandt Savery », 2003, p. 177.

254. Voir fig. 12,13 et 18.

255. [Cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART, 2016, p. 67.

2.2. Nicasius Bernaerts et les portraits d'animaux de la Ménagerie

En 1668, tandis que la construction de la Ménagerie versaillaise était sur le point de s'achever, le roi fit appel au talent d'un artiste flamand du nom de Nicasius Bernaerts afin de réaliser le décor du pavillon central. Maître de la guilde des peintres de Saint-Luc à Anvers, cet ancien élève de Frans Snyders s'était établi à Paris aux environs de 1660 après un séjour en Italie. Il avait rejoint le cercle des artistes flamands de la maison de la Chasse et travaillait déjà pour la Couronne de France auprès de Charles Le Brun. L'artiste, qui s'était présenté à l'Académie royale de peinture dès 1660, était connu pour ses représentations d'animaux, qu'il semble alors avoir été l'un des seuls à pratiquer à ce moment-là. On peut supposer que c'est pour cette raison qu'il fut engagé pour peindre les pensionnaires de la Ménagerie, une tâche, pour laquelle il était tout désigné et dont il s'affranchit avec succès.

Nicasius Bernaerts était connu de ses contemporains et des amateurs du XVIII^e siècle sous le seul nom de Nicasius. Ceux-ci semblent avoir su apprécier son art et André Félibien (1619-1695), dans ses *Entretiens*, le présente comme un « peintre excellent pour bien représenter toutes sortes d'animaux²⁵⁶ ». En 1729, Dubois de Saint-Gelais (1669-1737) lut une vie de l'artiste à l'Académie. Ce fut l'occasion de revenir sur certains aspects de sa carrière, et notamment quelques cartons de tapisseries qu'il avait réalisés et desquels Dubois de Saint-Gelais retenait surtout « l'expression des passions qu'il savait donner aux animaux²⁵⁷ ». Pour le secrétaire de l'Académie cependant, Nicasius Bernaerts « plus maigre et plus petit que lui » ne fut jamais en mesure d'égaliser son maître, Frans Snyders²⁵⁸. C'est une opinion que partagea bien des années plus tard Charles Blanc, qui décrivit Bernaerts comme un « Snyders très amoindri²⁵⁹ ». L'artiste tomba peu à peu dans un certain oubli et en 1975 Jacques Foucart lui attribua le qualificatif, peu élogieux, de « peintre spécialisé dans les gallinacées²⁶⁰ ». De nos jours, ses toiles sont connues par les ventes publiques ou les collections des musées français²⁶¹, mais c'est presque toujours par le biais d'études consacrées au décor de la Ménagerie que son nom est évoqué²⁶².

256. FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. 5e partie*, Paris, Vve S. Mabre-Cramoisy, 1666-1688, t. v, p. 214 (5 vol.).

257. DUBOIS DE SAINT-GELAIS Louis-François, « Vies de Renard de Saint-André, Gilles Guérin, Pierre Daret, Nicasius Bernaerts, Pierre Sarazin, Nicolas Loir et Francesco Maria Borzoni », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tome IV (1712-1746)*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2010 [1729], vol. 2, p. 381.

258. DUBOIS DE SAINT-GELAIS, 2010 [1729], vol. 2, p. 381.

259. BLANC Charles et al., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Flamande*, Paris, J. Renouard, 1883-1884, t. x, p. 20.

260. FOU CART Jacques, « Un peintre flamand à Paris, Pieter van Boucle », in CHÂTELET Albert (éd.), REYNAUD Nicole (éd.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 240.

261. On retiendra ici la chaotique *Bataille de chiens et de chats* (fig. 70) du musée de Carcassonne, le portrait des *Deux petits chiens* (fig. 71) du musée du Louvre, et celui, beaucoup plus impressionnant, de *Tambon, chien du Duc de Vendôme* (fig. 72), passé en vente chez Christie's en septembre 2015. Dans un autre registre, Nicasius réalisa une *Nature morte au gibier et poissons* (fig. 73) présentée chez Piasa en mars 2000. Autant d'œuvres qui sont significatives de la manière de l'artiste et qui, au même titre que les toiles de la Ménagerie, mériteraient qu'on leur accorde une attention plus poussée.

262. Au sujet spécifique du travail de Nicasius à la Ménagerie, voir : DELIEUVIN Vincent, « Le décor animalier de la

À l'instar d'un grand nombre d'artistes étrangers, Nicasius Bernaerts se présenta dès son arrivée en France à l'Académie royale de peinture, comme en atteste le procès-verbal du 7 février 1660²⁶³. L'artiste, engagé à présenter une toile à l'Institution pour achever sa réception, tarda néanmoins tellement que l'Académie le rejeta au début de l'année suivante²⁶⁴. Deux ans plus tard, en octobre 1663, le peintre se porta de nouveau candidat et fut reçu sous la condition d'achever la toile qu'il venait de présenter²⁶⁵. Ce n'est qu'en janvier 1665, si l'on en croit les procès-verbaux, que pour satisfaire à la demande, le peintre apporta finalement une toile « sur le talent des animaux » à laquelle il devait encore ajouter une bordure²⁶⁶. Une fois de plus, Bernaerts se soucia peu de ses responsabilités jusqu'à ce qu'en 1671, l'Académie indique l'avoir rejeté, ainsi que deux autres artistes, pour le motif qu'ils n'avaient pas « depuis plusieurs années satisfait à ce qu'il leur a été ordonné »²⁶⁷. Il semble que le peintre ait alors vivement insisté auprès de l'Institution afin de remédier à son erreur²⁶⁸ et, le 5 mars 1672, on confirma enfin sa réception : « Ce jour, l'Académie à l'issue de la Conférence, Monsieur Nicasius a apporté un petit tableau pour tenir lieu de ce qu'il devait contribuer²⁶⁹. » L'inventaire des collections de l'Académie de peinture – l'Institution conservait les morceaux de réception des artistes – recense deux toiles de Nicasius Bernaerts, du *Gibier gardé par des chiens*²⁷⁰ et *Un cerf couru par des chiens*, indiquées comme étant celles fournies par le peintre pour sa réception en 1665 et en 1672²⁷¹. Il semble que Nicasius se soit adonné aux natures mortes et aux scènes de chasses animalières.

Si les tribulations de Bernaerts à l'Académie peuvent relever de l'anecdote, elles expliquent en partie, pour Evangélie Toliopoulou, « la mauvaise opinion de tous les biographes du peintre

Ménagerie de Versailles par Nicasius Bernaerts », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, Paris, J. Schemit, 2008, p. 47-80.

263. MONTAIGLON Anatole (de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1909 [1648-1793], t. I, p. 165 (11 vol.). Voir vol. 2 annexe 2.

264. MONTAIGLON, 1875-1909, t. I, p. 176. Voir vol. 2 annexe 2.

265. MONTAIGLON, 1875-1909, t. I, p. 238-239. Voir vol. 2 annexe 2.

266. MONTAIGLON, 1875-1909, t. I, p. 275. Voir vol. 2 annexe 2.

267. MONTAIGLON, 1875-1909, t. I, p. 362. Voir vol. 2 annexe 2.

268. MONTAIGLON, 1875-1909, t. I, p. 363 et p. 368. Voir vol. 2 annexe 2.

269. MONTAIGLON, 1875-1909, t. I, p. 377. Voir vol. 2 annexe 2.

270. Il s'agit plus précisément d'une bataille de chiens et de chats au-dessus d'un tas de gibier. La toile est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon (inv. CA 93). Pour une explication quant à l'identification de ce tableau comme étant l'un des morceaux de réception de Nicasius Bernaerts à l'Académie, voir : [Cat. expo.] *Les peintres du roi, 1648-1793* [Musée des beaux-arts, Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins, Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000], Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 87-88, cat. 4 (repr.).

271. « Ce tableau entra à l'Académie le 5 mars 1672 ; il avait 2 pieds de haut, dit Guérin, et l'artiste le donna "pour tenir lieu de ce qu'il devait contribuer", c'est-à-dire du présent pécuniaire. On perd sa trace après 1793. » ; « Ce tableau de 5 pieds sur 4, est celui que Bernaerts Nicasius donna pour sa réception le 4 janvier 1665, et que Guérin décrit ainsi : "Plusieurs pièces de gibier mort gardé et défendu par des chiens". On perd sa trace après 1793. » Cf. FONTAINE André, *Les collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, H. Laurens, 1910, p. 153 et p. 228-229.

sur son train de vie et son travail²⁷² ». Nicasius Bernaerts, qui en plus d'avoir été l'élève de l'un des plus grands animaliers, fut également le maître d'Alexandre-François Desportes, manque en effet de reconnaissance alors qu'il semble avoir été un bon peintre d'animaux. On connaît de lui notamment une *Bataille de chiens et de chats* (fig. 70) qui est tout à fait dans le goût de ce que nous avons pu évoquer précédemment, mais aussi le *Portrait de deux petit chiens* (fig. 71) conservé au Louvre dans un genre qui ne fut en vogue que tardivement, à partir des années 1750, en France, et semble avoir été jusque-là apprécié surtout en Italie, comme dans la collection des Médicis.

L'artiste fut prolifique durant sa carrière en France et collabora rapidement à divers chantiers auxquels était rattaché Charles Le Brun. Celui-ci avait été nommé directeur de la Manufacture des Gobelins en 1662, et travaillait entouré de peintres dans des talents divers, parmi lesquels Nicasius Bernaerts qui, chargé de la représentation des animaux, fut cependant vite remplacé par Pieter Boel²⁷³. Ni les contributions de Nicasius Bernaerts aux tapisseries des Gobelins, ni son passage à l'Académie royale de peinture, ne semblent avoir marqué la postérité. À ce jour, l'artiste est connu presque exclusivement pour ses portraits des animaux de la Ménagerie royale.

Une commande royale : les portraits des animaux de la Ménagerie

De la soixantaine de toiles²⁷⁴ que peignit Nicasius Bernaerts pour le pavillon octogonal et la galerie de la Ménagerie, seules vingt-et-une, en plus ou moins bon état, sont encore conservées aujourd'hui. Réalisées vraisemblablement entre 1664 et 1668, elles appartiennent toutes au musée du Louvre qui les a, pour beaucoup, déposées dans plusieurs autres musées de France. L'inventaire des œuvres fourni par Vincent Delieuvin²⁷⁵, et les quelques toiles subsistantes, montre qu'il s'agissait d'un ensemble de peintures formant un tout d'une très grande cohérence et qui s'intégrait parfaitement à l'architecture intérieure du pavillon de la Ménagerie²⁷⁶, malgré des

272. TOLIOPOULOU, 1991, p. 323.

273. « En avril 1661, Nicasius Bernaerts donnait à Le Brun une petite quittance de 100 livres à peine, sans que l'on sache si elle avait été précédée ou suivie par d'autres. [...] On le suit correctement jusque vers 1668, date à laquelle il recevait une pension de 200 livres aux Gobelins comme « peintre des animaux ». À cette période, il collaborait aux cartons pour la tenture des *Mois ou Maisons royales* et peignait des « portraits d'animaux » dans le célèbre cabinet de la Ménagerie de Versailles, mentionnés par Mlle de Scudéry. Mais il semble avoir été détrôné par son compatriote anversois Pieter Boel qui seul recevait, en 1670, des paiements très importants pour les animaux peints aux Gobelins ; les cartons pour les *Mois* sur lesquels tous deux interviennent constitueraient une sorte de passation de relais. » Cf. GADY Bénédicte, MONTAGU Jennifer (préf.), *L'ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 370-371.

274. Il est très difficile de savoir précisément combien de toile avait peint Nicasius dans la mesure où il ne subsiste aucune trace de la commande passée, en toute vraisemblance, par les Bâtiments du Roi. Vincent Delieuvin est cependant parvenu, à l'aide d'inventaires réalisés en 1706, 1708 et 1709-1710, à estimer le nombre de toiles que peignit Nicasius Bernaerts pour la Ménagerie à soixante-et-une ou soixante-deux. Cf. DELIEUVIN, 2008, p. 48 et p. 71-80.

275. DELIEUVIN, 2008, p. 71-80.

276. Joan Pieragnoli et Gérard Mabile ont proposé une reconstitution de l'intérieur du pavillon afin de montrer

formats et des dimensions variables.

Le mode de représentation privilégié par le peintre n'est pas sans rappeler celui qu'avait choisi Sébastien Leclerc pour les illustrations des *Mémoires* de Claude Perrault. Bernaerts intègre les animaux à des paysages fictifs – à l'exception des oiseaux de basse-cour qui sont représentés dans la cour qu'ils occupaient à la Ménagerie – rappelant leur habitat naturel. Par exemple, la tortue (fig. 74) est représentée devant la mer, et l'on peut même voir derrière elle quelques pêcheurs s'affairant avec un filet qui viennent animer la scène. Si généralement un seul spécimen de chaque espèce occupe les compositions, quelques-unes font exception. Et l'on peut ainsi observer derrière l'aigle (fig. 75) l'un de ses congénères en train de chasser un oiseau, rappelant sa nature d'oiseau de proie et permettant de le représenter à la fois à l'arrêt et en vol. Ainsi, bien qu'ayant toujours conservé un mode similaire de mise en œuvre, l'artiste s'autorisa à prendre certaines libertés en adaptant ses représentations afin de se rapprocher au mieux des caractéristiques de chaque animal et ne pas donner des représentations trop figées.

Les visiteurs du pavillon, en plus d'observer les animaux dans des cages ou dans les cours extérieures, étaient ainsi amenés à les imaginer dans des circonstances plus naturelles que celles de leur captivité. Ce rôle d'observateur de la nature, et de maître des animaux, se tenant en leur centre, leur était rappelé par une toile, malheureusement disparue, représentant *Orphée charmant les animaux*. Le mythe d'Orphée, dont nous avons déjà pu analyser l'importance, prenait tout son sens dans le contexte de la Ménagerie.

La Ménagerie royale se révéla extrêmement importante dans le développement de la peinture animalière. Alexandre-François Desportes fut chargé, après Bernaerts, de réaliser quelques décors pour le pavillon, et un peu plus tard dans le siècle, ce fut au tour de Jean-Baptiste Oudry d'être convié, à la manière dont l'avait été Bernaerts, à en peindre les animaux. Mais déjà, à la fin des années 1660, un autre peintre flamand, Pieter Boel, s'était lui aussi rendu à la Ménagerie, pour en représenter ses pensionnaires.

2.3. Les études d'animaux de Pieter Boel : des Gobelins à la Ménagerie, de la Ménagerie aux Gobelins

Au cours de l'année 1668, au moment où Nicasius Bernaerts était mandaté par le roi pour réaliser les portraits des animaux de la Ménagerie, Pieter Boel, un autre peintre animalier flamand, venait s'établir à Paris. Longtemps resté méconnu, malgré le mérite évident de son talent, c'est grâce à deux expositions simultanées au Louvre, en 2001, et une conférence qui eut lieu la même

comment pouvaient être exposés les tableaux de Nicasius Bernaerts. Cf. MABILLE, PIERAGNOLI, 2010, p. 23.

année et fut publiée deux ans plus tard, que la carrière et une partie de la production de Boel sont aujourd'hui mieux documentées²⁷⁷. On apprend ainsi que, contrairement à ce qui avait parfois été dit, il est peu probable que l'artiste ait lui-aussi eu Frans Snyders pour maître²⁷⁸. On comprend toutefois aisément d'où provient cette confusion dans la mesure où Boel appartient, aux côtés de Jan Fyt, Jan van Kessel, Paul de Vos, etc. à la génération des peintres animaliers anversois que nous avons évoquée un peu plus tôt²⁷⁹. Il est d'ailleurs tout à fait probable que Boel ait pu collaborer avec Snyders à un moment ou à un autre. C'est cependant sa carrière en France qui va ici nous occuper.

Après un séjour en Italie, Pieter Boel vint s'établir à Paris à la fin des années 1660. À la différence de Nicasius Bernaerts, il ne semble pas avoir essayé d'intégrer l'Académie royale de peinture. Boel avait peut-être déjà collaboré avec Le Brun lors d'un précédent passage à Paris²⁸⁰. Il était logé aux Gobelins où il travaillait aux cartons de tapisseries, en qualité de peintre d'animaux. C'est à ce moment-là que le peintre entra en contact avec la Ménagerie royale de Versailles où il se rendait pour tirer croquis et esquisses peintes qui devaient ensuite servir de modèles aux cartons.

Boel participa notamment à la réalisation de la tenture des *Mois ou des Maisons Royales* dont il dessina les animaux et les oiseaux et dont Adam Frans Van der Meulen (1632-1690) réalisa les arrières plans et Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699) les fleurs. Cette série de douze tapisseries était dédiée à la représentation des résidences du roi²⁸¹. À l'instar du *Mois d'Octobre avec le château*

277. [Cat. expo.] FOUICART-WALTER Élisabeth, LOYRETTE Henri (préf.), *Pieter Boel, 1622-1674 : peintre des animaux de Louis XIV. Le fonds des études peintes des Gobelins [exposition, Musée du Louvre, Paris, 12 septembre-17 décembre 2001]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001 ; [Cat. expo.] PINAULT-SØRENSEN Madeleine, LOYRETTE Henri (préf.), *Sur le vif : dessins d'animaux de Pieter Boel [exposition, Musée du Louvre, Paris, 14 septembre-17 décembre 2001]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001 ; PINAULT-SØRENSEN Madeleine, « Les animaux du roi : De Pieter Boel aux dessinateurs de l'Académie royale des Sciences », in MAZOUER, 2003.

278. En 1688, Félibien écrivait que « Boule [*sic.*] était disciple de Sneydre [*sic.*] dont il avait épousé la veuve. » (Cf. FÉLIBIEN, 1666-1688, t. v, p. 287). Une affirmation tempéree par Charles Blanc car « l'on ignore quel fut son maître » mais « On peut toutefois supposer qu'il se forma par l'étude de Snyders et de Jean Fyt [*sic.*], avec lequel il a surtout de l'affinité. » Cf. (BLANC C., 1883-1884, t. iv, p. 25). Élisabeth Foucart-Walter, qui réfute l'affirmation voulant qu'il ait été l'époux de la veuve de Snyders, affirme par ailleurs que l'on ne peut en aucun présumer que celui-ci fut son maître (Cf. [Cat. expo.] FOUICART-WALTER, 2001, p. 13).

279. Le peintre figure parmi les artistes étudiés lors de l'exposition *L'Odyssée des animaux* en 2016. Voir : [Cat. expo.] VÉZILIER, « Peeter Boel (Anvers, 1622 - Paris, 1674) », 2016, p. 179-185.

280. C'est du moins ce que suggère Élisabeth Foucart-Walter, supposant un premier passage de l'artiste à Paris autour de 1658 : « Un sérieux indice en faveur de cette collaboration entre Le Brun et Boel est fourni par l'existence de deux croquis de chiens au Louvre en rapport avec la *Mort de Méléagre* ainsi qu'avec *Méléagre présentant à Atalante la dépouille de sanglier de Calydon* [...]. En raison de ces rapprochements, les deux feuilles ont été restituées séance tenante à Le Brun. Pourtant elles faisaient partie de l'ancien fonds des dessins de Boel provenant de l'atelier de Le Brun aux Gobelins et entré au Louvre comme Pieter Boel. Qu'à cela ne tienne, notre Flamand n'étant pas censé avoir travaillé à Paris avant 1668, il était inconcevable de maintenir l'attribution ancienne. Or ces dessins de chiens, avec reprises de détail de têtes ne sont pas sans annoncer le style du Boel dessinateur, quelque dix ans plus tard, des animaux de la Ménagerie de Versailles. » L'autrice envisage également que l'artiste ait pu être présent à Paris vers 1664, évoquant les oiseaux dans le carton de la tapisserie de l'*Air*, tenture qui fut réalisée aux Gobelins cette année-là, et que l'on peut éventuellement attribuer à Boel. Cf. [Cat. expo.] FOUICART-WALTER, 2001, p. 21-22.

281. Ces tapisseries qui servirent d'ornement aux demeures royales pouvaient également faire office de cadeaux diplomatiques. Elles constituent aujourd'hui de précieux témoignages sur des monuments parfois disparus. Voir : BREMER-DAVID Charissa (éd.), *French tapestries & textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty

des Tuileries (fig. 76) les demeures sont présentées en arrière plan, sur un fond de paysage, et le premier plan est richement décoré d'orfèvreries, fruits et fleurs, mais aussi d'oiseaux comme un rapace et un faisan, tandis qu'au bas de la composition se promènent quelques autres animaux, parmi lesquels un raton laveur, une marmotte, un putois, ou encore à gauche un lynx. Tous ces animaux se retrouvent, dans des positions assez similaires, sur les esquisses peintes de Boel. Marmotte et raton laveur, tout comme ceux de la tapisserie, se côtoient sur une même feuille (fig. 77), tandis que le rapace (fig. 78) – un autour des palombes – se présente dans l'exacte même posture que sur la tenture, à ceci près qu'elle est inversée verticalement. Les études de Boel s'avéraient donc incontestablement utiles à la réalisation de ces grandes compositions tissées.

Les modèles de Boel furent ainsi utilisés pour toutes sortes de tapisseries. L'un des exemples les plus frappants est sans doute celui de la tenture des *Oiseaux de la Ménagerie et animaux de Versailles* dont le modèle fut réalisé à Beauvais²⁸². Il s'agit d'un type de tapisserie sur lequel faune et flore sont mises à l'honneur et qui fut très en vogue à la fin du XVII^e siècle et au cours du XVIII^e : la *verdure*²⁸³. Ces tapisseries avaient pour certaines été réalisées du vivant de Boel et de Bernaerts – dont il est vraisemblable que les toiles servirent aussi de modèles – tandis que d'autres le furent après leur mort. La tenture des *Oiseaux de la Ménagerie, avec lynx et grue couronnée* (fig. 79), datée du début du XVIII^e siècle, est la parfaite expression de ce type de tapisserie : un paysage luxuriant occupe la quasi totalité de la composition tandis qu'au bas du premier plan on reconnaît aisément que la faune abondante est celle de la Ménagerie dont Boel avait tiré de nombreuses esquisses. Cette tapisserie recrée, elle aussi, l'impression de monde idéal que nous avons à plusieurs reprises évoquée et qui semble être, une fois encore, intimement liée aux animaux de la Ménagerie royale.

Le talent de Boel à peindre les animaux, ses esquisses et dessins pour les Gobelins, servirent à de plus nombreux artistes que les seuls tapissiers. Charles Le Brun, notamment, en

Museum, 1997, p. 20-27 ; [Cat. expo.] FRICKER Jeanine (éd.), *Charles Le Brun, premier directeur de la Manufacture royale des Gobelins [Musée des Gobelins, 6 juin 1962]*, Paris, Ministère d'État affaires culturelles, 1962, p. 37-41 ; OUVRAGE COLLECTIF, *La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2017, p. 150 ; [Cat. expo.] SAMOYAUULT Jean-Pierre (dir.), *À travers les collections du Mobilier national : XVI^e-XX^e siècles [Beauvais, Galerie nationale de la tapisserie, 20 avril-29 octobre 2000]*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2000, p. 25 ; [Cat. expo.] FOUICART-WALTER, 2001, p. 32-37.

282. DELESALLE Hubert, « Tapisseries exposées à Beauvais pour le troisième centenaire de la Manufacture royale (1664-1964) », *Gazette des Beaux-arts*, n° 4-5, 1965, p. 203-205 ; OUVRAGE COLLECTIF, 2017, p. 161-162.

283. « Les premières mentions historiques au XV^e siècle renvoient à des tapisseries à "larges bandes de couleurs et menus feuillages". [...] Durant le XVI^e siècle, les "verdures à feuilles de chou et bestiaire fantastique", adaptent à Aubusson un genre venu des Flandres : de larges feuilles abritent des combats d'animaux et hébergent une faune fantastique tirée des bestiaires médiévaux. Les enroulements végétaux créent une ambiance de nature foisonnante, imaginaire et pour autant émaillée de détails naturalistes [...]. Progressant vers son apogée en tissant de larges tentures de 6 à 8, parfois 12 tapisseries assorties, les grands cycles iconographiques, littéraires ou mythologiques du XVII^e siècle, utilisent des fonds de verdure pour accueillir en leur sein les aventures amoureuses de Renaud et Armide, les batailles de la guerre de Troie, les scènes pastorales de l'Aminte ou de l'Astrée. Durant le XVIII^e siècle, le sujet de la verdure s'impose comme objet unique de tissage. Plus on avance dans le siècle des Lumières, plus le motif de l'arbre devient objet de tapisseries, à tel point que ce sont de véritables "portraits d'arbres" à fleurs ou à fruits multicolores qui deviennent prétexte à de larges tableaux tissés, parfois créés par des artistes tels Jean-Baptiste Oudry. » Cf. « Histoire des verdure à Aubusson », ressource en ligne, consultée le 17 octobre 2018, [URL : <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/les-verdures-en-aubusson/histoire-des-verdures-%C3%A0-aubusson>].

travaillant avec les esquisses de Boel, s'épargna la nécessité de rendre visite aux animaux de la Ménagerie. C'est ainsi d'après les modèles de Boel que Le Brun réalisa les dessins de ses études sur la physionomie humaine et animale²⁸⁴.

Durant longtemps, les dessins de Boel fournirent des modèles d'une infinie variété et d'une très grande qualité à des artistes en quête de représentations animales. En quelques lignes seulement, Madeleine Pinault-Sørensen résume l'importance capitale d'un artiste comme Pieter Boel pour les représentations d'animaux en France :

Boel apparaît ainsi non seulement comme l'un des meilleurs artistes animaliers de son siècle, mais aussi comme un complément essentiel aux travaux des membres de la toute récente Académie royale des Sciences. Les dessins et les esquisses de Boel auront également une grande importance pour Charles Le Brun qui les utilisera de nombreuses fois, que ce soit pour ses propres peintures comme les *Batailles d'Alexandre* ou pour la coupole du château de Sceaux dans laquelle sont peintes au moins dix-neuf espèces animales. Le Brun copie, sinon calque les têtes d'animaux de Boel pour ses dessins destinés à illustrer sa *Conférence sur la Physionomie humaine et animale comparée* prononcée à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture le 28 mars 1671²⁸⁵.

Les esquisses peintes et les dessins de Pieter Boel sont, pour l'histoire de la peinture d'animaux en France, tout aussi importants que les toiles que Nicasiaus Bernaerts réalisa pour la Ménagerie. Ces œuvres témoignent par ailleurs de la manière dont l'artiste savait observer les animaux en faisant preuve d'un regard attentif et précis qui attestait de tout l'intérêt qu'il leur portait. Les animaux, qui y sont pris sur le vif, dénotent de l'aspect relativement figé des peintures de Bernaerts. En effet, comme en témoignent surtout ses dessins, Boel n'hésitait pas à représenter chaque animal à plusieurs reprises, dans diverses postures, avec différentes expressions, et à s'intéresser à leur anatomie en dessinant parfois seulement certains de leurs membres, ou même leur squelette (fig. 80-82). Ces travaux nous montrent que l'artiste considérait les animaux dans leur intégralité, et non uniquement pour leur aspect extérieur comme simple motif figé et décoratif. Le mouvement qu'il savait leur conférer s'exprima aussi dans ses toiles, comme dans le magnifique *Animaux et ustensiles dit Le départ de Jacob pour la Mésopotamie* (fig. 83) du musée du Louvre.

3. Les animaliers français et la Ménagerie au XVIII^e siècle

Nous avons vu jusqu'ici comment la Ménagerie, qui venait s'inscrire dans le vaste programme versaillais, avait permis à l'art animalier de s'établir en France par le biais des peintres flamands. Il convient de s'intéresser désormais aux liens entre la Ménagerie, ses animaux, et les peintres animaliers français du XVIII^e siècle.

284. Voir : MOREL D'ARLEUX Louis-Marie-Joseph, *De la physionomie humaine et animale : dessins de Charles Le Brun gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

285. PINAULT-SØRENSEN, 2003, p. 183.

Nous l'avons dit, l'émulation autour de la Ménagerie fut de courte durée, et deux épisodes semblent témoigner du désintérêt croissant de Louis XIV, puis de Louis XV, pour les pensionnaires du lieu. Il s'agit de deux commandes, l'une publique et l'autre privée, qui toutes deux témoignent de l'évolution de la perception que l'on avait des animaux de la Ménagerie royale.

3.1. La participation d'Alexandre-François Desportes au renouvellement des décors du pavillon

Dans la lignée de son maître, Nicasiaus Bernaerts, Alexandre-François Desportes fut lui aussi associé aux décors de la Ménagerie versaillaise²⁸⁶. À la toute fin du XVII^e siècle, entre 1698 et 1701, il comptait parmi les collaborateurs de Claude III Audran (1658-1734) que l'on avait chargé de décorer les boiseries des appartements d'été et d'hiver. Des décors dont il ne subsiste toutefois rien²⁸⁷. Georges de Lastic et Pierre Jacky établissent un lien entre ce décor et les mots de Claude-François Desportes déclarant, dans l'éloge qu'il lut en 1748 à l'Académie, qu'au milieu des grotesques son père aimait à placer « à son gré [...] toutes sortes d'espèces d'animaux, ingénieusement groupés avec les ornements²⁸⁸ ».

C'est à la même période, entre 1700 et 1701, que fut confié à Desportes le soin de fournir quelques tableaux destinés à l'antichambre de Diane, dans l'appartement d'hiver de la Ménagerie²⁸⁹. Prenant part à un plus vaste programme à thématique mythologique, le peintre réalisa ainsi cinq compositions cynégétiques animalières pour l'appartement d'hiver situé dans l'aile ouest du pavillon.

Quatre toiles étaient destinées à l'antichambre de Diane qui avait été organisée autour du thème de la chasse. Entre 1700 et 1701, Desportes avait ainsi peint deux paires de compositions en pendants : une chasse au daim et une chasse au chevreuil, conservées aujourd'hui à l'Assemblée nationale (inv. 3925 et inv. 3927), et une chasse au loup accompagnant une chasse au sanglier, de plus petites dimensions, déposées par le musée du Louvre à celui de la Chasse et de la

286. Une commande déjà bien étudiée par les biographes de l'artiste. Voir : LASTIC SAINT JAL Georges (de), JACKY Pierre, « Le décor du château de la ménagerie de Versailles », *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010, p. 99-103.

287. Joan Pieragnoli et Gérard Mabilille proposent toutefois un rapprochement avec un *Projet de plafond à arabesques, figures et animaux* conservé à Paris, au musée des Arts décoratifs (inv. 5482A). Cf. MABILLE, PIERAGNOLI, p. 33 (repr.).

288. DESPORTES Claude-François, « La vie de M. Desportes, peintre d'animaux, écrite par son fils conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue en l'Assemblée du 3 août 1748. », in DUSSIEUX Louis (éd.) *et al., Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, t. II, p. 104 (2 vol.) et LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 100. Voir vol. 2 annexe 3.

289. Au sujet du réaménagement du décor de la Ménagerie à partir de 1699, voir : MABILLE Gérard, *Les Tableaux de la Ménagerie de Versailles*, Paris, F. de Nobele, 1975 [Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1974, p. 89-102 ; « La Duchesse de Bourgogne à la Ménagerie (1697-1712) », in MABILLE, PIERAGNOLI, 2010, p. 30-52.

Nature à Paris (inv. 7030 et inv. 7031)²⁹⁰. Les quatre toiles avaient été placées en dessus-de-porte tandis qu'une cinquième composition de Guy-Louis Vernansal (1648-1729), représentant Diane et ses nymphes surprises par Actéon²⁹¹, ornait le dessus de la cheminée. Cette dernière constituait d'une certaine manière l'élément principal du décor de la pièce, autour duquel se déployaient les compositions animalières de Desportes. La cinquième toile de la commande à ce dernier, une chasse au cerf aujourd'hui disparue, surmontait la cheminée du cabinet de Momus alors qu'en dessus-de-portes, Claude Simpol (1666-1716) et Joseph Christophe (1662-1748) avaient peint respectivement *L'huître et les Plaideurs* et *La Fortune et le Jeune Enfant* deux compositions issues des fables de La Fontaine auxquelles tout le décor de la petite pièce faisait allusion²⁹².

Le renouvellement du décor du pavillon de la Ménagerie au début du XVIII^e siècle témoigne d'une volonté de réhabilitation du lieu qui se manifeste en quelque sorte par un changement de paradigme²⁹³. Les toiles de Nicasius Bernaerts, qui ne restèrent en place que faute de moyens suffisants pour les remplacer, avaient pour ambition de promouvoir la fonction initiale de la Ménagerie, à savoir conserver des animaux variés et exotiques, en grand nombre, et offrir aux visiteurs tout loisir de les observer. La commande passée à Desportes répondait à des intentions différentes. Si Nicasius avait été sollicité en tant que peintre d'animaux, Desportes le fut avant tout pour ses talents de peintre de chasse. Cette série de tableaux, qui arrive assez tôt dans la carrière du peintre animalier, annonçait le goût du roi pour les compositions cynégétiques animalières dont il orna ensuite un grand nombre de ses demeures, à l'instar de son successeur²⁹⁴.

Bien que, lors de sa conception, on ait cherché à mettre à l'honneur les animaux qui y étaient conservés, les ambitions décoratives qui présidaient au décor intérieur de la Ménagerie, quelques décennies plus tard, avaient nettement évolué. Si le pavillon central conservait encore son rôle d'observatoire des animaux, les pensionnaires du lieu intéressèrent de moins en moins la Monarchie au cours du XVIII^e siècle.

3.2. Les animaux de la Ménagerie par Jean-Baptiste Oudry

Le goût pour l'art de Jean-Baptiste Oudry touchait les cours étrangères autant que celle de

290. Sur la série des tableaux, voir entre autres : LASTIC SAINT JAL Georges (de), JACKY Pierre, *Desportes : catalogue*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010, p. 85-87, cat. P365 à P369.

291. Visiblement très abîmée, l'œuvre appartient aujourd'hui aux collections du musée du Louvre (inv. 8617).

292. Voir MABILLE, PIERAGNOLI, « Le cabinet de Momus », 2010, p. 42.

293. Georges de Lastic et Pierre Jacky évoquent quelques mots de Louis XIV qui aurait déclaré au sujet du nouveau projet que lui avait soumis l'architecte Jules-Hardouin Mansart (1646-1708) : « Il me paraît qu'il y a quelque chose à changer que les sujets sont trop sérieux et qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera. » Cf. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 102.

294. Voir part. 2 chap. 3.

France²⁹⁵. Parmi ses plus éminents amateurs, le peintre comptait le duché allemand de Mecklembourg-Schwerin. C'est ainsi qu'à ce jour, le Staatliches Museum de Schwerin, possède la plus belle collection d'œuvres, et notamment animalières, de Jean-Baptiste Oudry²⁹⁶. C'est au sein de cette prestigieuse collection de tableaux que l'on trouve douze toiles qui furent peintes d'après les animaux de la Ménagerie royale de Versailles²⁹⁷.

À l'origine, ces toiles, réalisées entre 1739 et 1745, avaient été commandées à Oudry par le premier chirurgien du roi, François Gigot de la Peyronie (1678-1747), qui mourut cependant avant que ne lui soient livrées les œuvres. Oudry lui-même explique dans une lettre, citée par Xavier Salmon, à quel usage était destinée la série : « Ce sont les principaux animaux de la ménagerie du Roi que j'ai tous peints d'après nature par ordre de Sa Majesté et sous la direction de Mr. De la Peyronie son premier chirurgien, qui voulait les faire graver, et former une suite d'histoire naturelle pour le jardin de Botanique de Sa M^{té}²⁹⁸. » Certains biographes de l'artiste supposent que le chirurgien avait l'ambition de faire présent des œuvres au roi²⁹⁹. Ayant conservé les toiles dans son atelier, seulement quelques années après le décès de La Peyronie, en 1750, Oudry proposa au duc de Mecklembourg-Schwerin, Christian Ludwig II (1633-1756), de s'en porter acquéreur. Il s'agissait d'une série de douze tableaux d'après les pensionnaires de la Ménagerie auxquels Oudry avait ajouté le portrait de Clara (cat. 81), le célèbre rhinocéros qui avait fait le tour des cours européennes durant les années 1740 et dont il avait tiré une toile en 1749. Enfin, en 1752, Oudry compléta la série par une dernière toile représentant un lion.

Au fil des années durant lesquelles il avait peint ces œuvres, Oudry eut l'opportunité de les présenter à ses contemporains en les exposant aux Salons. En 1741, par exemple, le livret de l'exposition indiquait deux toiles de l'artiste représentant respectivement un tigre mâle et un tigre femelle – il s'agit en réalité des deux léopards (cat. 77 fig. a et cat. 77 fig. b)³⁰⁰. Deux ans avant, en 1739, Oudry avait exposé la *Hyène attaquée par deux dogues* (cat. 76)³⁰¹, une œuvre qui se démarque

295. Voir notamment : SALMON Xavier, « Ses travaux l'annoncèrent partout, surtout chez les étrangers », in [cat. expo.] DROGUET Vincent et al., *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003-9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003 - 8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 79-83.

296. Entre 1732 et 1755, Vincent Droguet a recensé l'entrée dans la collection des ducs de « quarante-quatre tableaux et d'une quarantaine de dessins du peintre animalier français dont une grande partie est encore conservée dans le fonds du Staatliches Museum de Schwerin ». Cf. DROGUET Vincent, « Oudry et la cour de Schwerin », in [cat. expo.] DROGUET, 2003, p. 85.

297. Voir en particulier : [Cat. expo.] DROGUET, 2003 ; MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted Menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.

298. Cf. SALMON Xavier, « Le peintre, le chirurgien, le duc et les animaux », in [cat. expo.] DROGUET, 2003, p. 137.

299. Xavier Salmon évoque à cet égard le fait que les tableaux, lorsqu'ils étaient exposés au Salon, étaient indiqués comme ayant été peints pour le roi, mettant ainsi en avant le nom de « leur prestigieux destinataire et non celui de leur généreux commanditaire ». Cf. SALMON, 2003, p. 139.

300. GUIFFREY Jules (éd.), « Exposition de 1741 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, t. II, p. 16. Voir vol. 2 annexe 6.

301. GUIFFREY, « Exposition de 1739 », 1990-1991, t. I, p. 13. Voir vol. 2 annexe 6.

des autres toiles de la série. En effet, le peintre y a représenté l'animal aux prises avec deux chiens, à l'image du genre pictural des combats d'animaux dont il était coutumier et qui semblent avoir beaucoup plu à ses contemporains. De la même manière, la *Grue morte*, une autre toile de la série exposée en 1745³⁰², fait écho aux compositions mettant en scène des animaux morts pour lesquelles Oudry avait déjà su prouver son talent à ses contemporains³⁰³. Les autres tableaux présentent tous un modèle similaire : les animaux, seuls ou bien à deux ou trois, sont représentés dans des paysages, à l'instar de ceux de la série réalisée près d'un siècle plus tôt par Nicasiaus Bernaerts pour le pavillon central de la Ménagerie. Oudry est toutefois parvenu, grâce à tout le talent animalier dont il faisait preuve, à renouveler chacune de ces compositions. En outre, ces animaux lui étaient familiers puisque le peintre se rendait régulièrement à la Ménagerie pour ses études.

Selon les mots de Xavier Salmon, ce cycle pictural constitue « le plus beau conservatoire des animaux exotiques de la Ménagerie de Versailles au temps de Louis XV »³⁰⁴. Concernant notre étude, l'intérêt de ces tableaux réside en partie dans le fait que, malgré leur singularité et le soin avec lequel avait été peinte chaque toile, la série quitta la France pour aller rejoindre la collection d'une grande cour étrangère. Louis XV comptait pourtant parmi les grands amateurs d'Oudry qui avait déjà répondu à plusieurs commandes des Bâtiments du roi³⁰⁵. Est-ce parce que les finances publiques ne le permettaient pas ou bien par désintérêt pour les animaux de sa Ménagerie que Louis XV n'acheta pas ces peintures ? S'il est effectivement tout à fait probable que le nombre de tableaux constituant cette série ait pu freiner les vellétés d'acquisition du roi, nous pensons néanmoins que le fait qu'il se soit agit de portraits des animaux de la Ménagerie, au croisement des « beaux arts et de l'exploration scientifique³⁰⁶ », constitua également un obstacle à l'achat. En effet, il semblerait qu'aux animaux exotiques, Louis XV ait largement préféré ses animaux domestiques, et notamment ses chiens, mais aussi les proies qui arpentaient ses domaines de chasse.

Les débuts de la peinture animalière en France, par le truchement de la Ménagerie royale

302. GUIFFREY, « Exposition de 1745 », 1990-1991, t. II, p. 18. Voir vol. 2 annexe 6.

303. Jean-Baptiste Oudry, *Grue morte*, v. 1745, huile sur toile, 161,9 x 127,4 cm, Schwerin, Staatliches Museum (inv. G 187). Si nous ne reproduisons pas la toile dans notre catalogue, la posture de la grue morte est très proche de celle que donna Jean-Baptiste Oudry à un butor gardé par un chien blanc (cat. 78 fig. a) réalisé quelques années plus tard.

304. SALMON, 2003-2, p. 141.

305. Nous étudions plus loin l'intérêt du roi pour l'art de Jean-Baptiste Oudry et celui d'Alexandre-François Desportes. Voir part. 2 chap. 3.

306. « Created during a high point of enlightened royal patronage of both the fine arts and scientific exploration [...] ». Cf. MORTON Mary, « Oudry's painted Menagerie », in MORTON, 2007, p. 119.

de Versailles, se fit à la croisée de traditions anciennes et immuables de la relation de l'homme au monde animal et de son évolution qui se manifestait par un impérieux besoin de mieux comprendre le monde environnant. Au moment où se portait un nouveau regard sur la nature, favorisé par l'émergence des sciences et la remise en question de la thèse-cartésienne de l'animal-machine³⁰⁷ au XVIII^e siècle, le genre animalier était alors en mesure de s'épanouir pleinement.

Si Nicasius Bernaerts et Pieter Boel n'étaient pas les seuls flamands à pratiquer la peinture d'animaux à Paris – à la même époque, Pieter van Boucle³⁰⁸ (v. 1610-1673), s'adonnait à la nature morte animalière – ils furent cependant les plus illustres, mais surtout ce sont leurs contributions qui furent à l'origine d'un mouvement qui se développa ensuite tout au long du XVIII^e siècle. S'affranchissant de la tradition initiale issue de la Ménagerie, où les toiles demeuraient restreintes avant tout à des portraits d'animaux à vocation naturaliste, le genre animalier, sous le pinceau des artistes français du siècle des Lumières, se mit peu à peu à refléter toute la variété de catégories animalières qui existaient déjà aux Pays-Bas.

307. Nous étudions la théorie mécaniste de l'animal plus loin dans notre travail, au regard de la théorie picturale. Voir part. 2 chap. 1.

308. FOUcart, 1975, p. 237-242 ; WILLIGEN, MEIJER, « Peter van Boucle », 2003, p. 47.

Chapitre II. Autour des premiers grands peintres d'animaux du XVIII^e siècle : le développement et l'évolution du genre.

Artistes illustres ou méconnus : (re)lectures biographiques

Qui sont les peintres d'animaux ? En 2001, bien que la question soit relative à la peinture du XIX^e siècle, Élisabeth Hardouin-Fugier interrogeait la diversité des représentations pouvant entrer dans la catégorie animalière³⁰⁹. Une quinzaine d'années plus tard, Caroline Kesser développa à son tour une problématique analogue :

Quel grand maître n'a jamais peint un animal ? La réponse à cette question mérite récompense, si l'on considère que jusque chez les peintres qui, au seuil de l'époque moderne, se sont entièrement voués à la figure humaine, on trouve malgré tout ici ou là des agneaux et des oiseaux, des chevaux, des aigles ou des lions. La peinture commence avec la représentation d'animaux et la cultive même comme une tâche de la figuration. Si l'on se met cependant en quête de vrais peintres animaliers, on tombe vite dans l'embarras³¹⁰.

Qu'est-ce qu'un « vrai peintre animalier » ? Les artistes que nous présentons ici ont tous porté une attention particulière aux animaux et, d'une manière ou d'une autre, ceux-ci auront été essentiels à leur art. Les types de compositions qui en découlèrent furent propres à chacun d'entre-eux et d'une grande variété. En outre, signalons qu'un peintre comme François-André Vincent (1746-1816), qui réalisa une fois dans sa carrière un portrait de chien³¹¹, ne peut pas être considéré comme un animalier. Un événement aussi isolé et ponctuel n'étant pas révélateur d'un rapport particulier du peintre à l'animal.

La mise en lumière des carrières de ces artistes nous permet d'ouvrir la voie à plusieurs

309. « En France au XIX^e siècle, qui est peintre animalier ? Est-ce Émile de La Rochemore, dont l'inventaire de 1899 mentionne 49 vaches sur 82 tableaux, ou encore Lepaule, le "faiseur de bouledogues", Jadin, portraitiste des meutes et des chiens, Palizzi, d'ânon, Salmon, de dindons, Charles Jacques, de ses poules de races, Carle Vernet, de chevaux, Paris ou Simon, de moutons, ou encore Cholet, qui passe sa vie dans les étables ? » Cf. HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, DUPUIS-TESTENOIRE Françoise (coll.), *Le peintre et l'animal en France au XIX^e siècle, Dictionnaire des peintres ayant représenté des animaux en France au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2001, p. 9.

310. Cf. KESSER Caroline, « Représentations d'animaux. Symbole, bêtes domestiques, individu », in [cat. expo.] FREHNER Matthias (dir.), LOCATELLI Valentina (dir.), *Anker, Hodler, Vallotton...: Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte [exposition, Bern, Kunstmuseum, 7 mars-24 août 2014, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 5 décembre 2014-14 juin 2015]*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2014, p. 93.

311. Il s'agit du *Portrait de Diane, levrette de Bergeret de Grandcourt* (cat. 93) conservé au musée des Beaux-Arts de Besançon.

aspects essentiels du sujet. En plus du fait de découvrir ou de redécouvrir quelques peintres qui officierent dans le genre animalier au XVIII^e siècle, fondement de notre corpus, la mise en perspective de ces diverses biographies nous permet de mettre en avant l'évolution qui eut lieu au cours du siècle au sein du genre animalier. De surcroît, nous pourrions ici comparer les carrières d'artistes moins illustres à celles des plus éminents représentants du genre. Nous avons ainsi articulé ce chapitre autour des trois plus grands noms de la peinture animalière de la première moitié du XVIII^e siècle : Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry, de l'Académie royale de peinture, et Christophe Huet (1700-1759), maître peintre de la corporation de Saint-Luc.

Une application de l'approche prosopographique comme méthode privilégiée

La prosopographie est encore relativement peu appliquée à notre discipline, alors même que comme le soulève Béatrice Joyeux Prunel avec l'exemple des *Vies* de Giorgio Vasari (1511-1574), « l'histoire de l'art est née prosopographique³¹² ». De fait, une méthode issue de la prosopographie nous a semblé ici tout à fait appropriée. Très différente du simple catalogue, celle-ci consiste à « constituer des notices individuelles regroupant les renseignements biographiques de toutes sortes qui nous sont fournis sur des personnages ayant entre eux un lien commun³¹³ ». Généralement appliquée à l'histoire sociale, la prosopographie permet donc de combiner des présentations individuelles de personnes et un élargissement du sujet au point de vue global, induisant plusieurs types de problématiques et marquant l'évolution de certaines caractéristiques inhérentes au sujet traité.

Afin de déterminer les acteurs de ce corpus, un grand nombre de sources anciennes et de publications récentes, qui seront détaillées au fur et à mesure du propos, ont été mobilisées. Une enquête préalable, menée dans les cartons des centres de documentations, et plus spécialement celui des peintures du musée du Louvre à Paris, s'est avérée primordiale. Les quelques noms qui en sont ressortis ont ensuite pu être confrontés à de nombreuses sources, parmi lesquelles les procès-verbaux de l'Académie³¹⁴, les livrets des Salons³¹⁵, ou encore les expositions de l'Académie de Saint-Luc³¹⁶. Le résultat de ces investigations a montré qu'en dépit d'un assez grand nombre

312. JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Apports, question et limites de la prosopographie en histoire de l'art », in CABOURET-LAURIoux Bernadette (éd.), DEMOTZ François (éd.), *La prosopographie au service des sciences sociales*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 340.

313. CHASTAGNOL André, « La prosopographie, méthode de recherche sur l'histoire du bas Empire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, n° 5 (25^e année), 1970, p. 1229-1235.

314. MONTAIGLON Anatole (de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1909, 11 vol.

315. GUIFFREY Jules (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, 8 vol. (1^{ère} éd. : Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, 42 vol.).

316. GUIFFREY Jules (éd.), *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753,*

d'œuvres animalières réalisées au XVIII^e siècle, il n'y eût que très peu de peintres d'animaux. Cette différence s'explique notamment par la très grande prolixité d'un artiste comme Jean-Baptiste Oudry. En raison des limites imposées par un travail de doctorat, nos recherches se sont concentrées autour du milieu des artistes parisiens.

Les informations que nous avons pu rassembler concernant les artistes sont très inégales. Pour les mieux étudiés d'entre eux, dont les biographies et œuvres sont déjà très documentés, comme Alexandre-François Desportes ou Jean-Baptiste Oudry, nous avons appréhendé la question historiographique d'un point de vue strictement animalier : l'ambition de ce chapitre revenant à contextualiser leur production animalière au regard les uns des autres. En ce qui concerne les peintres les plus méconnus, ou trop peu étudiés, nous avons en revanche essayé de fournir des données un peu plus conséquentes et nécessaires à l'appréhension de leurs carrières, de la manière la plus précise possible. Les recherches monographiques ne constituant pas le cœur de ce travail, il reste cependant encore beaucoup à faire à leurs sujets – nous pensons tout spécialement aux cas de Christophe Huet, Jacques-Charles Oudry (1720-1778), Claude-François Desportes (1695-1774) et Nicolas Desportes (1718-1787) ou encore Pierre-Nicolas Huilliot. Nous avons jugé intéressant de mettre en avant la façon dont leurs carrières respectives furent jusqu'ici abordées et de souligner les lacunes, voire l'absence d'études, concernant leur production animalière. Cet examen sera complété par la présentation de quelques-unes de leurs œuvres les plus représentatives qui nous ont permis de les considérer comme des peintres dans le genre des animaux. Afin d'étayer notre propos, cette analyse sera envisagée également sous le prisme de leur réception en tant que tels par leurs contemporains.

Durant la première moitié du XVIII^e siècle, entre 1699, date à laquelle Alexandre-François Desportes fut reçu à l'Académie en qualité de peintre d'animaux, et 1755, qui marque la mort de Jean-Baptiste Oudry, se dessinent les contours d'une première époque de la peinture animalière française. Tous deux furent, avec Christophe Huet, qui vécut de 1700 à 1759, les principaux représentants de la peinture d'animaux de cette première partie de siècle.

Derrière ces noms aujourd'hui bien connus se cachent ceux de Claude-François et Nicolas, respectivement fils et neveu d'Alexandre-François Desportes, ainsi que celui de Jacques-Charles, fils de Jean-Baptiste Oudry, qui se sont tous trois adonnés à la peinture d'animaux, à la manière de leurs aînés auprès desquels ils firent leur apprentissage. Jean-Baptiste Oudry qui fut professeur de l'Académie n'aurait laissé derrière lui aucun autre élève que son fils, on peut alors s'interroger sur la raison pour laquelle Gabriel Rouette (actif durant la deuxième moitié du

1756, 1762, 1764 et 1774 : avec une notice bibliographique et une table, Paris, J. Baur, 1872, p. 80.

XVIII^e siècle) passe souvent pour avoir appris la peinture auprès de lui.

Si les familles Desportes et Oudry connurent une carrière plus ou moins remarquée au sein de l'Académie royale de peinture, Christophe Huet, tout aussi célèbre en son temps, fut lui de l'académie des maîtres peintres de Saint-Luc. Il appartenait également à une grande dynastie de peintres, et son neveu, Jean-Baptiste Huet, sera étudié dans le chapitre suivant. Ce dernier eut pour professeur Charles Dagomer (17..-1766), membre de l'Académie de Saint-Luc aux côtés de Christophe Huet, qui semble avoir été un talentueux peintre d'animaux malgré le peu d'œuvres de sa main aujourd'hui connues. Si le nom de Huet est passé à la postérité, c'est surtout grâce aux décors de singes que réalisa le peintre pour le château de Chantilly. Au travers de l'exemple d'un second artiste s'étant adonné à l'art de la singerie, Alexis Peyrotte (1699-1769), nous interrogerons le statut de ces œuvres dans une étude consacrée à l'art animalier.

1. La famille Desportes à l'Académie royale de peinture et de sculpture

1.1. Alexandre-François Desportes et les débuts de la peinture animalière

Alexandre-François Desportes fut un artiste prolifique qui laissa derrière lui une production extrêmement abondante et très bien identifiée de nos jours. Cependant, en comparaison du très grand nombre de toiles que nous connaissons de sa main et de la renommée qu'il connut de son vivant, sa carrière ne fut que tardivement documentée. Le catalogue raisonné entrepris par Georges de Lastic Saint Jal durant les années 1960, complété et enrichi d'une monographie de Pierre Jacky à partir de la fin des années 2000, constitue aujourd'hui l'ouvrage le plus fondamental pour la connaissance de l'artiste³¹⁷. Les auteurs y abordent en détail sa formation, sa carrière et ses influences, autant que les thèmes qu'il favorisa tout au long de son œuvre ainsi que le goût que l'on vit se développer pour sa peinture.

Les débuts de la peinture animalière française

En 1748 déjà, la carrière de l'artiste qui, mort cinq années auparavant, laissait un grand vide dans la peinture française, était célébrée au travers d'une biographie de la main de son fils, Claude-François, lue lors de l'une séance de l'Académie royale de peinture³¹⁸. Dans ce texte

317. LASTIC SAINT JAL Georges (de), JACKY Pierre, *Desportes et Desportes : catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010.

318. DESPORTES Claude-François, « La vie de M. Desportes, peintre d'animaux, écrite par son fils conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue en l'Assemblée du 3 août 1748. », in DUSSIEUX Louis (éd.) *et al.*, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, t. II, p. 98-113 (2 vol.).

fondamental, que nous avons choisi de reproduire en annexe³¹⁹, Claude-François Desportes insiste sur la formation presque autodidacte de son père, reniant l'enseignement que lui aurait prodigué le peintre flamand Nicasius Bernaerts³²⁰. Il relate que l'intérêt pour le dessin d'Alexandre-François se manifesta tandis que, âgé de douze ans et logeant chez son oncle, il cherchait à s'occuper étant tombé malade. Son oncle le plaça alors très vite dans l'atelier du peintre Nicasius Bernaerts³²¹. Un artiste qui avait, comme évoqué lors du précédent chapitre, largement contribué à l'arrivée de la peinture animalière en France. C'est là que Desportes le père entra au contact de la peinture d'animaux qui, si elle demeurait généralement étrangère aux artistes français, était bien présente depuis plus d'un siècle dans l'œuvre des peintres des Pays-Bas.

De la même manière que son maître avant lui, Alexandre-François Desportes officia lui aussi pour la Ménagerie royale de Versailles, réalisant dès le tout début du siècle une série de toiles que nous avons eu l'opportunité de présenter dans notre précédent chapitre³²².

À plusieurs reprises, Claude-François évoque la façon dont son père appréhenda l'étude du dessin afin de l'appliquer aux animaux. C'est de cette manière que Desportes, à une époque à laquelle l'anatomie animale ne figurait pas parmi les cours proposés à l'Académie royale de peinture – les artistes devaient pour cela se rendre dans les ménageries et les chenils –, sut tirer profit de l'enseignement dispensé par l'institution pour aborder le genre auquel il s'était destiné :

La raison pour laquelle il insistait si fortement en temps et lieu sur la nécessité de savoir avant tout bien dessiner la figure, c'est que les animaux ne se tenant point comme on voudrait, on ne peut saisir leurs attitudes momentanées et les mouvements rapides et passagers de leurs os et de leurs muscles, qu'en se servant de principes puisés dans l'étude de l'anatomie et des diverses positions du corps humain³²³.

Claude-François, tout en louant l'enseignement prodigué par l'Académie, insiste bien sur la difficulté qui préside à la représentation d'un être sans cesse en mouvement, en proie à des agitations qu'il est difficile de saisir. Cependant, le biographe continue de flatter l'académisme prôné à l'époque en ajoutant que « ce n'est que sur la figure humaine et sur l'antique, qu'on peut se former la véritable idée de la beauté des formes, de la convenance des proportions et de

319. Voir vol. 2 annexe 3.

320. « Livré à lui-même, et travaillant souvent seul du matin au soir, il dessinait avec exactitude le grand nombre de figures dont elles sont composées, et jusqu'au paysage sans en rien omettre, effaçait et recommençait tant, qu'il parvenait à force de patience, à rendre le tout dans la plus grande justesse. Du reste, il ne pouvait attendre de personne, ni bonnes instructions, ni corrections utiles. M. Nicasius, qui déclina de jour en jour, n'en était plus capable ; il mourut enfin au bout de quatre années, et son élève n'a point eu depuis d'autre maître que la nature, avec les bons conseils qu'il demandait avec ardeur, quand l'occasion s'en présentait, et que sa mémoire admirable ne laissait jamais échapper. » Cf. DESPORTES, 1854, p. 99. Voir vol. 2 annexe 3.

321. « [...] on le mit chez *Nicasius* peintre Flamand ; ce maître était en réputation de bien peindre les animaux ; sa mort qui arriva peu de temps après priva de ses enseignements le disciple qui ne prit point d'autre guide et se jeta dans les bras de la nature. » Cf. DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, [...] par M*** de l'Académie royale de Montpellier*, Paris, De Bure l'Ainé, 1745-1752, vol. 2, p. 394 (3 vol..)

322. Voir part. 1 chap. 1.

323. DESPORTES, 1854, p. 100. Voir vol. 2 annexe 3.

l'élégance des contours, pour l'appliquer ensuite aux animaux vivants, et même à ceux qui sont morts [...]»³²⁴. Tout en démontrant la difficulté du travail auquel s'adonnait son père, le fils tendait à le rattacher véritablement à la tradition académique, quand bien même l'art qu'il proposait n'y trouvait pas encore tout à fait sa place. Souvent pris sur le vif, c'est directement de la nature qu'Alexandre-François tenait ses modèles dont il réalisa de très nombreuses études³²⁵ :

Pendant le cours de ce travail, il avait peint en 1702 pour Louis XIV deux belles chiennes de chasse, en arrêt sur des faisans et des perdrix, dans un paysage charmant. Il peignit depuis successivement toutes celles que ce prince eut dans la suite. Il allait même d'ordinaire à la chasse à ses côtés, avec un petit portefeuille pour dessiner sur les lieux leurs diverses attitudes, entre lesquelles le roi choisissait, et toujours avec goût, celles qu'il préférait aux autres³²⁶.

Cette année 1702, Desportes peignait quatre dessus-de-portes (cat. 20) destinés à orner l'antichambre de l'appartement de Louis XIV à Marly, encore conservés aujourd'hui. On peut y voir les chiennes de la meute du roi, représentées dans des paysages en arrêt devant du gibier. Il s'agit de la première commande d'une longue série de portraits des chiens réalisés au fil du siècle (voir cat. 28 et cat. 70). Louis XIV ayant su apprécier et reconnaître son talent, Desportes fut nommé peintre de chasse. Claude-François relate que « dès qu'il arrivait quelque animal étranger, quelque oiseau rare et singulier pour la ménagerie, Sa Majesté les lui envoyait pour les peindre³²⁷ ». Avec Alexandre-François Desportes commençait alors à se développer véritablement un goût officiel pour la peinture d'animaux.

Le fait que Claude-François Desportes aborde les aspects concernant la manière dont son père sut appréhender la peinture animalière à une époque à laquelle aucun artiste français de l'Académie royale de peinture ne la pratiquait permettent de véritablement cerner toute la complexité de cet art. Au-delà des aspects techniques liés à la représentation des animaux, de la nécessité de savoir retranscrire leurs mouvements, leurs caractères, leurs physionomies, c'est aussi sur la difficulté pour l'artiste de parvenir à trouver des modèles, parfois – voire souvent – peu enclins à se tenir en place, qu'insiste le fils Desportes :

Peu de personnes connaissent toute la difficulté du genre des animaux ; quelle prodigieuse variété d'études il exige, et quelles peines il faut se donner pour les faire. Combien M. Desportes a-t-il travaillé d'après la nature, au chenil du roi et des princes, au milieu des valets de la vénerie, gens très peu curieux de peinture et dont on achète difficilement la complaisance ? Combien a-t-il travaillé à la ménagerie de Versailles et aux foires de Paris, pour peindre des lions, des tigres ou d'autres

324. DESPORTES, 1854, p. 100. Voir vol. 2 annexe 3.

325. Les nombreuses études et esquisses contenues dans le fonds d'atelier d'Alexandre-François Desportes furent vendues en 1784 à la direction des Bâtiments du Roi par son neveu, Nicolas Desportes. Voir à ce sujet : [Cat. expo.] DUCLAUX Lise, PRÉAUD Tamara, *L'Atelier de Desportes : dessins et esquisses conservés par la Manufacture nationale de Sèvres [exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, 5 novembre 1982-24 janvier 1983]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.

326. DESPORTES, 1854 [1748], p. 104. Voir vol. 2 annexe 3.

327. DESPORTES, 1854 [1748], p. 106. Voir vol. 2 annexe 3.

animaux féroces, dans des loges inconfortables et mal éclairées ? Il n'y a certainement qu'une passion très vive pour l'art qu'on professe, qui puisse surmonter de tels obstacles. C'était en effet l'unique de notre illustre artiste³²⁸.

Claude-François Desportes ne pouvait rendre meilleur hommage à son père et à l'art qu'il professait que celui qu'il lut à l'Académie en 1748, alors que l'Institution venait de perdre quelques années plus tôt cet éminent artiste. Par ailleurs, Claude-François, qui s'était essayé à la peinture animalière, ne pouvait qu'être plus que conscient des difficultés impliquées par un tel genre. Ce dernier toutefois, s'il souhaitait faire honneur à son père au travers de ces lignes, sût aussi flatter l'Académie, qui avait accueilli en son sein ce premier grand peintre d'animaux français³²⁹.

En date du 31 mai 1698, les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture faisaient état de l'agrément par l'institution du peintre Alexandre-François Desportes :

Présentation du s. Desportes. - La présentation du sieur *Desportes* a pareillement été agréée, après avoir pris les voix, et comme, parmi les ouvrages qu'il a fait voir à la Compagnie pour connaître sa capacité, il y a des portraits et des tableaux d'animaux, avant de lui donner un sujet pour ouvrage de réception, l'Académie lui a donné huit jours pour délibérer sur lequel de ces deux talents il désire être reçu³³⁰.

L'artiste, alors âgé de trente-sept ans, joignait à un talent de portraitiste qu'il avait pu expérimenter durant quelques années passées à la cour de Pologne³³¹ celui de peintre des animaux qu'il tenait de son apprentissage auprès de Nicasiaus Bernaerts. Il dut alors décider dans lequel de ces deux genres il souhaitait poursuivre sa carrière. La semaine suivante, Desportes annonçait aux académiciens avoir finalement porté son choix sur la peinture d'animaux :

Sujet de réception de M^r Desportes. - Monsieur *Desportes* est venu aussi en cette assemblée et a témoigné qu'il avait fait choix, pour talent sur lequel il serait reçu en cette Compagnie, de celui qui lui était le plus naturel, qui est celui de peindre des animaux, ce qui a donné occasion à la Compagnie de lui ordonner pour sujet de son ouvrage de réception d'y représenter un sujet de plusieurs animaux de la grandeur de celui de Mons^r de *Fontenay*, qu'il fera dans six mois³³².

C'est seulement le 1^{er} août 1699, après avoir obtenu une prolongation pour la réalisation de son morceau de réception³³³, que le peintre fut reçu au sein de la prestigieuse institution. Bien qu'il ait à cette occasion présenté un autoportrait³³⁴, Alexandre-François Desportes fut, à la toute

328. DESPORTES, 1854 [1748], p. 108. Voir vol. 2 annexe 3.

329. Le cas du peintre flamand Nicasiaus Bernaerts, agréé à l'Académie comme peintre d'animaux en 1663, et reçu académicien uniquement en 1672 a été évoqué lors du précédent chapitre. Voir part. 1 chap. 1.

330. MONTAIGLON, 1875-1909, t. III, p. 234.

331. Voir à ce sujet : LASTIC SAINT JAL, JACKY, « De la Cour de Pologne à l'Académie », 2010-1, p. 63-74.

332. MONTAIGLON, 1875-1909, t. III, p. 235.

333. MONTAIGLON, 1875-1909, t. III, p. 275.

334. Alexandre-François Desportes, *Portrait de l'artiste en chasseur*, 1699, huile sur toile, 197 x 163 cm, Paris, Musée du Louvre (inv. 3899).

fin du XVII^e siècle, le premier peintre français à être reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en qualité, expressément nommée, de peintre d'animaux. Consciemment ou non, Desportes s'éloignait ainsi de la rude concurrence qui sévissait au sein de la production de portraits pour se consacrer à un genre issu d'une tradition picturale alors relativement méconnue des artistes français. Cependant, en réalisant un autoportrait, l'artiste ne renonçait pas à montrer le talent dont il était capable dans ce deuxième genre, considéré comme supérieur à celui qu'il avait choisi. Sur la toile, il s'est représenté vêtu d'une tenue de chasse, tenant un fusil et accompagné de deux chiens, à ses pieds est disposé du gibier – lièvre, colvert et perdrix³³⁵. Le peintre parvient, en mêlant portrait, animaux vivants et nature morte, autour du thème de la chasse, à disposer la plupart des éléments qui occuperont ensuite sa carrière. En devenant le premier peintre français à s'adonner au genre des animaux, Desportes transposa la peinture de chasse, qui jusqu'alors s'employait à représenter les équipages de veneurs, sur des toiles dont le sujet central était désormais la figure animale, sans même que n'apparaissent les chasseurs.

Bien connu de ses contemporains, Alexandre-François Desportes exposa relativement peu lors des Salons de peinture de l'Académie royale. Si nous développons dans un prochain chapitre la présence de la peinture animalière aux Salons³³⁶, nous rappellerons cependant que ceux-ci ne devinrent annuels qu'à partir de l'année 1737, et que l'on n'en compta que trois de 1700 jusqu'à cette date, lui laissant alors peu l'opportunité de s'y présenter (il mourut en 1743). Jean-Baptiste Oudry, l'autre grand peintre animalier du XVIII^e siècle, qui fut reçu à l'Académie quelques années après notre artiste présenta au contraire de très nombreuses peintures à chacune des expositions. S'il aurait pu faire concurrence à Desportes, les salonniers ne rapprochèrent en réalité que très rarement les deux peintres. Le cas échéant, la comparaison était toujours flatteuse. Ainsi, au Salon de 1739, Jean-Florent de Neufville (1707-v. 1770) écrivait au sujet d'Oudry : « on croirait qu'il n'est permis à personne de réussir si bien aux animaux, si M. *Desportes* n'avait peint un Cerf aux abois dans un de ses tableaux pour les tapisseries [...]»³³⁷. Le talent des deux artistes paraît avoir été tout à fait équivalent aux yeux de leurs contemporains et Desportes, alors très occupé par des commandes, ne semble pas s'être autant impliqué dans sa carrière publique que son contemporain et successeur Oudry. Sans l'Académie toutefois, qui lui permit de se former et d'accroître sa notoriété, l'artiste n'aurait pu atteindre une telle renommée.

335. Alexandre-François Desportes, *Portrait de l'artiste en chasseur*, huile sur toile, 197 x 163 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3899).

336. Voir part. 2 chap. 2.

337. NEUFVILLE DE BRUNAUBOIS-MONTADOR Jean-Florent-Joseph (de), *Description raisonnée des tableaux exposés au Salon du Louvre*, Paris, Claude-François Simon fils, 1739, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

Dans sa biographie de 1748, on apprend que Desportes fut très tôt convié à suivre le roi lors de ses parties de chasse à courre. Un privilège qui, s'il n'était pas réservé exclusivement à notre artiste, était celui des peintres de chasses³³⁸.

À plusieurs reprises, la carrière du peintre croisa celle de Pierre-Denis Martin (1663-1742) qui s'avérait être son exact contemporain. Cet élève présumé d'Adam Frans Van der Meulen et de Joseph Parrocel (1646-1704) était peintre de batailles mais aussi celui des chasses du roi. La peinture de chasse, telle qu'elle était pratiquée par ces trois artistes se composait avec la présence des chasseurs, là où Desportes innova en représentant, à la manière des flamands, les chasses du point de vue du veneur qui regarde les animaux, et non plus par le regard extérieur d'un artiste venu observer l'équipage. Ce nouveau type de représentation conserva, voire accentua, l'intensité et l'ampleur qu'impliquaient ces peintures. Desportes fut le premier artiste de l'Académie royale de peinture à officier de la sorte en France, en isolant les animaux ; Nicasius, malgré son apprentissage chez Frans Snyders, n'avait peint que des scènes de basse-cour et les animaux de la Ménagerie. Destinée à mettre en valeur les hauts faits du roi, à la manière de l'Histoire, la peinture de chasses se déployait sur de grands formats que Desportes conserva.

Si l'on se réfère au catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste par Georges de Lastic Saint Jal et Pierre Jacky, la toute première toile du peintre ayant pour sujet des animaux chassant, exempte de toute présence humaine, sont les *Beagles chassant un lièvre* (cat. 19) datée par les auteurs de la fin du XVII^e siècle, avant sa réception à l'Académie, entre 1692 et 1700. Georges de Lastic et Pierre Jacky décrivent les chiens comme étant « encore marqués par l'influence de la peinture flamande » et supposent que ce tableau fut « probablement copié d'après un modèle flamand »³³⁹. Si l'on compare cette toile à une *Chasse au lièvre*³⁴⁰ réalisée près de vingt ans plus tard, on constate véritablement une évolution dans la manière dont le peintre a appréhendé sa composition. Sur cette seconde toile le lièvre et les deux chiens forment une diagonale qui confère à la scène une grande dynamique alors que les beagles de la première composition occupent de manière assez maladroite tout le premier plan du tableau.

338. Adam Frans Van der Meulen, peintre de bataille et de chasse, avait lui aussi bénéficié du même privilège : « Nommé peintre des chasses du roi, en même temps que de ses campagnes, Van der Meulen fut naturellement appelé à accompagner son maître [Louis XIV] et à reproduire sur la toile ces brillantes parties de plaisir, où la meute royale traquait le cerf dans les taillis, tandis que la forêt retentissait du bruit des fanfares. Ce peintre, qui, dans ses représentations de batailles, semble n'avoir en vue que la sèche exactitude d'une opération stratégique, a su parfois trouver dans les rochers moussus amoncelés autour des vieux arbres noueux un accent pittoresque et sauvage qu'anime d'une étrange façon la masse tumultueuse des chasseurs et des chiens. » Cf. MÉNARD René, *Histoire des Beaux-Arts. Illustrée de 414 gravures représentant les chefs d'œuvre de l'art à toutes les époques*, Paris, l'Écho de la Sorbonne, 1875, p. 483.

339. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-2, p. 79.

340. Alexandre-François Desportes, *Chasse au lièvre*, 1723, huile sur toile, 110 x 120 cm, Paris, coll. part. Cf. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-2, p. 179, cat. P663 (repr.).

Après sa réception à l'Académie, Desportes réalisa deux tableaux en pendants qui sont, toujours selon Georges de Lastic et Pierre Jacky, les deux premières scènes de vénerie connues de l'artiste : le *Débuché de sanglier* et *L'hallali de cerf*³⁴¹. Comme l'indiquent les auteurs, ces scènes devinrent l'un des motifs récurrents de l'œuvre de l'artiste. Avec ces deux toiles, Desportes annonçait ce qui serait désormais la peinture de chasse du siècle à venir, à savoir des compositions desquelles, à quelques exceptions près – comme les grandes chasses de Louis XV par Jean-Baptiste Oudry à partir de 1728 –, l'homme s'effaça au profit de l'animal, devenu sujet principal de grandes scènes cynégétiques.

La manière de peindre de Desportes est nettement caractérisée par l'influence flamande du milieu au sein duquel il aborda sa carrière artistique. Si, formellement, la peinture de Desportes est effectivement très proche de l'art d'un Snyder, le goût qui se développait pour ce type de peinture, notamment au sein de la monarchie, l'éloigna d'une stricte dette flamande. Les animaux devaient répondre à de nouvelles attentes intimement liées aux préoccupations propres au siècle des Lumières, déjà partiellement évoquées lors du précédent chapitre et qui seront développées au fur et à mesure de notre propos³⁴². Au début du siècle, l'art d'Alexandre-François Desportes occupa une place charnière entre la manière flamande et la manière française telle que professée notamment par Jean-Baptiste Oudry.

1.2. Claude-François Desportes : de la peinture animalière à la théorie académique

Si c'est grâce à son fils que la vie d'Alexandre-François Desportes est si bien connue, Claude-François Desportes ne se contenta cependant pas d'être le biographe de son père et devint lui-même peintre d'animaux. Son œuvre et sa carrière demeurent toutefois très peu connus de nos jours.

À la fin du XIX^e siècle, Émile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray, qui consacrèrent près d'une page à Alexandre-François Desportes dans leur dictionnaire des artistes, n'accordèrent que quelques lignes à Claude-François : « Desportes (Claude-François), fils et élève de François, peintre d'animaux, né à Paris en 1695, mort dans la même ville le 31 mai 1774, reçu académicien le 25 septembre 1723 [...]»³⁴³ La présentation est brève et l'on serait tentée de croire que Claude-François avait été victime de cette triste vérité énoncée par Michel et Fabrice Faré : « Être le fils

341. Faute de reproduction de qualité suffisante, ces œuvres ne sont pas intégrées à notre corpus. Toutefois, un autre *Hallali de cerf* du même artiste reprend le mode de composition de celui de 1700, voir cat. 29. Pour les deux toiles citées dans le texte, voir : LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-2, p. 85, cat. P363 (repr.) et P364 (repr.).

342. Voir notamment le premier chapitre de notre deuxième partie où nous présentons certains aspects de la querelle de l'âme des bêtes et la troisième partie de notre travail consacrée au rôle et à la fonction des animaux dans la peinture animalière du XVIII^e siècle au regard de leur rapport à l'homme.

343. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1882-1885, t. II, p. 198 (3 vol.).

d'un artiste célèbre est pour un peintre un lourd destin³⁴⁴. » Cette phrase, qui ouvre la notice consacrée à Claude-François Desportes, ne pourrait sonner plus juste. Les deux auteurs eurent cependant à cœur de réhabiliter en quelques pages la vie d'un peintre qui, malgré son nom célèbre et le fait qu'il fut lui aussi académicien, était resté trop longtemps ignoré des historiens de l'art. Ils rappellent ainsi que Claude-François ne fut pas uniquement un peintre mais fit aussi figure d'intellectuel à l'Académie, pensant la peinture peut-être plus qu'il ne la pratiquait. Claude-François Desportes fut également victime de probables confusions entre son œuvre et celui de son père qui purent conduire à de mauvaises attributions et contribuent sûrement à ce qu'aujourd'hui l'on connaisse encore si peu de toiles de sa main.

Une proximité entre sa manière et celle de son père fut soulignée en 2010 par Pierre Jacky qui remarquait qu'« il convient de lui [Claude-François] reconnaître une qualité de peinture de bonne tenue, qui n'égalait certes jamais celle de son père mais qui, dans plusieurs compositions, peut parfois introduire une confusion entre le père et le fils³⁴⁵ ». Dans cette courte étude, l'auteur s'attache surtout à comparer la manière du fils à celle du père, mettant en avant certains défauts inhérents aux compositions de Claude-François Desportes qui, contrairement à Alexandre-François, « n'a pas toujours pleinement la sensation de l'anatomie des animaux qu'il représente³⁴⁶ ». Notre artiste, s'il ne fut pas un mauvais peintre d'animaux, demeura toujours relativement moyen.

Le 25 septembre 1723, Claude-François Desportes était reçu à l'Académie sur présentation d'un tableau de gibier et de fruits³⁴⁷ (cat. 32). Dès 1725, le rédacteur du *Mercure de France* écrivit qu'il marchait « sur les traces de son illustre père³⁴⁸ ». Il semble toutefois n'avoir été que peu productif et exposa rarement aux Salons de l'Académie mais il fut en contrepartie très actif au sein de l'institution dont il devint conseiller en 1751³⁴⁹. Nous allons le voir, les liens très forts qu'il entretenait avec l'Académie royale de peinture se manifestèrent surtout au travers des conférences qu'il y avait prononcées et dont les manuscrits sont aujourd'hui conservés à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Concernant sa pratique de la peinture, il paraît plus que probable que c'est son père qui lui insuffla le désir de peindre les animaux. Le musée des Beaux-Arts de Carcassonne conserve un *Chien gardant du gibier* (cat. 30) qui fut d'abord attribué à Nicasiaus Bernaerts avant d'être rendu à Claude-François Desportes. Il s'agit en réalité de la copie d'une toile de son père que l'on connaît

344. FARÉ Michel, FARÉ Fabrice, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976, p. 94.

345. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 266.

346. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 268.

347. MONTAIGLON, 1875-1909, t. IV, p. 363.

348. « Exposition de tableaux », *Mercure de France*, septembre 1725, p. 2259.

349. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VI, p. 265.

grâce à une vente publique tenue en 2011 chez Damien Libert³⁵⁰. Les deux peintures étant désormais connues, force est de constater que la copie n'égale pas l'original. Le fait que Claude-François ait copié un tableau de son père semble confirmer les liens étroits qu'il entretenait avec ce dernier, auquel il vouait vraisemblablement une grande admiration. C'est du moins ce que laisse supposer le ton qu'il emploie dans la biographie de 1748.

C'est tout naturellement que lui fut confié le soin d'agrandir deux toiles de son père, mentionnées dans *l'Inventaire des tableaux commandés et achetés par les bâtiments du Roi* :

Ces deux tableaux représentant l'un une chasse de cerf, l'autre une chasse de sanglier, ayant environ 3 pieds et demi de long sur 2 pieds et demi de haut, ont été agrandis d'un pied sur la longueur et d'un pied sur la hauteur. Ce qui a obligé d'y ajouter plusieurs chiens, deux à l'un et trois à l'autre, pour remplir la composition [...]³⁵¹.

La chasse au cerf pourrait être celle conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen (inv. 1811.49) – c'est du moins ainsi que l'avait référencée Georges de Lastic – toutefois Pierre Jacky tend à nuancer cette identification, notamment en raison du nombre trop élevé de chiens présents sur la toile et de la date de réalisation de celle-ci, deux ans trop tôt³⁵². Quant à la chasse au sanglier, les auteurs n'y font pas référence.

La production picturale de Claude-François Desportes, probablement peu abondante, est encore aujourd'hui à peine connue. On peut toutefois chercher à la comprendre un peu mieux au travers de quelques collections de musées français et un petit nombre de ventes publiques. En juillet 1990, une toile montrant des chiens, une tortue, un perroquet et des bouvreuils (cat. 31), était présentée lors d'une vente londonienne comme étant de la main de Claude-François. Bien qu'il ne soit fait mention d'aucune signature dans le catalogue de la vente, la facture et le sujet, très proches de quelques autres toiles connues du peintre, laissent à penser qu'elle pourrait effectivement être de lui. La manière dont les animaux sont intégrés à un jardin semble assez proche de ce que pouvait faire le fils Desportes. Nous pouvons la comparer à une peinture de sa main conservée au musée des Beaux-Arts de Troyes, *Gibier gardé par des chiens* (cat. 33), sur laquelle le peintre, à la manière de son père, a disposé une nature morte de gibier près de deux chiens. Il parvient à conférer à ses animaux une certaine forme de mouvement et dynamise sa composition en créant une grande perspective grâce à l'allée bordée d'arbres qui se déploie sur tout le second plan. Sur la précédente toile évoquée, l'artiste avait également joué, bien que de manière plus originale, de la perspective. Celle-ci y est décentrée et s'élève de manière à masquer le paysage et à

350. [Cat. vente] LIBERT Damien *et al.*, *Estampes, dessins et tableaux anciens, collection de gouaches napolitaines de M. et Mme C., céramiques, art asiatique, objets d'art et d'ameublement, mobilier des XVIII^e et XIX^e siècles, tapisseries et tapis*, Paris, Libert, 08 juin 2011 (Drouot-Richelieu), p. 22-23, cat. 52 (repr.).

351. ENGERAND Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, E. Leroux, 1901 (1^{ère} éd. : 1900) p. 155.

352. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-2, p. 163, cat. P 616 (repr.).

mettre en exergue les animaux. Malgré un certain talent, le peintre abandonna rapidement ses ambitions de peintre animalier pour se consacrer à la théorie picturale.

Claude-François Desportes laissa derrière lui, en plus des rares peintures signées que nous connaissons, un certain nombre de textes issus de conférences qu'il prononça à l'Académie. À travers ses écrits, l'artiste se présentait cette fois-ci non plus comme un praticien de la peinture, mais comme un véritable théoricien. En 1748, il avait déjà su rendre hommage à la manière dont travaillait son père. Dans les conférences qu'il tint à l'Académie entre 1748 et le début des années 1750, le peintre affirma véritablement son appartenance à l'Institution dont il reconnaissait explicitement les mérites d'enseignement. La pratique du dessin en particulier était très importante pour Claude-François Desportes, elle « qui est la seconde partie essentielle de la peinture, et que l'on définit d'ordinaire la circonscription de la forme extérieure des corps animés et inanimés par des lignes³⁵³ », mais l'académicien s'intéressa aussi à la composition, à l'harmonie et à toutes les parties nécessaires à la peinture. Bien qu'il ait pour sa part pratiqué le genre des animaux et de la nature morte, Claude-François, selon les préceptes de l'Académie, valorisait exclusivement la figure humaine et son anatomie, de même que la peinture d'histoire. Le peintre restait très académique dans ses idées, et si la théorie est « mère des sciences et des arts, on peut dire avec vérité que le travail assidu en est le seul et légitime père³⁵⁴ ». On retrouve, au travers de ces conférences, les valeurs qu'il avait mises en avant concernant le travail de son père : l'acharnement au labeur, l'importance de la pratique académique d'après le modèle – l'école des Beaux-Arts de Paris conserve d'ailleurs deux académies d'homme à la sanguine signées de sa main³⁵⁵ – et la valorisation très forte de l'Institution. Claude-François Desportes, plus intéressé par la théorie que par la pratique, fut ainsi un membre très actif de l'Académie. Il semble avoir été, d'une certaine manière, redevable à l'institution qui avait permis à son père de mener une carrière de cette envergure et d'avoir pu atteindre une telle reconnaissance officielle.

1.3. Les déboires de Nicolas Desportes à l'Académie royale de peinture

La dynastie artistique des Desportes ne s'arrête pas là et compte encore un troisième membre : Nicolas Desportes, neveu d'Alexandre-François, de plus de vingt ans le cadet de son cousin Claude-François. À l'instar de ce dernier, Nicolas Desportes demeure jusqu'à aujourd'hui encore très méconnu. Michel et Fabrice Faré, dans *La Vie silencieuse en France*, proposèrent une

353. DESPORTES Claude-François, *Du dessin*, manuscrit, n. d., ENSBA (Ms. 235), p. 1.

354. DESPORTES Claude-François, *Discours sur la théorie et la pratique*, manuscrit, n. d., ENSBA (Ms. 229), n. p.

355. Il s'agit d'un *Homme debout appuyé à un tronc d'arbre* (pierre noire avec rehauts de craie blanche sur papier beige, 58,6 x 43,6 cm, inv. EBA 2877) et d'un *Homme assis tirant une corde* (sanguine avec rehauts de craie blanche sur papier beige, 56 x 44 cm, inv. EBA 2878).

courte notice biographique³⁵⁶ concernant l'artiste, trente ans avant que Pierre Jacky et Georges de Lastic ne lui consacrent à leur tour quelques pages dans leur étude de l'atelier d'Alexandre-François Desportes³⁵⁷. Avant eux, au début des années 1930, Octave Guelliot, médecin résidant dans les Ardennes – région d'où était originaire notre artiste –, avait manifesté son intérêt pour lui au travers d'un article paru dans la *Nouvelle revue de Champagne et de Brie*³⁵⁸. Il s'agit à ce jour des trois seules publications biographiques concernant Nicolas Desportes.

Comme c'est le cas concernant l'étude de l'œuvre de Claude-François Desportes, le peu de peintures conservées de Nicolas, et les probables confusions qui furent faites avec l'œuvre de son oncle, avec celui de son cousin, ou même d'autres peintres contemporains comme Jean-Baptiste Oudry, rendent difficile l'analyse de sa pratique artistique. En retraçant les quelques éléments connus de sa vie, on découvre cependant que les liens que Nicolas Desportes entretenait avec sa famille et avec l'Académie royale d'art, notamment au travers d'une revendication de la pratique de la peinture d'animaux, se révèlent particulièrement intéressants. Par ailleurs, bien que la carrière de l'artiste n'ait pas été à la mesure de celle de son oncle, les quelques œuvres de sa main aujourd'hui conservées laissent entrevoir un peintre qui, malgré un certain désintérêt de la part de ses contemporains, n'était pas dénué de talent.

Le manque de reconnaissance

Nicolas naquit en 1718 à Buzancy dans les Ardennes, d'où était originaire toute la famille Desportes. Il fut envoyé à Paris dès l'âge de dix ans pour rejoindre l'atelier de son oncle. En 1735, tout juste âgé de seize ans, il devint élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture³⁵⁹. Ayant appris à peindre auprès d'Alexandre-François Desportes, c'est tout naturellement qu'il se tourna, au début de sa carrière, vers la peinture d'animaux. Genre qu'il abandonna cependant peu de temps après pour la pratique du portrait en intégrant l'atelier de l'académicien Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Dezallier d'Argenville écrivait ainsi en 1745, au sujet d'Alexandre-François Desportes, que « son neveu Nicolas qui porte son nom est encore son élève, mais s'étant attaché au portrait, il est devenu celui de l'illustre Rigaud³⁶⁰ ».

À l'instar de son oncle qui s'était présenté à l'Académie avec un autoportrait en chasseur, Nicolas Desportes cumulait au moins le goût, si ce n'est peut-être le talent, de portraitiste et d'animalier. L'influence de son oncle restait ainsi très visible. Hyacinthe Rigaud mourut en

356. FARÉ, FARÉ, 1976.

357. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 270-273.

358. GUELLIOT Octave, *Docteur O. Guelliot. Le peintre Nicolas Desportes, 1718-1787*, Châlons-sur-Marne, A. Robat, 1932 (Extrait de la *Nouvelle revue de Champagne et de Brie*, juillet 1932).

359. Pierre Jacky décide de faire confiance à Octave Guelliot concernant cette information. Cf. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 270.

360. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752, vol. 2, p. 397-398.

décembre 1743, enlevant à Nicolas Desportes, huit mois seulement après le décès de son oncle, son second professeur. Il ne semble pas que Nicolas soit entré par la suite dans un nouvel atelier et il se consacra dès lors avant tout au genre des animaux. Il est en effet difficile de dire si le peintre s'adonna toujours à la réalisation de portraits, car si certains d'entre eux figurent effectivement dans son inventaire après-décès, établi en 1787³⁶¹, le fait qu'ils ne soient pas datés laisse la question en suspens.

Quoi qu'il en soit, c'est bel et bien en qualité de peintre d'animaux que Nicolas Desportes se présenta à l'Académie où il fut agréé le 3 mai 1755³⁶², dix ans après la mort de ses maîtres et plus de vingt années après y être entré comme élève. Le hasard voulut que, ce même jour à l'Académie, on annonçât la mort du grand peintre animalier Jean-Baptiste Oudry, survenue seulement quelques jours auparavant. C'était la seconde plus grande figure de la peinture d'animaux avec Alexandre-François Desportes qui s'éteignait, ouvrant la voie à une nouvelle génération de peintres. Nicolas Desportes est contemporain de cette nouvelle génération d'animaliers, parmi lesquels Jean-Jacques Bachelier, reçu à l'Académie en 1752, qui fut, avec Jean-Baptiste Huet, l'un des grands peintres d'animaux de cette deuxième moitié de siècle.

En 1757, Nicolas Desportes était reçu académicien : « Le sieur *Nicolas Desportes*, Peintre dans le genre des animaux, natif de Bezanci (*sic.*), en Champagne, a présenté le tableau qui lui avait été ordonné, représentant deux chiens qui se disputent la dépouille d'un sanglier mourant. Les voix prises à l'ordinaire, l'Académie a reçu et reçoit ledit S^r *Desportes* Académicien [...]»³⁶³. » Avec cette toile, Nicolas Desportes devenait officiellement peintre animalier, dans la lignée de la tradition familiale.

Les compositions comme celle qu'il avait choisie pour son morceau de réception, mettant en scène des chiens et du gibier, constituaient une part considérable de la peinture d'animaux de la première moitié du XVIII^e siècle et l'on en trouve de très nombreuses tout au long de la carrière de son oncle, autant que dans celle de Jean-Baptiste Oudry. Ce *Combat de deux chiens autour de la dépouille d'un sanglier* (cat. 35) fait partie des œuvres connues de l'artiste et est aujourd'hui visible au château de Fontainebleau après être resté jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans les collections de l'Académie. Pierre Jacky se montre quelque peu sévère à l'encontre de cette toile qu'il décrit de la manière suivante : « Sans grande originalité, deux chiens, tirés du répertoire de son oncle, [sont] représentés dans des attitudes stéréotypées sur un fond de paysage³⁶⁴. » S'il est effectivement

361. Cf. GUELLIOT, 1932, p. 12 et suiv.

362. « *M. N. Desportes agréé.* - Le Sieur *Nicolas Desportes*, peintre dans le genre des animaux, natif de Bezanci en Champagne, neveu du fameux *Desportes*, ci devant Conseiller en cette Académie, a présenté de ses ouvrages. La Compagnie, après avoir procédé à l'ordinaire par la voie du scrutin, a agréé sa présentation. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VI, p. 416-417.

363. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VII, p. 41.

364. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 270.

indéniable que la représentation de chiens et de gibier dans la nature ne fait pas preuve d'une grande originalité, l'artiste ne s'est cependant pas contenté de représenter les chiens au repos gardant le gibier comme on peut généralement le voir dans ce type de peintures. À la place, il a choisi de montrer les chiens, distordus par la rage, dans une attitude de férocité extrême, faisant preuve d'une habileté certaine dans la représentation de passions animales, ce qui le rapproche ici plus d'un Oudry que d'un Alexandre-François Desportes.

Cependant, malgré un talent prometteur et le champ libre laissé par le décès de son oncle puis celui d'Oudry, Nicolas ne parvint jamais réellement à s'imposer face à d'autres nouvelles figures de la peinture d'animaux. C'est ainsi qu'en 1765, Diderot écrivait : « Monsieur Desportes, attendez que Chardin n'y soit plus et nous vous regarderons³⁶⁵. » Lorsque Nicolas Desportes intégra l'Académie en qualité de peintre animalier, il espérait surtout conserver la place et probablement une certaine notoriété, qui avaient été celles de son oncle.

Dès son agrément à l'Académie en 1755, Nicolas Desportes se mit à exposer régulièrement aux Salons ; son nom figure dans les livrets des expositions entre 1755 et 1761 puis, à nouveau, en 1765 et 1769. Ces livrets constituent la seule liste qui puisse nous donner une idée de ses œuvres avec les quelques toiles supplémentaires de son inventaire après-décès mentionnées par Octave Guelliot. Pierre Jacky attribue à Nicolas Desportes un tableau conservé à la Wallace Collection de Londres représentant deux chiens se désaltérant à une fontaine (cat. 34), et l'identifie comme étant celui exposé au Salon de 1755³⁶⁶. Le musée ayant retenu cette attribution qui semble plus que probable, il est possible de se faire une idée des tableaux que Nicolas Desportes montrait à ses contemporains. La composition qui se déploie sur un très grand format est tout à fait dans la lignée du goût pour la peinture d'animaux qui présentait chiens et natures mortes de gibier dans des paysages.

Nicolas Desportes ne pouvait cependant pas rivaliser, dans le cœur des critiques, face à un Jean-Jacques Bachelier qui exposait la même année *La Fable du cheval et du loup* (aujourd'hui détruite, voir cat. 07), qui attira tous les regards. L'artiste intéressa en réalité assez peu les commentateurs de Salon. En 1761, Diderot se montrait toutefois particulièrement virulent à son égard : « Vous me permettrez de laisser là le *Chien blanc*, les *Déjeuners*, le *Gibier* et les *Fruits* de Desportes. Je veux mourir s'il m'en reste la moindre trace dans la mémoire. Puisqu'ils sont là, je les aurai pourtant vus³⁶⁷. » Il paraît difficile de juger de la sévérité du critique sans avoir eu

365. DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, éd. par Else Marie BUKDAHL et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1984 [1765], p. 149.

366. « 143. Deux tableaux, sous le même numéro. De 4 pieds de haut sur 5 pieds de large : dans l'un on voit un chien blanc flairant du gibier ; et sur le devant un chien brun, un faisan, etc. ; et dans l'autre, un épagneul et un braque qui se désaltèrent dans une fontaine rustique. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1755 », 1990-1991, t. III, p. 29. Voir vol. 2 annexe 6.

367. DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par Gita MAY et Jacques CHOUILLET, Paris, Hermann, 1984 [1759-1763], p. 150.

connaissance des toiles dont il est question, toutefois, les quelques œuvres connues de l'artiste, laissent penser que Diderot était surtout peu enclin à considérer un nouveau Desportes. Peut-être est-ce là la raison de l'absence de Nicolas au Salon de 1763. Il revint toutefois en 1765 avec plusieurs tableaux d'animaux qui ne sont pas détaillés dans le livret de l'exposition, et au sujet desquels Mathon de la Cour (1738-1793) se montra plus clément que ne l'avait été Diderot deux ans auparavant : « Les ouvrages de M. Desportes le neveu sont des tableaux d'animaux de gibier et de fruits. Ces différents morceaux m'ont paru assez vrais. Il y a cependant quelquefois de l'exagération dans le coloris. Un rien suffit pour détruire l'illusion, et l'art se trompe souvent quand il croit embellir la nature³⁶⁸. »

Pierre Jacky, qui note que ce reproche sur la couleur était partagé par plusieurs critiques, notamment au sujet des natures mortes de l'artiste, remarque lui aussi que « la différence essentielle entre le maître et l'élève réside dans le coloris³⁶⁹ ». L'historien de l'art, pour distinguer la manière de l'oncle de celle du neveu, prend pour exemple une autre toile connue du peintre, datant de 1757, *Deux chiens et un lapin* (cat. 36) pour laquelle il considère que les « chiens sont d'un réalisme un peu trop appliqué »³⁷⁰. Ce qu'il faut, selon nous, surtout retenir de cette toile, observée à l'aune des deux précédentes du même artiste, c'est que Nicolas Desportes, s'il n'était pas son oncle, fut cependant un bon peintre d'animaux. Les petits King Charles de cette peinture sont plein de vie et leurs expressions sont justes, tandis que les braques du tableau de 1755 sont dans la digne lignée des ouvrages d'un Alexandre-François Desportes. S'il ne parvint pas à faire carrière c'est que Nicolas Desportes, qui souffrit d'une comparaison trop évidente avec son oncle, n'excéllait pas suffisamment dans un genre pour lequel seuls peu d'artistes étaient nécessaires. Il tenta pourtant tout au long de sa vie d'intégrer le milieu de la peinture parisienne par le biais de l'Académie royale.

La correspondance avec les Bâtiments du Roi

Claude-François Desportes avait rapidement compris comment conserver sa place à l'Académie en témoignant d'un véritable intérêt pour la théorie de la pratique artistique, Nicolas Desportes, en revanche, ne semble pas avoir laissé d'écrits sur ce sujet. Sa plume se manifesta cependant d'une toute autre manière, au travers d'une correspondance entreprise avec la direction des Bâtiments du Roi que nous avons choisi de reproduire intégralement en annexe³⁷¹. Il s'agit d'un échange de lettres au sujet de la possibilité pour Nicolas d'obtenir le logement jusqu'alors familial des galeries du Louvre, lieu de résidence de nombreux artistes.

368. MATHON DE LA COUR Charles-Joseph, *Lettres à Monsieur *** sur les peintures les sculptures et les gravures, exposées au Salon du Louvre en 1765*, Paris, Bauche et d'Houry, 1765, p. 14. Voir vol. 2 annexe 5.

369. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 271.

370. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 271.

371. Voir vol. 2 annexe 4.

Cette correspondance fut reproduite dans les *Archives de l'Art français* d'abord en 1873 au sein d'un corpus relatif aux demandes de logement au Louvre, puis une seconde partie fut publiée en 1905 dans la même revue, concernant cette fois-ci la correspondance du peintre Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789), devenu directeur de l'Académie royale de peinture en 1770. À ce corpus de lettres s'en ajoute une dernière, primordiale, qui, si elle est évoquée par Michel et Fabrice Faré, ainsi que par Georges de Lastic et Pierre Jacky, n'est retranscrite en intégralité que par Octave Guelliot auquel elle appartenait³⁷². Ces lettres, outre leur teneur relativement unique, qui n'avaient jamais été regroupées auparavant, sont éminemment intéressantes sur ce qu'elles relatent des liens entre Nicolas Desportes et la peinture animalière et surtout la raison pour laquelle il avait été tenté de choisir ce genre lors de sa réception à l'Académie.

À l'origine du différend qui opposa le peintre à la direction des Bâtiments, en la personne du comte d'Angiviller (1730-1809), se trouvait une requête émise par son cousin. Au début de l'année 1774, Claude-François Desportes écrivait à l'abbé Terray (1715-1778), prédécesseur d'Angiviller³⁷³, afin de solliciter pour son cousin l'obtention du logement qu'il occupait au Louvre et dont il avait hérité de son père. Sa demande était appuyée par les nombreux artistes résidant dans les mêmes galeries, et l'on peut y lire les signatures de grands peintres de l'Académie comme Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778), Joseph-Marie Vien (1716-1809), ou encore Jean-Baptiste Siméon Chardin. Dans sa lettre Claude-François Desportes faisait valoir que Nicolas se trouvait être non seulement un peintre de l'Académie royale depuis près de vingt ans, mais surtout qu'il l'était dans un genre qui lui avait été conseillé par Philibert Orry (1689-1747), directeur des Bâtiments entre 1736 et 1745. Claude-François ne négligea pas non plus de signaler que c'était auprès du grand maître Alexandre-François Desportes que Nicolas avait appris l'art de la peinture animalière :

Le suppliant, Monseigneur, a l'honneur de vous représenter que celui pour lequel il prend la liberté de former cette demande à Votre Grandeur est aussi de la même Académie Royale depuis près de vingt ans, qu'il est élève et neveu de *François Desportes*, père du suppliant, qui a poussé le genre de peinture des animaux à son plus haut point de perfection, que c'est par ordre de M. Orry, Contrôleur-Général, Directeur des Bâtiments, et de M. Coypel, Premier Peintre, lui faisant espérer le logement que Votre Grandeur est suppliée de lui accorder, c'est sur cette espérance que ledit Nicolas Desportes a travaillé dans le même genre, d'autant que ce logement est affecté à un peintre d'animaux, qu'il y a plus de quarante-trois ans qu'il y demeure, tant avec le suppliant qu'avec son père³⁷⁴.

372. Antoine-Octave Guelliot mourut en 1943 ; nous ne sommes pas en mesure, à l'heure actuelle, de déterminer ce qu'il est advenu de la lettre. Par ailleurs, on peut supposer que c'est parce qu'il possédait cette lettre autographe que le docteur Guelliot s'intéressa à Nicolas Desportes.

373. Charles Claude Flahaut de la Billarderie (1730-1809), comte d'Angiviller, ayant succédé à Joseph-Marie Terray qui n'avait connu qu'un court mandat d'une année, fut le dernier directeur des Bâtiments du roi de 1774 jusqu'à 1791.

374. « Logements d'artistes au Louvre », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, publiés par la société de l'histoire de l'art français*, Paris, J. Baur, 1873, p. 182. Voir vol. 2 annexe 4.

Claude-François mourut en mai de la même année, soit quelques mois seulement après sa demande qui, malgré tous les arguments qu'elle avançait et le soutien qu'elle avait reçu, n'avait pas obtenu de réponse favorable. Le comte d'Angiviller prit au même moment la fonction de directeur des Bâtiments et ce fut alors au tour de Jean-Baptiste Marie Pierre, Premier peintre du Roi et directeur de l'Académie, de prendre la relève de Claude-François Desportes en transmettant à d'Angiviller l'objet de la demande émise quelques temps plus tôt. Le peintre revint sur la motivation qui avait conduit Nicolas à se présenter à l'Académie comme peintre d'animaux : « Ce ministre [Orry] engagea dans le temps M. *Desportes* le jeune à quitter le portrait qu'il étudiait sous M. *Rigaud*, afin de se livrer entièrement à la carrière qui paraissait réservée à sa famille. Il eut même la bonté de présenter la survivance du logement comme un objet d'émulation³⁷⁵. » Toutefois, il semble que ce ne fut que par rigueur que Pierre rappelât la situation de Nicolas Desportes puisqu'il affirmait en réalité un peu plus loin être défavorable à cette cession de bail :

La règle contre les survivances dans les arts est très bien fondée, on ne peut même la trop maintenir, parce qu'il est rare de voir des talents héréditaires et que, si l'on cédait à la seule protection, les artistes de mérite se trouveraient insensiblement éloigné des grâces ; mais M. *Desportes* ne peut pas se croire dans le cas d'avoir la règle contre lui, au contraire, il a suivi l'état de ses parents, il a été admis dans l'Académie pour le même genre, et il a sacrifié par obéissance une marche dans les arts beaucoup plus lucrative ; il n'a donc contre lui que d'être arrivé trop tard, et de ne s'être trouvé en état de servir qu'à la cessation presque totale des travaux pour le Roi³⁷⁶.

En abandonnant la peinture de portrait pour celle des animaux, Nicolas Desportes espérait en fait jouir de certaines faveurs. Cette règle, comme le rappelle Pierre, n'était pas de mise au Louvre, et ce n'aurait été qu'un malheureux concours de circonstances, dû à une baisse des commandes royales, qui aurait empêché la carrière de Nicolas de s'élever. Pierre soumit de surcroît le nom de quatre artistes qui méritaient selon lui bien mieux d'obtenir ce logement, et c'est finalement un certain Pasquier qui en hérita³⁷⁷.

Malgré cela, Nicolas Desportes n'accepta pas que le logement pût être accordé à un autre que lui et, en octobre 1774, il prit à son tour la plume pour s'adresser au comte d'Angiviller. Insistant sur la vive injustice qu'il venait de subir, le peintre se présentait de la manière suivante : « Je me nomme Desportes, je suis peintre d'animaux et j'ai l'honneur d'être de l'Académie Royale depuis vingt ans [...] ³⁷⁸. » Le fait que l'artiste n'ait mis en avant que son nom de famille, sans son prénom, accolé au genre dans lequel il exerçait, ainsi que son statut académique, montre à quel

375. FURCY-RAYNAUD Marc (dir.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre », *Archives de l'Art Français*, troisième série, t. XXI, Année 1905, *Revue de l'Art français ancien et moderne*, vingt-deuxième année, p. 19. Voir vol. 2 annexe 4.

376. FURCY-RAYNAUD, t. XXI, 1905, p. 21. Voir vol. 2 annexe 4.

377. En atteste une lettre de l'abbé Terray datée du 9 juin 1774. Cf. FURCY-RAYNAUD, t. XXI, 1905, p. 21. Voir vol. 2 annexe 4.

378. GUELLIOT, 1932, p. 9. Voir vol. 2 annexe 4.

point il tenait à revendiquer une filiation jugée prestigieuse, qu'il semble toujours avoir considérée comme un argument nécessaire, voire même incontestable, pour appuyer sa demande. Nicolas Desportes, qui ne manqua pas non plus de rappeler à son correspondant qu'il exerçait dans ce lieu depuis déjà plus de quarante ans, afin d'amplifier le caractère éminemment urgent de sa requête, n'hésita pas à employer un ton très personnel voire même parfois dramatique. C'est ainsi que Nicolas, catastrophé, évoqua plus loin la contrainte dans laquelle il se trouvait alors de quitter Paris tout en expliquant à son tour les circonstances l'ayant mené vers la peinture animalière :

Mr Orry directeur général des Bâtiments du Roi, me prescrivit le genre des animaux, afin que le même nom, le même genre fussent des raisons suffisantes pour remplacer un jour aux galeries mon Oncle et son fils ; à la mort de ce dernier, arrivée il y a quatre mois, il fut répondu à ma requête qu'on ne voulait pas qu'il y eut trois Desportes de suite aux galeries, comme si l'ancienneté du Roi, aux récompenses, et comme s'il n'était plus permis de le servir parce que nos ancêtres l'ont servi ; je ne vous parlerai point Monsieur de mes faibles talents, mais porter le nom célèbre des Desportes, être de l'Académie Royale où l'on n'est point admis sans talent, 75 ans de possession d'un logement aux galeries du Louvre m'ont paru des titres suffisants pour le demander et l'obtenir³⁷⁹.

Cet argument de la filiation artistique et familiale qui revient constamment, fondé sur l'idée qu'il s'agirait d'un droit irrévocable pour Nicolas que de bénéficier du logement, est exempt de toute considération relative au talent. Il semble pourtant que ce soit le manque d'estime que lui portaient ses contemporains qui empêcha Nicolas de récupérer ce logement. Le peintre qui souffrit de ne pas avoir le talent de son oncle, pâtissait également d'avoir pratiqué la peinture animalière à une époque à laquelle un Bachelier suffisait à répondre aux commandes royales. Nicolas Desportes s'était tourné, non par goût mais pour s'assurer un avenir, vers la peinture d'animaux, ce qui s'avéra malheureusement être une mauvaise stratégie.

Si Nicolas Desportes ne fut pas prioritaire pour l'obtention du logement au Louvre, il ne le fut pas non plus concernant la commande de peintures à sujets d'animaux comme on l'apprend dans une lettre de Pierre au comte d'Angiviller, datée du 9 avril 1779. Il y est cette fois-ci question de la nécessité de trouver un peintre pour satisfaire à une commande de tableaux de chasse :

Vous fûtes introuvable pour moi, M. le comte, mardi matin, au retour du lieu de la chasse ; la baraque a bien changé de décoration ; il sera cependant facile d'en tirer bon parti ; restera l'exécution de l'action, où est le peintre d'animaux. M. *Bachelier* a bien des affaires ; peut-être pourrait-on se servir de M. *Desportes* qui est revenu à Paris ; il est modeste et se laissera conduire³⁸⁰.

Cette commande n'aboutit finalement pas, car Nicolas Desportes, de retour à Paris après quelques temps passés en Picardie, souffrant de problèmes de vue, ne put y répondre favorablement. La raison pour laquelle Nicolas Desportes fut envisagé par Pierre pour remplacer

379. GUELLIOT, 1932, p. 9. Voir vol. 2 annexe 4.

380. FURCY-RAYNAUD, t. XXI, 1905, p. 245.

Bachelier, outre le caractère docile qui lui était prêté, c'est qu'en 1779 le choix de peintres animaliers capables de répondre à ce type de représentations était limité : Jacques-Charles Oudry, nous le verrons, avait quitté la France depuis quelques années et Jean-Baptiste Huet n'était pas plus un peintre de chasse que ne l'était Jean-Baptiste Siméon Chardin. En ce genre, il ne restait plus que Nicolas Desportes et Jean-Jacques Bachelier, déjà occupé ailleurs.

Alexandre-François Desportes, après avoir été reçu à l'Académie, avait ouvert la voie à un genre pictural qui ne cessa de se développer durant les décennies qui suivirent. Et quoique son fils et son neveu aient tous deux été membres de cette même Académie, s'essayant eux aussi à la peinture d'animaux, ils ne parvinrent jamais à égaler l'art de leur aîné. Déjà peu reconnus de leur temps, ils tombèrent alors lentement dans l'oubli, victimes d'un nom trop célèbre, et leurs toiles furent trop souvent accordées à Alexandre-François.

La peinture animalière, bien qu'un genre très mineur, demeurait, dans l'esprit des contemporains, l'apanage des rares artistes capables de la pratiquer et Jean-Baptiste Oudry fut, à l'instar de Desportes le père, si ce n'est plus encore, encensé pour son talent dans ce genre.

2. L'« atelier » de Jean-Baptiste Oudry

2.1. Jean-Baptiste Oudry, l'excellence de la peinture animalière

Le plus grand nom de la peinture animalière du XVIII^e siècle est sans conteste celui de Jean-Baptiste Oudry. Extrêmement productif dans plusieurs genres de peinture, l'artiste fut redécouvert en 1912 par Jean Locquin qui, pour sa thèse publiée la même année, établit le catalogue raisonné de son œuvre³⁸¹. Cette première approche permit de mieux connaître l'œuvre d'Oudry dont les toiles avaient été largement dispersées au fil des années. Jean Locquin classa l'œuvre du peintre selon les sujets abordés, parmi lesquels, outre le portrait et le paysage, on trouve les « chiens en arrêt », les « chasses au chien courant », les « natures mortes » ou encore les « animaux divers » et « fables de La Fontaine », permettant de mesurer la diversité de l'art du peintre mais aussi de voir que les animaux occupèrent la majeure partie de son œuvre. Il faudra attendre ensuite 1972 pour qu'Oudry fasse à nouveau l'objet d'une thèse, soutenue à l'université de Chicago par Hal Opperman, et publiée en 1977³⁸². Aux recherches précédemment menées par Jean Locquin, et un catalogue raisonné augmenté, Hal Opperman ajouta un essai dans lequel il retraça les étapes de la carrière de l'artiste. Le troisième chapitre est consacré à Oudry peintre

381. LOCQUIN Jean, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry : peintre du roi (1686-1755)*, Paris, J. Schemit, 1912.

382. OPPERMAN Hal N., *Jean-Baptiste Oudry*, New York, Garland Pub., 1977 (2 vol.).

d'animaux ; une partie de sa carrière qu'Hal Opperman définit chronologiquement entre 1719 et 1728, entre sa réception à l'Académie et le moment où il fut mandaté pour réaliser les grandes chasses de Louis XV destinées à devenir des tapisseries, et pour lesquelles, tout comme Desportes avant lui, il fut convié à suivre le roi dans l'exercice de la vénerie. Pour Hal Opperman, ce n'est pas tant qu'Oudry n'avait été animalier qu'à cette unique période de sa carrière – il le fut toute sa vie – mais que c'est à ce moment-là que l'artiste définit son répertoire pictural, et qu'il commença à accroître sa réputation.

Quelques années après, en collaboration avec Pierre Rosenberg, Hal Opperman organisa une exposition consacrée à l'œuvre du peintre, qui se tint à Paris dans les galeries du Grand Palais. Ce fut une première occasion pour le public de découvrir, entre autres, la part des tableaux animaliers du peintre, mais aussi ses portraits ou encore ses cartons de tapisseries. La partie du catalogue consacrée à Oudry animalier permet à Hal Opperman d'insister sur l'unité qu'atteint alors Oudry dans sa création picturale et la cohérence des toiles de ce que l'historien de l'art considère comme étant sa « seconde période » – la première étant celle durant laquelle Oudry s'employa surtout aux portraits³⁸³. En 2004 et 2007, eurent lieu deux expositions consacrées à une importante partie de la carrière animalière d'Oudry : les portraits des animaux de la Ménagerie de Versailles qu'il avait réalisés entre 1739 et 1752 pour le chirurgien du roi François Gigot de la Peyronie et qui furent finalement acquis par la cour de Mecklembourg-Schwerin, duché du nord de l'Allemagne³⁸⁴. Au travers de ces expositions, on découvrait à la fois l'artiste, autour de certains éléments clés de sa carrière, mais aussi l'importance de la Ménagerie royale, notamment pour les animaliers du XVIII^e, et l'intérêt pour les animaux exotiques qui se développait de plus en plus en Europe.

Oudry fut un artiste fécond et ce dans de nombreux genres picturaux. Un certain nombre de toiles ont toutefois pu lui être données sans être en réalité de sa main. En 1982, le galeriste Jean Cailleux remarque particulièrement ce phénomène au sujet duquel il écrit qu'« il semble que le nom d'Oudry soit devenu une sorte d'étiquette, de label, qu'on applique sans trop de discernement aux tableaux d'animaux ou de chasse³⁸⁵ ». Les historiens de l'art, conservateurs, ou encore marchands tentent de rétablir au fil du temps des attributions données trop promptement à Oudry. Il ne faut pas non plus oublier qu'en son temps Louis Gougenot (1719-1767) rapportait

383. [Cat. expo.] OPPERMAN Hal N., ROSENBERG Pierre, J. B. *Oudry : 1686-1755* [Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1er octobre 1982-3 janvier 1983], Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.

384. Nous avons déjà eu l'opportunité d'évoquer cette série de toiles au cours de notre précédent chapitre. Voir part. 1 chap. 1 et [cat. expo.] DROGUET Vincent, SALMON Xavier, VÉRON-DENISE Danièle, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin* [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003-9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004], Paris, Réunion des musées nationaux, 2003 ; MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted menagerie: portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Museum of fine arts, J. Paul Getty Museum, Staatliches Museum, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.

385. CAILLEUX Jean, « M. Oudry le fils ou Les Avatars de la paternité », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 952, « Special issue in honour of Terence Hodgkinson », *Burlington Magazine publication Ltd.*, July 1982, p. i.

un propos qu'aurait tenu Alexandre-François Desportes déclarant « qu'il aimait bien les Oudry quand ils étaient entièrement de sa main³⁸⁶. » S'il ne faut pas pour autant pas nier la rapidité de travail de l'artiste, réputé pour être très laborieux, les nombreuses commandes qu'il put satisfaire laissent envisager qu'Oudry se serait entouré de collaborateurs, parmi lesquels son fils, Jacques-Charles, lui-même peintre d'animaux. Oudry fut aussi, en plus des nombreuses commandes qu'il reçut, l'un des peintres les plus réguliers et prolifiques des Salons de l'Académie.

Un artiste fécond aux compositions variées

Jean-Baptiste Oudry fut d'abord peintre, puis professeur, de la maîtrise de Saint-Luc dont son père, Jacques, était le directeur. Oudry avait été élève au sein de l'atelier de Nicolas de Largillière (1656-1746) où il avait reçu une formation de portraitiste. De cet apprentissage demeure une anecdote bien connue des biographes du peintre, que relatait déjà en 1761 Gougenot dans un éloge lu à l'Académie : « Un jour qu'il avait peint un particulier en chasseur avec un chien à côté de lui, M. de Largillière, à qui il montra son ouvrage, fit peu d'éloges du chasseur, mais il loua beaucoup le chien : il lui conseilla en même temps de quitter le portrait pour se livrer au genre des animaux et des fruits, pour lesquels il paraissait avoir le plus de dispositions³⁸⁷. » C'est ainsi que le talent d'Oudry à peindre les animaux et les natures mortes, qui fit de lui l'un des artistes les plus appréciés des amateurs de son temps, avait été très vite remarqué par son maître.

Alors qu'il avait rejoint l'Académie de Saint-Luc en 1708, Oudry se présenta à l'Académie royale de peinture où, après avoir été agréé en 1717, il fut reçu le 25 février 1719 en qualité de peintre d'histoire³⁸⁸. Le statut de peintre dans le genre le plus noble lui donnait le privilège d'accéder à l'enseignement. Portraitiste de formation, peintre d'histoire – genre qu'il ne pratiqua que très peu – à l'Académie, Oudry fut reconnu comme un admirable peintre de paysages et de natures mortes, mais surtout d'animaux. En 1722, un commentateur de l'exposition de la Jeunesse, place Dauphine, écrivait déjà : « Il ne faut pas oublier ceux [les tableaux] du sieur Jean-Baptiste Oudry qui a un talent admirable pour tous les genres de la peinture, mais qui excelle dans les paysages, les fleurs et les animaux de toute espèce³⁸⁹. » À sa mort, survenue en avril 1755, c'est

386. GOUGENOT Louis, « Vie de M. Oudry, peintre et professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue à l'Académie de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761 », in DUSSEIX, 1854, t. II, p. 371.

387. GOUGENOT, 1854 [1761], p. 367.

388. « Réception de M^r Oudry. - Le sieur Jean Baptiste Oudry, Peintre, né à Paris, qui s'était présenté le vingt huit Juillet 1717, a fait apporter le tableau qui lui avait été ordonné, représentant une Abondance avec ses attributs. La Compagnie, après avoir pris les voix par les fèves, l'a reçu Académicien afin de jouir des prérogatives et honneurs attachés à cette qualité [...]. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. IV, p. 279.

389. « Exposition à la place Dauphine le jour de la fête Dieu, 1722 », in DELOYNES Jean-Charles, *Collection de pièces sur les Beaux-arts imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes*, Deloynes 1185, Tome 46, pièces 1158 à 1191, Supplément au Tome I.

sa « grande réputation par son talent à peindre les animaux et les paysages³⁹⁰ » que rappelait le rédacteur de la *Gazette de France*. Enfin, en 1776 l'auteur d'un *Extrait sur les différents ouvrages publiés sur la vie des peintres* relatait qu'après s'être présenté à l'Académie il y « fut reçu en 1717, sur un tableau représentant l'Abondance ; cependant Oudry, entraîné par le véritable talent pour lequel il était né, ne peignit plus que les animaux³⁹¹. » Oudry, devenu académicien, pouvait enfin entamer sa carrière de peintre animalier et accéder à la renommée qu'on lui connaît aujourd'hui.

Après avoir été reçu à l'Académie, l'artiste exposa tous les ans aux Salons auxquels il présenta notamment des paysages, des natures mortes et de très nombreuses peintures d'animaux, qui rencontrèrent toujours un grand succès. Il n'est de fait pas rare que son nom figure dans les publications qu'occasionnèrent les expositions³⁹², et si, à quelques reprises, on put lui reprocher la couleur dans certaines de ses toiles, les critiques surent pour la plupart apprécier son art. En 1746, La Font de Saint-Yenne (1688-1771), écrivait au sujet de notre artiste qu'« il est rare qu'un Peintre, comme un auteur excelle en plusieurs genres ». Il ajoutait plus loin que « le Public n'a point encore décidé si les Tableaux de Chasse et d'Animaux, que le sieur Oudry semble avoir portés à leur perfection, sont fort au dessus de ses Paysages »³⁹³. Deux ans plus tard, les critiques étaient unanimes quant à l'admiration qu'il fallait vouer à Oudry quelque soit le genre dans lequel il exerça. À ce sujet, Saint-Yves (1717-1804) écrivait que « M. Oudry qui s'étant exercé dans plusieurs [genres], a si souvent trompé nos yeux, vient encore de les abuser par de nouvelles illusions, surtout dans son admirable tableau (N° 27.) représentant une laie avec ses marçassins attaqués par des dogues³⁹⁴ ». Le critique faisait référence à une toile conservée aujourd'hui au musée des beaux-arts de Caen (cat. 79) qui fit très forte impression aux contemporains du peintre. Cette composition, qui se déploie sur pas moins de quatre mètres de large et plus de deux de hauteur, est empreinte de toute la force dont Oudry est capable. L'intensité des passions qu'il savait donner aux animaux est plus que jamais visible. Et ce n'est pas un hasard si Saint-Yves ajoutait un peu plus loin dans son commentaire que « si de loin en loin il arrive à M. Oudry d'essayer les critiques, ce n'est jamais lorsqu'il peint des animaux : alors tout est chez lui de la plus grande vérité, et de la dernière vigueur³⁹⁵ ».

390. *Recueil des gazettes de France*, Paris, Bureau d'Adresse, 1755, p. 240.

391. PAPILLON DE LA FERTÉ Denis-Pierre-Jean, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, Paris, Ruault, 1776, t. II, p. 614 (2 vol.).

392. Voir notre anthologie de textes concernant la réception critique de la peinture animalière au Salon, vol. 2 annexe 5.

393. LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France . Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746.*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, p. 68-69. Voir vol. 2 annexe 5.

394. SAINT-YVES Charles (Léoffroy de), *Observations sur les arts, Et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. Où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les Villes.*, Leyde, Elias Luzac Junior, 1748, p. 106. Voir vol. 2 annexe 5.

395. SAINT-YVES, 1748, p. 107. Voir vol. 2 annexe 5.

Les *Observations* de Saint-Yves de 1748 ne sont qu'un exemple parmi de nombreux autres du grand engouement que provoquaient animaux d'Oudry chez les amateurs de son temps. Et s'il serait difficile de rendre compte de tous les commentaires, généralement élogieux, que reçut l'artiste au fil des expositions de l'Académie, tant ils furent nombreux, on retiendra ceux du dernier Salon auquel il exposa, en 1753, durant lequel les critiques se montrèrent à nouveau dithyrambiques à son égard. C'est une fois encore sa peinture animalière qui conduisit l'abbé Le Blanc à lui rendre hommage : « *Satius est unum aliquid insigniter facere quam plurima mediocriter* [« Comme il vaut mieux exercer en une chose que d'être médiocre dans plusieurs »]. C'est ce que l'on peut dire de M. Oudry qui s'est particulièrement adonné à peindre les animaux. La fécondité de ses productions n'étonne pas moins que le degré de perfection où il est arrivé dans son talent³⁹⁶. » Ce qui semble avoir surtout plu aux contemporains de l'artiste, outre ses grandes dispositions à représenter des animaux, c'est la capacité d'Oudry à développer la peinture animalière de manière à produire des choses toujours différentes. L'abbé Laugier (1713-1769) écrivait ainsi en 1753 au sujet de la diversité des productions d'Oudry : « Le talent qu'il a dans un genre seul de toujours produire et de ne jamais se répéter, est presque incompréhensible³⁹⁷. »

Jean-Baptiste Oudry sut offrir à ses contemporains toute la diversité proposée par le genre animalier. Les livrets des Salons³⁹⁸ témoignent de l'ampleur des compositions exposées par Oudry : scènes de chasse, natures mortes, portraits d'animaux, oiseaux, allégories, scènes de basse-cour, ou encore des compositions issues des *Fables* de Jean de La Fontaine.

Ce que nous pouvons retenir, c'est que les expositions de peintures permirent à Jean-Baptiste Oudry d'être reconnu, en dehors de la stricte sphère de la Cour, par un public large, novice ou amateur, comme l'un des grands artistes de sa génération, mais surtout comme le grand peintre des animaux.

Les animaux d'Oudry, des modèles sublimés

Il semble bien établi, auprès des amateurs mais surtout de la monarchie, qu'Alexandre-François Desportes comme Jean-Baptiste Oudry étaient égaux dans un genre dans lequel ils furent seuls à exceller. Lorsque leurs carrières étaient comparées, c'était toujours par un biais positif et non pour établir une hiérarchie entre leurs arts.

En 1750, Bachaumont (1690-1771) rédigea quelques feuilles, publiées un siècle plus tard

396. LE BLANC Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Sallon du Louvre, en l'Année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture. À monsieur le Président de B***, s. 1., 1753, p. 19. Voir vol. 2 annexe 5.

397. LAUGIER Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V****, Paris, Nicolas Bonaventure-Duchesne, 1753, p. 30. Voir vol. 2 annexe 5.

398. Nous reproduisons dans le deuxième volume, en annexe 6, la liste les compositions animalières exposées aux Salons.

dans la *Revue Universelle des arts*, où il donnait son avis sur les différents artistes appartenant aux académies d'art de cette année là. Jean-Baptiste Oudry y figure en très bonne place, parmi les peintres d'histoire, et, une fois n'est pas coutume, l'auteur établit véritablement une continuité dans l'art animalier en évoquant la carrière de Desportes : « M. Oudry est un excellent peintre d'animaux ; depuis que nous avons perdu le très excellent M. Desportes le père, il est le meilleur³⁹⁹. »

La manière dont Oudry mettait en scène les animaux se différenciait toutefois en de nombreux points de celle de Desportes. Si tous deux travaillèrent aux mêmes sujets – généralement des tableaux de chasse ou des trophées – on retrouve dans les compositions d'Oudry un touché plus lisse et des mouvements moins stricts, plus proches du goût rococo qui recherchait une certaine exagération dans les formes. Par ailleurs, son talent de paysagiste se manifesta nettement dans le fond de certaines de ses toiles, bien que les animaux en demeurent les sujets principaux. Si l'on compare une toile de Desportes représentant les chiens de la meute royale *Pompée et Florissant* (cat. 28) à une peinture d'Oudry ayant également pour sujet les chiens du roi, *Gredinet, Petite Fille et Charlotte* (cat. 70 fig. a), on constate tout le soin qu'Oudry a accordé au paysage qui occupe une place plus importante sur sa toile que sur celle de Desportes où un arbre vient masquer l'arrière plan du tableau. Les autres compositions qui constituent cette deuxième série de portraits de chiens permettent de constater la manière dont Oudry savait varier ses mises en scène tandis que Desportes, bien que très talentueux, demeure plus constant dans ses modes de représentations.

Bien que leurs manières diffèrent en quelques points, Desportes et Oudry étaient mus par un intérêt commun et nouveau porté aux bêtes. Desportes avait amené le goût de la peinture d'animaux chez les artistes français et, presque à la même époque, Oudry fut l'un des premiers artistes à emprunter à son tour cette voie. Desportes, nous l'avons vu, prenait ses outils pour aller peindre la nature sur le vif, Oudry qui fut également convié à suivre le roi lors de ses chasses, étudia de la même manière animaux mais aussi paysages. A ce titre, il est aujourd'hui connu pour être l'un des premiers artistes à avoir peint en plein-air, et est souvent considéré comme l'un des précurseurs de l'école de Barbizon.

Mais ce que l'on retient surtout de la peinture d'Oudry c'est la manière dont il sut inspirer à ses contemporains un attrait souvent sentimental pour des sujets qui jusqu'alors étaient considérés comme peu élevés. Il insufflait de véritables passions aux animaux qu'il représentait, à

399. BACHAUMONT Louis (Petit de), « Liste des meilleurs peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des Académies royales de Peinture, Sculpture et Architecture, suivant leurs rangs à l'Académie en 1750. », *Revue Universelle des Arts*, Paris, Renouard, 1857 (t. 5), p. 420.

la manière d'un peintre d'histoire. Comment ne pas citer à cet égard la *Lice allaitant ses petits* (cat. 83), tableau exposé au Salon de 1753, au sujet duquel Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) écrivit qu'il s'agissait de l'« un des plus piquants que M. Oudry ait jamais fait, et un des plus beaux qui aient paru en ce genre⁴⁰⁰ ». Pierre Estève (1720-1790?) alla encore plus loin dans son commentaire de la toile sur laquelle on pouvait lire « dans les yeux de la Chienne une attention maternelle, qu'achève de caractériser l'attitude de l'une de ses pattes qu'elle tient levée sur un de ses petits, de peur de le blesser ». Le critique espérait que « le succès de ce Tableau pourra peut-être engager à peindre un peu plus souvent des Animaux vivants »⁴⁰¹. Aujourd'hui souvent comparée à une scène de nativité, cette toile eut déjà à l'époque un retentissement très fort qu'elle devait au talent d'Oudry à savoir user du clair-obscur et à exceller dans sa manière de rendre les sentiments des animaux, des qualités très propres à la manière de l'artiste.

En plus des sentiments qu'il parvenait à conférer à ses animaux, Oudry sut insuffler à ses compositions animalières des caractères propres à la grande peinture même lorsqu'il s'agissait des sujets les plus populaires. Sur une toile peinte en 1737 représentant deux coqs en train de se battre dans une basse-cour (cat. 75), on discerne nettement tout le talent dont le peintre faisait preuve. La scène qui se déploie sur près d'un mètre de haut pour un mètre cinquante de large n'a rien à envier aux peintures d'histoire.

Si le motif est issu de la tradition flamande flamande, ainsi qu'en témoigne par exemple une toile conservée au Louvre à la manière de Pieter van Boucle⁴⁰², Oudry le traita d'une manière très personnelle. Dans la peinture du Louvre, le combat de coqs prend part à une composition plus générale dont il ne constitue que l'un des éléments, quand Oudry parvient à concentrer toute l'attention du spectateur sur de la rivalité entre les animaux. Nous ne sommes plus alors dans la simple représentation d'une scène de basse-cour comme il en existe tant, mais véritablement dans un tableau qui s'articule autour du conflit qui oppose les animaux. Il s'agissait d'un mode de représentation fréquent chez l'artiste et que l'on retrouve par exemple dans une autre toile au sujet similaire peinte dix années plus tard pour le roi, aujourd'hui conservée au château de Compiègne⁴⁰³, sur laquelle le peintre est encore une fois parvenu à sublimer son motif.

C'est ainsi qu'un artiste comme Jean-Baptiste Oudry, au travers de scènes de combats animalières, sut créer des compositions qui se trouvent être très proches de la peinture d'histoire. En effet, les animaux, dans ce qui les oppose, deviennent des protagonistes presque aussi

400. COCHIN Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur, en réponse aux Critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1753, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

401. ESTÈVE Pierre, *Lettre à un ami, sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre, le 25. Août 1753.*, s. l., 1753-1754, p. 9-10. Voir vol. 2 annexe 5.

402. Anonyme, *Combat de coqs et de poules*, XVII^e siècle, huile sur toile, 106 x 143 cm, Paris, Musée du Louvre (inv. 3953).

403. Jean-Baptiste Oudry, *Combat de deux coqs*, 1749, 165 x 115,2 cm, Château de Compiègne (inv. 7043).

éminents que les dieux de l'Olympe. L'affrontement des bêtes est alors théâtralisé bien au delà de la stricte réalité animale et naturelle.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur Oudry, ses paysages, ses admirables trompes l'œil et toute l'habileté, grandement louée à l'époque, dont il était capable dans son usage des clairs obscurs – pratique au sujet de laquelle il s'exprima à l'Académie⁴⁰⁴ – dont le célèbre *Canard blanc* (cat. 68 fig. a) reste à ce jour l'exemple privilégié. De surcroît, et malgré tout le travail qu'il fournissait déjà à l'Académie et auprès du roi, Oudry, après avoir été nommé peintre de la manufacture de Beauvais en 1726, en devint le directeur en 1734. Peut-être par manque de temps, outre les cours qu'il devait dispenser à l'Académie, le peintre semble ne s'être jamais vraiment préoccupé de former des élèves. La seule exception concerne Jacques-Charles, son fils, qui fut également un académicien et peintre d'animaux. On accorde toutefois à Oudry un deuxième élève, un peintre méconnu du nom de Gabriel Rouette, dont subsistent quelques rares toiles signées.

2.2. Jacques-Charles Oudry dans l'ombre de son père

De la même manière que le nom d'Alexandre-François Desportes cache ceux de Claude-François et de Nicolas, derrière celui de Jean-Baptiste Oudry se dissimule celui de Jacques-Charles, son fils. Peintre s'étant lui aussi adonné au genre des animaux, il a très peu intéressé les historiens de l'art, à l'instar des neveu et fils de Desportes. L'image que l'on que l'on conservait de lui au début du siècle était même assez peu prestigieuse. Louis Dimier écrivait ainsi en 1930 :

Oudry [Jean-Baptiste] ne laissa point d'élèves pour continuer son œuvre ou reprendre ses travaux. De son vivant on lui reprochait de se désintéresser de ceux que lui confiaient l'Académie. Il ne s'occupa que d'un seul, son fils Jacques, né à Paris en 1720, mort à Lausanne en 1778. Mais ce fils, voyageur perpétuel et longtemps peintre du prince Charles de Lorraine à Bruxelles, n'a rien laissé qui mérite mémoire. Il a copié avec négligence les animaux de son père, dont il n'a ni le brillant ni la simplicité. Il a omis aussi le charme de ses paysages⁴⁰⁵.

Jacques-Charles Oudry semble avoir souffert de la comparaison avec son illustre père. Il fallut ensuite attendre 1976 pour que Michel et Fabrice Faré s'intéressent à lui parmi les peintres étudiés dans *La Vie silencieuse en France*⁴⁰⁶. Les deux auteurs, qui soupçonnent que, comme cela

404. Le 7 juin 1749, Jean-Baptiste Oudry tenait à l'Académie royale de peinture une conférence ayant pour objet ses « Réflexions sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres ». On lisait dans le procès-verbal de la séance : « M. Oudry, Professeur, les a ouvertes [les conférences] par la lecture d'une dissertation sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns aux autres. Cet ouvrage, qui renferme d'excellents principes sur la partie du coloris, et sur celle de l'intelligence des masses, a été goûté unanimement de la Compagnie [...] ». Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VI, p. 167.

405. DIMIER LOUIS, *Les peintres français du XVIII^e siècle : histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928-1930, vol. 2, p. 153 (2 vol.).

406. FARÉ, FARÉ, 1976, p. 134-140.

aurait été le cas pour Claude-François Desportes, les œuvres du fils aient souvent été attribuées au père, retracent en quelques pages la carrière du peintre, essayant de montrer comment il était perçu par ses contemporains. Six années plus tard, Jacques-Charles était au cœur d'un article écrit par Jean Cailleux pour le *Burlington Magazine*⁴⁰⁷. Le galeriste qui eut l'occasion d'identifier deux toiles – un *Barbet attaquant un canard* (1748, 81 x 64 cm, coll. part.) et un *Lièvre et perdrix suspendus par la patte* (1748, 81 x 64 cm, coll. part.)⁴⁰⁸ – s'appliqua à montrer comment de nombreuses toiles signées par Jacques-Charles furent falsifiées pour être vendues au nom de Jean-Baptiste.

L'œuvre du fils est effectivement très proche de celui du père. Jacques-Charles qui, comme le suppose Jean Cailleux, aurait d'abord exercé en collaboration avec Jean-Baptiste, semble lui aussi avoir excellé dans l'art de la peinture animalière, et ses toiles soutiennent parfois la comparaison avec celles de son aîné. À ce sujet, Michel et Fabrice Faré s'interrogent sur la part de travail qu'aurait pu fournir Jean-Baptiste dans les compositions de son fils et écrivent, à propos du lièvre et de la perdrix de la galerie Cailleux, que « le jeune peintre témoigne ici d'une telle maîtrise qu'il est difficile de ne pas croire que son père n'y a pas mis la main⁴⁰⁹ ». C'est une question qu'il apparaît comme légitime de soulever car après la mort de son père, en 1755, la manière de Jacques-Charles Oudry semble être devenue inférieure à celle des premiers temps de sa carrière.

Espoir et désespoir de la critique

Jacques-Charles Oudry naquit à Paris en 1720. Il apprit à peindre dans l'atelier familial mais sûrement aussi auprès de Nicolas de Largillière⁴¹⁰, qui avait été le maître de son père. Il avait été agréé à l'Académie au mois de février 1748⁴¹¹ où il fut ensuite reçu, en tant que « peintre à talent », le 31 décembre de la même année⁴¹² sur présentation d'une toile représentant un chien flairant du gibier, conservée aujourd'hui au musée Fabre à Montpellier (cat. 61).

Le jeune artiste n'attendit pas sa réception pour envoyer des œuvres au Salon auquel il exposa dès son agrément. Il y présentait cinq toiles dont deux natures mortes de gibier et un chien flairant du gibier que Michel et Fabrice Faré identifient comme étant le même *Trophée de*

407. CAILLEUX, 1982.

408. Toutes deux sont reproduites en noir et blanc dans l'article. Cf. CAILLEUX, 1982, p. ii.

409. FARÉ, FARÉ, 1976, p. 136.

410. BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, t. x, p. 454, (14 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911-1923, 3 vol.).

411. « *Agrément de M. Oudry le fils.* - Le S^r Jacques-Charles Oudry, Peintre à talents, fils de M. Oudry, Professeur, ayant fait apporter de ses ouvrages représentant des animaux, des fruits et des fleurs, la Compagnie, après avoir pris les voix à l'ordinaire et reconnu sa capacité, a agréé sa présentation [...] » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VI, p. 91-92.

412. « *Réception de M. Oudry le fils.* - Après quoi le Sieur Jacques-Charles Oudry, Peintre à talent, fils de M. Oudry, Professeur, a présenté à l'assemblée le tableau qui lui avait été ordonné pour sa réception, dont le sujet représente, sur le devant, une daine morte, un panier de gibier et autres choses accessoires. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VI, p. 144.

chasse que celui présenté lors d'une vente au palais Galliera en 1963⁴¹³. Si la toile est bien signée par l'artiste et effectivement datée 1748, elle ne correspond cependant pas à la description du livret précisant que près du chien se trouve un fusil⁴¹⁴. Il semble que le thème du chien gardant du gibier, dont le musée des Beaux-Arts de Dijon conserve également une version (cat. 67), ait été particulièrement apprécié par Jacques-Charles Oudry. Lors de cette première exposition, le peintre reçut un accueil très favorable de la critique. Louis Gougenot, qui trouvait que ses tableaux donnaient « beaucoup d'espérance », remarquait néanmoins que « ceux, dans lesquels il a peint la nature morte, sont supérieurs aux autres » et lui conseillait donc de s'entraîner à l'étude des animaux vivants⁴¹⁵. Si le critique porta un intérêt immédiat à Jacques-Charles tout juste agréé c'était que, selon lui, « la distinction avec laquelle ce jeune Académicien a été reçu, doit l'exciter à marcher à grands pas dans la route que son Père lui a frayée⁴¹⁶ ». Gougenot ne fut pas le seul à établir une comparaison immédiate entre le fils et le père : Saint-Yves écrivit que les qualités de Jean-Baptiste ne seraient « jamais égalées que par M. Oudry fils, qui par ses essais est bien digne de l'honneur d'appartenir à un tel père, et d'en être avoué⁴¹⁷ » quand Baillet de Saint-Julien (1726-1795) allait même jusqu'à déclarer que « le meilleur ouvrage de M. Oudry et dont on a n'a point parlé, est sans contredit M. son fils⁴¹⁸ ». Ce dernier critique manifestait cependant des espérances moins élevées que celles de Gougenot quant à la comparaison qu'il pouvait établir avec les peintures du père : « Il serait injuste de vouloir dans sa composition le même feu, et on ne doit pas exiger à la foi tant de prodiges⁴¹⁹. » Jacques-Charles Oudry, dès sa toute première exposition fut confronté au regard d'une critique qui, si elle pouvait sembler bienveillante, considérait surtout le jeune artiste comme devant devenir l'égal de son père.

Entre 1750 et 1759, alors qu'il exposait régulièrement des toiles et notamment à sujets animaliers, Jacques-Charles Oudry n'intéressait déjà plus vraiment les critiques. En 1750, Bachaumont dans son jugement sur les artistes écrivait tout de même que « M. Oudry le fils marche sur les traces de son père, et dans le même genre, mais moins spirituel, moins fin et moins léger que son père dans son exécution⁴²⁰ ». Une fois encore, Jacques-Charles, s'il était reconnu comme un bon peintre, souffrait de la comparaison avec la peinture de son père. Le

413. Cf. FARÉ, FARÉ, 1976, p. 136 (repr.) et [cat. vente] LEBEL Robert *et al.*, *Succession de Madame de T... Tableaux anciens. Appartenant à Divers : Tableaux anciens, Dessins et Aquarelles. Beaux Bijoux, Objets de vitrine, Orfèvrerie des XVII^e et XVIII^e siècles. Objets d'Art et d'Ameublement principalement du XVIII^e siècle. Tapisserie*, Paris, Palais Galliera, 21 Juin 1963, n. p., cat. 47 (repr.).

414. GUIFFREY, « Exposition de 1748 », 1990-1991, t. II, p. 28. Voir vol. 2 annexe 6.

415. GOUGENOT Louis, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M.****, s. l., 1748, p. 112-113. Voir vol. 2 annexe 5.

416. GOUGENOT, 1748, p. 113. Voir vol. 2 annexe 5.

417. SAINT-YVES, 1748, p. 107. Voir vol. 2 annexe 5.

418. BAILLET DE SAINT-JULIEN Guillaume, *Réflexions sur quelques circonstances présentes. Contenant Deux Lettres sur l'Exposition des Tableaux au Louvre cette année 1748. A M. le Comte de R****, s. l., 1748-1749, p. 28. Voir vol. 2 annexe 5.

419. BAILLET DE SAINT-JULIEN, 1748-1749, p. 28. Voir vol. 2 annexe 5.

420. BACHAUMONT, 1857, p. 425. Voir vol. 2 annexe 5.

peintre se présenta une dernière fois au Salon en 1761, exposition lors de laquelle Diderot écrivit que « personne n'a remarqué le *Retour de Chasse* d'Oudry, ni son *Chat sauvage pris au piège* »⁴²¹. Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), auquel s'adressait ici Diderot, abonda dans le sens du critique et ajouta en marge du manuscrit que lui avait fait parvenir ce dernier une note indiquant : « Le véritable Oudry est mort il y a quelques années. C'était le premier peintre de notre école pour les tableaux d'animaux, et il n'est pas encore remplacé »⁴²². La sentence des deux hommes était sans appel : Jacques-Charles n'égalerait jamais le talent animalier de son père. Le tableau évoqué par Diderot pourrait être assez proche du *Chat sauvage pris au piège* (cat. 64) présenté lors d'une vente en 1995⁴²³. Bien que la reproduction dont nous disposons ne rende pas hommage à la peinture, la manière dont l'artiste a traité l'animal semble de facture assez grossière, nettement inférieure à la manière dont Jean-Baptiste Oudry était capable de rendre l'expression de la souffrance chez les animaux.

Michel et Fabrice Faré relatent par ailleurs une querelle qui eut lieu cette même année 1761 entre Jacques-Charles Oudry et le peintre Jean-Baptiste Siméon Chardin, en charge de l'accroche des tableaux, auquel Jacques-Charles reprocha avec virulence l'emplacement choisi pour ses toiles. Bien que les choses furent rentrées dans l'ordre peu de temps après, l'accueil défavorable que reçurent ses toiles, et sa probable impression de ne plus être le bienvenu au sein de l'Académie, pourraient constituer l'une des raisons pour lesquelles Jacques-Charles n'exposa plus au Salon. Le peintre qui, au moment de la mort de son père, avait quitté la cour de France pour celle de Lorraine en Belgique⁴²⁴, revint quelques fois à Paris – comme en atteste sa présence à l'exposition de 1761 – et mourut âgé de cinquante-huit ans à peine à Lausanne en 1778. Pourquoi Jacques-Charles Oudry préféra-t-il quitter la France ? Peut-être l'artiste avait-il pressenti que sa carrière de peintre animalier à l'Académie royale ne le couronnerait jamais de succès.

Jacques-Charles après Oudry

Quoi qu'il en soit, durant les vingt-trois années qu'il lui restait à vivre, Jacques-Charles Oudry continua de produire des tableaux dont certains nous sont aujourd'hui connus par les ventes publiques, en plus du petit nombre conservé dans les collections des musées français. La

421. DIDEROT, 1984 [1759-1763], p. 147. Voir vol. 2 annexe 5.

422. DIDEROT, 1984 [1759-1763], p. 146-147. Voir vol. 2 annexe 5.

423. [Cat. vente] BAYSER Bruno (de) *et al.*, *Dessins et tableaux anciens, orfèvrerie et céramique, objets d'art et bel ameublement, tapis et tapisseries : collection d'un amateur et divers*, Paris (Drouot-Richelieu), J. M. Millon ; Cl. Robert B. de Baysier, 27 novembre 1995, n. p., cat. 32 (repr.).

424. Un document daté du 11 novembre 1755, relatif à la succession de son père, le présente comme étant « peintre à la cour de Lorraine » (Cf. A. N. MC/ET/LIII/347). À ce sujet, Jean Cailleux explique avoir eu accès aux Archives du royaume de Belgique, qui ne lui ont cependant pas fourni de nouveaux éléments concernant la carrière du peintre sur place. Cf. CAILLEUX, 1982, p. viii.

production de l'artiste est demeurée, pour une part, sur le territoire français.

Jacques-Charles Oudry aurait d'ailleurs été présent à Rouen en novembre 1765, comme en témoigne l'inscription au revers d'un tableau représentant des canards aux prises avec un barbet (cat. 66) passé en vente en novembre 2015⁴²⁵. Cette peinture, de qualité moyenne, reprend le thème très présent dans l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry des barbets, chiens de chasse des marais, attaquant des canards ou parfois des cygnes. Si l'on compare cette œuvre avec une toile de la Wallace Collection (cat. 60) datée 1747-1748 et dont l'attribution à notre artiste est presque certaine, il apparaît clairement que les deux tableaux sont très inégaux dans la représentation des canards. Ceux de la toile de 1765 sont extrêmement figés tandis que dans le tableau de la Wallace ils sont très proches de ce qu'aurait pu faire Jean-Baptiste Oudry, notamment par leurs postures en torsion qui permettent au spectateur de saisir toute la crainte à laquelle ils sont en proie.

Les toiles de Jacques-Charles Oudry se révèlent en fait être très inégales. Si l'artiste fut effectivement bon dans la représentation des animaux morts et immobiles, on comprend mieux la critique qui lui fut adressée par Gougenot en 1748 au sujet de la nature vivante. Il est alors aisé de penser, si la toile de la Wallace Collection est effectivement de sa main, que son père n'avait pas été étranger au succès de ses premières compositions.

Il est tout à fait visible que Jacques-Charles Oudry chercha sans cesse à se rapprocher de l'œuvre de son père. Le peintre réalisa ainsi en 1765 une *Hyène attaquée par des chiens* (cat. 76 fig. a) qui est la reprise d'un sujet analogue (cat. 76) présenté par Jean-Baptiste Oudry, un quart de siècle plus tôt, au Salon de 1739⁴²⁶. Les deux scènes se déroulent dans un paysage tout à fait similaire, à l'orée d'un bois, mais dans la version du fils les chiens, passés au nombre de trois, contre deux chez le père, sont dans des postures plus statiques que sur la toile de 1739. Par ailleurs, la manière dont Jacques-Charles Oudry a représenté la hyène paraît plus grossière que celle de Jean-Baptiste.

Jacques-Charles Oudry semble avoir souvent essayé de s'inspirer de la peinture de son père ; bien qu'il appartienne à une série de quatre compositions, le tableau la *Chienne allaitant ses petits*⁴²⁷ (cat. 70), de 1753, évoque indéniablement la très célèbre *Lice allaitant ses petits* (cat. 83) de Jean-Baptiste Oudry réalisée un an plus tôt. Jacques-Charles ne s'est pas contenté de copier servilement l'œuvre de son père mais a voulu créer une composition sur laquelle la chienne, de race similaire à celle du tableau de Jean-Baptiste, et les chiots occupent tout le premier plan, se détachant sur un paysage à moitié dissimulé par un mur. Le tableau cependant ne provoque pas chez le spectateur la même émotion que celui de Jean-Baptiste Oudry qui fut considérablement

425. [Cat. vente] BINOCHÉ ET GIQUELLO, *Dessins et tableaux anciens, tableaux modernes, bijoux, miniatures, souvenirs historiques, objets d'art et d'ameublement*, Paris (Drouot-Richelieu), Cabinet de Bayser ; H. Bonafous-Murat ; O. Boré, 20 novembre 2015, p. 18, cat. 27 (repr.).

426. Dans le livret de 1739, la hyène est présentée comme étant un « loup cervier de la Louisiane ». Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1739 », 1990-1991, t. I, p. 13. Voir vol. 2 annexe 6.

427. [Cat. vente] BAYSER Bruno (de) et al., *Dessins et tableaux anciens, céramique, haute époque : objets d'art et de bel ameublement des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, tapisseries, tapis*, Paris (Drouot-Richelieu), Artus associés ; É. Beussant ; P.-Y. Lefèvre, 08 décembre 1994, p. 22, cat. 74 (repr.).

admiré.

Le peintre réalisa douze ans plus tard une seconde toile ayant pour sujet une chienne et ses chiots (cat. 65), aujourd'hui dans les collections du musée de Saint-Étienne. D'une facture très différente, Jacques-Charles Oudry a cette fois-ci représenté ce qui semble être un cavalier King Charles. En le comparant à un chien de la même espèce peint par le même artiste en 1752 (cat. 65 *fig. b*), il apparaît très clairement que celui de 1765 est beaucoup moins réussi quand bien même il fut réalisé treize années plus tard.

À l'instar de son père, Jacques-Charles Oudry s'adonna également à la peinture de natures mortes. Bien que nous ayons pu voir, au travers des quelques œuvres évoquées jusqu'ici, que l'artiste était meilleur dans la représentation de la nature figée plutôt que de celle vivante, là encore il restait inexorablement inférieur à son père, notamment concernant le rendu des fourrures. Dans une *Nature morte au lièvre et perdrix* (cat. 63) de 1763, qui rappelle la composition du *Lièvre, canard, pain, fromage et flacons de vin* (cat. 63 *fig. a*) de Jean-Baptiste Oudry conservé au Louvre, le peintre n'est pas parvenu à user aussi savamment que son père de la couleur et des clairs obscurs qui auraient conféré à son tableau un plus grand effet de vérité.

Ce n'est pas sans surprise que le fils s'essaya également aux trompes l'œil. Citons à cet égard un *Cygne mort* (cat. 68) qui n'est pas sans évoquer le célèbre *Canard blanc sur fond blanc* (cat. 68 *fig. a*) de son père, véritable tour de force artistique. Nous pouvons cependant supposer que, sans toutefois y parvenir, Jacques-Charles Oudry avait essayé, avec cette toile, de montrer sa maîtrise de la couleur et des lumières si chères à Jean-Baptiste. Une fois encore, le fils ne réussit pas à égaler le père.

À sa mort en 1755, Jean-Baptiste Oudry laissait, selon ses contemporains, une place vacante dans la peinture d'animaux. S'il avait peut-être espéré que celle-ci serait occupée par son fils, et bien que les débuts de celui-ci aient été très prometteurs, comme en témoignent les critiques du Salon de 1748, Jacques-Charles Oudry, durant la suite de sa carrière, ne parvint jamais à atteindre le niveau de son père, ni même à soutenir la comparaison avec les nouveaux artistes arrivés à l'Académie, tel que Jean-Jacques Bachelier.

2.3. Gabriel Rouette : un élève de Jean-Baptiste Oudry ?

Le seul élève officiel que forma véritablement Jean-Baptiste Oudry fut donc son fils. Il est pourtant un deuxième peintre, Gabriel Rouette, qui, dans les très rares publications qui y font référence, est présenté comme son, ou du moins supposé, élève. L'artiste, qui aurait été animalier,

n'est connu que par trois toiles. Si nous avons choisi de nous intéresser à lui, c'est pour interroger la paternité de cette hypothèse, *a priori* dénuée de sources tangibles, qui voudrait qu'Oudry eût été son professeur.

Dans sa thèse sur Jean-Baptiste Oudry, Hal Opperman ne mentionne à aucun moment le nom de Gabriel Rouette, pas plus que dans le catalogue de l'exposition de 1983 où il aborde précisément la question de l'enseignement chez l'artiste. À ce sujet, il évoque justement le fait que dès 1747 les élèves de l'Académie royale de peinture se plaignaient du manque d'intérêt que leur portait le peintre⁴²⁸.

Au XVIII^e siècle déjà, Gabriel Rouette semble avoir été inconnu des amateurs d'art. Dans son éloge à Oudry en 1761, Gougenot écrivait qu'« on peut encore lui [Oudry] faire un reproche fondé, ainsi qu'à plusieurs célèbres artistes, c'est de n'avoir pas formé d'élèves qui pussent après lui perpétuer ses talents⁴²⁹. » À la même époque, dans son *Abecedario*⁴³⁰, Pierre-Jean Mariette (1694-1774) ne mentionnait pas non plus le nom de Rouette. Il faut cependant remarquer que celui de Jacques-Charles Oudry n'apparaît pas non plus dans les biographies de ces deux amateurs. Peut-être était-il trop tôt pour que Mariette et Gougenot connaissent Gabriel Rouette qui semble avoir été actif au milieu des années 1760.

Un siècle plus tard, en 1882, Bellier de la Chavignerie écrivait sur Rouette qu'il avait été un « peintre du XVIII^e siècle que l'on croit élève d'Oudry » tout en ajoutant qu'à son sujet « les renseignements manquent »⁴³¹. L'information est reprise dans le *Dictionnaire des artistes* de Bénézit, cette fois-ci sans nuance : « Il fut élève d'Oudry⁴³². » Michel et Fabrice Faré lui consacrèrent à leur tour quelques lignes en 1976 où ils évoquaient Rouette comme passant pour avoir été élève d'Oudry ; tous deux préféraient cependant la notion de tradition picturale⁴³³. Dans le cas de Rouette, ce terme semble effectivement plus approprié que celui d'apprenti ou élève. En effet, si Gabriel Rouette est souvent présumé comme élève de Jean-Baptiste Oudry alors qu'il n'existe, à ce jour du moins, aucun document qui en porte l'inscription formelle, c'est qu'il y eut très peu de peintres d'animaux. Ce serait donc plus la proximité évidente des compositions de Rouette avec celles du grand peintre, en plus du fait qu'il fut actif après la mort d'Oudry – quoique dix ans plus tard –, qui pourrait être à l'origine de cette supposition.

428. « Oudry a laissé peu de choses derrière lui. Les étudiants de l'Académie se plaignaient déjà en 1747 qu'il n'éprouvait aucun intérêt à les former. » [« *Oudry left little behind him. The students of the Académie complained already in 1747 that he had no interest in training them.* »] Cf. [Cat. expo.] OPPERMAN, ROSENBERG, 1982, p. 86.

429. GOUGENOT, 1854 [1761], p. 384.

430. MARIETTE Pierre-Jean, « Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Tome premier A-COL », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, publiés par la société de l'histoire de l'art français*, Paris, Toss, 1851, p. 355-356.

431. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, AUVRAY, 1882-1885, t. II, p. 423.

432. BÉNÉZIT, 1999, t. XII, p. 20.

433. FARÉ, FARÉ, 1976, p. 141.

Nous n'avons pu trouver aucune information nouvelle au sujet de Gabriel Rouette. La date et le lieu de naissance du peintre sont actuellement inconnus, et s'il est parfois présenté comme étant mort en 1790, il ne semble pas y avoir de document pour confirmer cette information. Au sujet de sa famille nous n'en savons pas plus, bien qu'il existe un ébéniste du nom de Louis Rouette qui fut actif à la même époque, il semble pour l'instant impossible d'établir un lien entre les deux hommes. Le nom de Rouette n'apparaît pas dans les registres de l'Académie royale de peinture, pas plus que dans ceux de l'Académie de Saint-Luc. S'il s'avérait que Rouette ait effectivement suivi l'enseignement d'Oudry et ait ainsi été élève de l'Académie royale, il ne semble pas avoir tenté d'y être agréé. L'école des Beaux-Arts de Paris conserve toutefois dans ses collections un dessin signé de la main de Rouette, qui porte la mention « Gabriel Rouette le fils, 1729 ». Acquis par les Beaux-Arts en 1987, il s'agit d'un dessin à la plume représentant un sacrifice d'Iphigénie (inv. PM 1703), qui aurait alors été réalisé dans ses jeunes années. Le dessin, de très bonne facture, laisser penser que s'il ne fut peut-être pas plus qu'un amateur s'essayant à reproduire les toiles d'un artiste qu'il aimait, Rouette suivit effectivement un enseignement artistique, probablement académique.

Les trois œuvres que mentionnait Bénézit au début du siècle demeurent encore aujourd'hui les seules peintures attestées de sa main⁴³⁴. Le fait de ne connaître qu'un nombre très restreint de toiles du peintre limite grandement l'analyse de son œuvre. Le fait que ces trois tableaux soient à sujets animaliers ne signifie pas nécessairement qu'il ne s'intéressa qu'à ce genre, comme en témoigne le dessin des Beaux-Arts. D'autre part, les toiles, très mal conservées, laissent peu de champ à l'observation. Il demeure donc difficile de déterminer réellement qui fut Gabriel Rouette – artiste ou amateur ? –, s'il avait été ou non l'élève de Jean-Baptiste Oudry, ou encore s'il comptait parmi les petits peintres animaliers de son époque.

Le musée des Beaux-Arts de Nantes possède depuis 1810 une toile signée de la main de Rouette, intitulée *Renard et chat se disputant un lapin* (cat. 87), qui provient de la collection de François Cacault (1742-1805), un amateur d'art nantais du XVIII^e siècle. La peinture est malheureusement très noircie mais laisse cependant apercevoir un sujet dans le goût des tableaux de Jean-Baptiste Oudry : celui du combat d'animaux, ici articulé autour de la dépouille d'un lapin. Le tableau est décrit dans un inventaire de 1887 où l'on apprend qu'il fut d'abord attribué à Oudry puis à Frans Snyders⁴³⁵. Cette première attribution paraît tout à fait compréhensible dans la mesure où l'expression et la posture du renard sont directement empruntées à un dessin d'Oudry,

434. BÉNÉZIT, 1999, t. XII, p. 20.

435. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils. Tome deuxième.*, Paris, E. Plon, 1887, p. 54 (8 vol.).

conservé dans les collections du musée de Schwerin (cat. 87 *fig. a*). La dette au grand peintre animalier est également indéniable sur le tableau représentant un *Chien barbet attaquant un colvert* présenté lors d'une vente en 1995⁴³⁶. Cette toile est aujourd'hui trop sombre pour être un réel indicateur du talent de Rouette. Il faut toutefois retenir que le peintre a de nouveau choisi un sujet très proche de l'œuvre d'Oudry qui fut également réinterprété à quelques reprises par son fils. Enfin, en avril 2013, le commissaire-priseur Thierry de Maigret présentait un *Chien dans une cuisine* (cat. 86) signé par Rouette et daté 1765. La toile est un peu moins noire que les précédentes et permet, une fois encore, de reconnaître une filiation avec l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry. Le chien pris sur le fait, dont la facture reste cependant en dessous du niveau d'un Oudry, est très expressif, et les ustensiles de cuisine, autant que la nourriture sur laquelle il pose sa patte, sont bien réalisés. Retenons aussi une toile qui est cette fois-ci attribuée à Rouette : *Deux chiens se disputant un jeu de cartes*⁴³⁷. Le sujet de la composition, les expressions que le peintre a données aux chiens, ainsi que leurs postures et la manière dont sont représentées leurs fourrures, rappellent effectivement le travail de Gabriel Rouette.

Ces quelques peintures, réalisées à une époque à laquelle les combats d'animaux, à la manière flamande, tendaient à disparaître au profit d'un autre type de sujets animaliers, plus domestiques et intimistes, évoquent incontestablement la peinture de Jean-Baptiste Oudry. Malgré leur relativement bonne facture, ces peintures sont toutefois très insuffisantes pour faire de Rouette son élève.

3. Autour de Christophe Huet : maître peintre de l'Académie de Saint-Luc et ornemaniste

« Mais si les textes sont muets sur les autres disciples d'Oudry, il est hors de doute qu'un artiste a travaillé sous sa direction, s'est perpétré de son style et de sa technique ; c'est Christophe Huet, dont le nom vient, tout de suite à l'esprit devant certaines parties des parties de Voré qu'on pourrait être tenté de lui donner si l'on en savait pas l'auteur⁴³⁸. » Ainsi que le suppose Louis Dimier, il est tout à fait probable que les carrières de Jean-Baptiste Oudry et de Christophe Huet, qui tous deux collaborèrent avec Claude III Audran⁴³⁹, se soient croisées lors de vastes chantiers décoratifs. Bien qu'Oudry ait été professeur à l'Académie de Saint-Luc jusqu'à 1720 environ, rien

436. [Cat. vente] PESCHETEAU-BADIN *et al.*, *Dessins et tableaux anciens, bel ameublement*, Paris (Drouot-Richelieu), 23 juin 1995, p. 35, cat. 138 (repr.).

437. Attr. à Gabriel Rouette, *Deux chiens se disputant un jeu de cartes*, huile sur toile, 67,5 x 107,5, localisation inconnue. Cf. [Cat. vente] CORNETTE DE SAINT-CYR Pierre *et al.*, *Tableaux anciens, meubles et objets d'art*, Paris (Drouot Richelieu), 20 mai 1992.

438. DIMIER, 1928-1930, vol. 2, p. 153.

439. Voir à ce sujet : WEIGERT Roger-Armand, « Quelques travaux décoratifs de Claude III Audran », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1950, p. 85-93.

n'atteste cependant du fait qu'il aurait eu Christophe Huet pour élève, en dépit de ce qu'affirmait un critique de l'exposition de Saint-Luc en 1752⁴⁴⁰. Nous serions plutôt tentée de suivre l'hypothèse que formula Roger-Armand Weigert sur la filiation souvent établie entre les deux peintres : « Doit-on y voir la preuve formelle que Christophe Huet avait été l'élève de Jean-Baptiste Oudry ou le nom de celui-ci n'aurait-il pas une portée plus générale et ne signifierait-il pas simplement un disciple d'Oudry, c'est-à-dire un animalier⁴⁴¹ ? » Une chose est sûre cependant, c'est qu'Oudry fut à quelques reprises amené à côtoyer le jeune Christophe Huet, peintre à l'Académie de Saint-Luc qui, issu d'une institution artistique différente, s'illustra lui aussi comme l'un des grands peintres animaliers de la première moitié du XVIII^e siècle⁴⁴².

Les peintres évoqués jusqu'ici avaient tous été – à l'exception de Gabriel Rouette – membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture parisienne. Il ne faut pas négliger pour autant ceux qui furent des maîtres peintres en dehors de l'institution royale, officiant notamment au sein de l'Académie de Saint-Luc, où il y eut très peu de représentants du genre animalier⁴⁴³. C'est au sein de cette corporation que se fit connaître Christophe Huet qui appartenait à une grande dynastie de peintres animaliers, parmi lesquels son neveu, Jean-Baptiste Huet, membre de l'Académie royale que nous étudions dans notre prochain chapitre. Aux côtés de Christophe Huet travailla Charles Dagomer qui fut le professeur de Jean-Baptiste. Tous deux sont représentatifs de la façon dont la peinture d'animaux se développait en dehors de la sphère académique.

Christophe Huet est aujourd'hui surtout connu pour avoir été un peintre décorateur qui s'illustra dans le genre des Singeries, un talent qu'il partageait avec un troisième artiste : Alexis Peyrotte, qui ne fut d'aucune académie et dont nous interrogerons le statut et la place dans cette étude.

440. Un commentateur de l'exposition organisée en 1752 par la compagnie des peintres de Saint-Luc établit toutefois cette filiation : « Un tableau représentant un chien, excellent ouvrage de M. Huet, digne élève de M. Oudry. » Cf. BOUDET Antoine, « Exposition des Tableaux de l'Académie de saint Luc, commencée le 15 mai dans les salles de l'Arsenal », *Journal économique*, Juillet 1752, p. 82.

441. WEIGERT Roger-Armand, « Un collaborateur ignoré de Claude III Audran. Les débuts de Christophe Huet décorateur (1700-1759) », *Études d'art*, 1952, n° 7, p. 71.

442. Malgré tout, en dépit d'une biographie désormais très complète, de plusieurs études menées sur les singeries de Chantilly, et d'un œuvre assez bien connu et documenté, le peintre, prolifique et apprécié de ses contemporains, ne bénéficie toujours d'aucune étude raisonnée et approfondie de sa carrière.

443. Ainsi que l'a démontré Maël Tauziède-Espariat, les maîtres peintres de l'Académie de Saint-Luc étaient eux aussi soumis aux distinctions qui étaient faites entre les différents genres picturaux : « Sans les désigner précisément, le discours des artistes s'appuie sur l'article XIII des "Statuts" adoptés par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663 et sur la hiérarchie des genres établie par André Félibien en 1668. Les artistes y recourent pour hiérarchiser les différents membres de la Communauté et l'Académie de Saint-Luc à partir d'un argumentaire traditionnel qui les privilégie. » Cf. TAUZIÈDE-ESPARIAT Maël, « Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien régime », *Revue TRANSVERSALES du Centre Georges Chevrier*, 9, mis en ligne le 1er octobre 2016, consulté le 14 janvier 2019, p. 8 [URL : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/Transversales.html>].

3.1. Christophe Huet, un peintre animalier de renom

Christophe Huet est mentionné dans le dictionnaire des peintres d'Emmanuel Bénézit comme « Peintre de figures, animaux, décorateur, dessinateur » ayant contribué à « l'embellissement des habitations seigneuriales »⁴⁴⁴. À la fin du XIX^e siècle, Alfred de Champeaux étudiait en particulier la fonction de décorateur qu'avait remplie Huet tout au long de sa carrière⁴⁴⁵. Quelques années plus tard, en 1895, Louis Dimier se consacra plus généralement à l'ensemble de la carrière de Christophe Huet dans un article rédigé pour la *Gazette des Beaux-Arts*. L'article présente l'artiste comme « peintre de chinoiseries et d'animaux » et se divise en deux parties⁴⁴⁶. La première section est dédiée à la biographie du peintre et à l'étude de ses chinoiseries, et la seconde, à la part animalière de son œuvre. « Par une destinée singulière, ce Huet qui jouit de son temps d'une grande vogue, d'une réputation de "spécialiste", et dont l'œuvre tient, dans l'art français, un rang considérable, s'est vu en moins d'un demi siècle confondu par le commun des biographes avec d'autres peintres du même nom [...]»⁴⁴⁷. Louis Dimier soulève deux points intéressants concernant le peintre : le premier étant que malgré la forte présence de ses toiles et décors peints, et la reconnaissance dont il jouissait à l'époque, Christophe Huet, comme bon nombre de ses contemporains, était tombé dans l'oubli dès la fin du XVIII^e siècle ; le second est lui relatif au fait que la dynastie des Huet s'étendant sur deux siècles, il fut facile d'en confondre les artistes. Christophe Huet a notamment été assimilé à son frère Nicolas Huet l'Ancien (v. 1718-v. 1780) – à ne pas confondre avec Nicolas Huet le Jeune (1770-1830), peintre du Muséum d'histoire naturelle à partir de la fin du XVIII^e siècle –, peintre du garde-meuble, auquel Émile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray attribuent indifféremment toutes les toiles apparaissant aux expositions de Saint-Luc au nom de « Huet ». Les deux auteurs méconnaissent alors jusqu'au prénom de Christophe Huet ; l'artiste est présenté de la manière suivante : « Huet (C.), peintre, vivait à Paris vers 1750 ; c'est le seul renseignement que nous avons sur cet artiste. On voit de lui au musée de Nantes : *Un chien en arrêt sur des perdrix*⁴⁴⁸. » S'il n'était cette toile signée dans une collection française, fort est à parier que Christophe Huet n'aurait même jamais eu d'entrée dans ce dictionnaire. Malgré les efforts de Louis Dimier pour réhabiliter sa vie, il faut toutefois encore attendre plus d'un demi-siècle pour que l'artiste intéresse à nouveau. En 1952, Roger-Armand Weigert publia un petit article dans la revue *Études d'art*⁴⁴⁹ au travers duquel il se proposait de compléter les informations fournies quelques décennies plus tôt par Louis Dimier. Pour cela,

444. BÉNÉZIT, 1999, t. VII, p. 240.

445. CHAMPEAUX Alfred (de), « La peinture décorative française à l'époque de la Régence et sous le règne de Louis XV », *Histoire de la peinture décorative*, Paris, H. Laurens, 1890, p. 237-265.

446. DIMIER Louis, « Christophe Huet : peintre de chinoiseries et d'animaux. », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1895 (juillet-décembre), p. 353-356 et p. 487-496.

447. DIMIER, 1895, p. 353.

448. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, AUVRAY, 1882-1885, t. I, p. 786.

449. WEIGERT, 1952.

Roger-Armand Weigert dévoila des archives inédites comme l'inventaire après-décès de l'artiste dont l'analyse qu'il en tira le conduisit notamment à formuler l'hypothèse qu'Huet aurait pu être l'élève d'Alexandre-François Desportes, duquel il possédait plusieurs toiles⁴⁵⁰.

Qu'il ait été l'élève d'Oudry, de Desportes, des deux ou d'aucun, Christophe Huet compta parmi les peintres animaliers les plus éminents de cette première moitié de siècle, et s'inscrivait dans une tradition commune avec ces deux artistes. Toutefois, la manière dont Huet représente les animaux se démarque dans ses grandes compositions décoratives de la manière très flamande d'un Desportes et de la grandeur historique d'un Oudry. Il paraît cependant impossible de nier certaines similitudes entre leurs œuvres respectifs.

La carrière d'un peintre de l'Académie de Saint-Luc

Christophe Huet naquit à Paris en 1700 – et non en 1694 comme indiqué dans le dictionnaire des peintres d'Emmanuel Bénézit – où il mourut en 1759. Louis Dimier est parvenu à retracer quelques étapes de la vie du peintre et à démêler les nombreuses confusions qui furent souvent opérées entre les différents membres de la famille et plus spécialement avec son frère Nicolas Huet l'Ancien. Tous deux furent peintres de l'Académie de Saint-Luc, cependant le nom de Christophe ne figure pas dans les registres de l'académie publiés par Daniel Wildenstein en 1926, alors que celui de son frère y apparaît⁴⁵¹. Il est toutefois bien mentionné en 1915 dans une liste établie cette fois-ci par Jules Guiffrey⁴⁵². Les Archives Nationales conservent de nombreux documents qui, bien qu'ils ne soient pas relatifs aux arts nous permettent de confirmer que Christophe Huet avait bien eu sa place au sein de la corporation. On apprend ainsi via différents actes notariés qu'en 1737 le peintre, qui demeurait rue Darnétal à Paris, était maître à l'Académie de Saint-Luc. À partir du début des années 1740, l'artiste logeait rue Greneta et son statut avait évolué vers celui de professeur à l'Académie de peinture de Saint-Luc avant qu'il n'en devienne officier autour de 1748⁴⁵³.

Le nom de Huet apparaît à plusieurs reprises dans les catalogues des expositions de Saint-Luc. Cependant, il peut autant s'agir de Christophe que de Nicolas, qui réalisa lui aussi des

450. Son inventaire après-décès établi le 22 mai 1759 est évoqué par Roger-Armand Weigert qui en a obtenu une copie manuscrite. L'auteur fait état de sept toiles d'Alexandre-François Desportes dans l'inventaire de Christophe Huet dont trois *Chien en arrêt*, un *Repas de chasse* et plusieurs natures mortes. Cf. WEIGERT, 1952, p. 71.

451. « Huet (Nicolas), r. m., p.-sc. p. ch. d'œuvre. Enreg. le 20 juin 1753. [Y 9327.] » Cf. WILDENSTEIN Georges, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, les Beaux-Arts, 1926, p. 112.

452. « Huet (Christophe), peintre d'animaux, rue Meslay, professeur [...] » Cf. GUIFFREY Jules (éd.), « Liste générale des maîtres peintres et sculpteurs de la communauté de Saint-Luc de la ville de Paris (1391-1789) », *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris, Édouard Champion, 1915, t. IX, p. 326.

453. Divers documents d'archives relatifs à des constitutions de rentes, baux, et quittances, qui, s'ils ne nous apprennent rien de la pratique du peintre, nous ont permis d'attester de l'évolution de l'artiste au sein de l'Académie de Saint-Luc. Voir : A. N. MC/ET/XXVI/390, 2 septembre 1737 : quittance de Christophe Huet, maître peintre, demeurant rue Darnétal. ; MC/ET/XXVIII/276, 24 août 1742 : Constitution de rente annuelle de 25 livres par Christophe Huet, professeur en l'Académie de Saint-Luc ; MC/ET/XXXVIII/363, 25 février 1748 : Bail par Christophe Huet, peintre officier de l'académie de peinture, rue Greneta.

peintures animalières. Louis Dimier a supposé que les œuvres de Christophe ne pouvaient être que celles présentées comme de la main de « Huet professeur ». Le peintre aurait donc exposé en 1751, 1752, et 1756, tandis que son frère aurait lui exposé en 1753 et 1762⁴⁵⁴.

Lors de ces expositions, il présenta surtout des tableaux à sujets animaliers et semble avoir été l'artiste le plus fécond en ce genre au sein de l'Académie de Saint-Luc ; il n'exposa ainsi pas moins de quinze toiles à sujets d'animaux – surtout des chiens – au Salon de 1756, soutenant la comparaison avec Jean-Baptiste Oudry qui avait toujours été très prolifique lorsqu'il s'agissait de se montrer au public.

En plus des expositions, Huet travailla aux décors de grandes demeures aristocratiques où, très sollicité pour ses chinoiseries, il collabora avec Claude III Audran. Ce fut par exemple le cas au château d'Anet, où Huet contribua avec Audran au décor du salon doré. Peintre de l'Académie de Saint-Luc reconnu et laborieux, il convient donc, à l'instar de ce qu'annonçait Louis Dimier dans le titre de son article – « peintre de chinoiseries et d'animaux⁴⁵⁵ » –, de considérer en deux parties distinctes la carrière de Christophe Huet : peintre décorateur et peintre animalier.

Le peintre des singes et des Singeries

Aujourd'hui, le nom de Christophe Huet est en tout premier lieu associé au thème de la singerie, ainsi qu'en atteste la plupart des ouvrages consacrés à l'artiste. En 2007, par exemple, le musée des beaux-arts de Valenciennes organisa une exposition autour des singeries de Christophe Huet⁴⁵⁶. Cette tradition picturale très en vogue avait été initiée en France au tout début du XVIII^e siècle par Jean Bérain (1640-1711), Claude Gillot (1673-1722) ou encore Claude III Audran avec lequel, nous l'avons dit, Huet collabora à plusieurs reprises. Le plafond de l'hôtel de la comtesse de Verrue (1670-1736) vers 1720, aujourd'hui conservé au musée des Arts Décoratifs de Paris⁴⁵⁷, attribué à Audran, est un témoignage de ce goût du début de siècle pour les décors de singerie⁴⁵⁸. Le motif de style rocaille se caractérisait par des ornements de fleurs et d'arabesques dans lesquels des singes anthropomorphisés s'adonnaient à des activités diverses. Auprès d'eux se

454. Nous reproduisons dans notre deuxième volume en annexe 8 la liste des œuvres animalières exposées à Saint-Luc.

455. DIMIER, 1895.

456. [Cat. expo.] ANSELM Marie-Christine, FRELIN Virginie, *Les singeries de Christophe Huet [exposition-dossier, Musée des beaux-arts de Valenciennes, 23 décembre 2006-19 mars 2007]*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2007.

457. Attr. à Claude III Audran, *Plafond peint à décor de singeries*, vers 1720, huile sur enduit marouflé sur toile, corniche de stuc moulé, peint et doré, Paris, Musée des Arts Décoratifs (inv. MIN B.A. ss n° 76).

458. Récemment, un plafond orné de singeries datant lui aussi du début du XVIII^e siècle a été redécouvert au cœur d'un hôtel particulier parisien où il se trouve depuis sa mise en place. Il constitue un rare exemple de ce type de décor *in situ*. Voir : INIZAN Christelle, « Découverte à Paris d'un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret », *In Situ* [En ligne], 2011, n° 16, mis en ligne le 22 août 2011, consulté le 22 juin 2019. [URL : <http://journals.openedition.org/insitu/805>]

trouvaient souvent des oiseaux et parfois d'autres quadrupèdes.

Christophe Huet doit tout particulièrement sa postérité à l'attribution qui lui fut faite des Grande et Petite Singeries du château de Chantilly⁴⁵⁹. Les singeries ne suffisent cependant pas à pouvoir qualifier Christophe Huet de peintre animalier. C'est en qualité d'ornemaniste qu'il travailla à Chantilly, où il se démarqua sûrement grâce au talent animalier qu'il développait parallèlement. On constate en revanche que si son œuvre peint sur toile comporte quelques sujets de singeries⁴⁶⁰, il s'employa surtout à peindre d'autres animaux.

Huet peignit néanmoins des singes mais selon un type de représentation bien différent de celui de la singerie. Deux toiles, découvertes dans des ventes publiques, sont à ce jour connues : le *Simia de Madagascar* (cat. 45 fig. b) passé en vente à Milan en 2005⁴⁶¹ et le *Singe araignée noir dans un paysage* (cat. 45) présenté en 2009 à New York. Les singes, dans un paysage fictif, paraissent poser pour le peintre et le spectateur. Ces deux toiles ne sont pas sans évoquer les modes de représentations qu'emprunta Jacques de Sève (actif 1742-1788) à la fin des années 1760 pour illustrer les tomes XIV et XV de l'*Histoire Naturelle*⁴⁶² de Buffon, consacrés aux singes. Ce type de composition s'éloigne des mises en scène à la Desportes ou à la Oudry pour se rapprocher d'un art en nécessité de satisfaire la curiosité, qui annonce un certain genre qu'on retrouva plus tard chez Jean-Jacques Bachelier lorsqu'il peignit vers 1760 le *Paresseux et troupiale baltimore* et l'*Opossum et merle mainate religieux* (cat. 6) en s'inspirant vraisemblablement des descriptions qu'avait donné Buffon de ces animaux.

En 2010, paraissait un ouvrage, dédié à l'étude des Singeries du château de Chantilly au sein duquel la carrière animalière de Huet était également abordée au travers de quelques pages⁴⁶³. Les autrices étudient ce talent plus particulièrement à l'aune d'une suite de grands panneaux conservés à Chantilly (cat. 39), sur lesquels le peintre a représenté divers animaux exotiques qu'il a su aussi bien dépeindre que savamment agencer au sein de compositions suivant toujours une ambition très décorative. Les autrices ne se focalisent pas sur l'étude de la manière de l'artiste

459. Ce sont les premiers biographes de Christophe Huet, Alfred de Champeaux et Louis Dimier, qui proposèrent cette attribution à la fin du XIX^e siècle. Pour un résumé des questions d'attributions liées aux Singeries de Chantilly, voir : GARNIER-PELLE Nicole, CLÉRET Hermine (photo.), *Les singeries*, Paris, N. Chaudun, 2008 ; GARNIER-PELLE Nicole, HAYOT Monelle, *Les singeries du château de Chantilly. The monkeys rooms*, Paris, N. Chaudun, 2013.

460. La National Gallery de Washington abrite une série de six toiles de Christophe Huet sur le thème des singeries : *Le Concert, La Danse, Les Pêcheurs, Le Pique-nique, Le Peintre, Le Sculpteur*, peintes en 1739 pour le château de La Norville. Cf. CONISBEE Philip, *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century*, Washington, National Gallery of Art, 2009, p. 259-270, cat. 57-62 (repr.).

461. Voir : [Cat. vente] PORRO & C, *Arredi, dipinti e oggetti d'arte dalla collezione di Francesco Queirazza*, Milan, Porro, 9 novembre 2005, p. 199, cat. 68 (repr.).

462. BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire Naturelle, Générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roi.*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, 36 vol.

463. GARNIER-PELLE Nicole et al., « Huet peintre animalier », *Singeries et exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010, p. 31-36.

mais rappellent toutefois qu'il fut souvent comparé à Jean-Baptiste Oudry. Elles concluent ce paragraphe en rendant hommage à Christophe Huet : « Huet était donc un des meilleurs peintres animaliers de sa génération⁴⁶⁴. »

Les compositions animalières

Les œuvres de Christophe Huet ont pour beaucoup été dispersées au fil du temps et il n'est pas rare d'en voir réapparaître lors de ventes publiques. De fait, nous connaissons aujourd'hui un bien plus grand nombre de toiles signées de sa main que ce n'était le cas à l'époque à laquelle Louis Dimier s'intéressa à lui. L'historien de l'art n'ayant pu mentionner que le *Chien en arrêt sur des perdrix* (cat. 40) conservé au musée des Beaux-Arts de Nantes ne pouvait réellement attester d'une étude de la manière de l'artiste. Louis Dimier identifiait cette toile comme étant celle exposée en 1756, au numéro 9 du livret : « Un tableau, toile de 8, représentant un chien en arrêt sur des cailles dans du blé ; il appartient à M. de Neuilly⁴⁶⁵. » L'auteur remarqua en effet, à juste titre, que ces oiseaux qui sont aujourd'hui regardés comme des perdrix s'avèrent être, plus vraisemblablement, des cailles. Par ailleurs, comme le note Louis Dimier, l'écart entre les dates n'est pas un frein à cette identification : il arrivait que les peintres présentent des toiles achevées bien avant l'exposition. Cette même année 1756, Christophe Huet exposait également une peinture représentant une chienne avec ses petits, que nous nous proposons de rapprocher d'un tableau au sujet similaire (cat. 38) peint en 1734. À une époque à laquelle l'œuvre gravé de Huet – aujourd'hui au cabinet des Estampes de la BNF – était encore méconnu, c'est grâce à une aquarelle appartenant à l'un des frères Goncourt, le *Canard sauvage prenant son envol* daté 1754, qu'on put à nouveau admirer son art. Ce dessin, qui appartient aujourd'hui aux collections du musée du Louvre, « suffirait à classer un peintre⁴⁶⁶ » selon l'expression très élogieuse de Louis Dimier.

Assez similaires à la toile de Nantes, le Louvre conserve deux autres peintures de l'artiste, qui ne l'auraient pas désavoué aux yeux de Louis Dimier : les *Chiens et gibier* (cat. 43a) et les *Chiens chassant* (cat. 43b). Toutes deux suffisent amplement à prouver que si Huet fut un décorateur de renom, il fut aussi un peintre animalier très talentueux. Louis Dimier n'avait cependant pas attendu pour faire cette constatation : « Le plafond a perdu ses peintures ; mais dans les panneaux du lambris, de délicats oiseaux, des singes enlevés d'un pinceau très adroit, des chiens, etc., révèlent chez leur auteur une aptitude que le salon de Champs ne ferait pas soupçonner. Ces décorations prouvent que Huet ne fut pas seulement ce que dit Dargenville, peintre de Chinois et

464. GARNIER-PELLE, 2010, p. 36.

465. GUIFFREY, 1872, p. 80. Voir vol. 2 annexe 8.

466. DIMIER, 1895, p. 488.

d'arabesques, mais aussi ce que nous appelons un animalier⁴⁶⁷. » En réalité, Huet fut surtout un décorateur animalier, l'un n'excluant pas l'autre. Les dix panneaux représentant des paysages avec animaux de Chantilly (cat. 39), déjà évoqués, incarnent la quintessence de ces deux talents.

Christophe Huet fut également à l'origine de plusieurs compositions qui, toutes réalisées selon un modèle similaire, appartiennent au genre des portraits d'animaux. Isolé sur un fond de paysage composé au second plan d'une végétation qui occupe la majeure partie du cadre, laissant le ciel au loin en arrière-plan, l'animal – presque toujours un chien – semble surgir de la gauche du tableau. Plusieurs toiles de la main de Christophe Huet répondant à ces mêmes codes sont aujourd'hui connues grâce aux ventes publiques. Nous pourrions ainsi évoquer le *Portrait de Mimi* (cat. 41), chienne de la marquise de Pompadour (1721-1764), mais aussi le *Chat angora* (cat. 44), et le *Dogue dans un paysage* (cat. 38 fig. a) récemment redécouvert. Nous pourrions ajouter le *Chien dans un paysage*, signé et daté 1756, qui fut présenté lors d'une vente en 2004 et qui conserve les mêmes modalités picturales que les précédentes toiles citées quoique cette fois-ci l'animal soit présenté à droite de la composition. Ces quelques exemples parmi d'autres attestent pleinement du succès rencontré par Christophe Huet qui multiplia les portraits d'animaux selon cette même formule (voir aussi cat. 44 et cat. 84 fig. c). L'artiste parvint, malgré l'aspect de série de ces œuvres, à conférer une expression singulière et distincte à chacun de ses modèles.

La part animalière de l'œuvre de Christophe Huet se développa en marge de ses singeries qui, malgré leurs motifs, ne peuvent selon nous s'appliquer à proprement parler à des sujets d'animaux.

3.2. Charles Dagomer, peintre animalier de l'Académie de Saint-Luc

Charles Dagomer, qui semble avoir été relativement anonyme de son temps, est aujourd'hui surtout connu pour avoir été le professeur de Jean-Baptiste Huet. Emmanuel Bénézit le présente comme « peintre de portrait, animalier » duquel on ne sait que peu de choses si ce n'est que, mort avant 1768, il fut professeur puis conseiller à l'Académie de Saint-Luc⁴⁶⁸. La liste des membres de l'académie publiée en 1926 recense effectivement un Charles Dagomer, qui aurait été enregistré le 5 août 1755 après avoir épousé la fille d'un maître de l'Académie⁴⁶⁹ – il s'agit de l'une de celles de Christophe Huet⁴⁷⁰. Dagomer est également mentionné dans le

467. DIMIER, 1895, p. 487.

468. BÉNÉZIT, 1999, t. IV, p. 181.

469. « Dagomer (Charles), r. m. p. comme ayant épousé une fille de m. Enreg. le 5 août 1755. [Y9328] » Cf. WILDENSTEIN G., 1926, p. 56.

470. [Cat. expo.] COUILLEAUX Benjamin, *Jean-Baptiste Huet, le plaisir de la nature*, Paris, Paris-Musées, Musée Cognacq-Jay, 2016, p. 6.

Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, établi au XVIII^e siècle, où il est présenté comme « peintre d'animaux, duquel nous avons deux livres d'animaux⁴⁷¹ ». Ces derniers, pour lesquels il collabora avec le graveur Gilles Demarteau (1722-1776) – qui grava aussi les œuvres de Jean-Baptiste Huet –, sont aujourd'hui conservés au département des estampes de la BNF⁴⁷². Les informations concernant cet artiste n'ont fait l'objet d'aucune découverte récente. S'il trouve néanmoins toute sa place dans cette étude c'est autant car il fut le professeur de Jean-Baptiste Huet, peintre de renom de la seconde moitié du siècle, que parce que les quelques œuvres, peintes ou gravées, connues de sa main laissent entrevoir un artiste assez talentueux dans le genre des animaux.

Sans compter les « Deux Sujets de Fable, le renard et le chat, et le renard avec le coq⁴⁷³ » évoqués lors d'une vente en 1776 au nom de « N. Dagomer », qui pourraient être de notre artiste, on ne connaît à ce jour que trois compositions animalières de la main de Charles Dagomer⁴⁷⁴. Parmi elles, les *Oiseaux exotiques dans un paysage* (cat. 15), une paire de toiles passées lors d'une vente publique en 1993⁴⁷⁵. Nous retrouvons dans ces peintures les ambitions naturalistes que nous avons évoquées concernant certaines œuvres de Christophe Huet et que l'on retrouva ensuite chez Jean-Jacques Bachelier. Ces tableaux s'éloignent des compositions mettant en scène plusieurs oiseaux à la manière flamande, à l'instar des concerts d'oiseaux de Frans Snyders (fig. 53), ou hollandaise, comme dans les peintures de Melchior d'Hondecoeter sur lesquelles les oiseaux foisonnent dans le paysage (fig. 49). Moins mis en scène, les oiseaux de Charles Dagomer sont vraisemblablement issus de modèles naturalisés si l'on en croit leurs postures figées.

Dans un tout autre registre, Charles Dagomer peignit en 1764 un *King Charles, carlin et hamsters* (cat. 14) présenté pour la dernière fois lors d'une vente publique en 2009⁴⁷⁶. Les rédacteurs du catalogue de la vente établissent un lien entre cette toile et une peinture exposée par Dagomer en 1762 à Saint-Luc, décrite dans le catalogue comme représentant « un chien qui

471. HEINECKEN Carl Heinrich (von), *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1778-1790, t. IV, p. 477 (4 vol.).

472. Voir : DEMARTEAU Gilles, DAGOMER Charles, [*Deux Cahiers d'Animaux*] : [estampe], s. l., 17.., composé de huit estampes.

473. [Cat. vente] JOULLAIN François Charles, JOMBERT Louis-Alexandre, *Catalogue de tableaux, sculptures, dessins et estampes, livres, et autres objets curieux [...] [vente du 15 avril 1776]*, Paris, 1776, p. 7, cat. 27.

474. Charles Dagomer aurait aussi réalisé quelques portraits si l'on en croit une toile passée en vente chez Tajan en 1994 représentant un gentilhomme. Cf. [Cat. vente] TAJAN Jacques et al., *Tableaux anciens : vente, Paris, jeudi, 31 mars 1994*, Paris, Hôtel Drouot, 1994, n. p., cat. 46.

475. [Cat. vente] ANONYME, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, M^e M.-Th. Escaut-Marquet, Monte-Carlo, Sotheby's Monaco, 2 juillet 1993, p. 98-99, cat. 103 (repr.).

476. [Cat. vente] COUTAU-BÉGARIE Olivier, *Tableaux anciens & modernes, bijoux & orfèvrerie, céramiques & verrerie, objets d'art & de bel ameublement, icônes, tapisseries*, Paris, Olivier Coutau-Bégarie, 3 juin 2009 (Drouot-Richelieu), p. 14, cat. 18 (repr.).

culbute une nichée de Cochons d'Inde⁴⁷⁷ ». On peut supposer que les deux toiles se trouvaient être effectivement très proches dans leurs compositions, voire même que l'une était la copie de l'autre, avec des dimensions variant légèrement – la toile de 1762 serait, selon le catalogue, de format carré. Les animaux sont bien représentés et expressifs et l'artiste a su donner beaucoup de mouvement à sa composition. Il exposa également cette année-là une chatte avec ses petits que nous pouvons peut-être rapprocher d'une œuvre, de plus grandes dimensions, attribuée à Nicolas Henri Jeurat de Bertry (1728-1796) lors d'une vente en 2003⁴⁷⁸ (cat. 94), de la main duquel il est presque sûr qu'elle ne soit pas. Rien n'affirme qu'elle soit pour autant de Dagomer, mais la facture des *King Charles, carlin et hamster* et celle de cette *Chatte gardant ses petits*, relativement similaires, ainsi que la possibilité que Dagomer ait réalisé à plusieurs reprises les mêmes sujets sur des formats différents, ont semblé suffisant pour envisager l'hypothèse d'une telle attribution.

En 1764, l'artiste exposa une toile, aujourd'hui inconnue mais d'une composition probablement assez proche de celle de 1762⁴⁷⁹. Celle-ci semble avoir été appréciée du public. Elle est en tout cas citée dans un compte-rendu de l'exposition dont le commentaire du critique laisse présager du talent du peintre : « Monsieur Dagomer a donné un très beau tableau d'animaux représentant le désordre d'un poulailler. Ce morceau est d'un fini précieux et d'une vérité qui fait illusion. Il a généralement été admiré⁴⁸⁰. »

Les huit dessins que réalisa également Charles Dagomer, destinés à être ensuite gravés par Gilles Demarteau à la sanguine, sont d'une grande finesse d'exécution⁴⁸¹. L'artiste a su y saisir les mouvements des animaux, la plus grande des difficultés pour un peintre animalier. Il s'agit autant de scènes de combats d'animaux que d'illustrations de fables, et l'on trouve même un chien gardant du gibier. Toutes ces thématiques, tout à fait dans le goût de l'époque, attestent du fait que Charles Dagomer connaissait les attentes de son temps, en plus d'avoir été un dessinateur et un peintre talentueux. Ses quelques toiles connues laissent envisager que Dagomer fut, à la manière d'Alexandre-François Desportes, de Jean-Baptiste Oudry et de Christophe Huet, un bon peintre d'animaux qui sut à la fois s'illustrer dans la représentation de combats d'animaux, les panneaux décoratifs et les scènes de genre animalières, à l'instar de ses chiens renversant des hamsters. Cette analyse de son talent demeure cependant incertaine dans la mesure où celle-ci ne repose que sur un nombre très réduit de compositions.

477. GUIFFREY, 1872, p. 108. Voir vol. 2 annexe 8.

478. [Cat. vente] MAIGRET Thierry (de) et al., *Tableaux et dessins anciens, céramiques, haute époque, sculptures, objets d'art et d'ameublement des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, tapis et tapisseries*, Paris ; Lyon, R. Millet ; G. Dillée ; P. d'Arcy, Paris (Drouot-Richelieu), 10 décembre 2003, p. 31, cat. 47 (repr.).

479. « 26. Un tableau représentant le désordre d'un poulailler » Cf. GUIFFREY, 1872, p. 126. Voir vol. 2 annexe 8.

480. *L'Avant-coureur*, 24 septembre 1764, n° 39, p. 618-619.

481. Certaines épreuves des estampes issues de cette collaboration sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, voir : DEMARTEAU Gilles, DAGOMER Charles, *Planches pour Deux cahiers d'animaux*, s. l. n. d.

3.3. Le cas d'Alexis Peyrotte et la question des singeries

Si l'on a rapproché Charles Dagomer de Christophe Huet, dans la mesure où tous deux issus à la même époque de la corporation des maîtres de Saint-Luc furent peintres d'animaux, nous allons maintenant nous intéresser à un second artiste, Alexis Peyrotte, dont l'art se rattache également à celui de Huet mais selon un biais différent : les singeries.

Longtemps confondu avec l'un de ses contemporains également ornemaniste et au nom à la sonorité proche, Pierre-Josse Perrot (1678-1750), Alexis Peyrotte, actif au XVIII^e siècle, demeure encore de nos jours relativement peu étudié. Il ne fut pas le seul à s'adonner à la peinture de singerie mais son exemple nous a particulièrement interpellée dans la mesure où il s'agit d'un type de représentations qui constitua un pan essentiel de sa carrière. Alexis Peyrotte nous intéresse ainsi en ce qu'il soulève la question de son statut : doit-on, ou non, le considérer comme un animalier ?

Alexis Peyrotte est présenté dans le dictionnaire des peintres comme « dessinateur du roi pour les meubles de la couronne » qui « travailla pour Fontainebleau, Versailles et Choisy »⁴⁸². Une description brève qui élude la fonction de décorateur qui occupa pourtant la majeure partie de la vie du peintre. Jusqu'à récemment, si l'on voulait connaître la carrière d'Alexis Peyrotte, il fallait se référer à un petit ouvrage et un article d'Alfred Robaut parus tous deux à la fin du XIX^e siècle⁴⁸³. Une petite gouache⁴⁸⁴ portant la mention « Singerie de Peyrotte », que l'auteur eut entre les mains, motiva son envie de retracer la carrière de cet artiste méconnu et souvent confondu avec d'autres. En s'appuyant sur des documents d'archives, des dictionnaires, ou encore des résultats de ventes, Alfred Robaut offrit ainsi à Peyrotte la première étude à lui être exclusivement consacrée. Durant les premières décennies du siècle suivant, Robert Caillet s'intéressa à son tour à l'artiste dans un petit ouvrage pour lequel, à la manière d'Alfred Robaut, il s'attacha à exhumer la vie et l'œuvre de Peyrotte en s'appuyant sur les quelques informations alors connues⁴⁸⁵. Il fallut attendre près d'un siècle pour qu'un spécialiste s'intéresse de nouveau à Peyrotte. Conservateur du patrimoine au château de Fontainebleau entre 2010 et 2014, Xavier Salmon consacra au peintre un petit dossier retraçant les grandes étapes de sa carrière artistique jusqu'à son travail de décorateur à

482. BÉNÉZIT, 1999, t. X, p. 830.

483. ROBAUT Alfred, *Alexis Peyrotte, peintre et dessinateur. 1699-1769*, Paris, l'Artiste, 1888 et ROBAUT Alfred, « Un peintre oublié, Alexis Peyrotte, peintre du roi 1699-1769 », *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1888, p. 200-203.

484. Il semblerait qu'il s'agisse d'une version à la gouache de la petite huile sur toile intitulée *Le Conseil des singes ou les Politiques au jardin des Tuileries* conservée à Paris au musée Carnavalet (inv. P.703).

485. CAILLET Robert, *Alexis Peyrotte peintre et dessinateur du Roy pour les meubles de la Couronne (1699-1769)*, Vaison, Macabet frères, 1928.

Fontainebleau⁴⁸⁶. Plus récemment, Yoann Gros Lambert⁴⁸⁷ consacra un article dédié exclusivement à la fonction de peintre décorateur de Peyrotte⁴⁸⁸.

Une carrière de peintre décorateur

Originaire de Mazan, dans les environs de Carpentras, Alexis Peyrotte naquit en 1699. Il fut d'abord actif dans sa région natale avant de partir s'installer à Lyon à la fin des années 1730 puis à Paris au cours de la décennie suivante où il œuvra comme décorateur aux côtés de grands peintres de l'Académie royale comme Carle Van Loo (1705-1765), Jean-Baptiste Marie Pierre ou encore François Boucher (1703-1770). Au début des années 1750, Peyrotte décora de fleurs et oiseaux les lambris du château de Fontainebleau selon un style rocaille alors très en vogue. À cet égard, Yoann Gros Lambert compare la manière de l'artiste à celle de Christophe Huet⁴⁸⁹. Le peintre fut ainsi mandaté pour plusieurs décors dans le château, attestant du goût que l'on avait pour ses ornements. C'est ensuite pour Choisy qu'œuvra Peyrotte et, cette fois-ci, Yoann Gros Lambert fait valoir la filiation de l'artiste avec l'art de Jean-Baptiste Oudry⁴⁹⁰ : « L'influence d'Oudry sur l'œuvre de Peyrotte fut constante dès son arrivée à Paris. Nombre de ses dessins reprennent certains motifs gravés, élaborés par le fameux peintre animalier⁴⁹¹. » Le décor de Choisy étant aujourd'hui inconnu, c'est à travers l'étude de dessins de Peyrotte que Yoann Gros Lambert tire de telles conclusions sur ses influences. Force est de constater qu'en effet, les oiseaux tels que dessinés par Peyrotte⁴⁹² évoquent nettement ceux de Jean-Baptiste Oudry dans leur facture. Ces dessins seraient issus de recueils d'ornements gravés par Gabriel Huquier (1695-1772) d'après Jean-Baptiste Oudry⁴⁹³.

Il semblerait donc que Peyrotte ne fit pas la démarche d'aller lui-même étudier les oiseaux qui peuplaient ensuite les lambris des demeures pour lesquelles il œuvrait. Un type de rapport au modèle animal bien différent de celui des animaliers qui, à la même époque, ne les concevaient pas uniquement comme des ornements, quand bien même ils auraient été destinés à cet usage. En

486. SALMON Xavier, « Alexis Peyrotte (1699-1769), ou les grâces du rocaille à Fontainebleau », *Société des Amis et Mécènes du Château de Fontainebleau*, 2012, n° 7.

487. Bien qu'il demeure à ce jour inachevé, nous devons signaler que Yoann Gros Lambert a entrepris un travail de doctorat consacré à la carrière et à la vie d'Alexis Peyrotte.

488. GROSLAMBERT Yoann, « Alexis Peyrotte (1699-1769), un peintre décorateur sous Louis XV », in CARDINAL Catherine (éd.), BLANCHER-RIVIALE Laurence (éd.), *Décors de peintres : invention et savoir-faire. XVI^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2016, p. 277-293.

489. GROSLAMBERT, 2016, p. 283.

490. Peyrotte avait déjà eu l'occasion de collaborer avec le grand maître animalier, ayant conçu avec lui le dessin d'un paravent

491. GROSLAMBERT, 2016, p. 287.

492. Notamment un modèle de panneau décoratif composé d'oiseaux à l'encre brune et au lavis gris, conservé à Paris au musée des Arts Décoratifs (inv. 21979.A.) que l'on sait être de sa main. Reproduit dans GROSLAMBERT, p. 289, fig. 6.

493. Yoann Gros Lambert évoque notamment un recueil intitulé *Oiseaux de la Chine* conservé à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (coll. Doucet, MS 693). Cf. GROSLAMBERT, 2016, p. 288.

outre, les oiseaux constituaient pour Peyrotte un motif décoratif privilégié dont les qualités esthétiques n'étaient plus à prouver. Bien que l'affiliation à son nom ne soit pas précisée, deux gouaches, qui sont en effet très vraisemblablement de sa main, ont été récemment présentées lors de ventes. Elles témoignent encore de l'intérêt que Peyrotte portait aux oiseaux, ici dans des compositions plus finies que ses études pour ornements mais probablement elles aussi issues de répertoires ornementaux⁴⁹⁴.

Nous ne détaillerons pas plus l'activité de décorateur d'Alexis Peyrotte, constituée principalement de fleurs et d'oiseaux, ainsi que de quelques quadrupèdes et figures, et qui s'éloigne un peu de notre sujet. Il était néanmoins important de signaler cette partie de la carrière du peintre qui l'occupa principalement. S'il ne semble pas avoir fait de singeries dans ses décors, à la différence de Christophe Huet, Peyrotte en réalisa en contrepartie sur toiles et surtout sur cartons conservant cette tendance très décorative et très rocaille pour laquelle il faisait preuve d'un certain talent.

Les singes de Peyrotte à la croisée entre plusieurs traditions

Alexis Peyrotte semble avoir été relativement polyvalent, ainsi que le remarquait déjà Alfred Robaut à la fin du XIX^e siècle, et ce malgré une moindre connaissance de l'œuvre de l'artiste : « C'était un artiste qui se prêtait à tous les genres et les traitait toujours avec beaucoup de grâce et d'esprit, soit qu'il s'attachât aux ornements, rinceaux, arabesques ou fleurs, ou qu'il abordât la figure et la peinture des animaux et surtout celle des singes qu'il affectionnait tout particulièrement⁴⁹⁵. » Si Alfred Robaut prête à Peyrotte un goût particulier pour les motifs de singes, c'est qu'en tant que peintre de chevalet, l'artiste est surtout connu pour une série de gouaches sur le thème des singeries.

En contrepartie, Alexis Peyrotte semble n'avoir que peu pratiqué la peinture sur toile. En plus d'un petit tableau (cat. 85), passé en vente en 2014, qui lui fut attribué, probablement à raison, le musée Carnavalet possède une toile de l'artiste intitulée *Le Conseil des singes ou Les Politiques au jardin des Tuileries* (cat. 85 fig. a). Cette peinture, qui s'apparente plus à une scène de genre qu'à une représentation animalière, n'est pas sans évoquer les compositions du peintre flamand David Téniers le Jeune (1610-1690) qui peignit plusieurs images de la vie quotidienne mises en scènes par des singes au cours du XVII^e siècle. Un thème que Bertrand Marret décrit comme se situant au croisement de la peinture de genre et de la peinture animalière⁴⁹⁶. Les singes

494. Alexis Peyrotte, *Concert d'oiseaux*, gouache sur papier, 24,5 x 37,5 cm, vente Daguerre, Paris (Drouot-Richelieu), 09 décembre 2015, n° 74 et *L'assemblée des oiseaux*, gouache sur papier, 32,5 x 46 cm, vente Tajan, Paris, 04 mai 2016, n° 55.

495. ROBAUT, 1888, p. 200.

496. Bertrand Marret écrit ainsi au sujet du thème de la Singerie qui fut inventé par les peintres flamands à la fin du

de Peyrotte adoptent toutefois des postures proprement humaines, à la différence de ceux de Téniers qui conservent, malgré leurs tenues et leurs activités, des attitudes simiesques comme c'est par exemple le cas dans les *Singes costumés prenant un repas* du musée d'Aschaffenburg (inv. 77). À l'image de ceux de Christophe Huet pour le château de Chantilly, les singes d'Alexis Peyrotte s'apparentent à de véritables petits personnages qui ne sont ni tout à fait animaux ni vraiment humains. Cependant, Peyrotte a représenté des individus de son temps à la différence de ceux de Christophe Huet qui étaient emprunts d'exotisme, s'inscrivant dans la tradition alors très en vogue des Chinoiseries.

Animaux anthropomorphes par excellence, les singes se différencient du reste des modèles animaux. S'ils permettent d'illustrer les travers du quotidien de manière satirique, ils sont parfois, à l'image de ceux des fables, porteurs d'une morale plus générale. À l'instar du *Singe et la lanterne magique* de Jean de La Fontaine, qui se crut plus malin que les autres animaux, Peyrotte proposa à son tour une illustration du singe comme désireux de prouver la supériorité de son esprit sur celui des autres espèces. Il ne s'agissait plus ici du singe imitant l'homme, mais du singe voulant se démarquer des animaux. Une toile, connue lors d'une vente publique, figurait ainsi *Le Singe franciscain à la basse-cour* (cat. 85), mêlant singes et oiseaux, un thème dont Peyrotte tira plusieurs répliques et variations. Celles-ci furent surtout réalisées à la gouache, comme le *Singe bonimenteur devant une assemblée de cygnes*⁴⁹⁷ signé et daté 1761, que l'on retrouve parfois dans des scénettes aux allures plus contemporaines – notamment en raison des costumes des animaux – comme *Les singes joueurs de carte* et *Les singes bonimenteurs*⁴⁹⁸, présentant cette fois-ci les singes faces à d'autres singes.

Ce type de représentations, dont le peintre semble avoir été friand, rencontra vraisemblablement un certain succès si l'on en croit les nombreux exemples encore connus de la main de Peyrotte. C'est à la croisée de plusieurs traditions que Peyrotte envisagea ses singeries. Celles-ci se détachent de celles d'Antoine Watteau (1684-1721) et de Jean-Baptiste Siméon Chardin. Tous deux représentèrent sur toile le thème du singe peintre (cat. 13a), accompagné chez Chardin du singe antiquaire (cat. 13b) et du singe sculpteur (cat. 13 *fig. a*) chez Watteau⁴⁹⁹. Des compositions dont l'ambition pourrait être interprétée comme l'image de l'artiste face à son

xvi^e siècle : « C'est précisément dans cette tradition de la peinture de genre, à laquelle j'ajouterais, bien sûr, celle de la peinture animalière, que la Singerie va puiser son inspiration et trouver sa formule. » Cf. MARRET Bertrand, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001, p. 38. Voir aussi : MAUBERT Andrée, *L'exotisme dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Paris, E. de Boccard, 1943, p. 140 et suiv.

497. Cf. [Cat. vente] SOTHEBY'S, *Tableaux et Dessins anciens*, Paris (Galerie Charpentier), 25 juin 2008, p. 110, cat. 79 (repr.).

498. Cf. [Cat. vente] DELVAUX Jean-Marc et al., *Tableaux XIX^e et modernes, bronzes, dessins et tableaux anciens [...] des tutelles de Madame Agnès F., Monsieur et Madame B. et à divers*, Paris (Drouot-Richelieu), 26 juin 2009, p. 44, cat. 88 (repr.).

499. Antoine Watteau, *Le Singe peintre*, huile sur panneau, 36 x 28 cm, Paris, musée des Arts Décoratifs (inv. 15373) et *Le Singe sculpteur*, v. 1710, huile sur toile (ovale), 22 x 21 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts.

propre reflet⁵⁰⁰. C'est-à-dire une critique ou une parodie encore bien différente de la satire issue des singeries de Peyrotte dont la portée était plus légère et peut-être aussi plus générale.

Si les singeries de Peyrotte peuvent effectivement être considérées comme des toiles à caractère animalier, elles semblent insuffisantes pour pouvoir en revanche qualifier le peintre comme tel. En effet, Alexis Peyrotte ne dédia pas son art aux singes ou aux oiseaux en tant qu'animaux mais produisit en série des œuvres inspirées de ce qu'avaient fait avant lui des peintres animaliers. Peyrotte ne s'intéressa pas aux animaux pour eux-mêmes en les étudiant comme le faisaient quelques peintres à la même époque. Il se contenta de les appréhender comme un motif ornemental dont il puisa les modèles chez d'autres artistes. Il se distingue ainsi de Christophe Huet qui avait développé un art animalier qui lui était propre, en marge de ses singeries.

La mise en perspective des différentes carrières d'artistes abordées ici, nous a permis de retracer l'histoire de la peinture d'animaux au fil du siècle, témoignant à la fois de l'étendue et de la variété des représentations, tout en montrant les aspects évolutifs d'un art qui, soumis aux commandes et aux attentes de ses contemporains, répondait au goût de son temps.

Entre la réception d'Alexandre-François Desportes à l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1699, jusqu'à la dissolution de l'institution en 1793, le genre de la peinture animalière ne cessa de se développer sous le pinceaux de quelques talentueux artistes. La mort de Jean-Baptiste Oudry, en 1755, marqua une rupture évidente dans l'évolution et la construction du genre. La diminution des commandes royales et un goût pour des scènes plus intimes qui se développa simultanément conduisirent à des représentations moins spectaculaires, s'éloignant peu à peu de la peinture de chasse pour pénétrer le domaine du privé, du domestique et du quotidien. Parallèlement, et durant tout le siècle, la nature morte animalière ne cessa, elle aussi, de se pratiquer.

500. Voir : MARRET, « Le singe connaisseur et le singe peintre », 2001, p. 59-65.

Chapitre III. La deuxième génération d'animaliers et le nouveau pictural à partir des années 1750.

Artistes illustres ou méconnus : (re)lectures biographiques

La peinture animalière du début de la première moitié du XVIII^e siècle fut marquée par les noms d'Alexandre-François Desportes, de Jean-Baptiste Oudry et de Christophe Huet. Dans ce genre, leurs descendants et élèves ne parvinrent jamais à acquérir une notoriété comparable à celle de leurs aînés, et la mort de Jean-Baptiste Oudry fut considérée par les contemporains du peintre comme la fin d'une ère de peinture animalière. Les historiens de l'art de l'époque moderne, à l'instar de Louis Dimier semblent, eux aussi, avoir longtemps adopté ce point de vue :

Après lui [Jean-Baptiste Oudry], il faut avouer aussi que l'art de peindre les animaux ne se soutint pas : ceux de Lancret sont mauvais, et c'est la partie faible des tableaux de Chardin. Partout ailleurs c'est encore plus mal : nature mal copiée, anatomie fautive. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on verra des études sérieuses sur les animaux ; elles commenceront par les chevaux en sculpture ; et chose sûrement remarquable, par le bétail de Jean-Baptiste Huet⁵⁰¹.

Louis Dimier, en ignorant totalement Jean-Jacques Bachelier mais aussi Jean-Baptiste Huet, pose là tout le problème de la peinture animalière du XVIII^e siècle. Encore maintenant, à quelques rares exceptions, celle-ci ne reste en effet surtout connue qu'au travers de l'œuvre d'Alexandre-François Desportes et de Jean-Baptiste Oudry, quand déjà à l'époque tous deux faisaient figure d'autorité dans un genre pour lequel ils furent considérés comme les parangons. Pourtant, la peinture animalière se poursuivit au delà des années 1750, avec l'avènement d'un goût pour un type de compositions différentes.

À partir des années 1750, Jean-Jacques Bachelier et, un peu plus tard, Jean-Baptiste Huet, s'adonnèrent à une peinture plus domestique, avec notamment de nombreux portraits de chiens. À la même période, il fut permis à quelques femmes de se faire reconnaître par leurs contemporains en peignant elles aussi des animaux, montrant comment elles pouvaient parfois s'affranchir de la peinture de fleurs ou des portraits, genres plus généralement pratiqués par les femmes.

501. DIMIER Louis, *Les peintres français du XVIII^e siècle : histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928-1930, vol. 2, p. 146 (2 vol.).

Enfin, la dernière partie de ce chapitre est consacrée à des artistes en marge de cette chronologie animalière que nous aurons présentée ici et dans le précédent chapitre. Ceux-ci se consacrent à un art qui, à bien des égards, interroge le statut de la peinture animalière : la nature morte. Il nous semblait inévitable, en voulant traiter de sa définition, d'aborder la question de la peinture animalière au prisme des peintres de nature morte. En effet, la nature morte et la peinture d'animaux sont deux genres qui créent une grande confusion. Souvent mêlés au sein d'une même catégorie, ils n'ont de cesse de se croiser et s'entrecroiser jusqu'à se confondre. Eu égard à l'un des principaux aspects de notre définition de la peinture animalière, concernant l'intérêt que suscite l'animal chez l'artiste, c'est par le biais de biographies que nous envisagerons ici la question de la nature morte animalière.

Nous avons fait le choix de conserver une méthode similaire à celle employée dans notre précédent chapitre⁵⁰², privilégiant la mise en avant des carrières des artistes pour comprendre comment leur production peut-être, ou non, considérée comme animalière.

1. Les peintres d'animaux et la vie domestique : des portraits d'animaux aux scènes champêtres

À la mort de Jean-Baptiste Oudry, en 1755, l'Académie royale de peinture perdait celui qu'elle considérait, après Alexandre-François Desportes, comme son plus grand peintre animalier ; quatre ans plus tard c'était au tour de Christophe Huet de s'éteindre. Tous trois emportaient avec eux la première génération de peintres d'animaux français. Dès lors, ce ne furent ni les descendants d'Alexandre-François Desportes, Claude-François et Nicolas, ni Jacques-Charles (1720-1778), le fils de Jean-Baptiste Oudry, qui parvinrent à entretenir la flamme de la peinture animalière. La seconde moitié du siècle s'ouvrait sur une toute nouvelle génération de peintres animaliers. Parmi eux, Jean-Baptiste Huet, neveu de Christophe Huet, mais aussi Jean-Jacques Bachelier, ainsi qu'une multitude de peintres moins connus et moins talentueux, parmi lesquels quelques femmes. Loin de se tarir, la production animalière continua à se développer à partir des années 1750, tout en empruntant une voie nouvelle, bien que déjà engagée, vers une peinture plus décorative mais aussi plus domestique. Aux très nombreuses scènes de chasse du début du siècle – qui ne disparaîtront jamais totalement – se substitua un goût nouveau pour une peinture animalière que l'on pourrait dire être celle du quotidien. Les noms de Desportes et d'Oudry ne furent cependant jamais oubliés.

502. Il s'agit d'un emploi de la méthode prosopographique. Voir part. 1 chap. 2.

1.1. Jean-Jacques Bachelier et la peinture animalière après Jean-Baptiste Oudry

En 1999, le musée Lambinet, à Versailles, proposait une rétrospective consacrée à l'œuvre du peintre Jean-Jacques Bachelier⁵⁰³. Cette exposition permit de redécouvrir un artiste majeur de la peinture animalière, jusqu'alors tombé dans l'oubli. Ce fut l'occasion pour Hélène Mouradian et Xavier Salmon de concevoir un catalogue raisonné de son œuvre ainsi que de retracer, en collaboration avec plusieurs auteurs, les différentes étapes de sa vie. La première partie de l'essai qui accompagne le catalogue raisonné s'articule autour de la biographie et de la carrière artistique de Jean-Jacques Bachelier. Le troisième chapitre, plus précisément, a pour sujet l'analyse de son œuvre et permet aux auteurs d'établir les liens entre les thèmes abordés par Bachelier et ceux de trois autres artistes : Alexandre-François Desportes, Jean-Baptiste Oudry et Jean-Baptiste Siméon Chardin. S'il existe des similitudes et emprunts évidents à ces grands peintres, la peinture animalière de Bachelier est loin de consister uniquement une redite de celle de ses aînés. Hélène Mouradian évoque néanmoins de probables rapports très forts entre Bachelier et Oudry. Une hypothèse soutenue notamment par le fait que c'est Oudry lui-même qui avait présenté Bachelier à l'Académie⁵⁰⁴. Par ailleurs, Bachelier aborda également quelques thèmes assez proches de ceux de son cadet, Jean-Baptiste Huet.

En 1865, Charles Blanc constatait déjà que la peinture de Bachelier était plus décorative que celle de ses prédécesseurs :

On voit au rez-de-chaussée du Louvre, sur la paroi d'un vestibule qui sert au dépôt de cannes et de parapluies, deux grands morceaux de Bachelier qu'on y a relégués, je ne sais pourquoi, et qui seraient dignes d'un meilleur sort. Ils représentent des combats de bêtes féroces et sont traités avec beaucoup d'énergie et d'éclat. La peinture en est plus consistante, plus mâle que celle d'Oudry, et l'ensemble a un grand aspect. [...] Assurément François Snyders a plus de mouvement, de *maestri*, et de feu, et François Desportes dessine ses animaux avec plus de savoir et de plus près ; mais somme toute, ce sont là deux belles machines de décoration et qui donnent une juste idée de Bachelier, dont le talent était précisément décoratif⁵⁰⁵.

Les tableaux auxquels Blanc fait référence sont le *Lion d'Afrique combattu par des dogues* et *l'Ours de Pologne arrêté par des dogues de forte race* (cat. 3), déposés par le musée du Louvre au musée de Picardie à Amiens. Sur ces monumentaux combats d'animaux, réalisés pour la direction des Bâtiments à destination du château de Choisy, Bachelier a composé sa scène autour de la figure centrale de l'animal sauvage, à la manière d'Oudry. Le rédacteur du *Mercure de France* ne manqua

503. [Cat. expo.] MOURADIAN Hélène, SALMON Xavier, *Jean-Jacques Bachelier : 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris Versailles, Somogy : musée Lambinet, 1999.

504. [Cat. expo.] MOURADIAN, SALMON, 1999, p. 21.

505. BLANC Charles *et al.*, « Jean-Jacques Bachelier », *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, Renouard, 1883-1884, t. VII, p. 2 (14 vol.).

pas de le remarquer après qu'elles aient été exposées au Salon de 1757 : « Nous avons perdu le fameux Oudry ; mais M. Bachelier n'est-il pas égal à son devancier⁵⁰⁶ ? » Le critique de *L'Année littéraire* fit même l'honneur à notre artiste de le comparer au plus grand peintre animalier flamand, trouvant que Bachelier faisait preuve de « toute la hardiesse de *Snyders*⁵⁰⁷ dans sa touche, un pinceau large et facile, la vie, le caractère de toutes choses, le bel effet et l'accord ; telles sont les qualités qui le distinguent ; il atteint dès le premier pas le bout de la carrière⁵⁰⁸ ». La même année, le critique de la *Correspondance littéraire* remarquait le talent que Bachelier avait su mettre dans ces deux compositions, alors même qu'il avait commencé par le genre le moins élevé : « M. Bachelier a exposé deux tableaux étonnants : un *Lion d'Afrique combattu par deux dogues*, et un *Ours de Pologne arrêté par des chiens*. On a été surpris de voir un simple peintre de fleurs parvenir si rapidement à un si haut degré de vigueur et de force⁵⁰⁹. »

Il est surprenant qu'un tel artiste n'ait pas intéressé les historiens de l'art avant les années 1990 tant il fut prolifique que ce soit en tant que peintre ou pour le rôle qu'il joua dans le domaine artistique. Fondateur d'une école royale gratuite de dessin en 1767⁵¹⁰, Bachelier se revendiqua aussi comme l'inventeur de la peinture à l'encaustique, s'opposant au comte de Caylus (1692-1765) avec lequel s'engagea une vive querelle⁵¹¹. Également directeur de la manufacture de porcelaine de Sèvres et vice-directeur de l'Académie de Marseille, il y aurait encore beaucoup à dire sur la carrière de Bachelier.

En 1994, dans un article paru dans *L'Estampille*, Brigitte Clément-Grandcourt aborda brièvement les thèmes animaliers et floraux relatifs à la carrière de Bachelier tout en concluant par la grande nécessité d'une exposition monographique⁵¹². L'autrice rappelait aussi que le peintre avait été très aimé de son temps. En effet, bien connu de ses contemporains, Bachelier avait exposé régulièrement aux Salons de l'Académie tout en répondant à de nombreuses commandes des Bâtiments, notamment après la mort d'Oudry. Jean-Jacques Bachelier fut ainsi un artiste prolifique, se distinguant en plusieurs genres parmi lesquels la peinture animalière occupe une

506. *Mercur de France*, octobre 1767, p. 164.

507. Le rédacteur précise dans une note de bas de page précise que cet artiste est « Le plus grand Peintre d'Animaux ». Cf. *L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps, Par M. Fréron des Académies d'Angers, de Montauban & de Nancy*, Paris, Michel Lambert, 1757, t. v, p. 348.

508. *L'Année littéraire*, 1757, t. v, p. 348.

509. TOURNEUX Maurice (éd.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier frères, 1877-1882, vol. 3, p. 434 (16 vol.).

510. Voir notamment : LEBEN Ulrich, « La Fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », in FAVREAU Marc (éd.), MICHEL Patrick (éd.), *L'objet d'art en France du XVII^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire [actes du colloque international de Bordeaux, 12-14 janvier 2006]*, Pessac, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2007, p. 89-104.

511. Voir à ces sujets : RICE Danielle, « Jean-Jacques Bachelier et la redécouverte de la peinture à l'encaustique » et LEBEN Ulrich, « Jean-Jacques Bachelier et l'École royale gratuite de dessin de Paris », in [cat. expo.] MOURADIAN, SALMON, 1999, p. 67-74 et p. 75-85.

512. CLÉMENT-GRANDCOURT Brigitte, « Jean-Jacques Bachelier, peintre de fleurs et d'animaux », *L'estampille, l'objet d'art*, Dijon, SFBDA-Archéologia, fév. 1994 (n° 277), p. 30-43.

place non négligeable.

C'est d'abord en qualité de peintres de fleurs que Bachelier avait intégré l'Académie royale de peinture le 30 septembre 1752, avant de se présenter à nouveau en octobre 1763, pour être cette fois-ci reçu en tant que peintre d'histoire⁵¹³ et accéder au statut le plus élevé qui donnait la possibilité d'enseigner. Dès le Salon de 1753 et jusqu'en 1761, Bachelier exposa tour à tour des natures mortes, des tableaux de fleurs, des peintures animalières, et même quelques compositions historiques. Aux trois Salons suivants, le peintre présenta presque exclusivement des tableaux d'histoire, genre dans lequel il essayait de se faire désormais reconnaître. En 1777, alors que Bachelier n'exposait pas au Salon, l'auteur de deux lettres anonymes sur l'exposition de tableaux accompagnées d'un « coup d'œil sur l'école française » reprocha à Bachelier, que l'on « annonçait comme donnant de grandes espérances pour le genre d'Oudry » au début de sa carrière, d'avoir voulu « s'élever au-dessus de son talent et monter au premier rang en se faisant admettre à l'Académie comme peintre d'histoire [...] »⁵¹⁴. Le mépris que vouait l'auteur au choix du peintre semble en réalité s'élever au delà de la simple querelle de genre, et ses reproches ne sont que des prétextes pour diminuer Bachelier dans ses nouvelles fonctions de directeur de l'École royale gratuite de dessin.

De surcroît, le critique anonyme rappelait à quel point Bachelier avait été salué en 1755, à la mort d'Oudry, comme en étant le digne successeur. Cette année-là Bachelier exposait *La Fable du cheval et du loup*⁵¹⁵, un tableau réalisé à l'encaustique d'après l'une des fables de Jean de La Fontaine. Il est possible de se faire une idée de ce tableau aujourd'hui détruit grâce à une autre version plus grande, à l'huile, réalisée par l'artiste en 1761 (cat. 7). On comprend aisément le succès que remporta la toile en 1755. Bachelier était ainsi « très en état de remplacer le fameux Oudry, que nous avons eu le malheur de perdre », selon Baillet de Saint-Julien qui déclara même que l'artiste traitait « mieux les paysages que son prédécesseur », qui pourtant excellait dans le genre. Le critique saluait également l'image du loup projeté à terre comme étant « peut-être ce qui a jamais été fait de plus vrai en ce genre »⁵¹⁶. L'expression du cheval et la douleur du loup placent immédiatement Bachelier dans la digne lignée d'un Oudry. Pourtant tous les critiques de l'exposition de 1755 ne l'entendirent pas de cette oreille, et un commentateur anonyme manifesta son désaccord avec l'éloge de Baillet de Saint-Julien :

513. MONTAIGLON Anatole (de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1909, t. VII, p. 231 (11 vol.).

514. ANONYME, « Lettres sur l'Académie Royale de sculpture et de peinture et sur le Salon de 1777. Deuxième lettre. Suite du coup d'œil sur l'école française (en 1777) », *Revue Universelle des Arts*, Paris, Renouard, 1865 (t. 22), p. 218.

515. « *La Fable du cheval et du loup*, peinture à la cire selon le procédé à l'encaustique, environ 300,5 x 389,8, Bailleul musée de Puydt, inventaire du Louvre n°2385. Détruit à Bailleul pendant la Première Guerre mondiale. » Cf. [Cat. expo.] MOURADIAN, SALMON, 1999, cat. 27, p. 104.

516. BAILLET DE SAINT-JULIEN Guillaume, *Lettre à un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre le 28 Août 1755.*, s. l., 1755, p. 16. Voir vol. 2 annexe 5.

Je suis encore fâché de n'être pas tout-à-fait de votre avis, quand vous dites que Mr. Bachelier a prouvé, par son tableau du Cheval et du Loup, qu'il était très en état de remplacer le fameux Mr. Oudry. Vous sentez bien peu la grandeur de la perte que nous avons faite dans ce peintre d'animaux, si vous croyez que Mr. Bachelier puisse le remplacer. Je rends justice à Mr. Bachelier : on admire ses fleurs, parce qu'on espère qu'il portera ce genre à sa perfection, s'il travaille ; mais pour prétendre succéder à Mr. Oudry, on lui conseille sagement de s'en départir [...] ⁵¹⁷.

Si Jacques-Charles Oudry avait renoncé à être perçu comme le successeur de son père, la place n'était pas pour autant assurée à Bachelier, et ce malgré tout le talent dont il pouvait faire preuve aux yeux de certains de ses contemporains.

Après la mort de Jean-Baptiste Oudry, c'est tout de même à Bachelier que furent confiées les quelques commandes royales ayant trait aux animaux. Nous avons déjà évoqué plus haut la commande pour Choisy de 1757, qui fut la première à laquelle répondit l'artiste. Il s'agit des seuls combats d'animaux qu'il réalisa pour le roi, et presque les seuls de sa carrière – outre la *Fable du cheval et du loup*, le livret du Salon de 1755 signale une buse qui enlève un lapin, aujourd'hui disparu ⁵¹⁸. Bachelier ne fut pas un peintre de chasse, comme l'avait été Oudry. En revanche, à l'instar de son prédécesseur, il réalisa quelques natures mortes et trompes l'œil ; il peignit ainsi en 1757 trois têtes bizarres de cerf ⁵¹⁹ pour le cabinet du roi.

Ce qui caractérise l'essentiel de la carrière animalière de Bachelier ce sont les panneaux décoratifs et les petits portraits d'animaux. Toujours en 1757, le roi lui avait commandé le portrait, aujourd'hui disparu, de sa chienne Tronquette ⁵²⁰ dont on peut se demander dans quelle mesure il était plus ou moins proche des portraits des chiennes du roi par Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry.

Bachelier réalisa d'autres commandes de portraits de chiens pour l'entourage royal. La marquise de Pompadour possédait ainsi dans ses collections deux tableaux de la sorte : le premier représentant deux petits chiens jouant dans un paysage ⁵²¹, qu'Hélène Mouradian et Xavier Salmon identifient comme un tableau exposé en 1759 et qui pourrait être l'un de ceux que l'on retrouva à

517. ANONYME, *Réponse à une Lettre adressée à un Partisan du bon goût, sur l'exposition des Tableaux faite dans le grand Salon du Louvre, le 28. Août 1755.*, s. l., 1755-1756, p. 18. Voir vol. 2 annexe 5.

518. GUIFFREY Jules (éd.), « Exposition de 1755 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, p. 21 (8 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, 42 vol.). Voir vol. 2 annexe 6.

519. L'une a disparu et les deux autres sont aujourd'hui conservées à Paris, au musée de la Chasse et de la Nature : *Daim noir à sa deuxième tête, pris en 1757 par l'équipage du roi à la Garenne de Sèvres*, 1757, huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, inv. Sommer n° 62.882 ; *La même tête de daim noir, vue de profil*, 1757, huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, inv. Sommer n° 62.881. Cf. [Cat. expo.] MOURADIAN, SALMON, 1999, p. 113-115, cat. 52-54 (repr.).

520. « Un tableau représentant le *portrait de Tronquette*, chienne du Roy, avec un fond de paysage... 600 liv. » Cf. ENGERAND Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi*, Paris, E. Leroux, 1901, p. 8.

521. Jean-Jacques Bachelier, *Barbet et épagneul jouant dans un paysage*, v. 1759, huile sur toile, 58 x 76 cm, localisation actuelle inconnue. Cf. [Cat. expo.] MOURADIAN, SALMON, 1999, p. 124, cat. 72 (repr.).

la vente du marquis de Marigny (1727-1781) en 1782⁵²², et le second étant le portrait de sa chienne Mimi (cat. 41 *fig. e*). Dans ces tableaux les chiens sont représentés en extérieur dans des postures qui paraissent assez figées. Le but du peintre semble avoir été avant tout de représenter les animaux de la manière la plus proche de celle que connaissaient leurs maîtres, presque comme la scène intime d'une vie quotidienne, exempte de toute fioriture. Quelques années plus tôt, en 1756, Bachelier avait peint deux chiens jouant en extérieur (cat. 1). La touche y est plus lisse et les chiens sont plein de vie. Sans pour autant en avoir fait sa spécialité, mais sûrement par nécessité de répondre à une certaine demande, Oudry avait lui aussi réalisé quelques portraits de chiens dans des jardins ou dans des parcs, comme les deux petits chiens de 1754 figurant dans notre catalogue (cat. 84).

Bachelier réalisa également quelques tableaux de chiens en intérieur comme le *Cavalier King Charles sur un tabouret*⁵²³, très typique de la mode des portraits de chiens sur des coussins⁵²⁴, et l'incroyable *Chien de la race havanaise posant sur deux pattes* (cat. 8) qui illustre bien le caractère parfois pittoresque que pouvait revêtir ce type de peintures et le goût fantaisiste pour les petits chiens de salon.

Bien que les chiens aient été les favoris de la cour, Bachelier réalisa deux versions d'une toile demeurant sûrement à ce jour le tableau le plus emblématique de sa carrière : le chat angora. Représenté d'abord guettant un oiseau (cat. 4) – version exposée au Salon de 1761 – puis, dans une seconde toile, un papillon (cat. 4 *fig. a*), ce félin conduisit Diderot, grand détracteur de ces bêtes, à écrire que « son Chat d'Angora qui guette un oiseau est on ne peut mieux. Physionomie traîtresse ; longs poils bien peints, etc.⁵²⁵ ».

Enfin, Bachelier fut aussi un admirable peintre d'oiseaux en tous genres, réalisant pour les Bâtiments du roi une série de quatre tableaux, à nouveau destinés au château de Choisy. Cette série peinte autour de l'année 1760 est une allégorie des continents représentés au travers des oiseaux qui y vivent (cat. 5). Le peintre y répond à la fois au goût naturaliste qui se développait de plus en plus en cette seconde moitié de siècle, motivé par les nouvelles explorations et découvertes scientifiques autour du monde et l'admiration pour les riches variétés de la faune et de la flore qui habitent le monde, et aux velléités éminemment décoratives qui président à ce type

522. Au nom de Bachelier, on lisait dans le catalogue de la vente après-décès du marquis : « Deux Paysages, où sont représentés les Portraits de très jolis Chiens : dans l'un, on voit une Chienne caniche blanche, tondue, jouant avec un Épagneul noir ; dans l'autre, un Caniche blanc moucheté de noir, avec un Épagneul noir marqué de quelques coups de feu. Sur toile, de forme ronde. » Cf. [Cat. vente] BASAN François, JOULLAIN François-Charles, *Catalogue des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composent le Cabinet de feu M. le marquis de Ménars [vente du 18 mars 1782]*, Paris, 1782, p. 1, cat. 1.

523. Jean-Jacques Bachelier, *Un cavalier King Charles sur un tabouret*, 1752, huile sur toile, 48,5 x 58 cm, Paris, coll. part. Pour une reproduction de l'œuvre, voir [cat. expo.] MOURADIAN, SALMON, 1999, p. 122, cat. 69.

524. Nous étudions plus précisément ces représentations dans le dernier chapitre de notre étude.

525. DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par Gita MAY et Jacques CHOUILLET, Paris, Hermann, 1984 [1759-1763], p. 147.

de grandes compositions⁵²⁶. Déjà en 1753, Jean-Baptiste Oudry avait peint un *Faisan doré de la Chine* (cat. 2 fig. a) pour la marquise de Pompadour probablement d'après un spécimen naturalisé. Cependant l'inspiration de Bachelier pourrait dans ce cas venir plus d'un Christophe Huet que d'un Oudry. C'est également le cas concernant une paire de toiles aux ambitions plus naturalistes que narratives que nous avons déjà évoquées lorsque nous avons étudié les œuvres de Christophe Huet (voir cat. 46) : le *Paresseux et troupiale baltimore* et l'*Opossum et merle mainate religieux* (cat. 6). Jean-Jacques Bachelier semble avoir été, avec Christophe Huet, l'un des deux représentants en France de ce type de compositions.

Longtemps victime de la désaffection que le XIX^e siècle porta à un certain type de peinture, Jean-Jacques Bachelier avait pourtant incarné le renouveau de la peinture animalière à partir des années 1750. Artiste charnière entre l'art d'un Jean-Baptiste Oudry et celui d'un Jean-Baptiste Huet, qui emprunta également beaucoup à son aîné Christophe Huet, Bachelier sut adapter sa peinture aux nouvelles attentes que concevait son époque, auxquelles un peintre comme Nicolas Desportes, pour son plus grand malheur, n'était pas en mesure de répondre.

1.2. Jean-Baptiste Huet et les pastorales animalières

À l'instar de son père, Nicolas, et de son oncle, Christophe⁵²⁷, Jean-Baptiste Huet s'adonna lui aussi à la peinture et consacra une partie de sa carrière au genre des animaux. Les enfants de Jean-Baptiste Huet furent également peintres, Nicolas, dit Le Jeune, plus particulièrement, représenta les animaux pour le muséum d'Histoire naturelle dont il fut l'un des peintres officiels. Cyrille Gabillot, en 1892, consacra un ouvrage à cette dynastie de peintres depuis Jean-Baptiste Huet jusqu'au cadet de ses fils, Jean-Baptiste-Marie⁵²⁸. Mais c'est surtout à la carrière du père que s'intéressa l'auteur dans ce livre organisé autour du rapport très fort que Jean-Baptiste entretenait avec la nature : « Je consens encore que le Huet des pastorales soit appelé un petit maître, mais le peintre d'animaux est un maître dans la véritable acception du mot⁵²⁹. » Le parti pris de l'auteur est ici très clair : Jean-Baptiste Huet est un peintre animalier de talent, genre pour lequel il mérite d'être reconnu. Cyrille Gabillot a ainsi à cœur, tout au long de son ouvrage, de réhabiliter Jean-Baptiste Huet en tant que peintre animalier ; il n'est pas question d'un catalogue raisonné ou d'une monographie classique mais d'une sorte de plaidoyer en faveur de l'artiste au cours duquel l'affect prend parfois le pas sur le factuel : « Il y a aussi en lui l'homme qui, par tempérament, a aimé naïvement les animaux, qui les a aimés d'un amour profond et permanent qui a vécu dans

526. Nous étudions dans un prochain chapitre la place des oiseaux dans les décors animaliers. Voir part. 2 chap. 3.

527. Sur Christophe Huet, figure importante de la peinture animalière de la première moitié du siècle, voir notre précédent chapitre.

528. GABILLOT Cyrille, *Les Huet : Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, Librairie de l'Art, 1892.

529. GABILLOT, 1892, p. 20.

leur intimité et les a peints et dessinés toute sa vie, quelquefois avec un sentiment tout moderne. Celui-ci est supérieur au premier, qu'il a sauvé de l'oubli, et n'a pas été estimé à sa juste valeur⁵³⁰. » À une époque à laquelle le goût pour la peinture du XVIII^e siècle tendait à s'amenuiser, et plus d'un siècle avant que Jean-Baptiste Huet n'intéresse à nouveau, Cyrille Gabillot n'hésita pas à mettre l'emphase sur la pratique animalière de l'artiste en insistant notamment sur la tendresse particulière qu'il aurait eu pour les bêtes. Il semblerait que l'art de Huet éveille tout particulièrement la spontanéité d'un tel ressenti. En effet, peu de temps avant Cyrille Gabillot, Charles Blanc, reconnaissant lui aussi le talent de Huet à représenter les animaux, écrivait au sujet de son œuvre : « Vous vous souvenez de ce moment de notre histoire, où la société française entraînée par Jean-Jacques Rousseau, se fit, pour ainsi dire, un devoir d'aimer la nature et y retourna⁵³¹. » Les premiers biographes du peintre étaient ainsi unanimes : Jean-Baptiste Huet fut un bon, sinon excellent, peintre d'animaux.

Si l'on excepte le catalogue raisonné et les recherches sur la vie de l'artiste étudié par Laure Hug dans le cadre d'un travail de maîtrise et de DEA⁵³², il fallut attendre 2016 pour qu'à l'occasion d'une exposition au musée Cognacq-Jay le peintre fasse enfin véritablement l'objet d'une publication conséquente⁵³³. Une partie de l'exposition était consacrée à la part animalière de sa carrière. Elle s'articulait autour de ses combats d'animaux, de ses portraits de chiens et de ses nombreuses études d'après nature, brossant un juste panorama des sujets d'un Jean-Baptiste Huet animalier. Y furent présentés de nombreux dessins, estampes et quelques-unes de ses plus belles toiles comme le *Loup percé d'une lance* (cat. 48) exposé lors du Salon de 1771, que Benjamin Couilleaux étudie à l'aune d'un *Loup pris au piège* (cat. 73) réalisé par Jean-Baptiste Oudry en 1732, aujourd'hui dans les collections du musée de Schwerin. Le reste de l'exposition était consacré aux pastorales et grands décors réalisés par le peintre. L'œuvre de Jean-Baptiste Huet est très varié, allant de l'histoire à la pastorale, en passant par le portrait et les tableaux d'animaux. Il s'adonna ainsi, tout comme Jean-Jacques Bachelier, de vingt ans son aîné, à plusieurs genres.

Des animaux à l'Histoire : une tentative infructueuse

La formation de l'artiste reste très brumeuse car s'il est probable qu'il fit effectivement une partie de son apprentissage auprès de Charles Dagomer⁵³⁴, il est parfois question également

530. GABILLOT, 1892, p. 5.

531. BLANC C., « Jean-Baptiste Huet », 1883-1884, t. II, p. 1.

532. HUG Laure, *Recherches sur le peintre Jean Baptiste Huët (1745-1811)*, Maîtrise sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV Sorbonne, 1996 et HUG Laure, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Jean-Baptiste Huët (1745-1811)*, DEA sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV Sorbonne, 1997.

533. [Cat. expo.] COUILLEAUX Benjamin, *Jean-Baptiste Huet : le plaisir de la nature*, Paris, Paris-Musées, 2016.

534. Sur ce peintre d'animaux relativement méconnu, actif aux côtés de Christophe Huet à l'Académie de Saint-Luc, voir notre précédent chapitre.

de François Boucher – hypothèse que Benjamin Couilleaux aurait tendance à contester – et d'Antoine Renou (1731-1806), tous deux peintres d'histoire. Bien que son père et son oncle aient été membres de la corporation des peintres de Saint-Luc, c'est vers l'Académie royale de peinture et de sculpture que choisit pourtant de se tourner Jean-Baptiste Huet. Il y fut agréé le 30 juillet 1768⁵³⁵ avant d'y être reçu le 29 juillet 1769 comme peintre d'animaux⁵³⁶.

Il avait présenté à la compagnie des peintres une toile sur laquelle on pouvait voir *Un dogue se jetant sur des oies* (cat. 46), aujourd'hui au musée du Louvre. Avec ce tableau, qu'il exposa au Salon la même année, Jean-Baptiste Huet prouvait d'emblée à ses contemporains le talent dont il était capable. La fureur du chien face à la frayeur des oies rappelait sans conteste les combats d'animaux de Jean-Baptiste Oudry dont avaient été si friands les amateurs de la première moitié du siècle. La plupart des critiques se montrèrent extrêmement enthousiastes à l'égard de ce nouvel académicien fort prometteur, et les critiques furent généralement très positives. Ce ne fut cependant pas le cas de celle partagée par Diderot qui, faisant entendre un autre son de cloche, trouvait pour sa part que le « dogue [était] aussi furieux que s'il avait à faire à un loup » et que face à lui se trouvaient « des oies bien mal dessinées »⁵³⁷. Le peintre qui exposait cette année-là pas moins de quatorze tableaux et plusieurs esquisses, dont la moitié étaient à sujet d'animaux, ne parvint pas à trouver grâce aux yeux du critique qui concluait par le fait que dans ses œuvres « il n'y a pas assez de dessin, et que cela est d'une discordance que la vigueur du pinceau rend d'autant plus choquante⁵³⁸ ». Heureusement pour le jeune académicien, Daudé de Jossan (17..-17..) estima quant à lui qu'il donnait « les plus grandes espérances⁵³⁹ » quand un critique anonyme jugeait que « tous les genres lui sont familiers, animaux, paysages, caravanes, fleurs, sont traités de mains de maître, avec une singulière liberté⁵⁴⁰ ».

Ces critiques semblent avoir encouragé notre artiste qui continua d'exposer chaque deux ans aux Salons. Cependant, à partir de 1775, il ne présenta plus de sujets d'animaux, ou alors uniquement sous forme d'études comme en 1787⁵⁴¹, préférant s'adonner au paysage, à la pastorale ou à l'histoire. En 1771, tandis qu'il exposait le *Loup percé d'une lance* (cat. 73), tableau emblématique de l'exposition de 2016, Diderot ne faisait toujours preuve d'aucune indulgence à

535. « Le Sr Jean-Baptiste Huet, né à Paris, Peintre dans le genre des Animaux, a présenté de ses ouvrages ; la Compagnie, après avoir pris les voix à l'ordinaire et reconnu sa capacité, a agréé sa présentation. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VII, p. 394.

536. « Le S^r Jean Baptiste Huet, peintre dans le genre des animaux, agréé le 30 juillet 1768, a présenté le tableau qui lui avait été ordonné pour sa réception, représentant "un Dogue qui attaque des oies sauvages". Les voix prises à l'ordinaire, l'Académie a reçu et reçoit le Sr Huet Académicien [...]. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VIII, p. 16.

537. DIDEROT Denis, *Salons IV. Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, suivi de Pensées détachées sur la peinture*, éd. par Else Marie BUKDAHL et al., Paris, Hermann, 1995 [1769-1781], p. 83. Voir vol. 2 annexe 5.

538. DIDEROT, 1995 [1769-1781], p. 84. Voir vol. 2 annexe 5.

539. DAUDÉ DE JOSSAN, *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre*, Paris, Delalain, 1769, p. 19. Voir vol. 2 annexe 5.

540. ANONYME, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de Peinture & de Sculpture au Sallon du Louvre 1769.*, Paris, Vente, 1769, p. 39. Voir vol. 2 annexe 5.

541. GUIFFREY, « Exposition de 1787 », 1990-1991, t. VI, p. 21-22.

son égard et écrivait :

L'intention de M. Huet est sans doute de nous faire oublier la perte des *Desportes*, des *Oudry*, mais ce n'est point sans des efforts extraordinaires de génie que l'on peut nous en consoler ; ils sont encore en possession du sceptre en ce genre. On se souviendra toujours qu'ils ont eu le talent de rendre avec une vérité frappante des formes, les couleurs et la vie même des animaux, indépendamment de l'art avec lequel ils nous les présentaient⁵⁴².

Peut-être tenons nous la raison, ou du moins l'une d'entre-elles, ayant incité Jean-Baptiste Huet à s'éloigner du genre des animaux. Genre pour lequel il semble pourtant avoir été tout à fait loué par ses contemporains, à l'exception notable de Diderot.

Le succès qu'il rencontrait lorsqu'il peignait les animaux ne retint pourtant pas les velléités du peintre qui, à l'instar de Bachelier, voulut s'essayer à la peinture d'histoire. Tristement célèbre, l'échec de la tentative de Jean-Baptiste Huet est relaté par Jean Chatelus : « Ainsi, lorsque Huet, peintre "dans le genre des animaux, des fleurs, des fruits, etc." apprend que, pour le progrès des arts, le directeur général a l'intention de commander des tableaux, et se met sur les rangs en sollicitant l'honneur d'être employé, c'est pour s'entendre répondre qu'on ne voit pas en quoi son genre peut contribuer aux vues du directeur général. Pierre, quelques années plus tard, parlait encore en ricanant de son confrère qui tentait de "traiter l'histoire"⁵⁴³. »

Dès lors, pour avoir eu la prétention de se tourner vers l'histoire, Jean-Baptiste Huet fut régulièrement la risée de la critique. Le rédacteur anonyme des *Mémoires secrets* écrivait dans une lettre sur le Salon de 1775, publiée quelques années plus tard : « Les Journalistes les plus flatteurs ne daignent pas même en faire mention : de ceux de M. *Huet*, plus spécialement voué à peindre les animaux, au point que voulant s'élever jusques à l'histoire, dans sa *Sainte famille avec les Pasteurs*, les quadrupèdes y jouent le premier rôle, et l'Âne surtout y brille par l'air le plus spirituel. J'omets les têtes d'Ange ailées qui volent dans les airs⁵⁴⁴. »

En 1779, la tentative de l'artiste de se tourner vers la peinture d'histoire lui valut, au sujet d'un tableau représentant Hercule et Omphale, une critique railleuse de la part de Jean-Baptiste Radet (1752-1830) qui le renvoyait à sa condition de peintre d'animaux : « De mauvais plaisants prétendent qu'il eût mieux réussi en peignant Hercule en Taureau, Omphale en Génisse, et l'Amour en Oison⁵⁴⁵. » Le critique, qui publia anonymement sa brochure, interrogeait

542. DIDEROT, 1995 [1769-1781], p. 189. Voir vol. 2 annexe 5.

543. Jean Chatelus ne précise cependant pas le contexte exact de cette citation. Cf. CHATELUS Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 166-167.

544. BACHAUMONT Louis (Petit de), « Lettre II. Paris le 23 septembre 1775 », *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, J. Adanson, 1777-1783, t. XIII, p. 202. (17 vol.). Voir vol. 2 annexe 5.

545. RADET Jean-Baptiste, *Ab ! Ab ! Encore une critique du Sallon ! Voyons ce qu'elle chante. Aux derniers les bons !*, Paris, La Grenade, 1779, p. 17. Voir vol. 2 annexe 5.

acrimonieusement la volonté de Huet se demandant « Pourquoi vouloir sortir de sa sphère ? Il fait si bien les animaux »⁵⁴⁶ ! L'abbé Grosier (1743-1823) regrettait lui aussi ce choix, et d'autant plus que le peintre réussissait jusqu'alors très bien dans ses compositions animalières :

Je ne ferai ici mention de M. Huet, que pour gémir sur la déplorable manie de ces Artistes, inconstants ou séduits, qui, ayant des talents et une aptitude reconnue pour exceller dans un genre, l'abandonnent pour échouer dans un autre. L'Académie s'empessa d'admettre M. Huet sur un tableau d'animaux, qui fut universellement applaudi ; il est le seul Peintre de ce genre, et cette carrière semblait lui promettre une gloire et des succès d'autant plus sûrs, qu'aucun autre Artiste ne s'annonce pour la parcourir avec lui. Cependant M. Huet semble dédaigner les routes que lui a tracées la nature, et les moyens de célébrité qu'elle offre à son amour propre ! Il veut peindre l'Histoire. Les noms des Snyders, de Hondcoeter, des Fyt, des Rosa, des Bénédettes, des Mignon, des Desportes, des Oudry, sont des noms illustres dans les fastes de la Peinture ; ils passeront sans doute à la postérité : pourquoi avec des talents semblables, M. Huet ne prétendrait-il pas à la même gloire⁵⁴⁷ ?

À ce moment là, Bachelier avait déserté depuis longtemps les Salons de peinture et en ce genre Huet était désormais seul à exposer. Rappelant l'éminence des plus grands noms de l'histoire de la peinture d'animaux, des peintres flamands et hollandais aux plus réputés des français – Desportes et Oudry – l'abbé Grosier s'interrogeait : pourquoi Jean-Baptiste Huet refusait-il d'être l'héritier de cette tradition ? Le critique regrettait alors que le peintre, pourtant habile dans le genre des animaux, refusât, par orgueil, de s'y cantonner. Il n'avait jamais été reproché à Jean-Baptiste Huet de faire des animaux, genre pour lequel, au contraire, il semble avoir été généralement admiré, en revanche, lorsque le peintre souhaita s'en détacher, la critique ne lui fit preuve d'aucune tendresse.

Les animaux domestiques dans la peinture de Jean-Baptiste Huet

La part de l'œuvre animalière de Jean-Baptiste Huet se divise en trois catégories bien distinctes les unes des autres – tandis que les frontières entre les œuvres d'Oudry ou de Desportes, presque toujours articulées autour de la chasse, des conflits entre animaux et des natures mortes, demeurent plus ténues – à savoir : les combats d'animaux, les portraits de chiens et les scènes champêtres. C'est par la première catégorie que l'artiste avait fait son entrée à l'Académie royale de peinture, manifestant une dette évidente envers les premiers animaliers de l'Institution. Les portraits de chiens en revanche le rapprochent cette fois-ci plus de l'œuvre de Jean-Jacques Bachelier. Jean-Baptiste Huet représenta en 1778 un petit chien papillon (cat. 51), installé sur un coussin, à la manière des portraits de chien de cour que nous avons pu voir chez Bachelier selon une mode qui se développa surtout durant la seconde moitié du siècle et dont

546. RADET, 1779, p. 17. Voir vol. 2 annexe 5.

547. GROSIER Jean-Baptiste, *Coup d'œil sur les ouvrages de peinture, sculpture et gravure, de Messieurs de l'Académie Royale, exposés au Sallon de cette année*, Genève, 1779, p. 27-28. Voir vol. 2 annexe 5.

nous étudions les modalités dans la dernière partie de ce travail⁵⁴⁸. Citons à cet égard le *Portrait d'un cavalier King Charles* (cat. 51 fig. a) où l'animal est positionné sur un petit muret, agrémenté d'un rideau rose qui confère un caractère intimiste à la scène, et se tient au premier plan d'un jardin, réminiscence de certaines peintures italianisantes du XVIII^e siècle (voir fig. 71 et fig. 102). Ces portraits de chiens répondaient très vraisemblablement à des commandes d'ordre privé, et si nous n'en connaissons actuellement que quelques occurrences chez notre peintre, fort est à parier qu'il en réalisa un nombre bien plus élevé.

À ces toiles vient s'en ajouter une troisième, plus singulière : le *Petit chien au ruban bleu* (cat. 49) qui, s'il paraît être un portrait de chien tout ce qu'il y a de plus conventionnel au premier abord, fut en réalité présenté par l'artiste au Salon de 1773 comme un tableau allégorique intitulé dans le livret *La Fidélité, déchirant le bandeau de l'Amour, & foulant ses attributs*⁵⁴⁹. S'il arrivait que des animaux puissent symboliser des allégories, notamment dans les portraits, le chien étant seul et présenté comme dans un portrait animalier, sur un coussin, il s'agit d'un exemple assez unique. Vraisemblablement exposés au Salon de 1777⁵⁵⁰, les *Attributs champêtres* (cat. 50) des Beaux-Arts de Lyon sont décrits dans le catalogue du musée comme une métaphore de la relation amoureuse entre un homme et une femme⁵⁵¹. Il s'agit, une fois encore, d'un tableau à caractère allégorique. Plus question cette fois-ci de portrait d'animal, Jean-Baptiste Huet se rapproche ici des scènes champêtres qui constituèrent une partie essentielle de sa carrière.

Les *Vaches et moutons dans un paysage* (cat. 53), récemment présentés lors d'une vente aux enchères⁵⁵², peints en 1783 par Huet, appartiennent à la catégorie du bétail dans des paysages, dont l'influence directe est celle de l'art flamand, et plus particulièrement de Paulus Potter, spécialiste de ce type de représentations et très apprécié par les collectionneurs de l'époque. Que ce soit dans l'œuvre des grands peintres du début du siècle, ou dans celui plus tardif de Bachelier, on ne trouve pas dans la peinture animalière française un tel type de représentations d'animaux. Nous pourrions évoquer l'art d'un Jean-Louis Demarne (1752-1829), qui fut agréé à l'Académie – sans y être ensuite jamais reçu – dans le genre des animaux⁵⁵³, et dont Charles Blanc compare le caractère universel de l'art à celui de Jean-Baptiste Huet⁵⁵⁴. Cependant ses paysages prennent le pas sur ses animaux, et ses scènes sont généralement agrémentées de figures.

548. Voir part. 3 chap. 2.

549. Au sujet de l'identification de ce tableau, voir : [Cat. expo.] COUILLEAUX, 2016, p. 48, cat. 12 (repr.).

550. « 91. Trophée pastoral. Ce tableau, de 2 pieds 1 pouce, sur 23 pouces de large, appartient à M. Laillié. » Cf. GUIFFREY Jules (éd.), « Exposition de 1777 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, t. V, p. 22. Voir vol. 2 annexe 6.

551. ELSIG Frédéric, KISS Imola, *Catalogue raisonné des peintures françaises du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2014, p. 427, cat. 228 (repr.).

552. [Cat. vente] *Alte Meister*, Dorotheum, Vienne, Palais Dorotheum, Lundi, 18 décembre 2017, p. 163, cat. 302 (repr.).

553. On peut lire dans le procès-verbal du 29 mars 1783 : « M. Demachy, Conseiller, a présenté à la Compagnie le S^r Jean Louis de Marne, de Bruxelles, âgé de 31 ans, aspirant peintre dans le genre des animaux, qui a fait apporter de ses ouvrages. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. IX, p. 144.

554. BLANC C., 1865, vol. 2, p. 2.

Ce qu'il faut retenir de la carrière de Jean-Baptiste Huet est qu'il représenta surtout les animaux domestiques, ceux du quotidien. S'il peignit quelques combats d'animaux au début de sa carrière, à l'instar de son morceau de réception ou encore du *Barbet se jetant sur des canards* (cat. 47), ceux-ci semblent surtout lui avoir permis de se présenter à l'Académie dans la lignée d'un Oudry. À Bachelier, il emprunta plutôt les portraits de chiens mais ne renonça pas à représenter également les oiseaux dans des paysages, tels que ceux que l'on trouve dans l'œuvre de son oncle (cat. 38 ou cat. 41) autant que dans celle de Bachelier. Il peignit vers 1780 un *Coq, poules, poussins et colombes dans un paysage* (cat. 52) où à la différence de tout ce que nous avons pu voir jusqu'à présent, à défaut de chercher à représenter un certain exotisme, Jean-Baptiste Huet s'arrêta aux animaux de la basse-cour, ceux, une fois encore, de la vie quotidienne. Il ne chercha pas pour autant à les mettre en scène dans de vigoureux combats à la manière flamande telle que reprise ensuite par Jean-Baptiste Oudry (cat. 75). Jean-Baptiste Huet proposa à ses contemporains un art animalier teinté de tout ce qu'il avait pu observer chez ses prédécesseurs sans toutefois parvenir à y trouver son compte. Il ne reprit publiquement qu'une seule et unique fois les représentations d'animaux, après la Révolution, en présentant au Salon de 1802 une famille de lions⁵⁵⁵.

1.3. Jacques-Barthélémy Delamarre et le portrait de chien : une question de postérité

Avec Jean-Jacques Bachelier et Jean-Baptiste Huet, la deuxième moitié du siècle vit se développer un goût pour les portraits de petits chiens de cour. Et si l'habileté des deux artistes en ce genre paraît incontestable, nous souhaiterions à présent mettre en lumière un peintre, moins talentueux, qui se serait lui-aussi adonné à la représentation d'animaux domestiques durant le dernier quart du siècle. Nous ne connaissons que très peu de toiles signées de la main de ce peintre qui semble avoir été relativement peu talentueux et auquel pourtant il est d'usage d'accorder d'avoir travaillé pour la reine Marie-Antoinette (1755-1793).

Jacques-Barthélémy Delamarre (actif v. 1770) est aujourd'hui connu seulement au travers de quelques rares œuvres signées qui furent présentées lors de ventes publiques. De sa vie nous ne savons presque rien, si ce n'est qu'il fut un membre de l'Académie de Saint-Luc. Emmanuel Bénézit le présente comme « peintre animalier » qui « travaillant à Paris, [...] fut reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1777 »⁵⁵⁶. Le nom de notre artiste apparaît bel et bien dans la liste établie par

555. Jean-Baptiste Huet, *Famille de lions*, an X (1801-1802), huile sur toile, 97,5 x 130,5 cm, localisation actuelle inconnue. Pour une reproduction voir [cat. expo.] COUILLEAUX, 2016, p. 22-23, fig. 11.

556. BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, t. IV, p. 375 (14 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911-1923, 3 vol.).

Jules Guiffrey en 1915⁵⁵⁷, et dans celle de Georges Wildenstein en 1926, sans que n'y soient pour autant fournies de précisions supplémentaires⁵⁵⁸. Cette année 1777 marque en réalité la fin des maîtrises et corporations, c'est-à-dire que l'Académie se trouva dissolue. Elle ne fut rétablie que quelques années plus tard par le marquis d'Argenson (1722-1782).

Jacques-Barthélémy Delamarre passe pour avoir réalisé plusieurs versions du portrait d'un petit chien, posé sur une table près d'un encrier (cat. 16). Certaines de ces peintures sont signées quand d'autres non, et si elles diffèrent quelque peu par leur facture les compositions demeurent quasiment identiques. Lors des ventes auxquelles il fut présenté, le petit bichon représenté par l'artiste fut souvent assimilé à un chien nommé Pompon qui aurait été l'un des favoris de Marie-Antoinette. Sur une toile présentée en vente en 1991⁵⁵⁹, le même petit chien apparaît cette fois-ci représenté sur un coussin, plus proche de l'iconographie en vogue des portraits d'animaux.

Lors d'une vente en 2009⁵⁶⁰, le portrait présumé de Pompon est présenté en pendant d'un chat angora dans une posture similaire. De cette toile, on connaît également une variante (cat. 18) où le chat apparaît d'une manière qui semble un peu plus réaliste. Dans ces deux petits tableaux, l'animal a la patte posée sur un oiseau mort et arbore une expression assez menaçante qui contraste avec la sérénité du chien et qui n'est pas sans rappeler le célèbre chat angora de Bachelier (cat. 4), figuré dans l'une des deux versions du tableau en train de chasser un oiseau. L'oiseau mort était un motif typiquement associé au chat, et que l'on retrouve également sur le tableau du chat angora que Christophe Huet (cat. 44) avait peint quelques années auparavant⁵⁶¹.

Il semblerait enfin que l'artiste ne se soit pas contenté de la simple représentation d'animaux statiques, et l'on connaît de sa main une peinture présentant deux chats en train de se battre, une fois encore, autour d'un oiseau mort (cat. 17). Malgré les efforts de Delamarre pour donner du mouvement à sa composition, les couleurs demeurent assez ternes et les expressions des animaux relativement figées.

Ces quelques toiles ne sont vraisemblablement pas de la main d'un peintre particulièrement talentueux, ou du moins pas dans le genre des animaux. Il semble peu probable

557. « Delamarre (Jacques-Barthélémy), peintre reçu en 1777, rue de Beaujolais (*Tab.*, p. 25). » Cf. GUIFFREY Jules, « Liste générale des maîtres peintres et sculpteurs de la communauté de Saint-Luc de la ville de Paris (1391-1789) », *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris, Édouard Champion, 1915, t. IX, p. 251.

558. « Delamarre (Jacques-Barthélémy), adm. dans la cté des m. p.-sc. Enreg. le 14 oct. 1777. [Y 9333.] » Cf. WILDENSTEIN G., 1926, p. 62.

559. [Cat. vente] ADER-PICARD-TAJAN, *Tableaux anciens*, Paris (hôtel Drouot), 30 et 31 janvier 1991, n. p., cat. 311 (repr.).

560. [Cat. vente] CAZO Wilfrid *et al.*, *Dessins 1500 à 1900, Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, Paris (Drouot-Richelieu), Tajan, 25 mars 2009, p. 66, cat. 146 (repr.).

561. Dans le dernier chapitre de cette étude, nous analysons plus précisément ce motif au regard de la dialectique chien et chat dans la peinture animalière. Voir part. 3 chap. 2.

que l'artiste ait été mandaté pour représenter le chien de la reine, et aucune mention à ce sujet n'est faite dans les documents relatifs aux commandes royales. Force est cependant de constater que le petit tableau du bichon à l'encrier a acquis, au fil des années et des ventes publiques, une réputation qu'on pourrait qualifier de royale et qui augmente considérablement sa côte, et ce en dépit d'une facture largement inférieure à de nombreuses autres peintures du même type. Si nous avons souhaité intégrer cet artiste à notre étude, c'est d'une part car malgré le peu de toiles que nous connaissons de Jacques-Barthélémy Delamarre la majeure partie d'entre-elles sont animalières mais aussi parce que le peintre est représentatif du goût pour les portraits d'animaux ; les différentes versions de ses tableaux ayant sûrement été destinées à répondre à des commandes – bien qu'il ne s'agisse probablement pas de celles de la reine.

2. Quelle reconnaissance pour les femmes animalières ?

L'Académie royale de peinture et de sculpture est connue pour avoir laissé très peu de place aux femmes. Par souci de pudeur, celles-ci ne pouvaient assister aux leçons anatomiques qui y étaient dispensées, et n'avaient, de fait, pas l'autorisation de pratiquer la peinture d'histoire. Elles se retrouvaient alors contraintes à se tourner plutôt vers des objets simples, plus proches d'elles, comme les fleurs ou les oiseaux, même si certaines d'entre-elles parvenaient jusqu'au genre du portrait.

Durant les deux siècles d'histoire de l'Académie royale, seules quinze femmes eurent le privilège d'être admises en son sein. Deux d'entre elles pratiquèrent la peinture d'animaux : Anne Vallayer-Coster (1744-1818), connue pour être une peintre de natures mortes talentueuse, et Marie-Thérèse Vien (1738-1806), née Reboul, miniaturiste. Par ailleurs, et malgré l'absence d'œuvres connues de sa main, il a semblé intéressant d'aborder le cas d'une artiste qui, sous le nom de « mademoiselle d'Estours » (active durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle), exposa aux salons de la Correspondance organisés par Pahin de la Blancherie (1752-1811). Toutes trois appartiennent, elles aussi, à cette deuxième génération animalière. Un talent pour lequel elles furent reconnues de leur temps.

2.1. Anne-Vallayer Coster, retours de chasses et natures mortes

Traiter de la peinture animalière française du XVIII^e siècle implique de s'intéresser à des artistes qui produisirent des tableaux dans des genres divers et dont la peinture d'animaux ne pouvait constituer qu'un pan. C'est le cas de l'une des plus célèbres académiciennes de son temps, Anne Vallayer-Coster, peintre de natures mortes, de portraits et d'animaux.

Relativement peu étudiée malgré une notoriété incontestable à son époque, elle intéressa l'éminente historienne de l'art Marianne Roland Michel qui, dans le premier ouvrage monographique consacré à l'artiste, en 1970, établit un tableau de la « Répartition par genres des œuvres datées d'Anne Vallayer-Coster »⁵⁶². Sur un total de cent-soixante six œuvres recensées, tous genres confondus, la catégorie « Animaux trophées de chasse » en compte treize, réalisées entre 1769 et 1800. La section du catalogue raisonné, faisant suite à l'essai, qui se rapporte à cette catégorie est intitulée « Trophées de chasse. Natures mortes animales ». Aux toiles connues de l'artiste ont été ajoutées des œuvres non signées dont les attributions sont parfois incertaines. Deux d'entre-elles ont plus particulièrement retenu notre attention : *Les petits favoris* (n° 303) et *Levrette sur un coussin de velours rouge* (n° 304). En fait de trophées ou de natures mortes, ce sont là des portraits de chiens et, en dépit de l'attribution peu probable de ces toiles à Vallayer-Coster, on peut se demander pourquoi Marianne Roland Michel n'a pas intitulé cette partie du catalogue, plus généralement, « sujets d'animaux ».

Si l'on excepte les toiles rejetées et les attributions, l'œuvre animalière de Vallayer-Coster s'articule autour des natures mortes et des trophées de chasse (cat. 88). On connaît trois occurrences de toiles où l'artiste a représenté un chien vivant en plus des trophées. Deux d'entre elles, exposées aux Salons de 1785 et 1787⁵⁶³, ont aujourd'hui disparu, la troisième fut présentée encore récemment lors d'une vente⁵⁶⁴. La *Scène de retour de chasse dans un paysage* (cat. 89) ne peut en effet pas être identifiée comme étant l'une des toiles exposées aux Salons car les descriptions et les dimensions en diffèrent. Cette peinture est tout à fait dans le goût des toiles de Desportes, le catalogue de la vente de 2014 la présente même comme une réinterprétation d'une toile que le peintre avait réalisée en 1709 pour le château de Meudon (cat. 89 *fig. a*).

Par ailleurs, signalons qu'en 2003 eut lieu, entre Dallas, New York et Marseille, la toute première exposition visant à présenter l'œuvre de l'artiste. Le catalogue, précédé d'un essai, fut réalisé par la spécialiste de la peinture, Marianne Roland Michel, en collaboration avec Eik Kahng et la participation de plusieurs auteurs⁵⁶⁵. Cet ouvrage n'apporte toutefois pas d'information supplémentaire quant à la représentation des animaux dans la peinture de Vallayer-Coster bien que plusieurs trophées de chasse, notamment, apparaissent dans le catalogue.

562. ROLAND MICHEL Marianne, *Anne Vallayer-Coster, 1744-1808*, Paris, C.I.L., 1970, p. 79-80.

563. « 60. Un chien de chasse posant la patte sur un lièvre ; on voit dans le fond un fusil, une carnassière et une poire à poudre, accrochés à un tronc d'arbre. Ce tableau a 4 pieds 1 pouce de haut sur 3 pieds et demi de large. » et « 68. Un chien près d'un chevreuil et d'autre gibier, comme lièvre, faisan, etc., avec un fond de paysage. 4 pieds et demi de haut, sur 3 pieds et demi de large. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1786 » et « Exposition de 1787 », 1990-1991, t. VI, p. 24 et p. 24. Voir vol. 2 annexe 6.

564. [Cat. vente] DENIZET Stéphanie, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle*, Paris, Sotheby's (rue du Faubourg Saint Honoré), 26 juin 2014, p. 71, cat. 58 (repr.).

565. [Cat. expo.] KAHNG Eik, ROLAND MICHEL Marianne, *Anne Vallayer-Coster : peintre à la Cour de Marie-Antoinette [exposition itinérante, Washington, National Gallery of art, Dallas Museum of art, New-York, The Frick Collection, Musée des beaux-arts de Marseille, 2002-2003]*, Marseille, Somogy, 2003.

Anne Vallayer fut reçue à l'Académie en juillet 1770 sur présentation de tableaux d'instruments de musique et d'arts⁵⁶⁶. Le rédacteur du *Mercure* du mois de septembre fit part à ses lecteurs de cette réception :

Le samedi 28 juillet, Mlle. Vallayer, âgée de 22 à 23 ans, a été présentée et agréée le même jour à l'académie royale de peinture et sculpture. Ses tableaux, dans le genre des fleurs, des fruits, des bas-reliefs, d'animaux, ont été la meilleure recommandation de ses talents. Elle peut se placer à côté des maîtres célèbres qui composent la première académie de l'Europe pour les arts ; et dans un âge si tendre, et malgré les obstacles de son sexe, elle a porté l'art si difficile de rendre la nature, à un degré de perfection qui enchante et qui étonne⁵⁶⁷.

Sont ainsi énumérés tous les genres de peinture qui firent le succès de la carrière de l'artiste, et qu'elle proposa régulièrement au regard de ses contemporains lors des Salons de l'Académie entre 1773 et 1789.

L'année suivant sa réception, Vallayer-Coster, qui exposait pour la première fois au Salon, présentait au public des morceaux d'histoire naturelle et une toile représentant un lapin qui reçut les éloges de Bachaumont : « Un lapin, imité de grandeur naturelle, annonce que cette savante fille traite aussi les animaux⁵⁶⁸ ». Avec ce début de carrière prometteur, l'artiste prouvait déjà à ses contemporains sa capacité à peindre, entre autres choses, les animaux.

Concernant sa formation, retenons que l'artiste eût très probablement, parmi ses maîtres, Joseph Vernet (1714-1789) – c'est du moins ce que supposent Marianne Roland Michel et Eik Kahng qui parviennent à établir des liens directs entre les deux artistes⁵⁶⁹ – qui enseigna peut-être aussi la peinture à mademoiselle d'Estours. C'est toutefois à Chardin que l'on compare traditionnellement Anne Vallayer-Coster, ce que conteste Marianne Roland Michel qui élargit les influences de l'artiste à de nombreux autres peintres qui pratiquèrent la nature morte : « Nous voulons simplement indiquer que ces compositions, ces natures mortes, ces effets floraux caractérisent une époque déterminée de la peinture, et qui ne saurait être comprise, ni même, sans doute, exister, sans les peintres de natures mortes qui la précédèrent ou l'encadrèrent, tels Oudry, Desportes, Bachelier... ». L'historienne de l'art conclut par la question suivante : « Anne Vallayer-Coster, aurait-elle peint ses trophées de chasse, ses chiens posant la patte sur du gibier, son "chien près d'un chevreuil et d'autres gibiers sur fond de paysage", si elle n'eut connu Oudry⁵⁷⁰ ? » Marianne Roland Michel fait référence au tableau exposé au Salon de 1787 que nous avons déjà mentionné et qui évoque incontestablement les compositions des meilleurs peintres de chasses et de natures mortes.

566. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VIII, p. 48.

567. *Mercure de France*, septembre 1770, p. 174-175.

568. BACHAUMONT, 1777-1783, t. XIII, p. 101. Voir vol. 2 annexe 5.

569. [Cat. expo.] KAHNG, ROLAND MICHEL, 2003, p. 14.

570. ROLAND MICHEL, 1970, p. 77.

À ce sujet, l'un des critiques du Salon de 1787 trouvait qu'il y avait « de la vérité dans quelques détails » et que « La tête du chien surtout [était] bien exprimée »⁵⁷¹, quand un autre s'exclamait : « Qu'elle se borne à peindre la nature morte, et jamais les fleurs, et elle l'emportera sur ses rivales⁵⁷². » Au Salon de 1785, où elle exposait une composition similaire, un critique anonyme écrivait :

Il paraît que nous naissons avec une certaine mesure de talent que nous ne pouvons jamais passer. On ne peut peindre avec plus de grâce et d'élégance que M^{me}. *Vallayer-Coster*, des fleurs, des gibiers, des attributs de chasse, &c. c'est là le genre qui lui est propre, et dans lequel elle a mérité les plus grands succès ; mais lorsqu'elle voudra s'attacher à peindre la nature vivante, elle se trouvera toujours au-dessous d'elle-même ; je ne donne pour exemple que les portraits qu'elle vient d'exposer au Salon [...] ⁵⁷³.

Anne Vallayer-Coster était donc reconnue par ses contemporains comme une véritable peintre de nature morte, genre dans lequel elle excella.

Le goût pour l'artiste ne se manifesta pas seulement lors des expositions de peinture mais elle fut aussi collectionnée. Colin Bailey qui consacra un article aux amateurs de Vallayer-Coster retint notamment l'achat par le comte d'Angiviller du tableau *Un coq et une poule blanche* (cat. 90)⁵⁷⁴. Il avait été exposé au Salon de 1787, la même année que le chien et gibier qui intéressa cependant beaucoup plus la critique. Cette toile présente pourtant tout le savoir faire de l'artiste dans la gestion de la composition, la distribution des couleurs et des lumières, et enfin la grande vérité avec laquelle elle est parvenue à rendre le plumage des volatiles. On pourrait dire, sans hésitation aucune, que Vallayer-Coster est parvenue à donner, avec habileté et talent, beaucoup de vie et de mouvement à une nature morte. L'artiste, qui n'avait rien à envier à ses prédécesseurs, parvint à se faire aimer de ses contemporains en une fin de siècle où le goût pour la nature morte s'amenuisait.

Anne Vallayer-Coster, académicienne talentueuse, avait su intégrer des animaux à ses compositions en leur insufflant la même vigueur que l'avaient fait Desportes et Oudry au début du siècle. Il était rare pour une femme d'être amenée à peindre des trophées de chasse et des animaux morts, celles-ci étant plutôt tournées vers les fleurs – genre dans lequel notre artiste s'illustra le plus – ou les portraits.

571. ROBIN Jean-Baptiste-Claude, *L'Ami des artistes au Sallon*, Paris, L'Esclapart, 1787, p. 30. Voir vol. 2 annexe 5.

572. ANONYME, *Tarare au Sallon de peinture*, Paris, Marchands de Nouveautés, 1787, p. 15. Voir vol. 2 annexe 5.

573. ANONYME, *Observations critiques sur les tableaux du Sallon, de l'année 1785 ; pour servir de suite au Discours sur la Peinture*, Paris, Marchands de Nouveautés, 1785, p. 19. Voir vol. 2 annexe 5.

574. BAILEY Colin B., « Un peintre de natures mortes et ses mécènes : les collectionneurs de Vallayer-Coster de 1770 à 1789 », in [cat. expo.] KAHNG, ROLAND MICHEL, 2003, p. 59-73.

2.2. Marie-Thérèse Vien : galanterie du critique ou talent de l'artiste ?

De près de vingt ans l'aînée d'Anne Vallayer Coster, Marie-Thérèse Vien, née Reboul en 1728, fut elle aussi l'une des rares femmes à être admises à l'Académie. Elle doit sa notoriété avant tout au célèbre peintre d'histoire Joseph-Marie Vien, qu'elle épousa le 10 mai 1757. Pour connaître certains éléments de la vie de Marie-Thérèse Reboul, jamais véritablement étudiée jusqu'ici, c'est surtout vers les publications relatives à son époux qu'il faut se tourner. On y apprend comment le peintre rencontra, par l'entremise du comte de Caylus, cette jeune femme talentueuse qui avait déjà du goût et du savoir faire pour la peinture de papillons, d'oiseaux et de fleurs⁵⁷⁵.

Marie-Thérèse Vien n'ayant pas joui de la même notoriété qu'Anne Vallayer-Coster, les publications à son sujet demeurent très limitées. Son nom apparaît dans un almanach de 1776, suivi de la mention « peintre d'oiseaux, papillons, etc. à Rome [son époux fut directeur de l'Académie de France à Rome de 1775 à 1781]⁵⁷⁶ » puis, quelques années après elle figure en tant que « peintre d'animaux⁵⁷⁷ » dans l'*Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française* de Pahin de la Blancherie. À la fin du XIX^e siècle, c'est dans un petit essai publié par Octave Fidière, qui fut l'un des premiers à s'intéresser aux académiciennes, que se trouvent quelques informations concernant la carrière de l'artiste⁵⁷⁸. Ne connaissant qu'une œuvre de la main de l'artiste, Octave Fidière admet qu'il est difficile de juger de son talent. Il choisit cependant de se fier aux rares commentaires qui furent faits de ses miniatures à l'époque, et s'il soupçonne d'abord Diderot de faire preuve d'une certaine complaisance à l'égard de Marie-Thérèse Vien, probablement par respect pour son ami Joseph-Marie Vien, Octave Fidière, après avoir lu la critique d'Élie Fréron (1718-1776) pour l'*Année littéraire*, conclut que « nous en savons assez pour être édifiés par son talent. La petite dimension de ses œuvres, non moins que son faire précieux doivent la faire classer parmi les miniaturistes », tout en la rattachant par ailleurs à la tradition des peintres hollandais Abraham Mignon (1640-1679) et Gerard van Spaendonck⁵⁷⁹ (1746-1822) qui s'étaient tous deux spécialisés dans la peinture de fleurs.

C'est deux mois après avoir épousé Joseph-Marie Vien que Marie-Thérèse fut agréée et reçue le même jour à l'Académie royale de peinture (voir par exemple cat. 92). On peut lire dans le procès-verbal du 30 juillet 1757 : « Mademoiselle Marie-Thérèse Reboul, épouse de M. Vien,

575. Voir à ce sujet : GAEHTGENS Thomas W., LUGAND Jacques, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi. 1716-1809*, Paris, Arthena, 1988, p. 25-26.

576. LE BRUN, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, Paris, Delalain, 1776, p. 77.

577. PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française, depuis Jean Cousin, en 1500, jusqu' en 1783 inclusivement*, Paris, Knapen & fils, 1783, p. 144.

578. FIDIÈRE Octave, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay, 1885, p. 27-31.

579. FIDIÈRE, 1885, p. 30.

Adjoint à professeur de l'Académie, née à Paris, a présenté à l'assemblée plusieurs tableaux de divers objets de l'histoire naturelle, peints à la miniature d'après le naturel⁵⁸⁰. » La même année, l'artiste exposait au Salon « différents morceaux d'histoire naturelle, sous le même numéro⁵⁸¹ » que l'on peut aisément identifier comme étant ceux qu'elle avait présentés à l'Académie pour sa réception. Cette année-là, Vien exposait, entre autres miniatures, les *Deux pigeons sur une branche d'arbre* (cat. 92) aujourd'hui au Louvre, seule peinture identifiée de sa main. Cette petite aquarelle sur papier est éminemment décorative et témoigne de tout le soin que pouvait appliquer Marie-Thérèse Vien à rendre avec beaucoup de vérité ces petits oiseaux pleins de vie. Ces tableaux laissèrent la critique générale dans une relative indifférence à l'exception du rédacteur du *Mercur de France* qui ne tarit pas d'éloges au sujet de la jeune artiste : « Qu'il est glorieux pour Madame Vien de voir son nom associé à tant d'hommes célèbres ! Les ouvrages d'histoire naturelle qu'elle a exposés sont d'un beau fini et d'une grande précision⁵⁸². » Il fallut attendre l'exposition suivante, où elle présentait fleurs, papillons et natures mortes⁵⁸³, pour que Diderot écrive que « Les morceaux de Mme Vien ont le mérite qu'il faut désirer, la patience et l'exactitude. Un portefeuille de sa façon instruirait autant qu'un cabinet, plairait davantage et ne durerait pas moins⁵⁸⁴ ». Le compliment de Diderot laisse à penser que Marie-Thérèse Vien avait brillamment su s'approprier les curiosités que lui offrait la nature.

C'étaient là des débuts assez prometteurs pour Marie-Thérèse Vien qui continua alors d'exposer aux Salons présentant tour à tour des peintures d'animaux et de fleurs. En 1763, Diderot lui dédiait à nouveaux quelques lignes élogieuses au sujet d'une toile semblable à celle que nous avons évoquée juste avant :

Cette femme peint à merveille les oiseaux, les insectes et les fleurs. Elle est juste dans les formes et vraie dans l'exécution ; elle sait même réchauffer des sujets assez froids. ici, c'est un *Émouchet qui lie un petit oiseau* ; là *Deux pigeons qui se baisent*. Si elle suspend par les pattes un oiseau mort, elle en détachera quelques plumes qui seront tombées à terre et sur lesquelles on serait tenté de souffler pour les écarter⁵⁸⁵.

Le jugement de Diderot ne fut pas contredit pas le rédacteur de l'*Année littéraire* qui insista pour sa part sur l'exceptionnelle réception d'une femme au sein de la prestigieuse institution de peinture : « Je n'oublierai pas dans cette liste glorieuse Madame *Vien*, qui vient d'être reçue à l'Académie : honneur peu commun et dont on la juge digne par la vérité, le moelleux et le beau

580. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VII, p. 41.

581. GUIFFREY, « Exposition de 1757 », 1990-1991, t. III, p. 24. Voir vol. 2 annexe 6.

582. *Mercur de France*, octobre 1757, p. 166. Voir vol. 2 annexe 5.

583. GUIFFREY, « Exposition de 1759 », 1990-1991, t. III, p. 21-22. Voir vol. 2 annexe 6.

584. DIDEROT, 1984 [1759-1763], p. 100. Voir vol. 2 annexe 5.

585. DIDEROT, 1984 [1759-1763], p. 231-232. Voir vol. 2 annexe 5.

fini de ses ouvrages⁵⁸⁶. » Le critique remarquait tout particulièrement « un oiseau dont le plumage est rendu avec tant d'art et de délicatesse qu'on n'y peut rien désirer⁵⁸⁷ ».

Au Salon suivant, l'artiste exposait trois tableaux sous le même numéro et un quatrième représentant « un pigeon qui couve⁵⁸⁸ ». Lors de nos recherches dans les cartons anonymes de la documentation des peintures du musée du Louvre, nous avons mis au jour la photographie d'un tableau que nous pensons pouvoir identifier comme étant le pigeon de 1765 (cat. 91). Cette petite peinture réalisée à l'aquarelle et à la gouache est aujourd'hui connue grâce à une exposition qui se déroula en 1986 à la galerie londonienne Baskett & Day⁵⁸⁹. Si nous nous proposons de rapprocher ces miniatures c'est que d'une part le sujet de la gouache, technique généralement employée par l'artiste au cours de sa carrière, de 1986 correspond tout à fait à celle de 1765, et que d'autre part ses dimensions sont presque exactement les mêmes que celles des deux pigeons conservés au Louvre. Enfin, deux descriptions du tableau, faites à l'époque, semblent permettre d'abonder en ce sens. On lisait ainsi dans le *Mercure de France* du mois d'octobre 1765 :

Mde Vien, Académicienne, en exposant un de ses tableaux qui présente un pigeon, de grosseur naturelle, couvant dans un panier, nous a fourni une nouvelle occasion d'admirer le talent qu'elle possède, d'attirer le grand, le beau *faire*, au fini, au précieux, à la patience du travail de la miniature. Le *plumé* de ce pigeon céderait à peine à la nature même. Chacune des parties de ce tableau mériterait un éloge particulier, et l'art de l'imitation n'a jamais mieux saisi la vérité de son modèle que dans l'effet de cet ouvrage⁵⁹⁰.

Mais c'est surtout la description que donne Diderot de cette peinture qui achève de nous convaincre dans notre volonté d'attribution :

Il [le pigeon] est posé sur un panier d'osier. On voit des brins de paille du nid qui s'échappent irrégulièrement autour de l'oiseau. Il a de la sécurité. Sans voir le nid, un savant pigeonnier comme vous devinerait ce qu'il fait. Il est de profil, et l'on croit le voir en entier ; son plumage brun est de la plus grande vérité ; la tête et le cou sont à tromper. La finesse et le précieux de ce morceau arrêtent et font plaisir. Si je ne craignais qu'on m'accusât de m'arrêter à des fétus, je dirais que les brins d'osier du panier sont trop faiblement touchés par-devant, et que c'est le contraire aux brins de paille qui sortent du panier par derrière⁵⁹¹.

586. *L'Année littéraire*, 1757, t. v, p. 349. Voir vol. 2 annexe 5.

587. *L'Année littéraire*, 1757, t. v, p. 349. Voir vol. 2 annexe 5.

588. GUIFFREY, « Exposition de 1765 », 1990-1991, t. iv, p. 21. Voir vol. 2 annexe 6.

589. Les galeristes ne parvinrent pas à proposer d'attribution satisfaisante pour cette œuvre ainsi qu'en atteste la notice qui accompagne la petite gouache : « Nous n'avons pas pu trouver d'attribution pour ce dessin. L'œuvre la plus proche que nous ayons pu trouver était l'exceptionnelle aquarelle d'un *Canard colvert et Lapins dans un panier* qu'Andrew Wyld a vendu à la Fondation Achenbach pour les Arts Graphiques, à San Francisco. Celle-ci est signée et datée 1806. Elle est beaucoup plus petite et Andrew Wyld ne pense pas que les deux dessins soient de la même main. » [« *We have been unable to find an attribution for this drawing. The nearest we could find was the exceptional watercolour of a Mallard and Rabbits in a Basket which Andrew Wyld sold to the Achenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco. This is signed and dated 1806. It is much smaller and Andrew Wyld does not think that both drawings are from the same hand.* »] Cf. [Cat. expo.] *An exhibition of old master drawings of the French School, 1480-1880* (exposition du 9 décembre au 19 décembre 1986), Londres, Baskett & Day, 1986. [Le catalogue de cette exposition étant introuvable en bibliothèque, nous remercions le vendeur de livres anciens localisé à Cambridge (RU) nous ayant fait parvenir cette notice.]

590. *Mercure de France*, octobre 1765, p. 194-195. Voir vol. 2 annexe 5.

591. DIDEROT, 1984 [1765], p. 150. Voir vol. 2 annexe 5.

S'il est malheureux de ne pouvoir localiser cette œuvre, la photographie que nous possédons de celle-ci nous permet cependant, si elle est bien, comme nous le pensons, du pinceau de Marie-Thérèse Vien, de venir compléter l'œuvre, quasi inexistant, de l'artiste. Par ailleurs, la manière dont est représenté l'oiseau, tout à fait réussi, contrebalance la critique d'Octave Fidière jugeant médiocre les deux pigeons du Louvre. Il est difficile de comparer la facture de cette gouache à celle des *Deux pigeons sur une branche* (cat. 92) qui furent réalisés à l'aquarelle et rehauts de blanc. L'usage de la gouache permet une touche plus uniforme et un rendu plus réaliste. Cependant, il ne semble pas improbable que ces deux miniatures soient bien de la même main.

Le commentaire que fit Mathon de la Cour au sujet des toiles exposées par Vien en 1765 est particulièrement intéressant. Le critique qui se défendait de toute galanterie encensait la manière de l'artiste qui n'avait selon lui, « rien de cette sécheresse timide et servile des miniatures ordinaires » et concluait son éloge en trouvant « singulier que ce soit une femme qui ait étendu les bornes de ce genre, et qui soit venue donner aux hommes l'exemple d'une manière plus mâle et plus hardie »⁵⁹². Tout en renvoyant à son sexe, Mathon de la Cour parvenait à glorifier Marie-Thérèse Vien dans sa pratique du genre qu'elle avait choisi d'adopter – celui de la miniature, d'oiseaux ou de fleurs.

Lors de l'exposition suivante, le rédacteur de l'*Année Littéraire* partageait un avis similaire. On pouvait ainsi lire dans le journal que « Mme Vien, qui est en possession de peindre l'histoire naturelle, a développé ses talents dans tout leur jour. Un coq-faisan doré de la Chine, la poule huppée veillant sur ses petits, joignent au travail le plus précieux un effet large ; et les connaisseurs y ont trouvé une fermeté rare dans les ouvrages d'une personne de son sexe »⁵⁹³. Par ailleurs, et peut-être parce que par le biais de la *Correspondance littéraire* et de ses relations avec Friedrich Melchior Grimm, elle avait pu connaître l'art de Marie-Thérèse Vien, le livret précise que ce tableau appartenait aux collections de l'impératrice Catherine II de Russie⁵⁹⁴ (1729-1796).

Deux ans plus tard, Diderot qui louait toujours le talent de l'artiste, reprochait toutefois gentiment à Vien de ne pas avoir remarqué que, lorsqu'elle protège ses petits, « une poule d'une grosseur commune, prend un volume énorme, par l'étendue qu'elle donne à toutes ses plumes ébouriffées ». Le critique reconnut cependant que l'artiste savait mettre « dans ses animaux de la vie et du mouvement », lui qui n'aurait pas pensé qu'elle « en sût jusque-là » s'avoua « surpris de sa

592. MATHON DE LA COUR Charles-Joseph, *Lettres à Monsieur***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au salon du Louvre en 1765*, Paris, Bauche et Dhoury, 1765, p. 40-41. Voir vol. 2 annexe 5.

593. *Année littéraire*, 1767, t. VI, p. 89. Voir vol. 2 annexe 5.

594. Guillaume Nicoud, auteur d'une thèse sur la collection de peinture française de l'impératrice Catherine II de Russie, nous informe qu'il n'existe pas plus d'informations sur ce sujet à l'heure actuelle.

poule »⁵⁹⁵. Remarquant que les serins exposés la même année par l'artiste étaient de moindre qualité, Diderot ne put s'empêcher d'exprimer sa suspicion quant au fait que pour cette poule qu'il jugeait si réussie, Marie-Thérèse Vien se serait en réalité fait aider de son époux : « Mad^e Vien, vous avez fait ces serins-là toute seule ; pour votre poule, votre mari pourrait bien l'avoir un peu coquetée⁵⁹⁶. »

Marie-Thérèse Vien était malgré tout rapidement parvenue à convaincre ses contemporains de son talent dans la représentation des animaux, un genre peu pratiqué.

2.3. « Mademoiselle d'Estours » : une animalière anonyme

Si on ne connaît que peu d'œuvres de Marie-Thérèse Vien, nous allons maintenant aborder le cas d'une artiste dont nous ne connaissons, pour ainsi dire, rien.

Nous avons rencontré le nom de Mlle d'Estours lors de recherches effectuées sur les Salons de la Correspondance. Ces expositions furent organisées par Pahin de la Blancherie entre 1779 et 1787 et avaient pour but de présenter les tableaux d'artistes disparus ou vivants n'appartenant pas à l'Académie. Contrairement à cette dernière, la Correspondance était ouverte aux femmes comme aux hommes. Presque chaque mois dans les *Nouvelles de la république des lettres et des Arts*⁵⁹⁷ étaient présentées, plus ou moins brièvement, les œuvres exposées. C'est ainsi que, le 27 février 1782, Pahin de la Blancherie écrivit à propos d'une certaine mademoiselle d'Estours, qui exposait un tableau de bétail, qu'elle « dev[enait] de plus en plus recommandable, à mesure qu'elle travaill[ait] plus en grand⁵⁹⁸. » Le 13 mars de la même année, l'artiste proposait un tableau représentant un chat angora au sujet duquel Pahin de la Blancherie estimait que « le mérite de cet Artiste à peindre les animaux, se soutient par rapport à toutes les espèces⁵⁹⁹ ». Il ne nous en fallait pas plus pour nous interroger sur cette mystérieuse artiste.

Dans *Les artistes du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Émile Bellier de la Chavignerie mentionna une artiste du nom de madame Duchâteau : « élève de J. Vernet, a exposé au Salon de la Correspondance, de 1779 à 1782, sous son nom de demoiselle, Destours ; elle habitait alors rue des Bourdonnais, maison de M. Doré. Elle a pris part aux Salons de 1791 et 1793 ; sa demeure avait été transférée rue des Deux-Boules-Sainte-Opportune, n° 6 : c'est tout ce que nous avons pu

595. DIDEROT Denis, *Ruines et paysages : salons de 1767*, éd. par Else Marie BUKDAHL, Michel DELON et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1995 [1767], p. 247. Voir vol. 2 annexe 5.

596. DIDEROT, 1995 [1769-1781], p. 248.

597. PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, Paris, Ruau, 1779-1788.

598. PAHIN DE LA BLANCHERIE, 27 février 1782, n° 9, p. 70.

599. PAHIN DE LA BLANCHERIE, 13 mars 1782, n° 11, p. 86.

recueillir sur son compte⁶⁰⁰. » La Bibliothèque nationale de France conserve dans ses collections plusieurs dessins de la main d'une dénommée Denise Duchâteau-Destours, tous réalisés autour des années 1820. Il s'agit toutefois uniquement de vues d'architecture. Au Salon de la Correspondance du 1^{er} juin 1779, les *Nouvelles de la République* évoquaient « Un *Dessin* au bistre représentant un Paysage, par Mlle Destour, Peintre, rue des Bourdonnais ; treize pouces de haut et dix-huit de large⁶⁰¹ ». S'il s'agit très vraisemblablement de Denise Duchâteau-Destours, à laquelle fait également référence Bellier de la Chavignerie, le doute subsiste quant à l'identification de cette artiste comme étant notre Mlle d'Estours. En effet, il pourrait tout aussi bien s'agir de deux sœurs ; la différence radicale entre des sujets d'animaux et d'architecture, sans que Pahin de la Blancherie n'en touche un mot, permet de l'envisager.

Parmi le petit nombre de femmes ayant eut le privilège de pratiquer la peinture en tant qu'académiciennes, deux choisirent de traiter, non sans mérite, les animaux, quand une troisième, hors de cette sphère semble s'y être aussi essayé. Sans pouvoir toujours se faire une opinion sur le travail qu'elles proposaient, il est toutefois intéressant de se pencher sur la façon dont leurs contemporains avaient pu recevoir leur art. Loin des tableaux de fleurs et des portraits, la peinture d'animaux faisait appel à une sensibilité que surent apprécier des amateurs qui les encouragèrent à continuer dans ce genre.

Les inclure dans ce travail nous permet d'une part de montrer que l'art animalier n'était pas l'apanage des hommes, quand bien même eux seuls seraient aujourd'hui connus pour ça, tout en élargissant le champ d'un corpus déjà peu étendu.

3. Peintres de natures mortes ou peintres animaliers ?

Dans *La nature morte ou La place des choses*, Étienne Jollet consacra un court chapitre à la place des animaux⁶⁰². Il y évoque le « lien étroit », indéniable, entre nature morte et peinture animalière. L'historien de l'art différenciait toutefois les deux genres tout en insistant sur le fait que la représentation animalière prenait racine dans une tradition remontant à l'antiquité romaine⁶⁰³. Par ailleurs, dans un ouvrage paru en 2015, Jean-Michel Croisille remet en lumière l'apparition de la nature morte dès l'Antiquité, à la période romaine également⁶⁰⁴. Une partie de

600. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 67 (Extrait de la *Revue universelle des arts*, Paris, Vve J. Renouard, 1865).

601. PAHIN DE LA BLANCHERIE, 1^{er} juin 1779, n° 17, p. 134.

602. JOLLET Étienne, « Objets et animaux », *La nature morte ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 186.

603. « Cependant, les deux pratiques restent bien différenciées. La représentation des animaux prend appui sur une longue tradition remontant à l'Antiquité, enrichie par des figures trouvées dans des livres de modèles ou par des commentaires comme ceux de Hoostraten [...]. » Cf. JOLLET, 2007, p. 186.

604. CROISILLE Jean-Michel, *Natures mortes dans la Rome antique : naissance d'un genre artistique*, Paris, Picard, 2015.

son livre portant sur « les sujets, nature et composition » offre une place aux animaux parmi les premières natures mortes⁶⁰⁵. Les animaux vivants côtoient, dans des tableaux à plusieurs registres, victuailles et objets du quotidien. Ainsi, dans la Rome antique, à l'instar de nos œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles, la peinture animalière et la nature morte étaient étroitement mêlées.

Certains des artistes jusqu'ici évoqués, notamment Jean-Baptiste Oudry, Alexandre-François Desportes, et leurs familles, peignirent de nombreuses natures mortes, à tel point qu'ils sont plus souvent présentés comme peintres de ce genre que comme animaliers. Et ce malgré le véritable intérêt qu'ils avaient porté aux animaux, sujet central de leur art.

Parallèlement, il se trouvait des peintres – que l'on pourrait dire de natures mortes animalières⁶⁰⁶ – spécialisés dans la nature morte qui laissèrent cependant une grande place aux animaux dans leurs toiles. Qu'elle pousse à la réflexion ou demeure éminemment décorative, comme dans l'art de Jean-Baptiste Siméon Chardin et de Pierre-Nicolas Huilliot, ou qu'elle soulève des questions d'attribution comme avec Nicolas Henry Jeaurat de Bertry, cette place ne peut être ignorée.

3.1. La place prépondérante des animaux dans la peinture de Chardin

Il est relativement peu aisé d'aborder la carrière d'un peintre de l'envergure de Jean-Baptiste Siméon Chardin qui fut, à la différence de la plupart des artistes rencontrés jusqu'à présent, l'objet d'études aussi nombreuses que variées. Nous évoquerons ainsi plus volontiers le nom de Georges Wildenstein, l'un de ses plus anciens biographes, qui lui consacra en 1933 une monographie et un catalogue raisonné. Dans son travail sur les liens entre Chardin et la nature morte, l'historien de l'art écrivait ceci : « Les tableaux présentés par Chardin [à l'Académie] décidèrent de l'étiquette que lui donnèrent ses nouveaux confrères : "peintre dans le talent des animaux et des fruits", ce "talent" que M. de Neufville de Brunaubois-Montador appellera, dix ans plus tard, le "genre des animaux" et un critique de 1759 le "genre des imitations naturelles"⁶⁰⁷. » Sur les vingt-cinq catégories qu'il discerne dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, qui fait suite à l'essai biographique, Georges Wildenstein en distinguait trois qui ont trait aux animaux : « 9. Natures mortes avec chats et chiens », « 21. Singeries » et « 22. Animaux divers », laissant déjà entrevoir un Chardin animalier⁶⁰⁸. Nous allons nous attacher, notamment au travers de certains ouvrages monographiques déjà existants – sans pour autant tomber dans

605. CROISILLE, 2015, p. 54-61.

606. C'est ce terme de nature morte animalière (*Tierstilleben*) qui était à l'honneur lors d'une exposition en 2011 à Karlsruhe retraçant l'évolution du genre de la Renaissance à la période moderne. Voir : [Cat. expo.] JACOB-FRIESEN Holger (éd.) et al., *Von Schönheit und Tod : Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2011.

607. WILDENSTEIN Georges, *Chardin : biographie et catalogue critiques*, Paris, Beaux-Arts, 1933, p. 7.

608. WILDENSTEIN G., 1933, p. 20.

l'exhaustivité –, à aborder la part animalière de la carrière de l'artiste, mais aussi à montrer comment le Chardin des natures mortes, que nous connaissons tous si bien, fut également un habile peintre d'animaux.

Chardin peintre d'animaux

Tout en le comparant à Jan Fyt, grand peintre animalier flamand de natures mortes et d'animaux, les frères Goncourt écrivaient au sujet de notre artiste : « Dans ses tableaux d'animaux, ses lièvres, ses lapins, ses perdrix, dans ce qu'on appelait au XVIII^e siècle des *retours de chasse*, quel maître n'égale-t-il pas⁶⁰⁹ ? » La représentation des animaux paraît alors indissociable des natures mortes de Chardin. À une époque à laquelle le peintre faisait déjà beaucoup parler ses contemporains, dont la plupart firent remarquer la vérité dans ses compositions et son effort constant à représenter les objets au plus proche de la nature, Mariette relatait une anecdote aujourd'hui bien connue :

M. Chardin n'espérant pas de réussir, autant qu'il l'aurait désiré dans le talent de l'histoire, se détermina à suivre un genre particulier auquel il se forma, et voici ce qui lui fit embrasser celui avec lequel on l'a vu entrer dans la carrière de la peinture. On lui avait fait présent d'un lièvre ; il le trouva beau et il hasarda de le peindre. Des amis, à qui il montra ce premier fruit de son pinceau en conçurent le plus favorable augure et l'encouragèrent de leur mieux. La toile, qui lui était tombée sous la main et dont il s'était servi n'était pas à beaucoup près couverte par la représentation de ce lièvre ; il put donc ajouter quelques ustensiles de cuisine, et son tableau devint une composition qui ne tarda pas à trouver maître, mais ce fut à condition qu'il y aurait un pendant, et un canard fut donné pour sujet⁶¹⁰.

Ce serait donc par le biais de la représentation des animaux, quoique morts, que Chardin aurait abordé la peinture, et qu'il sût prouver toute l'étendue de son talent.

Souvent morts, les animaux détiennent une place prépondérante dans l'œuvre de Chardin. Ils occupent un grand nombre de ses toiles et marquent le spectateur d'une trace indélébile. En 2004, Jean-Luc Guichet s'est justement intéressé à la place de l'animal dans la peinture de l'artiste. L'auteur établit d'emblée une comparaison entre les animaux de Chardin et ceux d'un Desportes ou d'un Oudry qui seraient, selon lui, presque exclusivement décoratifs en tant que « faire-valoir pour l'homme, spécialement aristocratique et royal », à l'inverse de ceux d'un Chardin dont la représentation « semble particulièrement investie par le peintre à la fois d'une réflexion suivie et d'une angoisse vive à l'égard de son usage par l'homme »⁶¹¹. Cette différence majeure entre la

609. GONCOURT Edmond et Jules (de), *L'art du dix-huitième siècle. Watteau. Chardin. Boucher. Latour. Greuze. Les Saint-Aubin*, Paris, Rapilly, 1873-1874, p. 90.

610. MARIETTE Pierre-Jean, « Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Tome premier A-COL », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, publiés par la société de l'histoire de l'art français*, Paris, Toss, 1851, p. 355-356.

611. GUICHET Jean-Luc, « L'animal dans la peinture de Chardin », *Dix-huitième siècle*, n° 36 (« Femmes des Lumières »), Paris, La Découverte, 2004, p. 547.

peinture de nature morte à proprement parler, comme celle de Chardin, et les tableaux animaliers des deux autres artistes cités, pointe toute l'ambivalence qui préside à la représentation des animaux dans la nature morte.

Il paraît en effet impossible de comparer une toile comme *La Raie* (cat. 10) à n'importe laquelle des natures mortes d'Oudry. En 1999, Renaud Temperini rappelait que c'est en qualité de peintre « dans le talent des animaux et des fruits » que Chardin avait été agrée et reçu à l'Académie le 25 septembre 1728⁶¹², et ajoutait :

Les animaux tiennent une place essentielle dans son répertoire. Il s'agit le plus souvent de gibier mort ; les animaux vivants ne font que des apparitions exceptionnelles. Les raisons de cette rareté avaient déjà été soulignées par les critiques du XVIII^e siècle : Chardin peignait d'après le modèle, lentement et revenant sans cesse à ses œuvres tant qu'il n'avait pas trouvé la solution définitive aux problèmes qu'il se posait. Cette pratique était difficilement conciliable avec la représentation d'animaux en mouvement [...]⁶¹³.

Nous tenons là la différence majeure entre Chardin et les artistes que nous avons pu étudier jusqu'à présent. Le talent nécessaire à la représentation des animaux vivants en raison de la complexité de ces modèles sans cesse en mouvement, difficulté soulignée notamment par Claude-François Desportes dans son hommage à son père, est très différent de celui mis en œuvre par Chardin pour représenter la nature morte – entendue ici dans son sens le plus littéral, en opposition à la nature vivante, et non pas comme un genre pictural – de la manière la plus réelle qui soit. Un talent ne surpasse pas l'autre, tous deux exigent cependant de l'artiste une capacité commune à savoir regarder la nature et les animaux, comprendre leur anatomie, savoir saisir les nuances de leurs pelages, et pouvoir les disposer dans leurs compositions afin d'éviter un effet trop statique, en créant des mouvements qui paraissent le plus réels possible. Et en cela, Chardin, au même titre que Desportes, Oudry, Bachelier, Huet – l'oncle comme le neveu – et tous les artistes étudiés jusqu'ici, est un peintre d'animaux.

On connaît quelques compositions du début de la carrière de Chardin qui sont effectivement proches de celles des peintres animaliers de la première moitié du siècle, comme *Le chien courant* (cat. 9) et *Le Chien barbet* (cat. 9 fig. a). Bien qu'il ne s'agisse pas de mauvaises toiles, elles ne sont pas représentatives de l'œuvre de l'artiste. C'est plus spécialement le début de la carrière du peintre qui fut lié à la représentation des animaux, car à partir des années 1730 il

612. « Réception de M. Chardin. - Le même jour, le Sr Jean Siméon Chardin, peintre dans le talent des animaux et des fruits, a présenté plusieurs tableaux dans ce genre, desquels l'Académie a été si satisfaite qu'ayant pris de même les voix par les fèves, Elle a agrée sa présentation et l'a reçu en même temps en qualité d'Académicien [...]. » Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. V, p. 47-48. Chardin présentait deux œuvres : *La Raie* (cat. 10) et *Le Buffet* (cat. 57 fig. b).

613. ROSENBERG Pierre, TEMPERINI Renaud, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999, p. 29.

s'intéressa surtout à la figure humaine et à la représentation de scènes de la vie quotidienne. Le peintre proposa cependant toujours, entre 1740 et jusque 1769, des tableaux à sujets animaliers lors des expositions de l'Académie. Aux Salons suivants, et jusqu'à sa mort en 1779, il présenta presque exclusivement des *têtes d'études*. En 1740, Chardin entama en quelque sorte la transition entre la représentation de la figure humaine et la peinture animalière en exposant deux tableaux de singes, à la manière de Watteau : l'un antiquaire et l'autre peintre (voir la notice cat. 13). Représenter les singes, à l'instar de Christophe Huet et d'Alexis Peyrotte que nous présentions dans notre précédent chapitre⁶¹⁴, revient à peindre un animal mais avec le regard du peintre de genre. L'intention diffère alors de celle qui préside à la peinture d'animaux à proprement parler.

Il fallut attendre 1753 pour qu'un critique, Garrigues de Froment (1702-1766), remarquât enfin les tableaux animaliers de Chardin, et le présentât comme peintre de ce genre : « S'il fallait au contraire comparer la façon de faire de M. Chardin dans le genre des Animaux à celle de M. Oudry, je croirais avoir raison de prétendre, que celle du premier est plus fière, plus pittoresque, et celle du dernier plus lâche, mais plus étudiée, plus caressée⁶¹⁵. »

Les animaux de Chardin intéressèrent en réalité assez peu les commentateurs de Salons. En 1763, Mathon de la Cour écrivait au sujet de son art que l'artiste avait « trouvé l'art de plaire aux yeux, même quand il leur présente des objets dégoûtants » tout en déclarant néanmoins que si « les paysages, les fruits, les animaux même se font admirer [...] ils n'intéresseront jamais autant qu'une bonne tête »⁶¹⁶. Peut-être est-ce en réponse à cette remarque que Diderot, dans son compte rendu de l'exposition, évoqua la *Raie* (cat. 10) de notre artiste pourtant achevée près de cinquante années auparavant et qui avait été exposée en 1728 à la Fête-Dieu :

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir. [...] Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, 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 natures⁶¹⁷.

Prenant l'exemple de cette toile, Jean-Luc Guichet insiste dans son article sur le corps de l'animal qui n'est plus un élément décoratif mis en valeur par un jeu de composition, mais présenté brut, dans un intérieur quotidien⁶¹⁸. Chardin, dans ses tableaux, marque véritablement le

614. Voir part. 1 chap. 2.

615. GARRIGUES DE FROMENT Antoine-Joseph, *Sentimens d'un amateur Sur l'Exposition des Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, s. n., 1753-1754, p. 38. Voir vol. 2 annexe 5.

616. MATHON DE LA COUR Charles-Joseph, *Lettres à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Guillaume Desprez, 1763, p. 37. Voir vol. 2 annexe 5.

617. DIDEROT, 1984 [1759-1763], p. 220. Voir vol. 2 annexe 5.

618. « Chardin réalise souvent des séries, mettant en scène les mêmes animaux et objets dans des situations et des postures très comparables. L'animal y est le plus fréquemment mort et se trouve en général non pas placé dans

passage de l'animal à la viande.

Les chats de Chardin : l'animal vivant

Aujourd'hui encore *La Raie* ne cesse de surprendre et de questionner, au point que René Démoris, dans ses analyses de la matière chez Chardin, alla même jusqu'à lui consacrer un chapitre d'ouvrage⁶¹⁹. Dès lors, René Démoris n'en oublie pas l'un des acteurs essentiels de la toile trop souvent laissé à la marge au profit du poisson : le chat. Comme le remarque René Démoris, ce chat, qui surgit à gauche de la toile et vient animer discrètement le tableau, permet également de créer un contraste violent entre la chair morte de la raie et l'expression vive que lui a donnée le peintre.

Les chats font partie des motifs récurrents des peintures de Chardin. On peut notamment en apercevoir un au premier plan de la très belle nature morte de gibier conservée au Metropolitan Museum de New York (cat. 12). L'animal cette fois-ci invite le spectateur à entrer dans le tableau et lui indique où doit se porter son regard : sur le gibier que lui-même, qui nous tourne le dos, est en train de fixer. S'il excellait dans la représentation des animaux morts plus que dans celle des animaux vivants, Chardin savait cependant parfaitement jouer de l'intégration d'un élément vif sur une toile pour créer un choc chez le spectateur.

L'animal apparaît alors sous de nombreuses formes dans sa peinture : vivant, mort, ou presque indécélable à l'état de carcasse, mais il n'est, en revanche, jamais sauvage. Jean-Luc Guichet interprète l'animal mort chez Chardin comme la volonté, consciente ou non, de confronter directement le spectateur à un état auquel il ne peut échapper, à la différence des animaux morts de Desportes et d'Oudry qui eux, au contraire, concouraient à prouver à l'homme, responsable de la situation, sa supériorité sur le reste du règne du vivant⁶²⁰.

Outre l'ambition quasiment intellectuelle de son œuvre, Chardin n'était probablement pas apte à représenter des loups rugissants ou des cerfs agonisants à la manière d'un Oudry ou d'un Desportes. Chardin observe une nature qui est différente de celle côtoyée par nos deux autres artistes. Pour autant, tous trois étaient issus de la même tradition et leurs influences furent les mêmes. Tous accompagnèrent l'évolution de la nature morte au XVIII^e siècle ainsi que l'intérêt nouveau des artistes porté à la nature et notamment aux animaux, vivants et morts – ou en train de mourir. Nous ne pouvons ainsi concéder à Jean-Luc Guichet que les toiles de Desportes ou

l'espace prestigieux et aristocratique de la chasse, comme le font fréquemment les peintres animaliers officiels, mais dans celui, clos et banal, de la cuisine où il est préparé pour être consommé, suivant en cela une tradition hollandaise. » Cf. GUICHET, 2004, p. 547.

619. DÉMORIS René, « La Raie », *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, A. Biro, 1991, p. 28-37.

620. GUICHET, 2004, p. 547-548.

d'Oudry, en opposition à celles de Chardin s'excluraient de toutes velléités de réflexion⁶²¹. Nous verrons plus loin comment, entre la représentation des animaux morts et celle des animaux vivants, les trois artistes trouvèrent de véritables points de concordances dans des compositions pourtant très différentes⁶²².

Pour finir, sur la complexité de l'art de Chardin, sur lequel il y aurait encore beaucoup à dire cependant, nous retiendrons la justesse des mots de Pierre Rosenberg :

Rien de plus simple en apparence que l'art de Chardin. Au premier coup d'œil et sans aucune hésitation, on comprend les sujets de ses tableaux. Rien de plus banal que ces lièvres et ces lapins morts, ces ustensiles de cuisine ou ces portraits au pastel, ces femmes faisant la lessive ou ces garçonnetts construisant des châteaux de cartes... Simplicité trompeuse qui a laissé dans l'embarras les historiens d'art et jusqu'aux écrivains forcés d'admettre qu'ils « n'entendaient rien à cette magie »⁶²³.

Le peintre, dont les toiles ne cessent de susciter l'admiration autant que les interrogations, marqua aussi très fortement ses contemporains, et il n'est pas surprenant qu'on lui reconnaisse aujourd'hui de très nombreux suiveurs. Beaucoup de peintres de natures mortes se virent ainsi naturellement apposer cette étiquette.

3.2. Jeurat de Bertry, le « maître aux chats »

Nicolas Henry Jeurat de Bertry fait partie de ces peintres qui, bien que très peu connus, sont considérés de nos jours comme des suiveurs de Chardin. Dans un guide à destination des amateurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'auteur met en garde contre un risque de confusion entre les deux artistes – qui paraît cependant selon nous peu probable : « Quelques analogies peintes par Jeurat étant désignées habituellement sous le nom de Chardin, il est bon de rappeler la différence qui existe entre ces deux peintres. Autant Chardin excelle dans le clair-obscur, autant Jeurat est cru et sec. Son dessin est charpenté carrément, son ton général un peu farineux ; ses expressions sont souvent triviales, quelques fois même grotesques⁶²⁴. »

621. Notre remarque s'appuie sur le propos suivant de Jean-Luc Guichet : « Cependant, chez ces peintres [Desportes et Oudry], l'animal demeure globalement saisi dans un cadre traditionnel où il possède surtout une fonction décorative et où il sert avant tout de faire-valoir pour l'homme spécialement aristocratique et royal. Le cadre est en général celui de la chasse et l'animal y est davantage support de couleurs, de formes et de mouvements, en présentant un intérêt pittoresque, plutôt qu'il ne représenterait un être dont la singularité vaudrait par elle-même et pour elle-même. Il nous semble par contre en aller tout autrement avec l'œuvre de Chardin, peintre qui se démarque sur bien d'autres plans encore des traditions que, pourtant, il a parfaitement assimilées et que l'on retrouve constamment dans ses toiles. » Cf. GUICHET, 2004, p. 547.

622. Voir la troisième partie de notre travail.

623. ROSENBERG Pierre, « Un peintre subversif qui s'ignore », in [cat. expo.] *Chardin [Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 septembre-22 novembre 1999, Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 décembre 1999 - 20 février 2000, Londres, Royal Academy of Arts, 9 mars - 28 mai 2000, New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 juin - 17 septembre 2000]*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 27.

624. LEJEUNE Théodore, *Guide théorique et pratique de l'amateur des tableaux, étude sur les imitateurs et les copistes*, Paris, Vve J. Renouard, 1863-1865, t. I, p. 243 (3 vol.).

Jamais réellement étudié par les historiens de l'art, Jeurat de Bertry a récemment fait l'objet d'une monographie dans le cadre d'un travail de master réalisé au sein de l'université Paris IV en 2015 par Anna Trapero⁶²⁵. Jusqu'alors, seuls Michel et Fabrice Faré évoquaient très brièvement sa carrière en lui consacrant quelques pages dans leur ouvrage *La Vie silencieuse en France*⁶²⁶. Nicolas Henry Jeurat de Bertry, à l'instar de certains des artistes que nous avons présentés, n'avait pas pour spécialité la peinture animalière. La majeure partie de son œuvre est constituée de natures mortes, mais surtout d'ustensiles, d'instruments divers ou encore de fruits et légumes.

Comme Chardin et Marie-Thérèse Vien, le peintre fut agréé et reçu à l'Académie de peinture le même jour, le 31 janvier 1756, en qualité de « peintre de genre particulier⁶²⁷ ». Pour son agrément et sa réception, Jeurat de Bertry présenta deux natures mortes ; la première représentait des ustensiles de cuisine et la seconde des attributs militaires. Au Salon de 1757, aux côtés de Nicolas Desportes et de Marie-Thérèse Vien, tous juste reçus académiciens et pour lesquels il s'agissait aussi des débuts au Salon, il exposait pour la première fois. À partir de 1761, il devint professeur de peinture pour la reine Marie Leczinska (1703-1768). Dès lors, l'artiste semble s'être limité à la simple copie comme le mentionne un rapport relatif à la demande qu'il fit pour l'obtention d'un logement au Louvre en 1792⁶²⁸. À cet égard, Anna Trapero a montré que le peintre réalisa de nombreuses copies de portraits pour la famille royale.

Pourquoi alors faire le choix d'intégrer cet artiste au sein de cette étude si jusqu'à présent aucun élément de sa carrière ne laisse présager d'un intérêt particulier pour la représentation des animaux ? En étudiant le travail d'Anna Trapero, il est apparu que lors des ventes publiques, du XIX^e siècle à nos jours, de nombreuses toiles, souvent de qualité très moyenne, mais ayant toujours comme protagoniste un chat, lui furent presque systématiquement attribuées. L'œuvre attesté de l'artiste demeure de nos jours en réalité peu abondant, tandis que les œuvres qui lui furent attribuées, souvent par erreur, sont nombreuses.

La première toile du peintre à avoir retenu notre attention est le *Perroquet et trophée de chasse* (cat. 57) signé et daté. Ce tableau diffère des autres compositions de Jeurat car l'artiste y a introduit un perroquet, à la manière flamande, comme pouvaient également le faire Alexandre-François Desportes ou encore Chardin. La toile est assez froide et Jeurat ne fait pas preuve d'un excellent usage de la couleur, notamment dans sa représentation de la nature morte au premier

625. TRAPERO Anna, *Nicolas Henry Jeurat de Bertry (Paris, 1728-1803)*, Mémoire d'étude de deuxième année de Master, sous la direction de Christine Gouzi, Paris-Sorbonne Paris IV, 2015 (2 vol.).

626. FARÉ, FARÉ, 1976, p. 195-202.

627. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VII, p. 2-3.

628. TRAPERO, 2015, vol. 1, p. 38.

plan.

C'est encore Desportes qui inspira très probablement les *Déjeuner gras* et *Déjeuner maigre* signés « Jeurat » (cat. 59). Anna Trapero préfère attribuer ces toiles à Étienne Jeurat⁶²⁹ (1699-1789), ce qui semble, outre le fait qu'il fut peintre d'histoire, très peu probable compte tenu de la facture des œuvres. Dans le *Déjeuner gras* on peut observer un chat en passe de saisir un bout de viande, un motif fréquent des compositions de ce type⁶³⁰. Lors d'une vente en 1970, un deuxième tableau représentant un chat – le *Chat jouant avec un faisan mort*⁶³¹ – est indiqué comme signé de sa main, de même que sur la toile *La musique et ses attributs*⁶³², le peintre a représenté un chat en arrière plan. Dès lors, il semblerait qu'un nombre considérable de peintures présentant des chats aient été attribuées à notre artiste. Parmi elles, les *Chats jouant devant une pièce de viande*⁶³³, dont la réalisation paraît assez éloignée de la technique de Jeurat, notamment dans le traitement du morceau de viande, mais aussi la *Chatte et ses petits* (cat. 94), qui n'est assurément pas de sa main, ou encore le *Chat renversant un panier d'huîtres*⁶³⁴. Il serait aisé d'en citer encore bien d'autres.

Si Chardin affectionnait tout particulièrement d'agrémenter ses natures mortes de félins, il aurait cependant été inconsidéré de lui attribuer les tableaux cités jusqu'ici, d'une réalisation bien inférieure à son talent. Il est probable qu'il ait alors semblé commode, lors de la rédaction de catalogues de vente, de les donner à Jeurat de Bertry qui, appréhendé comme un suiveur de Chardin et ayant manifesté à trois reprises son goût pour les chats, aurait pu en représenter dans de nombreuses toiles. Toutefois, le fait d'intégrer un chat discret à une nature morte est une démarche bien différente de celle consistant à le prendre pour sujet principal d'une toile comme dans la plupart des œuvres attribuées à Jeurat de Bertry.

Nicolas Henry Jeurat de Bertry est ainsi souvent comparé à Chardin et il est probable que la *Nature morte à l'égrugeoir et à la tête de mouton* (cat. 58) du musée du Louvre qui lui fut attribuée par Michel et Fabrice Faré y contribue. Bien qu'il s'agisse aujourd'hui de l'attribution officielle retenue par le musée, il nous semble cependant plus probable de considérer cette toile comme pouvant être de la main de Chardin lui-même.

Jeurat de Bertry illustre parfaitement certaines problématiques inhérentes à l'attribution des peintures animalières du XVIII^e siècle dès qu'il ne s'agit plus des grands maîtres. S'il s'impose comme ayant très certainement subi l'influence de l'art de Chardin, il semblerait qu'il n'en

629. TRAPERO, 2015, vol. 2, p. 102.

630. Nous étudions cette thématique un peu plus loin dans notre travail en la mettant en parallèle avec les représentations de chiens dans la nature morte. Voir part. 3 chap. 2.

631. [Cat. vente] ROUSSEAU (Mlle.), *Tableaux modernes, gravures du XVIII^e siècle, tableaux anciens, objets d'art et de bel ameublement*, Versailles (Hôtel des Cheval-légers), 24-25 Mai 1970, n. p., cat. 205 (repr.).

632. Nicolas Henry Jeurat de Bertry, *La musique et ses attributs*, huile sur toile, coll. part. Citée par FARÉ, FARÉ, 1976, p. 195 (repr.).

633. [Cat. vente] TAJAN, *Tableaux anciens*, Paris (Espace Tajan), 13 décembre 2005, p. 61, cat. 48 (repr.).

634. [Cat. vente] AGUTTES Claude, *Mobilier et objets d'art, Haute époque, archéologie, céramiques et arts d'Asie, tableaux, dessins*, Paris, G. Dillée ; D. Lebourrier ; B. Perrier, Paris (Drouot-Richelieu), 29-30 mars 2011, p. 295, cat. 349 (repr.).

demeure pas moins également marqué par celui de Desportes.

3.3. Pierre-Nicolas Huilliot : un décorateur moyen ?

Le peintre Pierre-Nicolas Huilliot, né en 1674 et mort en 1752, fut actif au cours de la première moitié du siècle. Encore relativement méconnu des historiens de l'art, les informations le concernant sont cependant assez variées. Parmi de nombreux exemples, nous pouvons retenir le journal *Comoedia* du 7 mai 1910 où le peintre est présenté comme ayant eu pour spécialité la « représentation de cochons d'Inde mangeant du raisin⁶³⁵ ». Si ce type de compositions a bel et bien existé au XVIII^e siècle, aucune toile de ce genre n'est actuellement connue de sa main. Le journaliste soulève par ailleurs une question intéressante : « Par exemple, qui connaît à présent le peintre d'animaux et de nature morte Huilliot qui vivait pendant la première moitié du XVIII^e siècle⁶³⁶ ? » La réponse à cette question demeure toujours valable plus d'un siècle plus tard.

En 1976, Michel et Fabrice Faré s'intéressent à lui dans leur étude sur les peintres de nature morte⁶³⁷. On apprend ainsi que Pierre-Nicolas Huilliot naquit à Paris en 1674 d'un père, Claude Huilliot (1632-1702), peintre de fleurs à l'Académie. C'est auprès de lui que Pierre-Nicolas fit son apprentissage. Il semble qu'il essayât dans un premier temps d'intégrer l'Académie de Saint-Luc, puisque son nom apparaît dans les registres publiés par Daniel Wildenstein en 1926, en tant que peintre aspirant, qui s'était présenté au mois de juillet 1706 mais n'avait pas poursuivi⁶³⁸. Après avoir travaillé quelques temps dans l'atelier familial, il fut agréé à l'Académie royale de peinture en août 1721 sur un tableau de fleurs et de fruits⁶³⁹ puis, après avoir bénéficié d'une prolongation, il y fut reçu le 31 décembre 1722 :

Réception de M^r Huilliot. – Le même jour Monsieur *Nicolas Huilliot*, né à Paris, Peintre, fils de Monsieur Huilliot de cette Compagnie, Peintre, de l'Académie, a fait apporter le tableau qui lui avait été ordonné, représentant des animaux, fleurs et fruits. Il s'était présenté le trente août 1721. L'Académie après avoir pris les suffrages à la manière accoutumée, l'a reçu Académicien afin de jouir des privilèges accordés à cette qualité⁶⁴⁰.

Le type de composition, très décorative, qu'il présenta à l'Académie royale pour sa réception marqua l'ensemble de la carrière du peintre.

Le dictionnaire des peintres d'Emmanuel Bénézit décrit Pierre-Nicolas Huilliot comme

635. « Le Salon des artistes français », in PAWLOWSKI Gaston (de) (rédacteur en chef), *Comoedia*, Paris, s. n., 7 mai 1910, p. 3.

636. PAWLOWSKI, 7 mai 1910, p. 3.

637. FARÉ Michel, FARÉ Fabrice, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976, p. 20-35.

638. « Huilliot (Pierre-Nicolas), p., asp. à la maîtrise par acte de présentation du 20 juil. 1706, est condamné à payer à la cté 102 l. restant du prix de sa maîtrise (157 l.) et à fournir son ch. d'œuvre sur toile représentant des fleurs.

Sent. Du 26 juin 1722. [Y9376.] » Cf. WILDENSTEIN G., 1926, p. 113.

639. MONTAIGLON, 1875-1909, t. IV, p. 320.

640. MONTAIGLON, 1875-1909, t. IV, p. 348.

un « peintre de sujets allégoriques, paysages, natures mortes, fleurs et fruits, peintres de décoration⁶⁴¹ ». Il ne semble pas que Huilliot ait été paysagiste, en revanche, la nature morte, les fruits, les fleurs et les animaux constituent un tout que le peintre sut agréablement mêler pour créer de grandes compositions décoratives tout à fait dans le goût de son temps et ses toiles permettent de saisir comment, dans une toute autre mesure que celle de Chardin ou de Jeurat de Bertry, des animaux pouvaient être intégrés à des natures mortes.

Après avoir été reçu à l'Académie, Pierre-Nicolas Huilliot exposa régulièrement aux Salons entre 1737 et 1750 – il mourut l'année suivante – toujours des tableaux décoratifs, de fleurs et animaux et quelques fables et allégories. Il présentait en 1737 et 1738 deux versions de la fable du Coq que nous n'avons malheureusement pu identifier⁶⁴². Au Salon de 1742, Huilliot exposait deux grandes compositions représentant des allégories de la *Chasse* et de la *Pêche*⁶⁴³ (cat. 54), toutes deux passées en vente récemment⁶⁴⁴. Sur ces deux grands formats l'artiste offre un échantillon du talent qu'il savait déployer dans la représentation de différentes espèces animales, avec d'une part des poissons et d'autre part du petit gibier, un faucon et un oiseau en vol, et la manière dont il était capable d'ordonner avec soin ses compositions. Les critiques restèrent silencieux à l'égard de ces tableaux et le furent généralement pendant toutes les années durant lesquelles le peintre exposa. Contemporain de Desportes et d'Oudry, il était resté dans l'ombre de ces deux artistes. Oudry avait lui-même peint des allégories quelques années auparavant, avec notamment du gibier et des poissons (cat. 69), et d'autres avec des animaux vivants, dans des compositions bien plus dynamiques que celles de Huilliot qui ne soutenait pas la comparaison.

Bien qu'il représentât parfois d'autres animaux, Huilliot se spécialisa, en dehors de la peinture de fleurs, surtout dans les oiseaux, très typiques de la peinture décorative. Le château de Fontainebleau conserve dans ses collections deux grandes toiles de la main de l'artiste, la première représentant un paon, un vase de fleurs et un enfant (inv. 5416), et la seconde deux paons et un vase de fleurs (cat. 55). Cette composition qui se déploie sur près de deux mètres de hauteur est

641. BÉNÉZIT, 1999, t. VII, p. 256.

642. On lit dans le livret de 1737 : « Plus bas, la fable du coq, avec un pot de fleurs. Par M. Huilliot, académicien. » et dans celui de 1738 : « 92. Un tableau de quatre pieds sur trois, représentant la fable du coq et de la perle dans le fumier, par M. Huilliot, académicien. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1737 » et « Exposition de 1738 », 1990-1991, t. I, p. 15 et p. 22. Voir vol. 2 annexe 6.

643. « 71. Autre de même grandeur, représentant un retour de chasse, où sont différents gibiers, tant en poil qu'en plume ; les armes et attirails de la chasse, et un fond de paysage. / 72. Autre, représentant le bord d'un rivage, éclairé d'un soleil couchant ; et sur le devant du tableau paraît un amas de différents poissons, tant de mer que d'eau douce. Ces quatre tableaux appartiennent à M. Denonville, brigadier des armées du roi. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1742 », 1990-1991, t. II, p. 21. Voir vol. 2 annexe 6.

644. [Cat. vente] FOURNIER Matthieu, BASTIER Elisabeth, *Maîtres anciens & du XIX^e siècle*, Paris, Artcurial, Paris (Rond-Point des Champs-Élysées), jeudi 23 mars 2017, p. 153-154, cat. 146 (repr.).

tout à fait dans le goût de la tradition des néerlandais Melchior d'Hondecoeter ou encore Jan Weenix (1640-1719), bien connus des amateurs du XVIII^e siècle. Huilliot ne parvient cependant pas à conférer autant de vie à ses oiseaux qu'Hondecoeter, que ce soit dans leurs postures ou le rendu de leurs plumages. Outre ces compositions décoratives avec des fleurs que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans l'œuvre du peintre, Huilliot représenta aussi, toujours dans le goût très typique des peintres des Pays-Bas, un *Concert d'oiseaux* (cat. 56) où malheureusement, une fois encore, tout demeure un peu figé.

Huilliot s'essaya ainsi à une peinture très appréciée à son époque, dont l'inspiration venait, tout autant que celle des Oudry, Chardin ou Desportes, des écoles du Nord et qui connaissait un succès considérable dans les ambitions décoratives du XVIII^e siècle⁶⁴⁵.

Ayant émis, en 1737, la requête de se voir confier quelques ouvrages pour les demeures royales dans les genres tout à fait décoratifs des « fruits, fleurs, animaux, attributs de chasse, musique, armes pour la guerre » mais aussi « pour restaurations, tapisseries et attributs convenables », le peintre reçut une réponse qui donne une idée assez précise de la manière dont ses contemporains, ou du moins les Bâtiments du roi, pouvaient percevoir sa peinture :

Il y a peu d'exemples que l'on ait confié en chef à des peintres de fleurs de grands ouvrages d'une certaine importance. Fontenay le père, qui en ce genre était un homme de premier ordre, n'a dans ces sortes d'entreprises jamais été employé que sous les sieurs Desportes, Audran et autres. Les talents que le sieur Huilliot a montrés jusqu'ici pour le genre des fruits et pour ce qu'il appelle des attributs sont certainement très inférieurs à ceux des sieurs Desportes et Oudry ; ainsi, tant que le Roy pourra être servi par eux, il paraît assez difficile qu'on puisse leur préférer le sieur Huilliot⁶⁴⁶.

Bien qu'il se soit essayé très spécifiquement à la grande peinture décorative, Huilliot demeurait en dessous d'artistes qui peignaient les animaux dans des genres beaucoup plus variés. Comme la plupart des peintres que nous avons abordés jusqu'ici, Huilliot souffrit de la comparaison avec Desportes et Oudry. Il fut cependant chargé, seulement deux ans plus tard, en 1739, de la décoration d'un cabinet de la reine pour lequel il dut réaliser « divers ouvrages de décoration⁶⁴⁷ », sans que ne soit apportée de précision supplémentaire quant à la teneur des sujets, même si l'on peut aisément supposer qu'il s'agissait de grandes compositions à fleurs, fruits et oiseaux.

En 1750, Huilliot participa également à la décoration de l'hôtel d'Augny – actuelle mairie du IX^e arrondissement – comme le relate Dezallier d'Argenville⁶⁴⁸. Ces décors furent réalisés en

645. Voir part. 2 chap. 3.

646. A. N. O¹ 1925 (Maison du roi, Ancien Régime, année 1737).

647. ENGERAND, 1901, p. 235-236.

648. « La maison de M. d'Augny, Fermier Général, est rue Grange Batelière, et a été construite sur les dessins de M. Briseux [...]. Les sculptures des salons sont de M. Pineau, et les tableaux ont été peints par M^{rs}. Huilliot, Boucher,

compagnie de certains des plus grands artistes de son temps, tels que le sculpteur Nicolas Pineau (1684-1754), et les peintres François Boucher, Jean-Baptiste-Marie Pierre et Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759). Il ne subsiste malheureusement de nos jours aucun des décors qui ornaient cette demeure⁶⁴⁹.

Le peintre avait auparavant pris part à d'autres chantiers décoratifs, et le *Mercur de France* écrivait déjà en 1735 au sujet de toiles présentées par l'artiste à l'Académie :

Le même jour [27 août], M. *Huilliot*, Peintre du Roi et de l'Académie ; fit voir à la Compagnie deux grands tableaux, l'un représentant un Buffet avec des fruits des plus beaux et des plus rares ; et l'autre un repos de Chasse, avec une Collation superbe ; c'est son talent particulier ; les plus belles maisons de plaisance sont décorées de ses Ouvrages, et l'on en voit quantité dans les Pays Étrangers⁶⁵⁰.

Cette critique laissait présager d'un plus grand talent que ce que voulurent lui faire entendre les Bâtiments du Roi deux ans plus tard. Michel et Fabrice Faré semblent partager cet avis dans leur notice sur Pierre-Nicolas Huilliot, et n'hésitent pas à mettre en avant son talent comme peintre de fleurs. Cependant, lorsqu'il choisissait d'agrémenter ses toiles d'animaux, Huilliot ne réussit jamais à atteindre le niveau d'un Hondecoeter ou d'un Weenix, ni à surpasser celui de Desportes ou d'Oudry, qui s'étaient eux aussi adonnés à ce type de compositions décoratives.

La première moitié du XVIII^e siècle avait été marquée par les plus grands noms de la peinture animalière française dont les héritiers directs ne parvinrent jamais à atteindre la renommée. Le renouvellement des thèmes animaliers, autour de tableaux plus modestes et décoratifs, semble témoigner d'une demande moins présente pour les grandes compositions du début du siècle, issues du modèle flamand. Toujours comparés à Desportes, mais surtout à Oudry, Bachelier et Huet ne surent réellement trouver leur place dans la pratique d'un art qu'ils délaissèrent bien vite. Les peintres de natures mortes animalières, quant à eux, étaient toujours considérés dans la filiation de Chardin. Parallèlement à cela, quelques noms plus modestes permirent la continuité du genre au fil des expositions publiques au sein desquelles toutefois la

Pierre, et Le Lorrain. » Cf. DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage Pittoresque de Paris, ou indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, De Bure l'Aîné, 1752, p. 143.

649. « Ces façades semblent être les seuls vestiges de l'hôtel, construit sur les dessins de Briseux, en 1750, pour le fermier général d'Augny. Rien n'y demeure à l'intérieur de l'œuvre de Pineau, Boucher, Pierre, Le Lorrain, Huilliot, signalée par d'Argenville. » Cf. *Procès-verbaux. Commission municipale du Vieux Paris*, Paris, Imprimerie municipale, 29 janvier 1921, p. 29.

650. *Mercur de France*, septembre 1735, p. 2023-2024.

présence de la peinture animalière se réduit d'année en année⁶⁵¹.

651. Nous étudions l'évolution du genre animalier au Salon dans un prochain chapitre. Voir part. 2 chap. 2 et le tableaux que nous proposons en deuxième volume annexe 7.

Conclusion de la Première partie

C'est par un long processus, allant de la fascination qu'ils exerçaient sur les hommes en passant par leur autonomisation dans l'image, que les animaux purent émerger dans la peinture française du XVIII^e siècle. Dans l'établissement et la constitution du genre pictural, l'artiste occupait une place prépondérante : de sa capacité à mettre en œuvre naissait le sujet. La figure du peintre d'animaux nous a alors permis de proposer une lecture contextuelle de la création animalière tout en mettant en exergue certaines problématiques inhérentes au genre.

Par le biais d'une perspective chronologique et monographique, nous avons ainsi pu mettre en évidence l'évolution du genre animalier à la fois dans la pratique de chacun des artistes étudiés autant que dans le regard que portaient leurs contemporains sur eux et sur leur art. Sans cesse comparés les uns aux autres, tous contribuèrent à la création d'une tradition animalière française forte de multiples influences.

Et si, de la fin du XVII^e siècle à celle du XVIII^e, le genre animalier français avait connu à la fois son avènement, son apogée – grâce à Jean-Baptiste Oudry en particulier – mais aussi un relatif déclin, l'animal avait su, quoi qu'il en soit, se constituer en véritable sujet de l'art.

DEUXIÈME PARTIE.
THÉORIE, RÉCEPTION ET FONCTION DU GENRE ANIMALIER :
UNE CONSTRUCTION À PLUSIEURS NIVEAUX

De même qu'André Fontaine faisait valoir, au début du xx^e siècle, la nécessité de « s'enquérir auprès des artistes, auprès des théoriciens, auprès des amateurs, de l'idéal poursuivi dans l'exécution des œuvres⁶⁵² », qui résonne aujourd'hui telle une évidence, il apparaît désormais comme essentiel, afin de saisir au mieux les enjeux d'un phénomène artistique, d'interroger d'autres acteurs que les seuls artistes, et de porter notre regard ailleurs qu'uniquement sur les œuvres.

L'analyse qui va suivre se déroule selon trois perspectives distinctes que l'on peut appréhender comme trois états de la création picturales, évoluant chacun au sein d'un environnement spécifique. Tout d'abord, la théorie permet de mettre en lumière les impératifs qui régissent la tradition picturale académique. Vient ensuite l'exposition de l'œuvre tout juste achevée qui interroge sa réception directe autant que sa relation au public. Enfin, l'observation *in situ* de la toile répondant à son usage décoratif amène à réfléchir et à interpréter la fonction du genre pictural. Bien qu'il s'avère nécessaire de broser systématiquement un état général des conditions de la peinture dans chacune des circonstances évoquées, notre ambition n'est pas d'évaluer la peinture animalière au prisme des autres genres. Nous souhaitons en revanche éclairer quelques aspects fondamentaux liés au genre animalier et qui participent tous, de manières différentes et complémentaires, à une lecture de l'animal comme un sujet pictural.

Plus précisément, notre réflexion s'articule autour d'une organisation qui se révèle relativement proche de la division tripartite, issue de la rhétorique antique, du *docere*, *movere* et *placere* – à savoir, instruire, émouvoir et plaire – qui comptent parmi les principaux enjeux de l'art de la période moderne.

Si, comme tout genre autre que l'Histoire, la peinture animalière ne peut prétendre à la fonction d'enseignement (*docere*), qui tend d'ailleurs à s'amenuiser au cours du xviii^e siècle, les liens qui se tissent, par la négative, entre les animaux et la dimension sacrée du grand genre, ont mis en évidence la valeur, bien que dépréciative et en opposition directe avec la morale, accordée à

652. FONTAINE André, « Avant propos », *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, Renouard : H. Laurens, 1909, n. p.

l'animal dans la théorie picturale. Dans la mesure où « les valeurs de l'art ne sont pas sans liens avec d'autres valeurs extra-artistiques, et les débats qui ont lieu dans les institutions ne prennent toute leur profondeur que mis en relation avec l'histoire des hommes et des idées⁶⁵³ », les discussions relatives au statut des animaux, issues de la philosophie et de la science, se sont fait l'écho des discours tenus au sein de la théorie artistique. Ainsi exempte de toute neutralité, la figure animale s'est révélée être un objet complexe de la peinture.

La perception des animaux comme dotés d'une capacité à émouvoir (*movere*) est particulièrement sensible dans la réception directe des œuvres. Les expositions artistiques se présentent alors comme l'axe central de notre réflexion en ce qu'elles sont notamment conçues comme le « carrefour de tous les discours⁶⁵⁴ », qui mêlent autant de critères issus d'une connaissance de la théorie académique que des goûts personnels qui s'en émancipent. La force de l'émotion qui se ressent dans la confrontation à l'œuvre apporte une lumière sur ce que les discours théoriques tendaient à ignorer, à savoir la charge émotionnelle dont l'animal est porteur. Ce que sut percevoir la critique, et la façon dont elle l'exprima, constitue un témoignage essentiel du goût pour la peinture animalière.

« L'intérêt pour la production des œuvres d'art va également progressivement céder la place à un intérêt pour leur réception, entraînant une valorisation de la perspective du spectateur⁶⁵⁵. » Si Katalin Kovács s'exprime ici à propos de la critique d'art, il nous semble toutefois nécessaire de ne pas borner le spectateur au public des expositions. Le plaisir esthétique (*placere* ou *delectare*) que tire l'observateur de la toile s'exprime aussi dans ce cadre très particulier et beaucoup plus intime et personnel qu'est celui de la demeure. Émerge alors un autre type de discours, implicite, sur une peinture animalière qui, sous ce jour, donne à voir le spectacle tout entier de la nature. Le goût des amateurs et des commanditaires vient s'inscrire dans notre étude comme une réflexion sur la place et la fonction des animaux hors du strict cadre du tableau.

Il s'agira ici autant d'interroger la mise en place du genre animalier comme une catégorie de peinture autonome que la construction de l'animal comme un sujet valable. Cet examen passe par l'observation d'une pluralité de regards (ceux d'amateurs, de théoriciens, de critiques, de philosophes, d'hommes de lettres...), convergeant tous dans une seule et même direction : l'animal. Dès lors, celui-ci revêt également la fonction d'un objet, celui de la réflexion.

653. TALON-HUGON Carole, *Classicisme et Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 25.

654. RASMUSSEN Jesper, « Introduction », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 10.

655. BARTHA-KOVÁCS Katalin, « Esthétique du sentiment et langage affectif : quelques aspects de la réflexion esthétique de Du Bos », *Archivum Historiæ Filozofii i Myśli Społecznej*, t. 57, suppl. (2012), p. 166.

Chapitre I. La représentation des animaux dans les discours théoriques, entre doctrine picturale et enjeux philosophiques

« L'Académie royale de Peinture et de Sculpture [...] a régi les arts en France pendant un siècle et demi. Elle regroupait l'essentiel des artistes parisiens, disposait d'un quasi monopole d'exposition, d'une priorité pour les commandes royales, et c'est en son sein ou autour d'elle – voire contre elle – que s'est constituée en France la réflexion sur l'art⁶⁵⁶. » Ces mots de Christian Michel soulignent bien l'attention qu'il convient de porter à l'Académie royale de peinture, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'étudier une théorie picturale qui s'est bâtie autour d'elle⁶⁵⁷.

Ainsi, et malgré la grande diversité des points de vue, portés par des personnalités variées – amateurs, académiciens, artistes, ou philosophes –, on ne pourra s'empêcher de remarquer une véritable convergence dans les textes (de la fin du XVII^e siècle au XVIII^e) qui serviront ici de support à l'analyse. Il y a d'une part la tradition académique, dont les théoriciens⁶⁵⁸ ne se détachèrent jamais complètement qui se greffe, d'autre part, à une vision plus large du monde, où est interrogée une construction de la nature fortement imprégnée de la vision judéo-chrétienne qui place l'homme au sommet de la hiérarchie du vivant.

Afin de pouvoir envisager l'existence d'un « genre animalier » *stricto sensu*, il a semblé nécessaire de définir clairement, dans un premier temps, la division qui est faite au sein des genres

656. MICHEL Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012, p. 8.

657. Sur la théorie artistique du XVIII^e siècle français, voir notamment : BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice : 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. : Ospedaletto, Pacini Editore, 1984) ; FONTAINE André, *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, Renouard-H. Laurens, 1909 ; KREMER Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Ed. Kimé, 2008 ; MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993 ; MICHEL Christian, « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32, « La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », p. 71-82 ; MICHEL Christian (dir.), MAGNUSSON Charles (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013 ; « La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32 ; SAINT GIRONS Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français*, Paris, Philippe Ser, 1990 ; TALON-HUGON Carole, *Classicisme et Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

658. Ainsi que Jacqueline Lichtenstein en avertit ses lecteurs, il ne « suffit pas [...] de tenir sur l'art un discours pour être un théoricien de l'art ». Cf. LICHTENSTEIN Jacqueline, « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32 (« La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 »), p. 19.

picturaux. Il convient de préciser au préalable ce qui est entendu spécifiquement par la notion de « genre pictural » à partir du XVII^e siècle mais aussi de nos jours. Et bien que la pratique ait parfois, souvent même, une plus grande liberté que des théories assez dogmatiques, celles-ci constituent néanmoins un véritable témoignage de leur époque, qu'il est essentiel de ne pas négliger.

Malgré l'évolution au XVIII^e siècle d'une tradition picturale moins encline à être soumise au dogmatisme du siècle précédent, les genres mineurs, dont la peinture animalière, restèrent délaissés dans les textes, institutionnels ou non, au profit de la peinture d'histoire⁶⁵⁹. En outre, à la fin d'un XVII^e siècle marqué par la thèse cartésienne de l'animal-machine, la place des animaux dans la peinture, en tant que sujets, n'était pas encore acquise, et ce en dépit de l'émergence du genre animalier français depuis quelques années. Après avoir montré comment les animaux furent soumis, peut-être plus que tout autre objet pictural, à la supériorité de la figure humaine, nous regarderons comment certains débats philosophiques touchèrent le cœur même de la représentation des animaux. En effet, celle-ci s'inscrivait dans une vision plus générale de la nature, à la fois philosophique et scientifique, dont les enjeux s'articulèrent plus particulièrement autour de la question de l'âme des bêtes.

Les questions théoriques qui vont être abordées ici sont plus spécifiquement liées à la représentation des animaux vivants. En outre, bien qu'elles concernent la représentation des animaux en général, elles nous permettent de comprendre que la perception que l'on avait d'eux en tant qu'objets picturaux se répercuta nettement dans le cadre de la peinture animalière.

1. Distinction et hiérarchisation des sujets de la peinture : quelques prérequis

Il y a plusieurs années, Antoine Schnapper insistait sur l'importance de la hiérarchie picturale dans l'étude de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles : « Quelle que soit l'incompréhension contemporaine devant la hiérarchie des genres, toute lecture correcte de la peinture ancienne suppose qu'on la garde présente à l'esprit⁶⁶⁰. » Au regard des récentes publications sur les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, coordonnées par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, il apparaît cependant que la portée de la doctrine académique ait été exagérée et souvent trop sévèrement condamnée par des historiens de l'art qui, sans nuance, réprouvaient l'Institution⁶⁶¹. Tout en demeurant vigilants face à un discours inverse qui, dans

659. Pour reprendre les mots de Christian Michel : « La théorie traditionnelle de l'art, issue d'une réflexion sur la peinture d'histoire, ne pouvait pas rendre compte d'œuvres dont les qualités ne tenaient ni au sujet, ni à l'imagination, ni au dessin du nu. » Cf. MICHEL C., 1993, p. 224.

660. SCHNAPPER Antoine, « Peinture – Les catégories », *Encyclopædia Universalis France*, [en ligne], consulté le 10 décembre 2018 [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-les-categories/>].

661. « L'histoire de l'art serait plus près de la réalité historique si elle considérait la conception académique de l'art comme un processus plutôt que comme une doctrine immuable. » ; « Plutôt que doctrine académique, il est donc beaucoup plus juste de parler de discours académiques ou d'un processus continu, et jamais achevé, de théorisation de l'activité artistique. » Cf. GAETHGENS Thomas W., « La doctrine académique. Histoire d'une

l'optique de réhabiliter l'Académie royale, trop longtemps jugée néfaste et tyrannique, se voudrait exclusivement positif⁶⁶², il s'avère nécessaire de repenser le caractère absolu de la doctrine académique. Celle-ci se révèle en effet plus nuancée qu'on a longtemps voulu le croire, comme en témoignent les conférences qui laissèrent aux académiciens le loisir de discuter la théorie et sa mise en pratique. Force est cependant de constater que certaines des prérogatives de la doctrine académique, telle que la supériorité de la figure humaine sur les autres et celle du genre de l'histoire, demeuraient indiscutables et éminemment présentes dans les textes qui structurèrent la théorie artistique se bâtissant autour de l'Académie.

Les problématiques qui émergent de la classification en genres picturaux – qui semblent avoir existé dès l'Antiquité⁶⁶³ – et de leur hiérarchisation sont complexes à aborder car les notions qu'elles impliquent peuvent être sujettes à controverses dans leur définition même. Dans un premier temps, il a donc semblé nécessaire de déterminer au mieux ce que nous entendons par la notion de genre pictural et de hiérarchie ; deux concepts qui sont intimement liés à la question du sujet en peinture.

1.1. Le *genre pictural* – définitions croisées

« Genre, dans les Arts, exprime la manière, le goût particulier dans lequel travaille un artiste, un peintre, un sculpteur. Calot et Téniers ont excellé dans leur *genre*⁶⁶⁴. » Cette définition très succincte qui apparaît dans la cinquième édition du *Dictionnaire de Trévoux*, en 1771, se borne à présenter le genre pictural comme un *goût particulier* ; une notion plus proche de celle de manière ou de style, que de celle de sujet⁶⁶⁵. En revanche, dès la deuxième édition, en 1721, à l'entrée correspondant à l'Académie royale de peinture, il était précisé que « Les Peintres y sont reçus selon leurs talents, et avec distinction de ceux qui travaillent à l'histoire, et de ceux qui ne font que

fiction », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps d'Henry Testelin : 1648-1681*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, t. I, vol. 1, p. 17 et p. 19.

662. Emmanuel Faure-Carricaburu a récemment opposé les historiens de l'art de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e – tels que Louis Courajod et André Fontaine – qui décrivent l'Académie royale de peinture comme une institution dogmatique et tyrannique, à ceux – Christian Michel et Jacqueline Lichtenstein notamment – qui, ces dernières années, en réaction, minorèrent le rôle des théories académiques et notamment de la hiérarchie des genres. Cf. FAURE-CARRICABURU Emmanuel, « La condamnation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture par les premiers historiens de l'art. Une conséquence du rejet de l'art italien. », in LAUGÉE Thierry (dir.), RABILLER Carole (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen du XIX^e siècle*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017, p. 23-29.

663. Déjà dans le livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*, après avoir parlé de quelques célèbres peintres spécialisés dans les batailles, l'épique, le tragique ou même les portraits, Pline l'Ancien établissait une distinction entre ces catégories et les genres mineurs : « Car il y a lieu d'insérer ici les artistes dont le pinceau s'est illustré dans des genres picturaux mineurs. » [XXXVII, 112] Cf. PLINE L'ANCIEN, CROISILLE Jean-Michel (éd. et trad.), *Histoire naturelle. Livre XXXV*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 84.

664. *Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771, vol. 4, p. 473 (8 vol.)

665. « Le *goût* particulier est celui que chaque Peintre se fait, par lequel on reconnaît que tel tableau est de tel peintre, quoi qu'il y règne toujours le goût de sa nation. » Cf. *Dictionnaire universel [...]*, 1771, vol. 4, p. 571.

des portraits, ou des batailles, ou des paysages, ou des animaux, ou des fruits, ou des fleurs, ou qui ne peignent que de miniature, ou qui s'appliquent à la gravure ou à quelque autre partie qui regarde le dessin⁶⁶⁶ ». Cette définition qui insiste sur la distinction entre les sujets, semble avoir été assez communément admise puisqu'on la retrouva presque à l'identique dans le *Dictionnaire portatif* d'Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) quelques années plus tard⁶⁶⁷. Si le mot genre n'est pas employé, le *talent* qui est évoqué semble bien plus se rapporter au choix du sujet qu'à l'aptitude du peintre. C'est ainsi que l'on entendait la notion de *genre* : qu'il soit guidé par goût, ou par prédisposition naturelle, le genre s'apparentait au sujet privilégié par l'artiste. Cette décision aurait ensuite conditionné, du moins en théorie, toute la production d'un artiste après sa réception à l'Académie. En outre, et bien qu'il n'y soit pas explicitement fait référence, les sujets sont énumérés selon l'ordre hiérarchique alors en vigueur à l'Académie, même si la seule distinction de valeur opérée ici est celle qui était faite entre la peinture d'histoire et les autres sujets.

La description du *genre* que rédigea Claude-Henri Watelet pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert met justement en lumière cet aspect du terme :

Le mot *genre* adapté à l'art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintres d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, et une espèce de loi de ne représenter que ceux-là : ainsi l'artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*⁶⁶⁸.

Watelet employa le mot selon son sens commun et initial : il s'agit de toutes les catégories picturales mineures – sans distinction –, en opposition à la peinture la plus noble, celle d'histoire, qui surpasse toutes les autres. On trouve donc comme sujets du *genre*, sans hiérarchie, les animaux aussi bien que le paysage et les objets de la nature morte – fleurs, fruits, etc.

Dans un second article de l'*Encyclopédie*, consacré à l'art de la peinture dans l'antiquité grecque, Louis de Jaucourt (1704-1779) écrivait :

Les grandes compositions héroïques, et que nous appelons l'histoire, les portraits, les sujets bas, les paysages, les décorations, les arabesques, ornements fantastiques et travaillés sur des fonds d'une seule couleur ; les fleurs, les animaux, la miniature, les camaïeux, les marbres copiés, les toiles peintes : voilà la liste des opérations des Grecs du côté des genres de *peinture*. Il me semble que nous

666. *Dictionnaire universel françois et latin contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue*, Trévoux-Paris, Compagnie des Libraires associés, 1721, vol. 1, p. 63 (4 vol.)

667. « Les peintres y sont reçus selon leurs talents et avec distinction de ceux qui travaillent à l'Histoire, et de ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des fleurs et fruits, ou des animaux, ou des paysages, ou qui ne peignent qu'en miniature ou en émail, &c. [...] » Cf. PERNETY Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Bauche, 1757, p. 2.

668. WATELET Claude-Henri, « Genre (peinture) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, vol. 7, p. 597-598 (17 vol.).

ne peignons en aucun autre genre, et que nous n'avons aucun autre objet⁶⁶⁹.

Bien qu'ils soient cette fois-ci mélangés à quelques aspects techniques de la peinture, les différents sujets évoqués demeurent toujours les mêmes.

De nos jours, la notion de genre pictural, pourtant si souvent employée et au cœur même de notre travail, est volontiers remise en question⁶⁷⁰.

Étienne Souriau présente le terme comme assez équivoque lorsqu'il est envisagé selon son acception générale : « *Genre* est ainsi un synonyme un peu vague de *catégorie esthétique, manière, ou style*⁶⁷¹. » Prenant la définition de Watelet, ainsi que l'opposition qui est faite avec la peinture d'histoire, en référence, il définit finalement le genre en peinture de la manière suivante : « On a d'abord appelé *peintres de genre* ceux qui se cantonnaient dans un genre, c'est-à-dire un seul type de sujets : portraitistes, paysagistes, peintres de fleurs, animaliers... [...] Le qualificatif de *peintre de genre* était donc un peu condescendant⁶⁷². » L'auteur rappelle également que, de nos jours, la notion de *peinture de genre* évoque une catégorie picturale à part entière relative aux scènes de la vie quotidienne⁶⁷³.

La définition que donne Frédéric Elsig du *genre* synthétise bien la pluralité de notions qu'englobe le terme, et la manière dont il est aujourd'hui perçu :

Au cours du XVI^e siècle, il s'applique à la peinture, dont il caractérise les catégories tant stylistiques qu'iconographiques. Toutefois, il tend progressivement à s'atrophier, l'expression de « peinture de genre » désignant d'abord tout ce qui ne relève pas de la peinture d'histoire (le paysage, la nature morte, etc.), puis, à partir de la fin du XVIII^e siècle, uniquement la représentation stéréotypée du quotidien. Le mot recouvre donc aujourd'hui deux notions distinctes : l'une restreinte (la scène de genre) ; l'autre large (les genres artistiques)⁶⁷⁴.

Autrement dit, les enjeux ne sont pas stylistiques et ne reposent pas non plus sur la manière de l'artiste ou sur son talent, mais ils renvoient bien au sujet.

669. JAUCOURT Louis (de), « Peinture des Grecs », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 12, p. 271.

670. Nous retiendrons ici plus spécialement, sur la question des genres en art : BLANC Jan, « Existe-t-il des genres dans la peinture néerlandaise du XVII^e siècle ? », in [Cat. expo.] ELSIG Frédéric, *La naissance des genres : la peinture des anciens Pays-bas (avant 1620) au Musée d'art et d'histoire de Genève [Genève, musée d'Art et d'Histoire, 8 décembre 2005-6 avril 2006]*, Paris-Genève, Somogy, 2005 ; GAUTHIER Cécile (éd.), HÉNIN Emmanuelle (éd.), LEROUX Virginie (éd.), *Subversion des hiérarchies et séduction des genres mineurs*, Paris-Louvain-Bristol, Peeters, 2016 ; ROQUE Georges (éd.), *Majeur ou mineur ? : les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000 ; VERSCHAFFEL Bart, *Essais sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

671. SOURIAU Étienne, SOURIAU Anne (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 1990, p. 788.

672. SOURIAU, SOURIAU, 1990, p. 789.

673. Voir à ce sujet : VASAK Anouchka, « La question du genre dans les *Salons* », in CAMMAGRE Geneviève (dir.), TALON-HUGON Carole (dir.), *Diderot, l'expérience de l'art. Salons de 1759, 1761, 1763, et Essais sur la peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 11-25.

674. ELSIG Frédéric, « Genres Picturaux », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 novembre 2018. [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/genres-picturaux/>]

Nous conserverons, au cours de notre étude, cette dernière acception du terme, préférant considérer la notion de genre pictural comme elle l'est actuellement : le mot *genre* s'appliquant à une division de la peinture selon ses sujets⁶⁷⁵. Lorsque les animaux sont le sujet d'une œuvre, nous pensons donc pouvoir légitimement utiliser la notion de genre animalier, tout en gardant néanmoins présente à l'esprit la réserve émise par Jan Blanc il y a quelques années : « Je continuerai à employer ici ce terme [genre], même s'il demeure très insatisfaisant. Si, comme je le montrerai, la *notion* existe bien dans les discours, le *mot* de "genre" n'est presque jamais employé, si ce n'est cantonné à des usages essentiellement logiques et post-aristotéliens. Les théoriciens préfèrent renvoyer directement aux sujets des œuvres pour qualifier les différents sujets de la peinture (peinture d'histoire, paysage, portrait, peinture d'architecture, perspective, nature morte, etc)⁶⁷⁶. »

1.2. La hiérarchie de la peinture et la place des animaux

En 1668, dans la préface aux *Conférences de l'Académie de Peinture*, André Félibien⁶⁷⁷ définissait la hiérarchie qui, durant un siècle et demi, guida la création au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture :

La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique ; c'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs, ou des coquilles. Celui 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 autres⁶⁷⁸.

De cette manière, Félibien, historiographe de l'Académie, se faisait le porte parole des théories prônées par Charles Le Brun, directeur de l'Institution depuis 1663. Le Brun était aussi Premier Peintre du Roi et travaillait assidûment à la glorification du souverain⁶⁷⁹. De fait, la

675. Cette définition n'exclut cependant pas que les frontières entre les différents genres puissent être parfois très ténues.

676. BLANC Jan, « La "hiérarchie des genres". Histoire d'une notion tactique et occasionnelle », in ELSIG Frédéric (éd.), DARBELLAY Laurent (éd.), KISS Imona (éd.), *Les genres picturaux : genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 146-147 (note de bas de page 1).

677. André Félibien est un homme de lettre connu notamment pour avoir été secrétaire et historiographe de l'Académie royale de peinture, et pour ses nombreux écrits historiques et théoriques relatifs à l'art. Voir : GERMER Stefan, MICHEL Christian (av. prop.), *Art-pouvoir-discours : la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2016 ; VERBRAEKEN René, « André Félibien et le vocabulaire artistique en France au XVII^e siècle », *Termes de couleur et lexicographie artistique : recueil d'essais suivi de quelques articles sur la critique d'art*, Paris, Éd. du Panthéon, 1997, p. 81-93.

678. FÉLIBIEN André, « Préface », *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, pour l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1668, n. p.

679. D'une certaine manière, Charles Le Brun incarna pleinement, au travers de ses productions artistiques autant

hiérarchie picturale est souvent perçue comme ayant été une nouvelle façon de faire valoir la figure monarchique⁶⁸⁰. Souvent qualifiée de dogmatique par les historiens de l'art⁶⁸¹, cette doctrine trouva un écho dans le fonctionnement de l'Institution⁶⁸² et dans la production artistique, mais c'est surtout au sein de la théorie picturale que put se mesurer son impact.

Au moment même où paraissaient les *Conférences* de Félibien, était publié un poème de l'écrivain Charles Perrault⁶⁸³ intitulé *La Peinture*⁶⁸⁴. Sa composition avait été achevée seulement quelques mois avant que ne le soit la *Préface* de Félibien, vraisemblablement entre septembre et octobre 1667⁶⁸⁵. Cet éloge de la peinture, composé de cinq cent quatre-vingt-deux vers adressés à Charles Le Brun, fut l'occasion pour Perrault de glorifier, en trame de fond, le règne de Louis XIV.

Dans le court extrait – contenu entre les vers cent à cent-quarante-sept – qui va retenir ici notre attention, il est question du dieu Apollon visitant une Nymphe dans son palais que neuf muses sont en train de décorer de peintures. Perrault y énumère alors les neuf sujets que le dieu fut en mesure d'admirer :

De neuf jeunes Beautés, qui toutes singulières, / Sous ses ordres suivaient neuf diverses manières, /
Et qui s'étant formé de différents objets, / Avaient représenté neuf sortes de sujets. / Celle qui
s'occupait aux tableaux de l'histoire, / Sur sa toile avait peint l'immortelle victoire / Que sur les

que par ses ambitions académiques, la personne du roi Louis XIV. Voir : GADY Bénédicte, MILOVANOVIC Nicolas, « Charles Le Brun : dans l'ombre du Roi-Soleil », in [cat. expo.] GADY Bénédicte (dir.), MILOVANOVIC Nicolas (dir.), *Charles Le Brun, 1619-1690 [Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 mai-29 août 2016]*, Lens-Paris, Louvre-Lens Lienart, 2016, p. 15-17.

680. « Depuis la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, le discours théorique servait à légitimer les efforts pour élever la peinture et la sculpture au rang d'une profession intellectuelle, comparable à un art libre. [...] Dans ce même contexte, la production artistique de l'Académie fut théorisée en rapport avec une fonction très précise : il s'agissait de visualiser la gloire du souverain et de contribuer à la politique culturelle ; tout comme les poètes et les hommes de lettres. » Cf. SCHNEIDER Marlen, « L'absence des mots : l'échec de la théorie académique face aux genres "hybrides" », in HECK Marie-Caroline (dir.), FREYSSINET Marianne (coll.), TROUVÉ Stéphanie (coll.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 292-293 [p. 291-303] Voir aussi : KIRCHNER Thomas, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32, « La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », p. 187-196.

681. Il y a encore quelques années, on pouvait ainsi lire chez quelques historiens de l'art : « C'est dans Félibien que nous trouvons établie avec l'autorité d'un dogme la hiérarchie des genres [...] » Cf. FONTAINE, 1909, p. 56 ; « Ainsi se trouve établie avec l'autorité d'un dogme, et pour la première fois en France, la hiérarchie des genres. » Cf. LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 605. Jacqueline Lichtenstein a toutefois depuis largement nuancé son propos : « Or nulle part il n'est question de hiérarchie des genres dans les conférences, et la seule conférence traitant de cette peinture allégorique que les académiciens, aux dires de Félibien, mettraient au sommet de la hiérarchie, au-dessus de la peinture d'histoire, est celle que Le Brun consacre le 10 janvier 1671 au *Ravissement de saint Paul* de Poussin. » Cf. LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014, p. 71.

682. Seul le statut de peintre d'histoire permettait aux artistes d'accéder au rang d'adjoint à professeur, puis de professeur.

683. Plus connu de nos jours que son frère Claude, dont nous avons abordé plus tôt le travail de naturaliste (voir partie 1, chap. 1), Charles Perrault était un homme de lettres très lié à l'Académie royale de peinture et sculpture et aux arts en général.

684. PERRAULT Charles, *La Peinture, poème*, Paris, Frédéric Léonard, 1668.

685. C'est du moins ce qu'affirme Jean-Luc Gautier-Gentès. Cf. PERRAULT Charles, GAUTIER-GENTÈS Jean-Luc (éd.), *La Peinture*, Genève, Droz, 1992, p. 14.

vains Titans remportèrent les Dieux, / [...]. Une autre moins sévère, et plus capricieuse, / Avait des mêmes Dieux peint la fuite honteuse, / Quand sur les bords du Nil vainement alarmés / On les voyait encore à demi transformés, / [...]. Il se plut dans un autre à voir le vieux Silène, / Qui hâte sa monture, et s'y tenant à peine / Mène un folâtre essaim de Faunes insolents, / Et de Dieux Chèvre-pieds, ivres, et chancelants. / Ensuite il contempla l'image de son père, / Plus connaissable encore par ce saint caractère, / Qui le fait adorer des Dieux, et des humains, / Que par le foudre ardent qu'il porte dans ses mains. / Sur la toile suivante il vit les beaux rivages / Du sinueux Péné, et ses gras pâturages, / où libre de tous soins à l'ombre des ormeaux / Pan faisait résonner ses frères chalumeaux. / Dans un autre tableau riche d'architecture, / Il voit de son palais la superbe structure, / Où brillent à l'envie, l'or, l'argent, le cristal, / L'opale, et le rubis du bord Oriental. / Dans le tableau suivant il sent tromper sa vue / Par le fuyant lointain d'une longue avenue / De cèdres palissant et de verts orangers, / Dont Pomone enrichit ses fertiles vergers. / Ensuite il voit le Nil qui sur ses blonds rivages / Abreuve de ses eaux mille animaux sauvages ; / Puis les lys, les œillets, les roses, les jasmins, / Qui de la jeune Flore émaillent les jardins⁶⁸⁶.

Par souci didactique, Perrault précise lui-même dans ses notes de bas de page les catégories qu'il distingue en les nommant expressément : l'histoire, les Grotesques, les Bacchanales, puis le portrait, le paysage, l'architecture, et la perspective, enfin les animaux, et pour finir, les fleurs. Le rapport hiérarchique entretenu par les différents sujets est cependant beaucoup moins explicite que chez Félibien. Toutefois, à quelques nuances près – la distinction des Grotesques et des Bacchanales de la peinture d'histoire, ainsi que l'ajout de la perspective –, l'ordre établi par Perrault est le même que celui de la *Préface*. Ses vers firent toutefois moins autorité que ceux de Félibien et, jusqu'à aujourd'hui, ce sont surtout ceux de ce dernier qui furent retenus. Le poème de Perrault témoigne cependant tout autant que le texte de Félibien de la conception de la peinture alors en vigueur.

Après la mort de Le Brun, survenue en 1690, la doctrine de la hiérarchie des genres conserva une importance non négligeable, les traités artistiques continuant de valoriser les qualités d'invention attribuées au grand genre. Il faut néanmoins souligner, comme le fit André Fontaine, que les académiciens furent toutefois moins soumis à des exigences académiques autoritaires et immuables : « Il suffit d'ailleurs de considérer la production artistique française au commencement du XVIII^e siècle, de La Fosse à Coypel, de Vivien à Largillière ou de Tournière à Watteau, pour comprendre qu'au dogmatisme de Le Brun a succédé un régime de liberté aussi éloigné de l'individualisme de nos jours que du formalisme de l'époque précédente⁶⁸⁷. »

On trouvait d'ailleurs, chez Félibien, un sentiment très fort de valorisation de la nature inexistant chez Le Brun, pour qui l'unique idéal était le modèle antique⁶⁸⁸. La pensée de Félibien était largement partagée par ses contemporains et, à la fin du XVII^e siècle, on prônait la nature

686. PERRAULT, GAUTIER-GENTÈS, 1992, p. 89-93.

687. FONTAINE, 1909, p. 157.

688. André Fontaine qualifia même, à ce propos, Félibien de « libéral », tout en l'opposant à Le Brun : « Correspondance étroite entre la nature et l'art, entre la nature qui ne se plie pas à nos règles et l'art qui doit suivre les anomalies mêmes de la nature, voilà ce que Félibien aperçoit assez nettement et ce que n'apercevra pas Le Brun [...]. » Cf. FONTAINE, 1909, p. 45.

comme source majeure d'imitation et d'inspiration pour les artistes. Le terme devint de ce fait central dans les discours théoriques et critiques. Bien que le beau idéal, issu surtout de la figure humaine, et que la valorisation de l'invention et de l'embellissement de la nature, fissent toujours autorité, c'est dans ce climat d'élargissement du champ de recherche pictural qu'il fut permis à la peinture animalière de se développer.

1.3. Choisir les animaux : le mérite d'un genre bas

La suprématie de la peinture d'histoire reposait sur les qualités d'*invention* auxquelles elle faisait appel, quand les autres genres ne nécessitaient qu'un talent d'*imitation*⁶⁸⁹. Bien que cette conception de la peinture soit communément admise, on valorisait cependant souvent les difficultés propres à chacun des genres mineurs.

La doctrine artistique transmise par Félibien – qui, il est important de le dire, se voulait historien plus que théoricien⁶⁹⁰ – ne se limitait pas à la seule préface des *Conférences*. Dans les *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus fameux peintres*, dont les cinq volumes – qui ne faisaient pas, cette fois-ci, l'objet d'une commande officielle – parurent entre 1666 et 1688, Félibien chercha à s'adresser à un large public et non plus seulement aux seuls amateurs érudits. Dans le neuvième entretien, Félibien entreprit de distinguer ce qu'il nomme le *savant peintre* du *bon peintre*. De cet exercice découla naturellement la question du choix du sujet et du talent dont les peintres pouvaient plus ou moins faire preuve au sein de leurs domaines picturaux respectifs :

Car comme il n'y a rien dans la nature qui n'ait de la beauté, cette beauté est toujours digne d'être regardée lors que l'art a pris soin de la bien imiter. C'est pourquoi dans la peinture on loue avec justice ceux qui ont parfaitement réussi à faire des paysages, des fleurs, des fruits et des animaux, quand leur génie n'a pas été capable de plus grands sujets, ils sont d'autant plus dignes de louange, qu'ils ont fait paraître plus de jugement dans le beau choix et l'agréable disposition de ce qu'ils ont tâché de représenter⁶⁹¹.

Ce n'est finalement pas tant de la préférence d'un sujet en particulier que dépend la réussite du peintre mais du fait que ce choix se fasse au regard de ses propres capacités. En d'autres termes, l'artiste doit être conscient de la limite de ses aptitudes. Ce qui primait surtout, et sur quoi insista Félibien, c'était la nécessité pour les artistes de bien savoir agencer leurs

689. L'abbé Du Bos écrivait ainsi : « Je réponds que lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, nôtre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'Art de l'imitateur. » DU BOS, 1719, p. 62-63.

690. DÉMORIS René, « Les horizons de la théorie chez Félibien », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009/2 (n° 4), p. 17-27.

691. FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1666-1688, vol. 5, p. 5 (5 vol.).

compositions en fonction des sujets qu'ils avaient choisis. Il revint d'ailleurs sur cette même idée au cours de son dixième entretien :

Il y a même une chose à observer ; c'est que tous ceux qui ont été reçus dans l'Académie, y ont été admis pour différents talents. Et bien que les peintres qui traitent des histoires et des sujets les plus nobles, doivent être plus estimés que ceux qui ne représentent que des paysages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou des choses encore moins considérables : cependant on ne laisse pas parmi ces derniers d'en rencontrer qui ont tant d'habileté et de savoir dans les choses dont ils se mêlent que les plus habiles d'entre-eux sont souvent beaucoup plus estimés que d'autres qui travaillent à des ouvrages plus relevés. Par exemple, un excellent paysagiste, tel que quelqu'un de ceux dont nous avons parlé : un homme qui fait des Animaux de toutes natures, tel qu'on été Sneider [Snyders] et ses élèves, Nicasius et Vam Boule [Boel], sera plus considéré qu'un autre qui ne peint que médiocrement des figures⁶⁹².

Tout en insistant toujours sur la prééminence de l'histoire et même du portrait⁶⁹³, Félibien concédait aux artistes exerçant dans des genres inférieurs de pouvoir faire preuve de beaucoup d'habileté, parfois plus que les artistes des genres majeurs. Il choisit notamment, pour illustrer son propos, l'exemple du grand peintre animalier flamand, Frans Snyders, et de ses deux élèves les plus connus en France, Nicasius Bernaerts et Pieter Boel – ou peut-être s'agit-il de Pieter van Boucle⁶⁹⁴. Félibien entendait ainsi montrer comment leur art pouvait être bien mieux perçu qu'une mauvaise représentation humaine à la fois grâce à la diversité de leurs modèles – *des animaux de toutes natures* – mais aussi en raison de leur grand talent. Par ces mots, Félibien avait réussi à s'émanciper du dogmatisme de Le Brun⁶⁹⁵.

Cette conception de la peinture prédomina au XVIII^e siècle et on la retrouve, par exemple, défendue chez Watelet :

Ce n'est donc point une raison d'avoir moins de considération pour un habile peintre de *genre*, parce que ses talents sont renfermés dans une sphère qui semble plus bornée ; comme ce n'est point pour un peintre un juste sujet de s'enorgueillir, de ce qu'il peint médiocrement dans tous les *genres* : pour détruire ces deux préjugés, on doit considérer que le peintre dont le *genre* semble borné, a cependant encore un si grand nombre de recherches et d'études à faire, de soins et de peines à se donner pour réussir, que le champ qu'il cultive est assez vaste pour qu'il y puisse recueillir des fruits satisfaisants de ses travaux. D'ailleurs le peintre de *genre* par l'habitude de considérer les mêmes objets, les rend toujours avec une vérité d'imitation dans les formes qui donne un vrai mérite à ses ouvrages. D'un autre côté le peintre d'histoire embrasse tant d'objets, qu'il est très facile de prouver et par le raisonnement et par l'expérience, qu'il y en a beaucoup dont il ne nous présente que des imitations très imparfaites [...]⁶⁹⁶.

692. FÉLIBIEN, 1666-1688, p. 255-256.

693. « [...] ils [les peintres d'animaux et de fleurs] ont acquis un degré de perfection bien plus élevé que celui où sont parvenus beaucoup de peintres qui font des Tableaux d'Histoires, ou des Portraits. » Cf. FÉLIBIEN, 1666-1688, p. 256.

694. Pieter Boel et Pieter van Boucle furent tous deux actifs en France et passèrent, sans que ce ne soit avéré, pour avoir été élèves de Snyders. Ils furent souvent confondus en raison de la proximité de leurs noms. Il semble cependant plus probable que Watelet fasse ici allusion à Pieter Boel dont la renommée en France, de son temps, paraît avoir été un peu plus conséquente que celle de son contemporain.

695. André Fontaine écrivit ainsi au sujet des neuvième et dixième entretiens de Félibien : « De telles paroles sont d'un véritable amateur et méritent d'être retenues, au moment où on ne commence à ne plus guère rechercher que le *grand goût* dans les tableaux. » Cf. FONTAINE, 1909, p. 44.

696. WATELET, 1751-1772, p. 598.

Tout en insistant sur le travail nécessaire pour chaque sujet pictural, Watelet considérait que la spécialisation dans un seul et unique sujet avait pour avantage de permettre aux peintres, en théorie du moins, une meilleure maîtrise. Bien que la technique de l'artiste jouât évidemment un rôle dans le rendu final de l'œuvre, la connaissance qu'avait le peintre de son sujet lui conférait *a priori* plus de succès dans sa représentation. L'étude spécifique de chaque objet était ainsi une nécessité pour tous les artistes quel que soit le degré de leur art. En cela, Watelet rejoignait Roger de Piles (1635-1709) lorsqu'il écrivait qu'« Il n'est pas possible de bien représenter les objets, non seulement qu'on n'a point vus, mais qu'on n'a point dessinés. Si un peintre n'a point vu de Lion, il ne saurait peindre un Lion ; et s'il en a vu, il ne peut représenter cet animal qu'imparfaitement, à moins qu'il ne l'ait dessiné ou peint d'après Nature, ou d'après l'Ouvrage d'un autre⁶⁹⁷ ».

C'est justement grâce à la distinction qui était faite entre d'une part le sujet de la toile et d'autre part la mise en œuvre par l'artiste de ce sujet – grâce à son sens de la composition, l'usage qu'il faisait du clair-obscur, le bon choix des couleurs, etc. – qu'il était tout à fait possible pour les connaisseurs et les amateurs d'admirer un tableau d'un genre mineur presque autant qu'une toile historique. De la même manière que Chardin parvint, dès le XVIII^e siècle, à ériger la nature morte à un rang supérieur, Jean-Baptiste Oudry, à la même époque, fut admiré pour ses animaux comme s'il avait représenté la figure humaine.

« En fait de peinture, on peut comparer la simple nature, avec la simple narration pour un poème. Il faut qu'un peintre élève ses idées, au-dessus de ce qu'il voit, et qu'il imagine un modèle de perfection, qui ne se trouve que très rarement⁶⁹⁸. » En considérant lui aussi que le mérite d'un sujet bas ne tiendrait qu'au talent de l'artiste, Antoine-Joseph Pernety admettait tout à fait que l'on puisse admirer une simple copie de la nature, dans la mesure où celle-ci serait réalisée avec talent et que le modèle en aurait été bien choisi :

Il y a toujours du mérite dans un tableau où l'on voit la nature copiée exactement, quelque vil qu'en soit le sujet ; comme les paysans, les fêtes champêtres, les paysages, les fleurs, etc. Et cela plus ou moins à proportion de la beauté du sujet que le peintre s'est proposé d'imiter. Les Maîtres Hollandais et Flamands ont en cela égalé les Italiens ; mais ceux-ci n'ont pas suivi servilement la nature commune ; ils l'ont relevée, perfectionnée, et ont toujours fait le meilleur choix de cette nature. C'est ce qui donne une certaine dignité aux sujets vils ; c'est une des raisons qui nous font estimer par préférence les paysages de Salvator Rose, de Philippe Laura, de Claude Lorrain, des Poussins, etc. Les fruits des deux Michel-Ange, de Battaglia, de Campadoglio ; les fleurs de Jean Breugel, de son disciple Daniel Seghers, de Baptiste Monoyer, etc. Les animaux de François Snyders, de Desportes, etc. Les portraits de Raphaël, de Rubens, de Vandyck, du Titien, etc.⁶⁹⁹.

697. PILES Roger (de), *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, François Muguët, 1699, p. 13.

698. PERNETY, 1757, p. 338.

699. PERNETY, 1757, p. 338.

En prenant l'exemple de quelques peintres qui surent faire preuve d'un grand mérite dans leurs représentations, Pernetty mentionnait à son tour Frans Snyders et Alexandre-François Desportes, deux animaliers qui furent érigés comme des modèles de leur genre au cours du XVIII^e siècle.

Le 4 avril 1750, Jean-Baptiste Massé (1687-1767) prononçait à l'Académie une conférence intitulée « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions⁷⁰⁰ ». Dans cette dissertation destinée aux jeunes artistes, Massé conseillait à chacun d'entre eux de bien identifier son talent afin de savoir vers quel genre il leur serait le plus profitable de se tourner. L'académicien reprochait en réalité à un certain nombre de peintres d'avoir privilégié la peinture d'histoire au détriment de la qualité de leur production picturale. Il jugeait alors nécessaire de rappeler à ses pairs que tous les genres picturaux étaient susceptibles d'être admirés, arguant du fait que chez la plupart des amateurs chaque sujet était représenté : « Aucun des genres particuliers n'est exclu des plus superbes cabinets, ils y brillent dans tout leur éclat, le seul degré avec lequel ils sont rendus en fait toute la distinction : ce qui prouve qu'il est plus glorieux de bien représenter un simple bouquet de fleurs, où les préceptes et les charmes de l'art peuvent être renfermés, que d'enfanter les ouvrages insipides dans l'histoire⁷⁰¹. » Afin d'étayer son propos, Jean-Baptiste Massé choisit de mettre en évidence les qualités propres à chacun des genres : « Il en est de même pour tous les genres : ils ont chacun leurs difficultés ainsi que leurs charmes particuliers⁷⁰². » Il évoqua ainsi tour à tour la peinture d'architecture, de fleurs et de fruits, de paysage, de la vie quotidienne, le portrait, les animaux, les marines, la peinture de batailles, et enfin le pastel.

À défaut de véritablement appuyer les difficultés et les vertus de ces sujets, Massé s'employa surtout à rattacher chacun d'entre eux à quelques grands noms de la peinture bien connus des amateurs et des artistes. Il aborda la peinture d'animaux avec l'exemple d'Alexandre-François Desportes, rappelant que si le peintre avait commencé sa carrière par le portrait « malgré les succès les plus réitérés, ne put y être retenu » et avait alors cédé « à ce génie qui conduit et caractérise les hommes nés pour s'élever en s'attachant entièrement à peindre les animaux »⁷⁰³. Afin de rattacher Desportes à une pratique plus ancienne de la peinture d'animaux, Massé évoqua ensuite les noms illustres de Giovanni Benedetto Castiglione et de Frans Snyders, qui font tous deux figure d'exemples privilégiés lorsqu'il s'agit de considérer la représentation animalière. À la différence de Félibien qui avait cité, dans la lignée de Snyders, les noms de Nicasius Bernaerts et

700. MASSÉ Jean-Baptiste, « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel, 1747-1752*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2012 [1748], t. v, vol. 2, p. 466-486. Nous avons choisi de reproduire partiellement le texte de la conférence, voir vol. 2 annexe 9.

701. MASSÉ, 2012 [1748], p. 468. Voir vol. 2 annexe 9.

702. MASSÉ, 2012 [1748], p. 469. Voir vol. 2 annexe 9.

703. MASSÉ, 2012 [1748], p. 478. Voir vol. 2 annexe 9.

de Pieter Boel officiant tous deux en France, Massé rappelait que le genre avait aussi été pratiqué par les peintres hollandais Melchior d'Hondecoeter et Jan Weenix (1640-1719). Si Massé ne développa pas les talents nécessaires à la peinture d'animaux, comme avait par exemple pu le faire Claude-François Desportes, il mit néanmoins en évidence un lien ténu qui rattachait la tradition française à celles, plus anciennes, d'Italie, des Pays-Bas du Nord et de ceux du Sud, en invoquant les noms de peintres bien connus des amateurs de son temps.

Ce discours semble avoir été généralement applaudi par les académiciens si l'on en croit les procès-verbaux de l'Académie : « Cette Dissertation, que l'on ne pourrait extraire sans lui faire perdre beaucoup de la gradation méthodique qui y est observée, de l'excellence des principes qui y sont développés, ainsi que de la justesse et de la variété de l'expression, a été goûtée unanimement par la Compagnie qui en a remercié et fait compliment à l'auteur⁷⁰⁴. » En outre, Charles-Antoine Coyvel (1694-1752), alors directeur de l'Académie, s'exprima à son tour le même jour afin de féliciter Jean-Baptiste Massé et d'appuyer l'importance de ses propos⁷⁰⁵.

Ce fut Watelet qui, peut-être le mieux, souligna les enjeux liés à la représentation des animaux dans une notice consacrée à la pratique du dessin qu'il rédigea pour le *Dictionnaire des beaux-arts*⁷⁰⁶ :

Les animaux exigent un soin particulier si l'on veut parvenir à les *dessiner* correctement, avec la grâce et le caractère particulier dont chacun d'eux est susceptible. Ce sont des êtres animés, sujets de passions, et capables de mouvements, variés à l'infini. Les parties dont ils sont composés diffèrent des nôtres par les formes, par les proportions, par les jointures, par les articulations. Il est donc nécessaire qu'un *dessinateur* fasse sur eux des études, et surtout d'après ceux des animaux qui se trouvent plus ordinairement liés avec les usages et les actions ordinaires des hommes, ou avec les objets qu'il se destine plus particulièrement à traiter⁷⁰⁷.

Si Watelet insistait sur la nécessité pour les artistes de bien connaître l'anatomie des bêtes, il ne négligea pas de mettre en avant la difficulté à représenter des êtres mouvants, susceptibles d'être en proie à des affects aussi variés que ceux auxquels pouvaient être soumis les Hommes. Watelet préconisait également de s'intéresser plutôt aux animaux les plus communs, et surtout ceux qui servaient à la vie quotidienne. Une recommandation qui fut scrupuleusement suivie par les peintres animaliers qui privilégièrent nettement, nous le verrons, la figure des animaux les plus proches de l'homme et notamment la figure du chien⁷⁰⁸.

704. MONTAIGLON Anatole (de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1909, t. XIII, p. 203 (11 vol.).

705. Voir COYPEL Charles-Antoine, « Réponse de M. Coyvel, Directeur, au discours de M. Massé sur le choix des talents divers que renferme la peinture », in LICHTENSTEIN, MICHEL, 2012 [1748], t. V, vol. 2, p. 486-488.

706. À la fin de sa vie, Claude-Henri Watelet avait entrepris ce projet destiné à s'intégrer à la publication de l'*Encyclopédie méthodique*. L'académicien était cependant trop fragilisé et la publication demeura inachevée et fut reprise à la mort de Watelet par Pierre-Charles Levesque.

707. WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles, « Dessin », *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 1788-1791, t. I, p. 189.

708. Voir partie 3.

Les doctrines françaises académiques s'exportèrent outre-Manche et, c'est ainsi que durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, on retrouvait un propos similaire dans les *Discours sur la peinture*⁷⁰⁹ de l'Anglais Joshua Reynolds⁷¹⁰ (1723-1792).

Le 11 décembre 1771, Reynolds amorçait son quatrième discours en alléguant que « le mérite et le rang de chaque art est en proportion de l'effort d'esprit qu'il demande, ou du degré de plaisir qu'il donne à l'esprit⁷¹¹ » et abordait ensuite la manière dont les peintres de sujets mineurs pouvaient parvenir à plus de mérite en conférant une certaine grandeur à leur art. Il leur était dès lors indispensable de redoubler l'attention portée aux détails :

Mais ceux qui marchent dans ces routes plus modestes, n'ignorent pas que moins le sujet qu'ils traitent a de dignité naturelle, plus les petites ressources décoratives sont nécessaires à son embellissement. Il serait ridicule à un peintre de genre, de portrait, de paysages, d'animaux, ou de nature morte de dire qu'il a voulu se passer de ces qualités, qui ont valu une si grande réputation aux écoles du second ordre. La beauté du coloris et l'économie heureuse du clair-obscur sont des nécessités essentielles de son travail borné⁷¹².

Si le discours de Reynolds n'était pas novateur en ce qui concernait le degré d'intérêt pouvant être porté aux différents sujets, il avait le mérite de proposer aux artistes concernés les meilleures solutions à appliquer pour ennoblir leur art. Le peintre leur suggérait ainsi de s'intéresser tout particulièrement au clair-obscur, une qualité qui fut effectivement saluée chez certains animaliers, comme Jean-Baptiste Oudry.

Dans *Het groot schilderboek* – traduit en 1787 sous le titre *Le grand livre des peintres*⁷¹³ –,

709. Ces conférences théoriques, prononcées et publiées entre 1769 et 1790 à la Royal Academy, s'appliquaient à la création artistique britannique mais subirent une très forte influence de la théorie française des XVII^e et XVIII^e siècles. Au fil de ses quinze discours, Joshua Reynolds aborda la pratique de la création en peinture et en sculpture à travers divers aspects théoriques comme l'imitation, le style décoratif ou encore le goût. Les textes de Reynolds furent d'ailleurs, en retour, traduits en français dès l'année 1787, affirmant véritablement les liens qui s'opéraient entre la création artistique des deux pays, au point même que les choix de traduction aient pu servir à nourrir certains enjeux théoriques. Voir : BLANC Jan, « La réception française des théories de Joshua Reynolds (1787-1792) », in MICHEL Christian (dir.), MAGNUSSON Carl (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 301-328 ; REYNOLDS Joshua, *Discours sur la peinture*, Paris, ENSBA 1991.

710. Peintre spécialisé dans le portrait, Joshua Reynolds fut le premier directeur de la Royal Academy of Arts fondée à Londres en décembre 1768. Voir notamment : BLANC Jan (éd.), *Les écrits de Sir Joshua Reynolds*, Turnhout, Brepols, 2015 ; DAYOT Armand, *Joshua Reynolds, peintre et esthéticien*, Paris, Rieder, 1930 ; HALLETT Mark, *Reynolds : portraiture in action*, New Haven, Yale University Press, 2014 ; [Cat. expo.] PENNY Nicholas (éd.), *Reynolds Paris, [exhibition, Paris, Grand Palais, 9 octobre-16 décembre 1985 ; London, Royal Academy of Arts, 16 janvier-31 mars 1986]*, Londres, Royal academy of arts, 1986 ; WENDORF Richard, *Sir Joshua Reynolds : the painter in society*, Londres, National portrait gallery, 1996.

711. REYNOLDS, 1991, p. 67.

712. REYNOLDS, 1991, p. 82-83.

713. Devenu aveugle en 1690, Gérard de Lairesse s'employa à rassembler dans cet ouvrage les fondements théoriques qu'il avait pu développer durant ses années de pratique sous forme de traités. Parue en 1707 en néerlandais, la première édition comportait treize livres répartis en deux volumes qui eurent une nette influence sur ses contemporains. Cf. LAIRESSE Gérard (de), JANSEN Hendrik (trad. et préf.), *Le grand livre des peintres ou L'Art de la peinture considéré dans toutes ses parties*, Paris, Hôtel de Thou, 1787, 2 vol. (1^{ère} éd. : *Het groot schilderboek*, Amsterdam, Willem de Coop, 1707).

Gérard de Lairesse (1641-1711) évoquait en filigrane la peinture d'animaux. Notamment dans le cadre de considérations pratiques telles que le maniement du pinceau : « Chaque genre de peinture a sa manière différente d'opérer : le peintre de paysage a la sienne pour le feuiller des arbres ; celui qui peint les animaux en a une autre pour le poil et pour la laine ; celui qui copie la nature morte en emploie encore une autre pour le velouté et le diapré des fleurs⁷¹⁴. » Lairesse abordait ainsi les spécificités de chaque genre par leurs difficultés propres. Dans le cas des animaux, il s'agissait pour lui avant tout de savoir représenter correctement les pelages. Une considération un peu réductrice⁷¹⁵ que l'on retrouve plus loin dans le même texte : « Mais quelle beauté n'y a-t-il pas aussi dans un tableau d'animaux qui sont tous rendus avec leurs qualités individuelles ; de sorte qu'on peut distinguer ceux qui portent de la laine de ceux qui sont couvertes de poil, etc. ?⁷¹⁶ » Malgré sa volonté de valoriser les aspects inhérents à chacun des genres, le discours de Lairesse laissait entendre que le mérite de la peinture d'animaux ne reposait finalement que sur une conception purement pratique de leurs représentations, liée en grande partie au maniement du pinceau et à la matière picturale et, qui plus est, que leur individualité ne découlerait que de leur aspect extérieur. Nous le verrons, ce point de vue était emprunt de plus de nuances dans la réception critique des œuvres.

L'approche la plus directe de la représentation des animaux chez Gérard de Lairesse se trouve dans un chapitre consacré à la nature morte : « Pour ce qui est des légumes et des poissons, je suis dans l'idée qu'ils ne méritent pas qu'on s'en occupe, ainsi je ne dirai rien à ce sujet ; non plus que des instruments de chasse, des quadrupèdes et des oiseaux morts ; quoique ces derniers puissent mériter quelque attention quand on les emploie avec sagacité dans les endroits qui leur conviennent⁷¹⁷. » Ainsi, après avoir considéré le mérite des animaux, Lairesse semblait finalement ne pas les envisager autrement que comme un ornement nécessitant d'être utilisé avec justesse. Il s'agit, comme nous allons le montrer, de la posture la plus fréquemment occupée par les animaux dans la théorie picturale en France.

2. De la place des animaux dans la peinture à celle des êtres dans la Nature

La hiérarchie picturale, qui reposait donc sur un principe d'opposition immuable entre la peinture d'histoire et les autres sujets, était toutefois fortement nuancée par le talent propre à chacun des artistes. La supériorité du genre historique résidait en grande partie en ce qu'il incluait presque nécessairement la figure humaine. « On a donc affaire à une hiérarchie des capacités de

714. LAIRESSE, JANSEN, 1707, t. I, p. 53.

715. En revanche, on se souviendra qu'en 1748 Claude-François Desportes insistait pour sa part surtout sur l'indiscipline des modèles comme étant la difficulté majeure que pouvaient rencontrer les peintres d'animaux.

716. Le chapitre XIII est consacré au « bon usage de la peinture, & de l'abus qu'on peut en faire » Cf. LAIRESSE, JANSEN, 1707, t. I, p. 203.

717. LAIRESSE, JANSEN, « De la Nature morte en général », 1707, t. II, p. 473.

l'artiste, évaluée par un rapport entre pratique et théorie, et en même temps à une hiérarchie des objets, supposée naturelle, qui met l'animé au dessus de la pierre, et l'homme au dessus de l'animal, comme "le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre"⁷¹⁸. » Ces mots de René Démoris expriment pleinement le lien qui se tissait entre la hiérarchie de peinture et celle du vivant qu'il est essentiel de mettre en lumière dans le cadre de notre travail.

2.1. La subordination des animaux aux sujets de la peinture

La peinture animalière, au même titre que les autres genres mineurs, n'intéressa que rarement, voire jamais, les réflexions théoriques. En fait de sujets picturaux, les animaux furent longtemps considérés comme de simples objets issus des genres supérieurs. L'animal, qui ne pouvait de toute façon pas être un sujet, devenait parfois un objet indésirable lorsqu'il devait partager la composition avec une figure humaine, et plus particulièrement dans le cas de certains récits.

Les animaux dans le paysage : une sous-catégorie picturale ?

Si aujourd'hui les animaux sont souvent mentionnés aux côtés de la la peinture de fleurs ou bien associés à la nature morte⁷¹⁹, à l'époque moderne c'est plutôt de la peinture de paysage qu'on les rapprochait⁷²⁰. En effet, le paysage est un genre difficile qui « a besoin pour se constituer d'un système assez complexe de corrélations entre divers éléments naturels ou architectoniques et entre des tons, des lumières, des couleurs et des mesures ; il ne se limite pas à une présentation isolée de ces différents éléments⁷²¹ ». Parmi les éléments qui composent les paysages, c'est sans surprise que l'on trouve les animaux.

Roger de Piles, chez qui le paysage occupait une place particulière⁷²², écrivait à la fin du

718. DÉMORIS René, « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des *Salons* de Diderot, §8 [colloque en ligne, consulté le 14 décembre 2018] [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>].

719. Le basculement de l'objet-animal du paysage vers la nature morte témoigne d'ailleurs d'une vision radicalement différente de la nature et des animaux entre la période moderne et nos jours.

720. Nous avons déjà évoqué le lien étroit entre peinture de paysage et peinture d'animaux lorsque nous avons traité, dans notre premier chapitre des « paysagistes-animaliers » hollandais, tels que Paulus Potter et Adriaen van de Velde (voir part. 1 chap. 1).

721. BATTISTI Eugenio, « Paysage, peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 décembre 2018 [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/paysage-peinture/>].

722. Dans le *Cours de Peinture par principe* (1708), Roger de Piles laissa au paysage une place équivalente à celle du portrait. Voir notamment : COJANNOT-LE BLANC Marianne, « Les modalités du discours stylistique chez Roger de Piles ou les progrès de la réflexion critique sur le paysage à l'aube du XVIII^e siècle », in COJANNOT-LE BLANC Marianne (dir.), POUZADOUX Claude (dir.), PRIOUX Évelyne (dir.), *L'héroïque et le champêtre. Volume 1, Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 223-240 ; MÉROT Alain, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVII^e siècle : Poussin et le paysage », *Dix-septième siècle*, 2009/4 (n° 245), p. 609-619.

XVII^e siècle que « comme ce genre de peinture contient en raccourci tous les autres, le Peintre qui l'exerce doit avoir une connaissance universelle des parties de son art »⁷²³. Cette réflexion trouvait sa justification dans le fait que les tableaux de paysage étaient susceptibles de contenir de multiples ornements qui participaient tous activement à la réussite de la toile : « Mais quelque terminé que soit un paysage, si la comparaison des objets ne les fait valoir, et ne conserve leur caractère, si les sites n'y sont bien choisis [...], si l'on ne rend les lieux animés par des figures, par des animaux, ou par d'autres objets, qui sont pour l'ordinaire en mouvement, [...] le tableau n'aura jamais d'entrée dans l'estime, non plus que dans le cabinet des véritables connoisseurs⁷²⁴. » Pour mériter l'attention des plus éminents amateurs d'arts, la pratique du paysage nécessitait donc la maîtrise d'un certain nombre de spécialités picturales, parfois avant même que celles-ci ne soient considérées comme des genres autonomes. C'est le cas des animaux, et c'est pour cette raison qu'ils étaient souvent conçus, au XVII^e siècle notamment, comme étant en premier lieu, et parfois uniquement, des ornements du paysage.

Dans un article de l'*Encyclopédie*, Watelet déclarait d'ailleurs que « les genres en Peinture se sont divisés et peuvent se subdiviser à l'infini : le paysage a produit les peintres de fabriques, d'architecture, ceux d'animaux, de marine [...] »⁷²⁵. Le fait que les animaux existent notamment au travers du paysage apparaissait chez lui de manière encore plus explicite à la fin du siècle dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* où l'académicien s'adressait directement aux peintres de chacun des genres :

Peintres d'animaux, si vous voulez que les chasses que vous représentez plaisent, faites que nous nous croyons transportés dans les forêts où elles se passent, que l'on s'y voie à la suite des chiens que vous peignez ; que l'on imagine parcourir ces beaux sites qu'embellissent tous les accidents et tous les charmes de la végétation. Si vous voulez aussi que vos troupeaux, vos moutons, vos vaches me rappellent les mœurs et les temps de Jacob et des Patriarches, que j'aperçoive que ces animaux sont heureux d'errer dans de beaux pâturages. Que leur gardien paraisse jouir du doux repos d'une vie simple, et qu'il semble exprimer ce sentiment sur le haut-bois champêtre⁷²⁶.

Plutôt que de réellement s'intéresser aux figures animales, il semble que Watelet ait surtout été soucieux du paysage dans lequel elles évoluaient. On peut alors se demander s'il ne s'adressait ici finalement pas plus aux paysagistes qu'aux animaliers.

Dans une série de conférences tenues entre 1801 et 1804, le peintre allemand August Wilhelm Schlegel (1767-1845) s'attacha à développer, de manière plus ou moins exhaustive, les caractéristiques propres à chacun des genres, pour lesquels il établissait lui aussi une hiérarchie⁷²⁷ :

723. PILES, 1699, p. 47.

724. PILES, 1699, p. 48.

725. WATELET, 1751-1772, p. 599.

726. WATELET, LEVESQUE, 1788-1791, t. I, p. 335.

727. SCHLEGEL August Wilhelm, *La doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*, trad. de Marc JIMENEZ et Marc GÉRAUD, préface de Jean-Luc NANCY, Paris, Klincksieck, 2009 [1801-1804], p. 167-191. L'auteur aborde dans un

Puis viennent les *peintures animalières*. L'élément caractéristique augmente et, ici, survient pour la première fois ce qui peut s'appeler au sens étroit dessin. De ce point de vue, on peut les placer plus haut que les paysages, qui pourtant prennent une place largement plus importante dans le domaine du pittoresque, et amplifient davantage les enchantements de l'apparence, en s'emparant de toute la diversité des phénomènes lumineux. Si la peinture animalière est pratiquée avec une certaine ampleur, elle doit le plus souvent déjà accepter l'aide de la peinture de paysages ; de même qu'à son tour celle-ci se subordonne à celle-là quand elle peuple ses premiers plans d'animaux domestiques⁷²⁸.

Bien que les conférences de Schlegel sortent un peu du cadre de notre étude, non pas tant parce qu'elles furent prononcées au tout début du XIX^e siècle, mais plutôt parce qu'elles se démarquent véritablement d'un XVIII^e siècle français au profit d'une vision romantique naissante de la peinture, nous avons tout de même fait le choix de les évoquer. En effet, la distinction et le lien qui y sont faits entre peinture animalière et peinture de paysage sont tout à fait intéressants, et font écho à une conception déjà plus ancienne de la peinture. En effet, Schlegel introduit l'idée que chacun des deux genres dépendrait en réalité de l'autre. Une conception de la peinture qui se vérifie notamment par la frontière ténue entre l'art de certains animaliers, comme Jean-Baptiste Oudry mais aussi Paulus Potter avant lui, et la forte présence du paysage que l'on percevait dans leur œuvre – ces deux artistes furent d'ailleurs tour à tour paysagistes et animaliers.

Ainsi, le genre du paysage était considéré comme supérieur à celui des animaux dans la mesure où ceux-ci lui auraient été, à l'origine du moins, intégrés comme certains de ses ornements. Cette vision des choses rapproche fortement la peinture de paysage de celle d'histoire⁷²⁹, genre qui, par excellence, est le plus susceptible de contenir tous les autres sujets picturaux⁷³⁰.

Peindre l'histoire : les animaux comme élément narratif ?

En 1699, Bernard Dupuy du Grez⁷³¹ (1639-1720), avocat de profession et amateur d'art,

premier temps la nature morte qu'il considère comme étant le « premier degré de l'art », puis la peinture de fleurs et de fruits, la peinture animalière, le paysage, le portrait et l'histoire.

728. SCHLEGEL, 2009 [1801-1804], p. 168. Nous reproduisons en annexe la partie des conférences relative au genre animalier où sont mises en avant un grand nombre de caractéristiques qui trouvent un écho dans notre travail. Voir vol. 2 annexe 10.

729. Le paysage, tout comme l'histoire, permettait d'exalter les sentiments du spectateur, en usant notamment de représentations poétiques et allégoriques.

730. « Tout se passe alors comme si le genre historique entraînait, par une sorte d'aimantation les genres inférieurs, en leur fournissant l'exemple à suivre. » Cf. MÉROT, 2009, p. 612.

731. Dupuy du Grez fut avant tout un amateur éclairé et le fondateur d'une école gratuite de dessin à Toulouse en 1694 – qui devint l'académie des beaux-arts de la ville en 1804. Voir : DUPUY DU GREZ Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, J. Pech & A. Pech, 1699 ; FRICHEAU Catherine, « Dupuy du Grez, Bernard. 1640-1720 », in TALON-HUGON Carole (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017, p. 190-191 ; SAINT-RAYMOND Edmond, « Un Toulousain critique d'art au XVII^e siècle : Dupuy du Grez et son *Traité de la peinture* », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, dixième série, t. XI, 1911, p. 241-278.

publiait un *Traité sur la peinture*⁷³² composé de quatre dissertations. Il entendait y instruire l'amateur aussi bien que l'artiste. Pour ses sources, Dupuy du Grez avait autant puisé dans les théories italiennes que chez ses contemporains français, notamment André Félibien et Roger de Piles.

Dans un paragraphe de la quatrième dissertation, consacrée à la composition, où il abordait le choix des ornements, Dupuy du Grez développa en quelques lignes le statut des animaux qui n'auraient, à l'en croire, que la fonction restreinte d'ornements :

Le peintre peut aussi prendre ses ornements de plusieurs choses que la nature semble avoir inventées pour plaire aux yeux : de plusieurs animaux qui servent à l'usage des hommes, ou qui sont aimables pour leur forme ou pour leur couleur [...].
Ce n'est pas que la plupart des ornements ne soient quelquefois des parties nécessaires dans une Histoire : comme les chevaux dans une bataille, dans un Triomphe, ou dans une infinité de sujets : Il en est de même des éléphants et des chameaux dans les histoires asiatiques ou africaines. On peut dire la même chose du reste des animaux et des autres choses naturelles qui peuvent servir à l'ornement d'un ouvrage. Il n'y a que l'homme qui soit toujours le principal objet dans la peinture : tout le reste ne semble être fait que pour l'accompagner⁷³³.

Alors qu'en France des artistes venus des Pays-Bas s'intéressaient à la figure animale depuis déjà près d'un demi-siècle, il paraissait inconcevable à Dupuy du Grez de l'envisager comme un objet de peinture indépendant. Bien qu'ils puissent être des éléments essentiels à la bonne compréhension de l'histoire, les animaux ne pouvaient qu'en demeurer annexes. Des théories comme celle transmise par Dupuy du Grez ne considéraient que la seule peinture d'histoire, affirmant encore et toujours, selon la tradition académique française, la prééminence de la figure humaine, comme sujet, sur toutes les autres choses : les objets. Si on le comprend aisément dans le cas de tableaux d'histoire dont l'essence même consiste en la mise en scène d'une narration élevée, véhiculant des valeurs morales, Dupuy du Grez semble n'avoir envisagé plus généralement les animaux que comme de simples objets décoratifs, et qui n'auraient donc, si l'on extrapole un peu, aucune valeur intrinsèque indépendante.

Dès 1700, seulement un an après la parution du *Traité sur la peinture*, dans une conférence consacrée à l'invention tenue à l'Académie, Roger de Piles⁷³⁴ abordait lui aussi le thème des ornements dans la peinture d'histoire⁷³⁵. Ce faisant, il exposait son idée selon laquelle il existerait

732. DUPUY DU GREZ Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, J. Pech & A. Pech, 1699.

733. DUPUY DU GREZ, 1699, p. 322.

734. En 1699, Roger de Piles avait été nommé conseiller honoraire de l'Académie par Charles de La Fosse, le nouveau directeur de l'Institution. Roger de Piles fut un homme influent, et si nous l'avons présenté un peu plus tôt comme défenseur du paysage, il était aussi fervent coloriste dans la querelle qui les opposait aux partisans du dessins. Voir : FRICHEAU Catherine, « Piles, Roger de. 1635-1709 », in TALON-HUGON, 2017, p. 513-517 ; MÉROT Alain (éd.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 389-390 ; PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985 ; VERBRAEKEN, « Roger de Piles et le vocabulaire artistique », 1997, p. 95-106.

735. Quelques années plus tard, Roger de Piles publia sa conférence. Cf. PILES Roger (de), *Cours de peinture par*

trois types distincts d'inventions auxquelles le peintre pouvait avoir recours : l'invention historique, l'invention allégorique et l'invention mystique⁷³⁶. C'est à la première de ces manières que nous allons nous intéresser, celle que Roger de Piles appelait lui-même « l'histoire simplement » :

Les peintres se servent avec raison du mot d'histoire pour signifier le genre de peinture le plus considérable, et qui consiste à mettre plusieurs figures ensemble ; et l'on dit : ce peintre fait l'histoire, cet autre fait des animaux, celui-ci du paysage, celui-là des fleurs, et ainsi du reste. Mais il y a de la différence entre la division des genres de peinture et la division de l'invention. Je me sers ici du mot d'histoire dans un sens plus étendu. [...]

Cette sorte d'invention ne regarde pas seulement toutes les histoires vraies et fabuleuses, telles qu'elles sont écrites dans les auteurs ou qu'elles sont établies par la tradition, mais elle comprend encore les portraits des personnes, la représentation des pays, des animaux et de toutes les productions de l'art et de la nature. [...] Car outre que le peintre peut borner son idée à leur seule représentation, elles sont capables souvent de nous instruire. Elles ont leurs vertus et leurs propriétés. Ceux qui en ont écrit, et qui ont accompagné leur ouvrage de figures démonstratives, l'ont nommé du nom d'histoire, et l'on dit l'histoire des plantes, l'histoire des animaux, comme on dit l'histoire d'Alexandre. Ce n'est pas que l'invention simplement historique n'ait ses degrés, et qu'elle ne soit plus ou moins estimable, selon la quantité des choses qu'elle contient et la qualité du choix et du génie⁷³⁷.

Roger de Piles s'affranchissait ainsi de la stricte dénomination de l'histoire et élargissait le vocabulaire pictural qui ne tendait alors qu'à considérer la représentation de la figure humaine, en omettant le reste des objets, comme seul centre possible de la narration, donc comme seule *histoire*. De fait, les sujets des genres inférieurs, quoiqu'ils n'en atteignaient pas pour autant le genre supérieur pouvaient, dans la théorie de Roger de Piles, exister pour eux-mêmes, selon leurs propres codes narratifs. La hiérarchie entre les genres s'opérant entre les degrés d'invention requis plus qu'au travers des sujets. C'est une opinion que Roger de Piles avait déjà exprimée en 1699 dans l'*Abrégé de la vie des peintres* : « A quoi l'on répond que si la fidélité de l'histoire était essentielle à la Peinture, il n'y aurait point de tableau où elle ne dût se rencontrer : or il y a une infinité de beaux Tableaux qui ne représentent aucune Histoire ; comme sont les Tableaux Allégoriques, les Paysages, les Animaux, les Marines, les Fruits, les Fleurs, qui ne sont qu'un effet de l'imagination du peintre⁷³⁸. »

Ainsi, les animaux – autant que les autres sujets mineurs – s'ils étaient bien des objets de la peinture d'histoire pouvaient, en tant que sujets cette fois-ci, s'en affranchir. Lorsqu'ils étaient employés dans l'Histoire leur statut prêta cependant nettement à discussion.

principe, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 53 et suivantes. Voir aussi : PILES Roger (de), « De l'invention », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps de Jules Hardouin-Mansart, 1699-1711, Tome III*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009 [1699], p. 49-59.

736. Le terme d'invention concerne autant le sujet de la toile que la manière dont sont ordonnés et agencés les différents éléments qui la composent. Les inventions mystique et allégorique relèvent uniquement de la peinture d'histoire, tandis que l'invention historique s'étend plus généralement à toutes les compositions.

737. PILES, 2009 [1699], p. 51.

738. PILES, 1699, p. 29.

En 1668, Roger de Piles traduisait et publiait un poème du peintre Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1668) : *L'Art de peinture – De Arte graphica* sous son titre original⁷³⁹. Cette publication fut l'occasion pour De Piles de faire part de ses propres considérations théoriques sur la peinture qui occupent les deux tiers de l'ouvrage. Parmi ses diverses remarques, il aborda notamment la question des objets externes à la peinture d'histoire et la manière de les employer :

434. [*Les Corps de diverse nature agroupés [sic.] ensemble, sont plaisants à la vue.*] Comme les Fleurs, les Fruits, les Animaux, les Peaux, les Satins, les Velours, les belles Chairs, les Argenteries, les Armures, les Instruments de Musique, les Ornaments des Sacrifices Antiques, et mille autres diversités agréables dont le Peintre pourra s'aviser. Il est certain que la diversité des objets recrée la vue, quand ils sont sans confusion, et qu'ils ne diminuent en rien la force du Sujet que l'on traite. [...] Aussi pour satisfaire l'œil de l'entendement, les meilleurs Auteurs ont eu l'adresse de semer leurs Ouvrages de digressions agréables, pour délasser l'esprit. La prudence en cela, comme en toute autre chose, est un grand guide : et de même que les digressions trop longues, et qui emportent hors du Sujet, sont impertinentes ; ainsi qui voudrait sous prétexte de divertir les yeux faire trouver dans un Tableau des variétés qui altérassent la vérité de l'Histoire, ferait une chose très ridicule⁷⁴⁰.

L'idée évoquée ici repose sur un principe simple : tous les objets peuvent être susceptibles de servir à l'Histoire, mais il est essentiel que l'artiste n'en abuse pas, sans quoi il risquerait de corrompre son propos. Roger de Piles, ayant une conception relativement ouverte de la peinture, reconnaissait d'ailleurs tout à fait que ces éléments puissent être une source de divertissement pour le spectateur, avançant ainsi une opinion que ne partageaient pas tous ses contemporains.

Lors de plusieurs célèbres conférences lues à l'Académie entre les années 1660 et 1670⁷⁴¹, Charles Le Brun discuta la question fondamentale de l'expression, qui était au centre de ses préoccupations. S'il ne reste à ce jour aucune trace des manuscrits originaux, ces conférences nous sont connues par un certain nombre de publications posthumes⁷⁴², plus ou moins partielles,

739. DU FRESNOY Charles-Alphonse, PILES Roger (de) (éd. et trad.), *L'art de peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy traduit en français, avec des remarques*, Paris, N. Langlois, 1668.

740. DU FRESNOY, PILES, 1668, p. 139-140.

741. Le 7 avril 1668, Charles Le Brun lisait à l'Académie une conférence consacrée à l'expression générale ; entre le 6 octobre et le 10 novembre de la même année il s'intéressait à l'expression particulière et à celle des passions et le 9 février 1678 présentait à Colbert les dessins issus de cette dernière conférence. Voir notamment : LICHTENSTEIN, MICHEL, 2006, t. I, vol. 1, p. 233-238 et p. 260-283 et vol. 2, p. 644-645.

742. Nous citerons à cet égard deux publications relativement proches de la conférence, datant de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle : LE BRUN Charles, PICART Bernard (éd.), *Conférence de monsieur le Brun: premier peintre du roi ... sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, J. J. De Lorne, 1698 ; LE BRUN Charles, AUDRAN Jean (éd.), *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1727. L'objet de notre travail n'étant pas de développer les très nombreuses questions soulevées par cette conférence extrêmement riche, nous nous contenterons ici de mentionner deux études récentes supplémentaires : MONTAGU Jennifer, *The expression of the passions : the origin and influence of Charles Le Brun's « Conférence sur l'expression générale et particulière »*, New Haven, Yale University Press, 1994 ; TALON-HUGON Carole, « Figurer les passions : la conférence générale et particulière de Charles Le Brun », *Figures de l'art*, n° 5, 1999/2001(2001), p. 213-237.

entreprises dès le XVII^e siècle avec par exemple les *Tables des préceptes de l'Académie*⁷⁴³ mises en ordre par Henri Testelin⁷⁴⁴ (1616-1695) entre 1675 et 1679 et publiées en 1680⁷⁴⁵ dont nous allons ici en majorité nous servir pour développer notre propos. Nous reviendrons un peu plus loin dans ce même chapitre sur la partie des conférences consacrée à l'expression particulière tandis qu'ici nous nous intéresserons à l'expression générale, c'est-à-dire à tous les éléments qui composent la toile et à la place qui y est accordée aux animaux.

Le discours, relatif à « l'expression du sujet en général », s'ouvre sur la manière dont les artistes doivent être en mesure de composer leur sujet en dépit des *circonstances* – en d'autres termes les événements annexes à l'histoire – et en particulier la cohabitation du sacré avec le profane⁷⁴⁶. À cet égard, Le Brun se réfère à deux épisodes de l'histoire Sainte : celui de Rébecca et celui de Tobie, qui impliquent respectivement des chameaux et un petit chien. Au sujet de ce qu'il appelle la *suppression des circonstances*, c'est-à-dire le fait de retirer tous les éléments non essentiels, Le Brun fait part de la réserve de certains peintres avec lesquels il se positionne en ferme désaccord⁷⁴⁷. Ceux-ci auraient trouvé périlleux, surtout pour un jeune artiste, de retirer certains aspects annexes au récit, arguant pour cela « qu'un petit Chien était nécessaire pour faire reconnaître l'Histoire de Tobie, et des Chameaux à celle de Rébecca⁷⁴⁸ ». Concernant l'histoire de Rébecca, Le Brun avait déjà fait valoir son opinion en janvier 1668 lors d'une conférence tenue par Philippe de Champaigne (1602-1674) sur la toile *Éliézer et Rébecca*⁷⁴⁹ de Nicolas Poussin (1594-1665) :

M. Le Brun prit encore la parole et demanda à M. de Champaigne s'il croyait que M. Poussin eût ignoré l'histoire de Rébecca. Là-dessus M. de Champaigne convint avec toute l'assemblée que M. Poussin avait eu trop de lumière et trop d'érudition pour avoir ignoré ce trait de l'Histoire sacrée ; ce qui engagea M. Le Brun à dire que les chameaux n'avaient pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion ; que M. Poussin, cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages et à faire paraître agréablement l'action principale qu'il y traitait, en avait rejeté les objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties ; que le champ du tableau n'est destiné que pour les figures nécessaires dans le sujet et pour celles qui sont capables

743. Entreprises en 1667, ces tables avaient pour ambition de synthétiser l'enseignement promu à l'Académie mais surtout de fournir « une sorte de grammaire des arts [...] et une syntaxe permettant à tous de parler désormais la même langue. » Cf. TESTELIN Henry, *Sentimens des plus habiles peintres du tems sur la pratique de la peinture et sculpture : recueillis et mis en tables de préceptes, avec six discours académiques, extraits des conférences tenues en l'Académie Royale desdits arts*, La Haye, Matthieu Roguet, 1680.

744. Peintre de portraits, Henry – ou Henri – Testelin (1619-1695) fut, aux côtés de son frère Louis, l'un des artistes à l'origine de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648. Prenant part active au fonctionnement de l'Institution et à son enseignement, il en devint secrétaire en 1650 avant d'en être exclu en 1681 après s'être converti au protestantisme. Voir : COUTURIER Élisabeth, « Henri Testelin : un peintre très académique », *Historia*, février 2011, n° 270, p. 78-79 ; FRICHEAU Catherine, « Testelin, Henri. 1616-1695 », in TALON-HUGON, 2017, p. 661-662.

745. Nous reproduisons partiellement en annexe le texte consacré à l'expression générale et à l'expression particulière. Voir vol. 2 annexe 11.

746. TESTELIN, 1680, p. 19. Voir vol. 2 annexe 11.

747. Le débat avait déjà eu lieu le 7 janvier 1668 entre Charles Le Brun et Philippe de Champaigne, tandis que ce dernier tenait une conférence sur le tableau de Poussin *Éliézer et Rebecca* où il pointa du doigt l'absence des chameaux, entraînant ainsi une vive discussion avec Le Brun. Voir : MÉROT, 1996, p. 136. Voir vol. 2 annexe 11.

748. TESTELIN, 1680, p. 19. Voir vol. 2 annexe 11.

749. Il s'agit de la toile aujourd'hui conservée à Paris au musée du Louvre (inv. 7270).

d'une expression ingénieuse et agréable, de sorte qu'il n'avait pas dû être occupé par une suite de chameaux, aussi ingrate pour le travail qu'embarrassante pour le nombre [...]. M. Poussin ayant considéré les espèces particulières des sujets qu'il traitait, y supprimait les objets qui, à force d'être dissemblables, y auraient été difformes, et il les regardait comme de légères circonstances qui, étant retranchées, ne faisaient aucun préjudice à l'Histoire⁷⁵⁰.

La posture de Le Brun était sans appel : le peintre devait veiller à réduire les circonstances à leur minimum afin de ne pas risquer de les mettre en avant au détriment de la scène principale de la composition. Il semble que cela ait été d'autant plus nécessaire lorsque les circonstances se révélaient être des *objets bizarres* pouvant *débaucher l'œil du spectateur*, à l'instar de chameaux *ingrats* pour le spectateur et *embarrassants* pour l'artiste.

Un point de vue sans nuance qui semble avoir surtout concerné la représentation des animaux dans des sujets historiques. C'est du moins d'une manière similaire qu'on le retrouve exprimé dans la conférence sur l'expression générale telle que retranscrite par Henri Testelin. Après avoir brièvement pris pour exemple une peinture de Jan Brueghel figurant une Madeleine pour laquelle le peintre aurait maladroitement placé au premier plan des figures détournant le spectateur du sujet principal, le discours se tourne vers un autre type de composition : « [...] que l'on voit même en des représentations de la Nativité de Nôtre Sauveur, où l'on met en des places les plus apparentes, un Bœuf et un Âne, qui sont des choses indécentes et profanes, ces animaux portant un caractère de brutalité⁷⁵¹ au lieu qu'un sujet aussi divin ne devait être accompagné que de figures et d'actions qui répondent à la Sublimité et Sainteté du mystère⁷⁵². » L'artiste devait donc à la fois veiller consciencieusement à faciliter la lecture de sa toile en choisissant rigoureusement la place de chacun des éléments qui la composaient mais aussi et surtout à ne pas pervertir sa composition par l'intrusion d'objets hautement indignes tels que les animaux. S'ils pouvaient être nécessaires à certaines histoires, les animaux ne devaient pour autant pas être utilisés à tort par les artistes. En fait, il était même généralement plus profitable pour ces derniers de les exclure totalement⁷⁵³.

750. CHAMPAIGNE Philippe (de), « *Élièzer et Rébecca* de Poussin », in LICHTENSTEIN, MICHEL, 2006 [1668], t. 1, vol. 1, p. 203-204.

751. Le terme de brutalité, qui dérive de la dénomination *brute*, est empreint d'une connotation péjorative servant à désigner l'animal. Nous l'explicitons un peu plus loin dans ce même chapitre.

752. TESTELIN, « Sur l'expression générale et particulière », 1680, p. 20. Voir vol. 2 annexe 11.

753. « En cet endroit, un amateur moins versé dans l'Histoire Sainte que dans la Profane voulut soutenir cette erreur, disant qu'en effet le Bœuf et l'Âne étaient essentiels à l'incarnation de nôtre Seigneur, mais on lui fit connaître, qu'il se méprenait, et que pas un des Évangiles n'en faisait mention, que c'était une tradition entre les Peintres légèrement appuyée sur la pensée de quelque écrivain qui avait mal entendu et mal appliqué le passage d'Isaïe Ch. I. lequel reprochant au peuple d'Israël les ingratitude et méconnaissances envers Dieu, leur rapporte pour exemple, que le Bœuf et l'Âne connaissent leur Seigneur, mais que ce peuple refusait de se soumettre à son Souverain, qu'ainsi la représentation de ces animaux n'était nullement de l'essence du sujet et qu'ils ne conviennent point à l'Idée que cette histoire doit inspirer dans l'esprit de ceux qui la contemplent. » Cf. LE BRUN Charles, « Sur l'expression générale et particulière », in LICHTENSTEIN, MICHEL, 2006 [1668], t. 1, vol. 2, p. 717. Voir vol. 2 annexe 11.

Lors d'une conférence tenue à l'Académie en 1712⁷⁵⁴, le peintre Antoine Coypel⁷⁵⁵ (1661-1722) aborda à son tour la question du choix du sujet. Dans ce discours, où il s'intéressait lui-aussi aux ornements, Coypel illustra son propos par l'exemple des animaux :

Quelle petitesse ridicule ne serait-ce pas dans un tableau de la Nativité du Sauveur, de mettre les animaux de l'étable, de mettre, dis-je, ces animaux au milieu du tableau, occupant la place la plus digne, et faisant partie d'un spectacle si grand et si saint ! Si l'on doit sauver les basses circonstances dans les sujets où l'on ne peut les éviter, quel défaut n'est-ce pas de les introduire mal à propos, de les mettre en beau jour, et d'en faire quelquefois le principal objet de son ouvrage, quand elles sont directement opposées à la dignité du sujet que l'on veut traiter ! Mais quelques règles que l'on puisse établir sur cette matière, elles seront toujours infructueuses si elles ne sont soutenues par le jugement et la délicatesse de l'esprit de celui qui travaille⁷⁵⁶.

Reprenant l'exemple de la Nativité qui avait déjà prêté à discussion à l'Académie, Antoine Coypel insistait bien sur la nécessité pour les artistes de veiller à ce que des objets indignes – dans ce contexte du moins –, comme le sont les animaux, ne prennent pas le dessus sur le reste de la composition. Pire encore lorsqu'il s'agissait d'histoire Sainte, les vertus immorales que véhiculaient les animaux risquaient plus que tout de compromettre la scène.

Cette perception de la peinture perdura et on la retrouve exprimée à nouveau à la fin du siècle ; cette fois-ci non plus dans un texte à visée théorique mais dans le commentaire critique d'une exposition. Le commentateur des *Mémoires secrets* écrivit en effet au sujet des *Adieux de Polyxène à Hécube*⁷⁵⁷, une toile de François-Guillaume Ménageot (1744-1816) exposée au Salon de 1777 : « On trouve ignoble qu'il ait fait figurer un chien dans une action aussi imposante⁷⁵⁸. » Il reprenait ainsi à son compte la conception picturale académique, regrettant que l'artiste ait fait surgir un chien en bas à droite d'une composition d'une telle intensité. Le critique concédait pourtant à quelques artistes de pouvoir user d'un tel élément sans que cela ne vienne perturber leur composition et illustrait son propos par un célèbre exemple : « Je n'ignore pas qu'on voit de ces animaux dans divers tableaux d'histoire des grands Maîtres, et qu'il y en a surtout trois au Couronnement de *Marie de Médicis* par *Rubens*, dans la Galerie du Luxembourg ; mais je crois que ce dernier cas est très différent ; discussion au surplus trop longue pour entrer ici⁷⁵⁹. » S'il était

754. COYPEL Antoine, « 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences : 1712-1746*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2010 [1712], t. IV, vol. 1, p. 53-58.

755. Antoine Coypel, peintre d'histoire, avait été nommé directeur de l'Académie en 1714 et Premier peintre du Roi l'année suivante. Voir : GARNIER-PELLE Nicole, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, Arthena, 1989. Sur Coypel théoricien, voir : SCHILLE Dorothea, *Die Kunsttheorie Antoine Coypels : eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*, Francfort, P. Lang, 1996.

756. COYPEL A., 2010 [1712], p. 54-55.

757. Le tableau est conservé au musée des Beaux-Arts de Chartres (inv. 3488). Pour une reproduction de l'œuvre voir WILLK-BROCARD Nicole, *François-Guillaume Ménageot : 1744-1816, peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Paris, Arthena, 1977, p. 61, cat. 5, pl. 12.

758. BACHAUMONT Louis (Petit de), « Première lettre, sur les Peintures, Sculptures et Gravures exposées au Sallon du Louvre, le 25 août 1777 », *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, J. Adanson, 1777-1783, t. XI, p. 8 (17 vol.). Voir vol. 2 annexe 5.

759. BACHAUMONT, 1777-1783, t. XI, p. 8. Voir vol. 2 annexe 5.

permis au peintre flamand Pierre Paul Rubens de faire figurer deux chiens au bas du *Couronnement de Marie de Médicis*⁷⁶⁰, pourtant nettement plus visibles que celui de Ménageot, il semble que l'on ait eu plus de mal à l'accepter lorsque ce choix était lié à la tradition picturale française. À une époque à laquelle le chien était omniprésent dans l'art⁷⁶¹, il était par ailleurs toujours considéré comme mal venu dans certaines compositions.

Au xv^e siècle, dans le troisième livre du *De pictura* (1435-1437), Leon Battista Alberti (1404-1472), dont l'œuvre eut une influence considérable sur la tradition académique française, avait souligné l'obligation pour les peintres de savoir représenter correctement les animaux afin de pouvoir ensuite les intégrer à des tableaux d'histoire :

Mais comme l'œuvre suprême du peintre est l'histoire, dans laquelle on doit trouver toute l'abondance et l'élégance des choses, il faut avoir soin, autant que notre talent le permet, d'apprendre à peindre non seulement l'homme, mais encore le cheval et le chien, ainsi que tous les êtres vivants et les objets qui sont les plus dignes d'être vus, afin que la variété et l'abondance des choses sans lesquelles aucune histoire n'est louable ne fassent absolument pas défaut à nos œuvres⁷⁶².

Moins péremptoire que ne le furent ses successeurs des xvii^e et xviii^e siècles, Alberti, fondateur d'une théorie humaniste de la peinture qui rapprochait l'homme de la nature, abordait la question de la place des animaux dans la peinture selon un point de vue tout à fait différent : il conseillait aux artistes de bien s'attarder sur la représentation des animaux, car ceux-ci s'avéraient nécessaires dans de nombreuses compositions. Il n'était pas uniquement question des animaux mais en réalité de tous les objets susceptibles de servir le peintre. Parmi eux, Alberti mettait en exergue les animaux, et plus particulièrement le cheval et le chien, considérés comme les plus nobles et serviables d'entre-eux.

Cette application très dogmatique de la peinture semble ainsi avoir surtout été spécifique aux artistes français. On ne manquera pas de rappeler qu'à l'époque à laquelle étaient tenus ces discours, un peintre flamand comme Pieter Boel, ou italien à l'instar du génois Giovanni Benedetto Castiglione et du vénitien Jacopo Bassano, n'hésitaient pas à mettre des animaux en premier plan de compositions bibliques dont la scène principale, reléguée à l'arrière-plan, en était presque imperceptible⁷⁶³. Des tableaux qui pourtant étaient bien connus des collectionneurs et amateurs français.

760. Exposée aux xvii^e et xviii^e siècles dans la galerie de tableaux du Palais du Luxembourg, la toile est aujourd'hui conservée au Louvre (inv. 1778).

761. Voir le second chapitre de notre troisième partie.

762. Cité par LICHTENSTEIN, 1995, p. 594.

763. Voir Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Arche de Noé*, 1650 (fig. 23) ; Pieter Boel, *Animaux et ustensiles dit Le Départ de Jacob pour la Mésopotamie*, xvii^e siècle (fig. 83) et Jacopo Bassano, *L'entrée des animaux dans l'arche*, v. 1570 (fig. 16).

Bien que ces théories ne touchent pas à la peinture animalière en elle-même, mais bien à l'objet-animal, conçu comme un simple ornement au service de la narration, c'est-à-dire une *circonstance* de la peinture, elles témoignent de la tradition académique qui perdura jusque dans le premier quart du XVIII^e siècle et même au-delà. Ce n'est pas un hasard si ce sont les animaux qui furent aussi souvent sujets à controverse. On ne s'en étonnera pas dans la mesure où, probablement plus que tout autre objet, ils prennent une part active à un grand nombre d'histoires, et qu'il serait donc tout à fait impossible de les ignorer. Toutefois on remarquera surtout que les discussions qu'ils suscitèrent étaient liées à une conception éminemment plus profonde de la peinture selon laquelle ils devenaient subitement des objets profanes et impurs qui venaient compromettre la dignité de la figure humaine. Si cette vision académique n'affirmait en aucun cas que l'animal ne puisse être envisagé comme sujet central d'une toile qui lui serait consacrée, elle soulignait cependant bien toute l'ambiguïté d'une telle figure. L'animal, représenté aux côtés de l'homme, ne pouvait être envisagé que comme un objet, voire parfois un agrément, qui participait à la bonne compréhension de la composition. Il ne pouvait donc, dans le cas d'une présence humaine, exister pour lui-même.

2.2. Une hiérarchie entre l'Homme et les bêtes

Si les animaux sont considérés comme aussi subalternes, c'est donc bien que dans la hiérarchie picturale, la seule figure qui vaille est la figure humaine⁷⁶⁴. Cette réflexion pourrait paraître galvaudée alors qu'elle se trouve en réalité au cœur de notre sujet. Bien que les problématiques qu'elle induit ne se situent pas au même plan que celles qui émergent de la hiérarchisation morale des sujet humains – et donc de la distinction entre scènes de la vie quotidienne et peinture d'histoire – elles y trouvent néanmoins un fort écho : « Cette argumentation [le mérite du sujet] repose, dans une large mesure, sur le critère de l'expression des passions : c'est sans nul doute le privilège des compositions mettant en scène des êtres humains, de préférence ayant une situation sociale élevée et exécutant quelque action, de toucher l'âme de leur spectateur en éveillant ses passions⁷⁶⁵. » C'est dans ce système d'échelle des valeurs du sujet qu'il a semblé pertinent d'envisager la représentation des animaux. Sa construction est structurée autour de son opposition avec la figure humaine, selon des critères qui transcendent le cadre de la

764. « La représentation de la figure humaine est ce qui permet en tout premier lieu de distinguer la classe d'un artiste. L'article XIII des nouveaux statuts de l'Académie de 1664 précise bien que « nulle personne à l'avenir ne sera nommé en ladite charge de professeur qu'il n'ait été nommé adjoint, et que nul ne sera nommé adjoint qu'il n'ait fait connaître sa capacité en la figure et en l'histoire, soit en peinture ou en sculpture et qu'il n'ait mis dans l'Académie le tableaux d'histoire ou bas-relief qui lui aura été ordonné. » Cf. ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET SCULPTURE, *Établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture par lettres patentes du roy vérifiées en Parlement*, Paris, P. le Petit, 1664, p. 31.

765. KOVÁCS Katalin, « Le principe de la hiérarchie des genres dans les *Salons* de Diderot », *Acta Romanica Szegediensis*, t. XXI, 2001, p. 29.

théorie picturale pour rejoindre des conjectures plus vastes sur la nature. La hiérarchie de peinture se fait l'écho d'une division de la nature plaçant les animaux au plus bas de l'échelle des êtres, juste avant les végétaux.

De l'échelle des êtres à la hiérarchie picturale

En trame de fond de la la hiérarchie picturale se dessinait une célébration de la personne du roi qui, en étant placé au sommet de l'échelle des êtres, participait de la recreation par la peinture d'un ordre divin⁷⁶⁶. Cependant, cette hiérarchie imposait aussi et surtout, en première ligne, une glorification plus générale de l'homme sur le reste du vivant.

Chez Perrault autant que chez Félibien, la hiérarchie des sujets était fortement imprégnée d'une conception classique de la nature d'après laquelle s'opérait une division entre les différents règnes. Bien que nous ne puissions envisager ici de retracer une histoire plus complète de la théorie de l'échelle des êtres il a semblé essentiel de l'aborder en quelques lignes avant de continuer notre analyse. La *scala naturæ*, ou échelle des êtres, qui selon les courants, philosophiques ou religieux, place parfois Dieu et les êtres divins en son sommet, est toujours caractérisée par la supériorité de l'homme sur les animaux qui, eux-mêmes, précèdent les végétaux puis les minéraux⁷⁶⁷. Cette conception antique qui prenait la forme d'une échelle évolua progressivement au XVIII^e siècle, à mesure des avancées de la science, pour devenir une *chaîne des êtres*, suggérant dès lors une forme de continuité du vivant, plus qu'une gradation⁷⁶⁸.

Le fait que cette conception de la nature perdue dans le temps et connaisse même un regain d'intérêt au XVIII^e siècle⁷⁶⁹, explicite nettement l'infériorité des animaux sur l'homme dans la théorie picturale : il ne s'agit plus seulement d'une problématique d'objet à sujet, mais d'un état de fait naturel communément admis et inaltérable.

766. C'est notamment ce que s'attacha à étudier René Démoris dans son article consacré à la hiérarchie en peinture. Cf. DÉMORIS René, « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot [colloque en ligne, consulté le 16 juillet 2019] [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>].

767. Sur la chaîne des êtres en général, voir l'ouvrage de référence : LOVEJOY Arthur Oncken, *The great chain of being : a study of the history of an idea*, Cambridge, Harvard university press, 1964 (1^{ère} éd. : 1942).

768. Voir : BÉNATOUÏL Thomas, « Échelle de la nature et division des mouvements chez Aristote et les stoïciens », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, *Les stoïciens et le monde* (octobre/décembre 2005), p. 537-556 ; DUPREY Laura, « L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet », *Dix-huitième siècle*, 2011/1 (n° 43), p. 617-637 ; SPINK John Stephenson, « L'échelle des êtres et des valeurs dans l'œuvre de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, n° 13, p. 339-351 ; SUZUKI Mikeno, « Chaîne des idées et chaîne des êtres dans *Le Rêve de d'Alembert* », *Dix-Huitième Siècle*, Année 1987 (n° 19), p. 327-338.

769. Signalons que si Voltaire laissa une place à la chaîne des êtres dans son *Dictionnaire philosophique portatif* c'était pour contester l'idée que celle-ci existât véritablement. Cf. VOLTAIRE, « Chaîne des êtres créés », *Dictionnaire philosophique portatif*, Londres, 1764, p. 71-73. En contrepartie, l'affirmation d'une chaîne du vivant est évoquée à plusieurs reprises dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré à l'animal. Cf. DIDEROT Denis, DAUBENTON Louis Jean-Marie, « Animal », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 1, p. 468-474. Nous reproduisons partiellement ce texte dans notre deuxième volume en annexe 11.

En outre, une telle conception de la peinture permettait à l'artiste, à ce stade, de se positionner à l'échelon supérieur : « Et comme Dieu a fait l'homme à son Image, il semble que l'homme de son côté a fait une image de lui-même, en exprimant sur une toile ses actions et ses pensées, d'une manière si excellente qu'elles demeurent constamment et pour toujours exposées aux yeux de tout le monde⁷⁷⁰ [...] ». La hiérarchisation s'applique ainsi selon plusieurs biais s'imbriquant les uns aux autres : supériorité des sujets picturaux, de l'homme en général, et de l'artiste en particulier – celui représentant l'histoire étant encore au dessus de tous les autres.

La supériorité incontestable de la figure humaine

Au début du siècle, parmi les merveilles de la Création citées dans sa *Démonstration de l'existence de Dieu*, l'homme de lettres et théologien François de Fénelon (1651-1715) s'attarda en quelques lignes sur les bêtes :

Mais tournons notre regard vers les animaux, encore plus dignes d'admiration que les cieus, et les astres. Il y en a des espèces innombrables. Les uns n'ont que deux pieds, d'autres en ont quatre, d'autres en ont un très grand nombre. Les un marchent ; les autres rampent ; d'autres volent ; d'autres nagent ; d'autres volent, marchent, et nagent tout ensemble⁷⁷¹.

On ne pouvait ainsi ignorer que la Terre offrait une infinie diversité d'êtres, encore plus admirables même, selon Fénelon, que les beautés du ciel. En grande partie, c'est de cette multiplicité des formes que naquit la fascination des hommes et l'intérêt des artistes pour les animaux⁷⁷². Malgré tout, l'homme restait inlassablement plus intéressant que les bêtes. « Pour ne pas prendre une carrière trop étendue, je ne passerai pas en revue cette foule d'êtres de toute espèce qui embellissent l'univers, autant par leur brillante variété, que par les beautés propres à chacune d'entre elles, et même individuelles : (car il n'est rien dans la nature, qui ne porte l'empreinte de la sublimité de son auteur). Il me suffira donc pour remplir mon objet, de considérer l'homme et sa compagne aimable, qui se présentent avec des qualités dont la perfection leur assigne un rang fort au-dessus des autres êtres⁷⁷³. » Tenant un discours très proche de celui de Fénelon, le peintre et graveur Antoine Marcenay de Ghuy (1721-1811), tout en admettant la grande valeur des animaux, ne pouvait néanmoins concéder que ceux-ci puissent être plus intéressants que l'homme.

770. FÉLIBIEN André, *De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité. Dialogue*, Paris, Pierre Le Petit, 1680, p. 10-11.

771. FÉNELON François (de), *Démonstration de l'existence de Dieu, tirée de la connaissance de la Nature, et proportionnée à la faible intelligence des plus simples*, Paris, Jacques Estienne, 1713, p. 58.

772. Dans le premier chapitre de notre première partie, nous nous sommes employée à montrer comment l'attrait et la curiosité pour les animaux, qui s'étaient développés au fil des siècles, menèrent à l'émergence de la peinture animalière en France à la fin du XVII^e siècle.

773. MARCENAY DE GHUY Antoine, *Essai sur la beauté*, Paris, D'Houry, 1770, p. 6-7.

La supériorité de l'homme sur l'animal se justifiait en partie car le premier différait du second par la raison et l'entendement dont il était naturellement pourvu. Cette distinction était employée dans la théorie picturale lorsqu'il s'agissait de considérer les êtres à représenter et les passions qui pouvaient les mouvoir :

On sait que, de toutes les choses créées, celles qui sont vivantes sont les seules qui ont du mouvement par elles-mêmes, et que les autres n'en ont que lorsqu'elles sont remuées par des mouvements étrangers : telles sont la pierre, le marbre, le bois, le fer, enfin tous les corps qui n'ont point entre eux cette force intérieure qui fait agir, comme la flamme, qui seule a plus de mouvements qu'aucun membre de l'homme, ou comme l'âme paraît faire agir le corps.

Il y a trois parties dans l'homme : l'irascible, le concupiscible et le raisonnable. L'irascible et le concupiscible lui sont communs avec les autres animaux, et le raisonnable est ce qui le distingue et qui lui est particulier. Les deux premiers excitent ses passions, comme la colère et l'amour ; et le raisonnable les arrête ou du moins les modère, et c'est ce qui le fait agir d'une façon ou d'une autre⁷⁷⁴.

Par cette brève introduction, où il se référait aux trois degrés de l'âme tels que Platon les exposait dans le livre IV de *La République*⁷⁷⁵, le peintre Antoine Coypel intégrait la dimension philosophique de la distinction entre l'homme et l'animal à la théorie picturale. Par ces quelques mots, il entendait montrer en quoi la représentation des hommes pouvait s'avérer plus ardue, dans la mesure où leurs mouvements et leurs affects, communs avec les animaux, étaient cependant motivés par un degré d'âme supplémentaire leur permettant d'agir en conséquence des situations.

Un demi siècle plus tard, dans les *Essais sur la peinture*, Diderot expliquait lui aussi la différence de nature, et donc d'échelle, entre les sujets de la peinture :

On appelle du nom de peintres 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 leurs scènes de la vie commune et domestique [...]. 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 [...].

Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivant, non sentant, non pensant, 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 finie⁷⁷⁶.

Largement en faveur d'une distinction entre les sujets, Diderot, qui revendiquait lui aussi

774. Il s'agit du commentaire du 107^e vers de « L'Épître à mon fils » d'Antoine Coypel : « Les mouvements de l'âme y sont peints doctement », lu à l'Académie le 1^{er} octobre 1718. Cf. COYPEL Antoine, « 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture », in LICHTENSTEIN, MICHEL, 2010 [1712], t. IV, vol. 1, p. 168.

775. « Il y a dans l'âme de l'individu trois principes distincts : la raison, la colère, la concupiscence. » Cf. PLATON, *La République, livres IV-VIII*, éd. présentée par Émile CHAMBRY et Louis BODIN, Paris, Les Belles Lettres, 1933., t. VII, vol. 1, p. 31 et suiv.

776. DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par Gita MAY et Jacques CHOUILLET, Paris, Hermann, 1984 [1759-1763], p. 66-67. Voir vol. 2 annexe 5.

la supériorité de la peinture d'histoire, souhaitait voir s'effacer la frontière entre celle-ci et la peinture dite *de mœurs* – aujourd'hui appelée *peinture de genre*. S'il valorisait, à la manière de l'esthétique classique de Félibien, la représentation du vivant, il voulait que celle-ci se trouve élargie à toute représentation humaine morale. Un tel clivage entre animé et inanimé, et entre les différents degrés d'animation des êtres, aurait été le fait de la nature elle-même et l'on comprend bien pourquoi la figure humaine était considérée comme incontestablement supérieure à celle des animaux.

De surcroît, la représentation de l'homme faisait intervenir une autre dimension encore, propre à la peinture d'histoire : elle s'adressait directement au spectateur. Antoine-Joseph Pernety, dans le *Dictionnaire Portatif*, insistait justement sur cette fonction de la peinture : « Il en est de même quand il s'agit de concurrence entre un sujet d'histoire et un tableau de fleurs, ou d'animaux, ou un paysage, ou une bambochade, lorsque les uns et les autres sont bien exécutés : la raison en est, que ces derniers peuvent plaire ; mais ils n'ont pas le mérite du premier, qui est de plaire et d'instruire à la fois⁷⁷⁷. »

L'identification au sujet

L'un des premiers objectifs de la peinture réside dans son pouvoir didactique. Une toile peut atteindre le spectateur, écrivait Coypel, de deux manières : « Joignez à cela que l'on peut frapper l'esprit sans toucher le cœur, et qu'on ne peut toucher le cœur sans aller à l'esprit⁷⁷⁸. » Une distinction est ainsi faite entre la peinture qui plaît uniquement aux yeux et celle qui peut toucher l'âme.

René Démoris dans son analyse de la perspective diderotienne de la distinction entre peinture d'histoire et peinture de genre mineur, notait que pour le philosophe « la séparation entre genre et histoire est dans la nature, proposant seulement de tenir pour histoire toute représentation d'êtres animés et passionnés⁷⁷⁹. » Dans un second article, René Démoris relevait en outre que si « Diderot donne la sensibilité à la matière dans le *Rêve de d'Alembert*, il se garde bien d'en faire autant lorsqu'il s'agit de peinture : dans *l'Essai*, c'est bien l'âme qui constitue la nouvelle frontière proposée pour distinguer "histoire" et "genre" »⁷⁸⁰. Évoquant les discours symboliques de la peinture, René Démoris soulignait ainsi que le corps humain est un « objet tout à fait singulier » compte tenu du fait que « dans la nature des choses, et non par la grâce d'un code artificiel, il est supposé signifier autre chose que lui-même ». De fait, « nous sommes censés

777. PERNETY, « Connoisseur », 1757, p. 89.

778. COYPEL A., 2010 [1712], p. 54.

779. DÉMORIS, « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », §20.

780. DÉMORIS René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », in GUILLERM Jean-Pierre (éd.), *Des mots et des couleurs. II*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 63-64.

recevoir cette signification, communiquée grâce aux signes universels des passions, les mêmes pour tout homme existant »⁷⁸¹. Autrement dit, en plus d'une prééminence d'essence de la figure humaine, vient s'ajouter celle de l'esprit du spectateur qui regarde la toile. Au moyen de l'expression des passions se crée alors la possibilité d'identification au sujet, qui confère à la peinture d'histoire sa supériorité, creusant une fois encore nettement le fossé qui sépare l'homme de l'animal.

D'une certaine manière, en évoquant une fois encore la distinction des sujets dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot interrogea cette idée en prenant pour exemple la bataille des rats et des grenouilles – aussi connue sous le nom de *Batrachomyomachie* –, une épopée parodique traditionnellement attribuée à Homère⁷⁸² :

Mais, en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique [...]. Homère est-il moins grand poète, lorsqu'il range des grenouilles en bataille sur les bords d'une mare, que lorsqu'il ensanglante les flots du Simois et de Xanthe, et qu'il engorge le lit de deux autres fleuves de cadavres humains ? Ici seulement les objets sont plus grands, les scènes plus terribles. [...] Qu'est-ce que cela signifie, sinon que la peinture d'histoire demande plus d'élévation, d'imagination peut-être, une autre poésie plus étrange ; la peinture de genre plus de vérité [...]⁷⁸³.

Cet exemple illustre tout à fait la distance qui peut être perçue par le spectateur d'une toile, ou le lecteur d'un poème, lorsque l'objet qui est mis face à lui ne peut pas susciter chez lui les mêmes émotions que le ferait une figure humaine. Diderot choisit d'ailleurs de comparer deux scènes de batailles, genre qu'il considère comme étant celui de « l'expression par excellence⁷⁸⁴ », dont l'une est humaine et l'autre animalière. C'est ainsi un nouvel élément qu'il convient de prendre en compte dans la distinction des genres. Au-delà de l'ordre naturel établi et hiérarchique, au-delà du choix des objets, vient s'ajouter la force de l'expression, qui soulève, nous allons le voir, de multiples questions concernant la représentation des animaux.

La question de l'identification au sujet avait été abordée par Charles Batteux (1713-1780), quelques années avant Diderot, alors que lui aussi interrogeait les différents degrés du vivant :

Il [l'artiste philosophe] voit dans la nature des êtres animés et d'autres qui ne le sont pas. Dans les êtres animés il en voit qui raisonnent, et d'autres qui ne raisonnent pas. Dans ceux qui raisonnent, il voit certaines opérations qui supposent plus de capacité, plus d'étendue, qui annoncent plus d'ordre et de conduite.

Au-dedans de lui-même il s'aperçoit 1^o Que plus les objets s'approchent de lui, plus il en est touché :

781. DÉMORIS, 1986, p. 64.

782. Voir : HOMÈRE, *La Batrachomyomachie d'Homère*, éd. et trad. par Philippe BRUNET et préf. de Giacomo LEOPARDI, Paris, Allia, 1998 [v. 303].

783. DIDEROT, 1984 [1759-1763], p. 67-68. Voir vol. 2 annexe 5.

784. KOVÁCS Katalin, *L'expression des passions et la hiérarchie des genres dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001, p. 260.

plus il s'en éloignent, plus ils lui sont indifférents. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéresse plus que celle d'un rocher : la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle, plus qu'un arbre déraciné : allant ainsi ; de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il est lui-même⁷⁸⁵.

Cette réflexion de Charles Batteux trouvait un écho dans une réflexion émise quelques trente ans auparavant par l'abbé Du Bos (1670-1742) : « Comment la copie me toucherait-elle, si l'original ne saurait me toucher⁷⁸⁶ ? » Plus loin dans le même texte, Du Bos admettait que l'« on pourrait objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation de différents objets qui ne nous auraient point attachés, si nous les avions vus dans la nature, ne laissent pas de se faire regarder longtemps. Nous donnons plus d'attention à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original⁷⁸⁷ ». Si l'on en croit les réflexions de Du Bos, le manque d'attention porté aux objets les moins intéressants de la nature pouvait être compensé dans la peinture par le fait qu'ils y soient mis en scène⁷⁸⁸. À cela, Batteux avait pour sa part ajouté une dimension affective, en évoquant *la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle*, qui n'apparaît pas chez Du Bos ni chez Diderot, et vient nuancer le détachement ressenti par le spectateur envers les scènes animalières.

3. La théorie picturale à l'aune de la question de l'âme des bêtes

Plus généralement, la question de la place des animaux en regard de celle de l'homme alimenta de nombreux débats qui n'étaient pas liés à la création picturale. Toutes ces discussions résultaient d'une perception des animaux sans cesse remise en question et dont les évolutions contribuèrent à favoriser le développement de l'animal comme sujet pictural au fil du siècle.

Nous voudrions montrer ici comment la grande querelle idéologique de la fin du XVII^e siècle et qui se prolongea au XVIII^e, liée à la question de l'âme des bêtes, entre en lien direct avec la façon dont on envisageait la représentation des animaux.

3.1. La « querelle de l'âme des bêtes » aux XVII^e et XVIII^e siècles : propos liminaires

La question de l'âme des bêtes, qui prend racine dès l'Antiquité, fut remise sur le devant de la scène au XVII^e siècle après que René Descartes (1596-1650) ait exprimé sa célèbre thèse de

785. BATTEUX Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 79-81.

786. DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, vol. 1, p. 51 (2 vol.).

787. DU BOS, 1719, p. 62-63.

788. Sur le ressenti du spectateur face à l'art et la dimension de l'émotion chez l'abbé Du Bos, voir : BARTHA-KOVÁCS Katalin, « Esthétique du sentiment et langage affectif : quelques aspects de la réflexion esthétique de Du Bos », *Archivum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*, t. LVII, suppl. (2012), p. 165-178 ; BRUGÈRE Fabienne, « Du Bos : de la force du sentiment à la constitution d'un public », *Le goût : art, passions et société*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 22-30.

l'animal-machine⁷⁸⁹. Sans pour autant proposer un résumé exhaustif des différentes modalités de la querelle qui prit place à ce moment là, déjà bien étudiée par ailleurs⁷⁹⁰, il était essentiel que nous en éclairions certains aspects.

« D'une grande unité de lieu et de temps⁷⁹¹ », la querelle eut lieu presque exclusivement en France entre le dernier quart du XVII^e siècle et le début du XVIII^e. Elle « apparaît ainsi, au-delà de la prise à partie de la théorie cartésienne, comme un moment de crise décisive à l'égard d'une conception ancestrale des rapports de l'homme, de l'animal, et de Dieu, les réunissant et les hiérarchisant au sein d'un cosmos dont la lumière brille de l'un de ses derniers éclats à travers cette ultime confrontation »⁷⁹².

Parmi les nombreux enjeux qui structurèrent les débats⁷⁹³, nous retiendrons plus particulièrement le lien qui était établi entre le corps, l'âme et les mouvements, et qui eut un impact certain sur la création picturale. Tout en proposant un bref développement de la théorie cartésienne en présentant quelques-uns de ses principaux partisans et détracteurs, nous reviendrons sur deux notions qui sont au cœur de la question : celle d'âme, et celle de bête.

« Bête, animal, brute »

Les enjeux de la querelle de l'âme des bêtes impliquent une terminologie qu'il est nécessaire de préciser. À l'époque moderne, trois termes étaient utilisés pour désigner les animaux : la bête, la brute et l'animal.

Les nuances qu'impliquent ces mots étaient suffisamment importantes pour que Diderot leur consacre un article de l'*Encyclopédie* :

Bête se prend souvent par opposition à homme ; ainsi on dit : l'homme a une âme, mais quelques philosophes n'en accordent point aux bêtes. *Brute* est un terme de mépris qu'on n'applique aux bêtes et à l'homme qu'en mauvaise part. Il s'abandonne à toute la fureur de son penchant comme la brute.

789. Voir notamment un ouvrage de Jean-Luc Guichet dans lequel le philosophe amorce sa réflexion par la querelle cartésienne en tant que fondement de la pensée du XVIII^e siècle : GUICHET Jean-Luc, *Rousseau, l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Paris, Éditions du Cerf, 2006. Voir aussi : GONTIER Thierry, *La question de l'animal : les origines du débat moderne*, Paris, Hermann, 2011 ; GUICHET Jean-Luc, *De l'animal-machine à l'âme des machines : querelles biomécaniques de l'âme, XVII^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

790. Voir notamment : BARATAY Éric, « Quelle âme a-t-il ? L'interrogation des philosophes », *Et l'homme créa l'animal : histoire d'une condition*, Paris, O. Jacob, 2003, p. 139-149 ; *Corpus, revue de philosophie*, n° 16/17 (*Sur l'âme des bêtes*), mis en œuvre par Francine Markovits, 1991 ; TORERO-IBAD Alexandra, « La question de l'âme des bêtes chez Descartes et Gassendi », *Débats politiques et philosophiques au XVII^e siècle*, Québec, PUL, 2009, p. 8-43.

791. GUICHET Jean-Luc, « Les ambiguïtés de la querelle de l'âme des bêtes dans la seconde moitié du XVII^e siècle : l'exemple du *Discours de la connaissance des bêtes* d'Ignace-Gaston Pardies », in GONTIER Thierry (dir.), *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge Classique*, Louvain-la-Neuve, Éd. de l'Institut supérieur de philosophie ; Louvain-Paris, Éd. Peeters, 2005, p. 59.

792. GUICHET, 2005, p. 75.

793. « Cette question [l'âme des bêtes] a ainsi de multiples enjeux, qui s'entrecroisent. Sur le plan métaphysique, c'est la conception de l'âme, du corps et de leurs rapports qui est engagée. Sur le plan épistémologique se pose la question des modalités du processus de la connaissance, des rapports entre perception, sensation, imagination et raisonnement. Sur le plan de la connaissance de la nature, c'est l'appréhension du vivant qui est en jeu. Sur le plan éthique, c'est la place de l'homme dans la nature qui est interrogée. Et sur le plan théologique, c'est en fait la question de l'immortalité de l'âme humaine qui se pose. » Cf. TORERO-IBAD, 2009, p. 9-10.

Animal est un terme générique qui convient à tous les êtres organisés vivants : l'animal, vit, agit, se meut de lui-même, etc. Si on considère l'animal comme pensant, voulant, agissant, réfléchissant, etc. on restreint sa signification à l'espèce humaine ; si on le considère comme borné dans toutes les fonctions qui marquent de l'intelligence et de la volonté, et qui semblent lui être communes avec l'espèce humaine, on le restreint à bête : si on considère la bête dans son dernier degré de stupidité, et comme affranchie des lois de la raison et de l'honnêteté selon lesquelles nous devons régler notre conduite, nous l'appelons brute⁷⁹⁴.

En d'autres termes, s'il n'y a pas de connotation péjorative à l'usage du mot *bête* qui ne caractérise que l'opposition entre l'homme et le reste du règne animal, le terme *brute* en revanche est lui expressément négatif. Jean-Luc Guichet rappelle cependant à juste titre que ces termes étaient parfois employés indifféremment par les auteurs, sans velléité de gradation : « Précisons au passage les usages du vocabulaire au XVIII^e siècle : "animal", "bête", "brute" ; le XVIII^e siècle est un moment de transition où ce vocabulaire très classique se brouille considérablement chez la plupart des auteurs (mais pas chez quelques-uns comme Condillac par exemple), imposant donc de les saisir à chaque fois en fonction du contexte⁷⁹⁵. » Dans la mesure où nous serons amenés à rencontrer ces termes, il était cependant essentiel de préciser leurs acceptions.

Les enjeux de la question de l'âme

Il serait trop ambitieux de vouloir entreprendre ici une définition complète de la notion d'âme au XVIII^e siècle, nettement trop complexe et qui mérite tout un travail pour elle-même. C'est pourquoi nous allons surtout nous attacher à mettre en avant quelques nuances nécessaires pour bien comprendre les enjeux liés à la problématique de l'âme chez les animaux.

C'est Aristote qui, le premier, parla des différentes natures de l'âme, faisant émerger la distinction entre les hommes, les animaux et les végétaux – c'est-à-dire entre les différents échelons du vivant. Éric Baratay résume ainsi la pensée aristotélicienne :

Il y a donc un type d'âme pour chaque catégorie de vivant qu'il distingue : végétaux, animaux sans raison, animal raisonnable (l'homme). Les plantes ont une âme végétative assurant reproduction et nutrition. Les bêtes ont une âme sensitive qui ajoute la sensation, l'imagination, la mémoire pour permettre le déplacement et une intelligence rudimentaire. L'homme a une âme intellectuelle qui englobe le végétatif, le sensitif et produit la raison⁷⁹⁶.

Cette conception de l'âme est très importante dans la mesure où elle structure et justifie la

794. DIDEROT Denis, « Bête, Animal, Brute (Gramm.) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 2, p. 214-216. Nous reproduisons l'intégralité du texte dans notre deuxième volume en annexe 13.

795. GUICHET Jean-Luc, « Enjeux de la question de l'animal sous les Lumières : Condillac, Diderot, Rousseau », [article en ligne] [URL : http://ecole-thema.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Article_Guichet-2.pdf] consulté le 23/12/2018. Signalons que ce texte, modifié et largement étoffé, a été publié en 2015 dans une revue anglophone, sans que toutefois n'y figure l'extrait que nous avons cité. Voir : GUICHET Jean-Luc, « From the Animal of the Enlightenment to the Animal of Postmodernism », *Yale French Studies*, n° 127, Animots : Postanimality in French Thought (2015), p. 69-83.

796. BARATAY, 2003, p. 140.

hiérarchie des êtres telle que nous l'avons déjà évoquée. Seules les âmes que possèdent les animaux et les humains – bien que différentes – offrent la faculté de se mouvoir.

À l'inverse, bien des siècles plus tard, lorsque Descartes envisagea la question de l'âme, il réfuta l'idée du corps mû par l'âme. Dans sa théorie, les mouvements des êtres vivants étaient liés à leurs organes internes et externes⁷⁹⁷. De ce fait, pour Descartes, l'âme existait uniquement pour offrir la faculté de penser et de raisonner et était, en ce sens, exclusive aux hommes. Le lien qu'elle entretenait avec les mouvements résidait dans ce qu'elle permettait de les penser, ils n'étaient alors plus simplement mécaniques, mais devenaient volontaires : « Après avoir ainsi considéré toutes les fonctions qui appartiennent au corps seul, il est aisé de connaître qu'il ne reste rien en nous que nous devions attribuer à notre âme, sinon nos pensées, lesquelles sont principalement de deux genres, à savoir les unes sont les actions de l'âme, les autres sont ses passions⁷⁹⁸. » En d'autres termes, la théorie cartésienne de l'animal-machine reposait sur le fait que, dû à leur absence d'âme et donc de pensée, les bêtes n'étaient capables que de mouvements mécaniques et involontaires.

Au XVIII^e siècle, bien que comme Descartes on puisse encore parfois considérer que les animaux étaient dépourvus d'âme, c'est une conception plus proche de celle d'Aristote qui dominait.

Le fait qu'une entreprise de l'ampleur de l'*Encyclopédie* ait dédié un article d'envergure à la question de l'âme des bêtes, dont la rédaction fut confiée au théologien Claude Yvon (1714-1789), atteste pleinement de l'importance du débat encore au milieu du XVIII^e siècle :

Il est vrai qu'elles ne parlent pas ; et cette disparité entre les bêtes et l'homme, vous servira tout au plus à prouver qu'elles n'ont point comme lui des idées universelles, qu'elles ne forment point de raisonnements abstraits. Mais elles agissent d'une manière conséquente ; cela prouve qu'elles ont un sentiment d'elles-mêmes, et un intérêt propre qui est le principe et le but de leurs actions ; tous leurs mouvements tendent à leur utilité, à leur conservation, à leur bien-être. Pour peu qu'on se donne la peine d'observer leurs allures, il paraît manifestement une certaine société entre celles de même espèce, et quelquefois même entre les espèces différentes ; elles paraissent s'entendre, agir de concert, concourir au même dessein ; elles ont une correspondance avec les hommes : témoin les chevaux, les chiens, etc. on les dresse, ils apprennent ; on leur commande, ils obéissent ; on les menace, ils paraissent craindre ; on les flatte, ils caressent à leur tour. Bien plus, car il faut mettre ici à l'écart les merveilles de l'instinct, nous voyons ces animaux faire des actions spontanées, où paraît une image de raison et de liberté, d'autant plus qu'elles sont moins uniformes, plus diversifiées, plus singulières, moins prévues, accommodées sur le champ à l'occasion présente⁷⁹⁹.

797. « Au moyen de quoi nous éviterons une erreur très considérable, et en laquelle plusieurs sont tombés, en sorte que j'estime qu'elle est la première cause qui a empêché qu'on n'ait pu bien expliquer jusques ici les Passions, et les autres choses qui appartiennent à l'âme. Elle consiste en ce que voyant que tous les corps morts sont privés de chaleur, et ensuite de mouvement, on s'est imaginé que c'était l'absence de l'âme qui faisait cesser ces mouvements et cette chaleur ; Et ainsi on a cru sans raison, que notre chaleur naturelle et tous les mouvements de nos corps dépendant de l'âme : Au lieu qu'on devait penser au contraire, que l'âme ne s'absente lorsqu'on meurt, qu'à cause que cette chaleur cesse, et que les organes qui servent à mouvoir le corps se corrompent. » Cf. DESCARTES René, *Les Passions de l'âme*, Paris, H. Legras, 1649, p. 6-7.

798. DESCARTES, 1649, p. 28.

799. YVON Claude, « Âme des bêtes », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 1, p. 346. Nous reproduisons partiellement ce texte dans notre deuxième volume en annexe 14.

Yvon prit le contre-pied de Descartes en dotant, d'une part, les animaux de la faculté de pensée, et en faisant intervenir, d'autre part, l'idée de la spontanéité de leurs actions – au regard de la diversité de celles-ci –, qu'il dissociait des mouvements purement instinctifs auxquels pouvait souscrire Descartes.

La controverse autour de l'animal-machine de Descartes : tour d'horizon

Le fondement de la thèse avancée par Descartes, dès 1637 dans le *Discours de la méthode*⁸⁰⁰, reposait donc sur l'idée que les animaux n'agiraient que mus par des ressorts identiques à ceux d'une machine. L'âme, qui était considérée chez Aristote comme le moteur des mouvements, devint chez Descartes le siège des mouvements volontaires. Le philosophe ne refusait pas pour autant aux animaux certaines facultés obtenues grâce leurs agissements instinctifs, comme une machine bien conçue : « Je sais bien que les bêtes font beaucoup de choses mieux que nous, mais je ne m'en étonne pas car cela même sert à prouver qu'elles agissent naturellement et par ressorts, ainsi qu'une horloge, laquelle montre bien mieux l'heure qu'il est, que notre jugement ne nous l'enseigne⁸⁰¹. »

En 1674, lorsque le philosophe et théologien Nicolas Malebranche (1638-1715) écrivait au sujet des animaux : « ils mangent sans plaisir, ils crient sans douleur, ils croissent sans le savoir, ils ne désirent rien, ils ne craignent rien. Dieu les ayant fait pour les conserver, il a formé leurs corps de telles façons qu'ils évitent machinalement et sans crainte, tout ce qui est capable de les détruire⁸⁰² », on ne peut s'empêcher d'y lire une référence explicite à Descartes dans l'emploi du terme *machinalement*. Bien que la philosophie de Malebranche ait différé en certains points de celle de Descartes, il observait lui aussi une conception mécaniste des animaux. Descartes trouva ainsi, parmi ses contemporains, quelques partisans, mais sa théorie, très diffusée, fut surtout nettement contestée.

Dès 1647, Marin Cureau de la Chambre (1594-1669), médecin du roi, s'opposait à Descartes dans son *Traité de la connaissance des animaux*⁸⁰³. Fervent défenseur de l'instinct des bêtes⁸⁰⁴, il estimait que les partisans du cartésianisme manquaient de preuves tangibles, issues

800. DESCARTES René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leyde, Jan Maire, 1637, p. 41-60.

801. DESCARTES René, « Lettre au Marquis de Newcastle, Egmond, 23 novembre 1646 », *Œuvres et lettres. Textes présentés par André Bridoux*, éd. par André BRIDOUX, Paris, Gallimard, 1966 [1646], p. 1256 (1^{ère} éd. : 1953).

802. MALEBRANCHE Nicolas, *De la recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, & de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, Amsterdam, H. Desbordes, 1688 (4^e éd.), t. II, p. 255-256 (2 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, André Pralard, 1674-1675, 2 vol.).

803. CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Traité de la connoissance des animaux, où tout ce qui a été dict pour et contre le raisonnement des bestes est examiné par le sieur de La Chambre*, Paris, P. Rocolet, 1647.

804. Marin Cureau de la Chambre se trouva impliqué dans une polémique touchant à la question de l'instinct des

d'observations empiriques. Cureau de la Chambre abordait son propos en soupçonnant que si l'on avait destitué les animaux de la faculté de penser, c'était pour asseoir la supériorité de l'homme sur le reste du monde : « Après cela qui osera dire que c'est la Raison qui relève l'Homme par dessus les Animaux, sans rendre douteux un droit qui ne lui peut être contesté, et sans mettre en compromis une souveraineté à laquelle toute la Nature s'est soumise⁸⁰⁵ ? »

Plus d'un siècle plus tard, dans le *Dictionnaire philosophique*, Voltaire (1694-1778) s'exclamait : « Écoutez d'autres bêtes raisonnant sur les bêtes [...] »⁸⁰⁶. Le philosophe employait ici un procédé similaire à celui de Cureau de la Chambre, bien que plus explicite, tendant à remettre en question la distinction d'échelle entre l'homme et les animaux. Voltaire rejetait toute notion mécaniste des bêtes et défendait la sensibilité animale⁸⁰⁷, en questionnant les diverses écoles philosophiques sur l'âme des bêtes, pleines de contradictions selon lui, il interrogeait la prétendue supériorité de l'homme sur les animaux.

Ne pouvant mentionner exhaustivement tous les détracteurs de Descartes, retenons que parmi eux on trouva Jean de La Fontaine, le plus illustre, l'abbé de Condillac (1714-1780) mais aussi David-Renaud Boullier (1699-1759) ou encore Guillaume-Hyacinthe Bougeant (1690-1743) et Gilles Morfouace de Beaumont (actif v. 1730), pour ne citer qu'eux⁸⁰⁸.

On retiendra également que l'abbé Pluche (1688-1761) dans son *Spectacle de la nature* – une entreprise en plusieurs volumes qui connut un succès considérable⁸⁰⁹ – reprit à son tour la métaphore de la montre pour l'étendre à toute la nature : « La nature entière est une magnifique montre, dont les ressorts ne jouent que pour nous apprendre toute autre chose que ce qu'on y voit⁸¹⁰. » En cherchant, dans la nature, des preuves de l'existence de Dieu, Pluche offrait aux

animaux, que nous ne développerons cependant pas ici. Voir : CHEVROTON Denise, « L'instinct, objet d'une controverse, à l'époque de Descartes : Pierre Chanut et Marin Cureau de la Chambre. », *Histoire et nature*, 1976, n° 8, p. 3-20 ; PIOBETTA Jean-Baptiste, « Au temps de Descartes. Une polémique ignorée sur la connaissance des animaux (Pierre Chanut et Marin Cureau de la Chambre) », *Études cartésiennes II*, 1937, vol. 2, p. 60-66.

805. CUREAU DE LA CHAMBRE, 1647, p. 6.

806. VOLTAIRE, 1764, p. 50. Nous reproduisons cet article dans notre deuxième volume en annexe 15.

807. « Quelle pitié, quelle pauvreté, d'avoir dit que les bêtes sont des machines privées de connaissance et de sentiment, qui font toujours leurs opérations de la même manière, qui n'apprennent rien, ne perfectionnent rien, etc. ? [...] Les âmes des bêtes sont matérielles, crient d'autres philosophes. Ceux-là n'ont pas fait plus de fortune que les autres. » Cf. VOLTAIRE, 1764, p. 48. Voir vol. 2 annexe 15.

808. Voir : BOUGEANT Guillaume-Hyacinthe, *Amusement philosophique sur le langage des bestes*, Paris, Gisse, 1739 ; BOULLIER David-Renaud, *Essai philosophique sur l'âme des bêtes, où l'on traite de son existence et de sa nature, et où l'on mêle par occasion diverses réflexions sur la nature de la liberté, sur celle de nos sensations, sur l'union de l'âme et du corps, sur l'immortalité de l'âme et où l'on réfute diverses objections de Mr Bayle*, Amsterdam, F. Changuion, 1728 ; CONDILLAC Étienne Bonnot (de), *Traité des animaux, ou après avoir fait des observations critiques sur le sentiment de Descartes et sur celui de M. de Buffon, on entreprend d'expliquer leurs principales facultés*, Paris, De Bure aîné, 1755 ; LA FONTAINE Jean (de), « Discours à Madame de la Sablière », *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine, 4^e partie*, Paris, D. Thierry et C. Bardin, 1679, p. 78-96 ; MORFOUACE DE BEAUMONT Gilles, *Apologie des bestes, ou leurs connaissances et raisonnement prouvés contre le système des philosophes cartésiens, qui prétendent que les brutes ne sont que des machines automates*, Paris, P. Prault, 1732 (voir la fable reproduite dans notre deuxième volume en annexe 16 dans laquelle Morfouace de Beaumont s'adresse à Descartes).

809. Voir notamment : GEVREY Françoise (dir.), BOCH Julie (dir.), HAQUETTE Jean-Louis (dir.), *Écrire la nature au XVIII^e siècle : autour de l'abbé Pluche*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

810. PLUCHE Antoine, *Le Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle qui ont paru les plus*

animaux le statut de créatures de Dieu mues par un principe vital insaisissable :

Si l'on veut expliquer la nature du soleil ou l'âme des bêtes, c'est de la philosophie perdue. On ne dit que des choses incertaines, ou inintelligibles. Mais cherche-t-on à connaître les intentions et la bonté de celui qui les multiplie, par les divers services qu'elles sont capables de nous rendre ? Alors on comprend sans peine ce qu'il nous suffit de savoir, que l'âme des bêtes est un principe de vie et d'industrie, dont les opérations et l'étendue ont été réglées sur nos besoins⁸¹¹.

Pluche se contenta d'une lecture très simple du monde, malgré la vocation scientifique de son ouvrage⁸¹², considérant, selon une vision très chrétienne du rôle des animaux sur la Terre, que ceux-ci, avaient été créés par Dieu pour servir l'homme. Essayer de comprendre leurs agissements était alors peine perdue.

Nous terminerons en évoquant Charles-Georges Leroy (1723-1789), aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers de l'éthologie⁸¹³, qui, en 1768, réfuta lui aussi la thèse mécaniste :

D'un autre côté, tout le monde connaît la fameuse hypothèse de M. Descartes, que ni sa grande réputation, ni celle de quelques-uns de ses sectateurs n'ont pu soutenir. Les bêtes de la même espèce ont dans leurs opérations une uniformité qui en a imposé à ces philosophes, et leur a fait naître l'idée d'automatisme ; mais cette uniformité n'est qu'apparente, et l'habitude de voir la fait disparaître aux yeux exercés. Pour un chasseur attentif, il n'est pas deux renards dont l'industrie se ressemble entièrement, ni deux loups dont la glotonnerie soit la même⁸¹⁴.

En tant que lieutenant des chasses du roi, Leroy était amené à côtoyer de très près les animaux du domaine royal. Privilégiant l'expérience et l'observation, il porta un intérêt inédit aux animaux. C'est ainsi qu'il put conclure que les animaux, sauvages ou domestiques, n'étaient pas de simples machines comme le pensait Descartes. Leroy les dota d'une intelligence sensible⁸¹⁵, leur permettant d'expérimenter, d'apprendre, et ainsi, d'agir en conséquence. Il en concluait que

propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit, Paris, Frères Estienne, 1764-1770, vol. 3, t. III, p. 467 (8 tomes en 9 vol.).

811. PLUCHE, 1764-1770, vol. 3, t. III, p. 498.

812. Voir à ce sujet : BARATAY Éric « Zoologie et Église catholique dans la France du XVIII^e siècle (1670-1840) », *Revue d'histoire des sciences*, t. 48 (Les sciences de la vie au Siècle des Lumières), n° 3, 1995, p. 241-266.

813. Voir notamment : BOURDIN, Jean-Claude, « L'anthropomorphisme de Charles-Georges Leroy chasseur et philosophe », *Dix-huitième siècle*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 353-366 ; FONTENAY Élisabeth (de), « Le chasseur des Lumières », in *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 465-478 ; LEROY Charles-Georges, SIGAUT François *et al.*, *L'intelligence des animaux selon Charles-Georges Leroy (1723-1789)*, Paris, Ibis Press, 2002 ; QUENET Grégory, « Le Roy, chasseur et philosophe », *Versailles, une histoire naturelle*, Paris, La Découverte, 2015, p. 140 et suiv.

814. LEROY Charles-George, *Lettres sur les animaux*, Nuremberg, 1768, p. 148.

815. Charles-Georges Leroy ne plaçait cependant pas hommes et bêtes sur un même plan et distinguait l'intelligence humaine de l'intelligence animale : « Que les bêtes aient une intelligence qui s'applique à tous leurs besoins ; que cette intelligence fasse des progrès en raison des circonstances qui l'excitent, et qu'elle ait en elle un principe indéfini de perfectibilité relative à ces mêmes besoins, cela n'empêche pas que la nôtre ne s'élève aux vérités sublimes, qui sont le fondement de nos devoirs et de nos espérances. L'intelligence des bêtes sera toujours resserrée dans les bornes des objets sensibles, avec lesquels seuls elle a des rapports. » Cf. LEROY, 1768, p. 124.

« nous ne saurons sans doute jamais de quelle nature est l'âme des bêtes »⁸¹⁶. Ses lettres étaient d'ailleurs si novatrices en terme de philosophie animale qu'elles furent publiées anonymement. Dans un contexte de création picturale où certains artistes observèrent scrupuleusement les comportements des animaux, il fallait mentionner le travail de Charles-Georges Leroy, qui manifesta, lui-aussi, une attention accrue envers les bêtes.

Dans la mesure où, l'âme est entendue – ou du moins débattue – comme relative au principe qui meut les êtres⁸¹⁷, elle s'avère indissociable de la représentation picturale des animaux au XVIII^e siècle. S'ils en sont dénués, alors ils se déplacent mécaniquement, s'ils en sont pourvu, mais qu'elle est uniquement sensitive, alors ils agissent uniformément pour leurs besoins, si au contraire ils sont dotés d'une forme d'intelligence, cela signifie que leurs actions sont réfléchies et plus variées. L'artiste doit alors trouver la juste mesure de ces questions et y apporter, en un sens, une réponse à travers son art.

3.2. Représenter les animaux *corps et âme*

L'étude des textes relatifs à l'enseignement académique ont mis en évidence deux aspects – très répandus par ailleurs dans la tradition picturale classique – qui sont essentiels à la représentation des animaux : le mouvement et l'expression. Nous retrouvons aussi les liens très forts qui unissent le corps et l'âme aux mouvements, que nous allons pouvoir développer plus précisément. Pour finir, cette étude nous mènera à la question des *passions animales*⁸¹⁸.

L'enseignement de l'anatomie animale : la valorisation du cheval

Dans le *De pictura* (1436), qui fut l'une des sources des théories artistiques académiques en France, Alberti établissait une hiérarchie très explicite entre les animaux :

Enfin, il est nécessaire que l'on trouve dans les membres les signes extrêmes des troubles extrêmes de l'âme. Et cette façon de régler les mouvements vaut absolument pour tous les êtres animés. En effet, il ne convient pas d'employer pour un bœuf de labour les mouvements que l'on emploierait pour Bucéphale, le noble cheval d'Alexandre. En revanche, pour représenter cette célèbre fille d'Inachos et sa transformation en vache, nous pourrions de manière tout à fait

816. LEROY, 1768, p. 3.

817. Pour reprendre la très belle expression de René Démoris, nous retiendrons que « l'âme et ses passions » ne sont « autres choses que les vêtements du corps ». Cf. DÉMORIS, 1986, p. 65.

818. Malgré un intérêt manifeste et croissant témoigné à l'étude des passions en art en général, et en peinture en particulier, il n'existe à notre connaissance pas de travail portant précisément sur la représentation des passions animales. Sur les passions en général voir notamment : BERNARD Mathilde (dir.), GEFEN Alexandre (dir.), TALON-HUGON Carole (dir.), *Dictionnaire arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2015 ; CORBIN Alain (dir.), COURTINE Jean-Jacques (dir.), VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire des émotions. 2, Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016 ; KOVÁCS, 2001 ; MEYER Richard, *Representing the passions : histories, bodies, visions*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.

appropriée la peindre en train de courir, la nuque dressée, les pieds levés, la queue entortillée⁸¹⁹.

Tandis qu'il envisageait la question des mouvements de l'âme chez tous les êtres animés, Alberti encourageait les artistes à adapter leur représentation au sujet⁸²⁰. Si ce conseil peut sembler tout à fait banal, on ne pourra s'empêcher de remarquer la distinction qu'opère Alberti entre le *bœuf de labour*, animal grossier, Io changée en vache, et le *noble cheval* d'Alexandre le Grand. Il semblerait donc que la représentation des mouvements des bovidés ait été différente de ceux immanents aux chevaux. Et pour cause, le cheval n'étant autre chose que le socle de l'homme il n'aurait su être relégué au rang des animaux les plus vils, et nécessitait, de ce fait, une attention plus particulière.

L'enseignement du dessin prodigué par l'Académie privilégiait tout naturellement l'étude de la figure humaine et de son anatomie. Pour trouver des modèles, les artistes qui se spécialisaient dans la représentation des animaux se rendaient à la Ménagerie, où ils étaient habilités à assister aux dissections. Cet entraînement ne faisait néanmoins pas partie de l'apprentissage officiellement dispensé.

Dans un travail universitaire de 1991 portant sur l'enseignement du modèle à l'Académie, Antoine Cahen, qui montra surtout comment primait la figure humaine, aborda en quelques lignes la question de l'anatomie équine⁸²¹. On y apprend que celle-ci devait manquer à certains artistes, car, en 1759, il semblerait que par une requête anonyme il fut demandé au roi de faire don de l'un de ses chevaux à l'Institution. À la fin de l'année 1759, Charles-Nicolas Cochin, porte-parole des artistes, écrivit au marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du roi, que bien qu'il fut « certain que l'étude de ce bel animal demande une attention particulière ; [...] elle n'exige pas un travail suivi comme celle de l'homme. Il suffirait de l'encourager et d'y attacher un motif d'émulation. On pourrait proposer un prix annuel, dans la belle saison, à celui des élèves qui aurait le mieux dessiné ou modelé un cheval d'après nature »⁸²². Le projet fut reconduit. En 1768, à nouveau, Cochin aborda la question de l'anatomie dans une lettre adressée au directeur des Bâtiments. Cette fois-ci, la demande était relative à la possibilité d'ouverture d'un établissement gratuit de dessin, dédié à l'enseignement anatomique⁸²³ qui, destiné aux artistes et non aux futurs

819. ALBERTI Leon Battista, *La peinture, texte latin, traduction française, version italienne*, éd. par Thomas GOLSENNE, Bertrand PRÉVOST et Yves HERSANT, Paris, Seuil, 2004 [1435], p. 159.

820. « 43. En effet, à l'âme appartiennent certains mouvements que les savants nomment affections, comme la colère, la douleur, la joie, la crainte, le désir et d'autres de cette sorte. [...] Mais nous autres peintres qui voulons représenter les affections de l'âme par les mouvements des membres, mettons de côté toute autre discussion et ne nous consacrons qu'à ce mouvement que l'on dit accompli lorsqu'il y a eu changement de lieu. » Cf. ALBERTI, 2004 [1435], p. 151-153.

821. Nous nous sommes appuyée, en premier lieu, sur ses recherches pour construire notre propos à ce sujet. Voir : CAHEN Antoine, *L'École du modèle au XVIII^e siècle : la pratique de l'enseignement à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Mémoire de maîtrise sous la dir. d'Antoine SCHNAPPER, Université de Paris IV-Sorbonne, 1991, p. 54.

822. FURCY-RAYNAUD Marc (dir.), *Nouvelles archives de l'art français*, 1903, t. XIX, p. 167.

823. La demande serait venue d'un nommé Bertin auquel, comme le précise une note accompagnant la lettre de

médecins, aurait concerné les hommes autant que les animaux : « Une école ouverte, qui regarderait comme une de ses destinations d'enseigner l'anatomie de l'homme et des animaux relativement aux connaissances simples qui conviennent aux Arts, leur serait d'une bien plus grande utilité. » L'enseignement de l'anatomie animale qui y aurait été dispensé, par comparaison, « procurerait aux élèves les connaissances de l'anatomie de l'homme »⁸²⁴. On comprend ainsi très vite que l'anatomie des animaux était secondaire dans la conception du projet selon Cochin et, bien rapidement, son discours tendit vers la représentation du cheval : « Celle des animaux est cependant très utile pour ceux qui se destinent à les peindre, ou au genre des batailles, ou à un sculpteur des statues équestres, etc.⁸²⁵ ». Ce n'était donc pas l'anatomie animale en général qui était susceptible d'intéresser les académiciens, mais bien celle du cheval.

C'est ainsi qu'à partir de 1780, un cours d'anatomie du cheval fut dispensé annuellement par Antoine-François Vincent (1743-1789), peintre et professeur à l'École royale vétérinaire d'Alfort. Le cours se tint régulièrement jusqu'à la mort de Vincent à la fin du siècle. Si l'on se fie aux procès-verbaux de l'Académie il semble cependant que cet enseignement ait été plus utile aux sculpteurs qu'aux peintres⁸²⁶.

Dès 1779, dans un traité consacré à la représentation des animaux, sur lequel nous reviendrons juste après, Vincent, en collaboration avec un vétérinaire de l'école d'Alfort, mettait en avant l'importance de l'étude anatomique, arguant pour cela que la fourrure des animaux dissimulerait leur véritable aspect :

Vainement espérerait-on mettre à profit ce qu'on sait de l'anatomie de l'homme pour l'appliquer à la brute qu'on prétend représenter : cette ressource dans pareille occurrence serait vaine et engagerait dans une voie trompeuse. La nécessité d'étudier l'animal dans l'animal même est d'autant plus évidemment indispensable, que le poil dont il est couvert trompe les yeux, principalement dans ceux dont le poil est ras et luisant ; les moindres différences dans la direction de ce poil font voir tantôt du relief, tantôt du creux où tout est plan, du rentrant à la place du saillant, de l'anguleux où tout est rond ; en un mot, le poil ras et luisant est non seulement, comme tout autre, un voile sur les ressorts dont l'Artiste doit faire sentir la présence et l'état actuel, mais encore un voile imposteur, qui, cachant les véritables objets, leur substitue des apparences séduisantes avec lesquelles ils n'ont aucun rapport⁸²⁷.

Cochin, le marquis de Marigny aurait répondu directement. S'agit-il du graveur qui aurait travaillé à une édition des *Fables* d'après Oudry qu'évoque Bénézit ? Sans plus de précision, il semble difficile de l'affirmer. Cf. BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, t. II, p. 219, (14 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911-1923, 3 vol.).

824. *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1904, t. 20, p. 141-142.

825. *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1904, t. 20, p. 142.

826. Par exemple, les procès-verbaux mentionnent un premier écorché déposé à l'Académie par Étienne Gois (1731-1823) en 1788, puis, un autre, quelques années plus tard, en 1793, par Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Cf. MONTAIGLON, 1875-1909, t. VIII, p. 367-370 et t. X, p. 221.

827. GOIFFON Georges-Claude, VINCENT Antoine-François, *Mémoire artificielle des principes relatifs à la fidèle représentation des animaux, tant en peinture qu'en sculpture. Première partie concernant le cheval*, Alfort, Chez l'Auteur, École royale vétérinaire ; Paris, Valat-la-Chapelle ; Lyon, Jean-Marie Bruiset ; Versailles, Blaisot, 1779, p. 8-9 (3 vol.) Voir vol. 2 annexe 17.

Antoine-François Vincent s'intéressait plus généralement aux chevaux, et en 1787 il publia un *Essai sur l'expression des diverses passions du cheval*⁸²⁸, dans lequel il semble avoir prôné une vision mécaniste des chevaux, comme celle qui se développa plus tard au XIX^e siècle⁸²⁹, correspondant à l'usage que l'on faisait de ces animaux. En effet, dans le cas du cheval – qui n'apparaît d'ailleurs pas dans la peinture animalière⁸³⁰ –, malgré les revendications de certains académiciens de mieux connaître son anatomie, c'était moins l'animal que l'homme qu'il supporte que l'on tendait à valoriser. C'est sûrement en raison de ce statut particulier qu'il fut le seul animal à avoir une place, même réduite, au sein de l'enseignement académique.

La représentation des animaux dans l'enseignement académique

La représentation des animaux est évoquée à deux reprises dans les tables des préceptes de l'Académie rédigées durant le derniers tiers du XVII^e siècle d'après les conférences et que nous avons déjà pu évoquer brièvement. Les principes liés à la représentation des animaux qui y sont exposés font écho, sans toutefois les mentionner explicitement, aux problématiques engendrées par la question de l'âme des bêtes.

Dans la table portant sur l'ordonnance, les animaux sont envisagés comme des « corps mobiles » au « mouvement volontaire ». L'artiste devant veiller à « proportionner leur grandeur à leur situation, et affermir leur position par le moyen de l'équilibre »⁸³¹. Le discours sur l'ordonnance qui suit ne contient pas de renseignement supplémentaire. Les animaux, conçus ici comme de simples objets que le peintre doit être en mesure de maîtriser, sont présentés en opposition aux corps immobiles que peuvent être des montagnes ou des arbres, et sont inclus dans la même catégorie que les corps susceptibles de mouvements involontaires comme les plantes mais aussi, ce que le rédacteur appelle, les « machines artificielles »⁸³². Bien que l'académisme semble revendiquer les agissements volontaires des animaux – donc en opposition au mouvement automatique des machines⁸³³ –, le fait qu'ils soient malgré cela intégrés à la même catégorie que les plantes et les machines contribue à renforcer cette impression qu'ils ne sont, en

828. VINCENT Antoine-François, *Essai sur l'expression des diverses passions du cheval, considérées dans les trois principaux instans de leurs progrès. Quatrième lettre à M. Bachelier*, Paris, Impr. royale, 1787.

829. Voir notamment : DEGUEURCE Christophe, « L'anatomie du cheval aux XVIII^e et XIX^e siècles : un outil pour mieux représenter le cheval », *In Situ* [En ligne], 27/2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 23 décembre 2018. [URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12058>].

830. Voir part. 3 chap. 1.

831. « Un mouvement volontaire, ainsi que les animaux, auxquels on doit toujours proportionner leur grandeur à leur situation, et affermir leur position par le moyen de l'équilibre », « Table des préceptes de la peinture sur l'ordonnance » Cf. TESTELIN, 1680, n. p.

832. TESTELIN, « Table des préceptes de la peinture sur l'ordonnance », 1680, n. p.

833. « Le mouvement volontaire a "quelque chose de plus" que le mouvement automatique, parce qu'il est initié par l'âme » Cf. ANTOINE-MAHUT Delphine, *L'homme cartésien. La "force qu'a l'âme de mouvoir le corps"* : Descartes, Malebranche, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 58.

dépit de leur réalité naturelle, que des objets.

La troisième table des préceptes et le discours qu'elle précède, issus des conférences de Charles Le Brun consacrées à l'expression⁸³⁴, mettent en évidence un point encore différent de la problématique du mouvement. Il y est question de l'opposition entre expression générale et expression particulière, aspect fondamental de la création picturale de l'Ancien Régime⁸³⁵. Deux lignes seulement y sont consacrées aux animaux : « Les brutes n'agissent que par un mouvement purement sensuel, toutes leurs passions se rapportant à la : conservation de leur être / propagation de leur espèce⁸³⁶. » Bien que le terme de *brute* soit employé, le rédacteur fait intervenir la notion de *passion* qui enrichit celle de *mouvement volontaire* évoquée dans la précédente table. Les animaux ne seraient pas doués d'une âme *intellective* leur permettant des mouvements similaires à ceux des hommes mais agiraient spontanément pour leur survie. Leurs *passions*, qui se reflètent dans leurs *mouvements*, étant uniquement dues à leur âme *sensitive*.

Mouvements et âme

Les mouvements des animaux peuvent poser problème aux artistes dans la mesure où ceux-ci sont soumis à des affects qui se manifestent – ou du moins le semblent – spontanément et de manière imprévisible. Toute la difficulté de leur représentation repose donc sur le principe du mouvement, et de l'origine de celui-ci, tel que l'évoquait Claude Yvon dans l'*Encyclopédie* : « Je mets en fait que si l'on veut raisonner sur l'expérience, on démonte les machines cartésiennes, et que posant pour fondement les actions que nous voyons faire aux bêtes, on peut aller de conséquence en conséquence, en suivant les règles de la plus exacte logique, jusqu'à démontrer qu'il y a dans les bêtes un principe immatériel, lequel est cause de ces actions⁸³⁷. »

Le peintre Antoine-François Vincent, qui enseignait l'anatomie équine aux académiciens, fut à l'origine, en 1779, aux côtés du vétérinaire Georges-Claude Goiffon (1712-1776) d'un traité en trois tomes relatif à la représentation des animaux⁸³⁸, dont nous avons cité juste avant un extrait relatif à l'anatomie. À défaut de servir aux peintres animaliers, cet ouvrage avait surtout une vocation scientifique et était destiné à un usage vétérinaire. Le discours préliminaire, que

834. LE BRUN Charles, « 7 avril 1668 : L'expression générale » et « 6 octobre-10 novembre 1668 : L'expression particulière », in LICHTENSTEIN, MICHEL, 2006 [1668], t. I, vol. 1, p. 233-238 et p. 263-283 ; MÉROT Alain (éd.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 145-162. Voir également vol. 2 annexe 11.

835. L'expression générale est relative à la composition picturale dans son ensemble tandis que l'expression particulière se réfère à chacun des éléments qui composent la toile dans leur singularité.

836. TESTELIN, « Table des préceptes sur l'expression », 1680, n. p.

837. YVON, 1751-1772, vol. 1, p. 345. Voir également vol. 2 annexe 14.

838. GOIFFON, VINCENT, 1779.

nous avons choisi de reproduire en annexe⁸³⁹, est cependant particulièrement intéressant car il est consacré presque exclusivement à la représentation des animaux en peinture, en comparaison de celle de l'homme. Dès la première ligne, les vétérinaires soulignent la difficulté de la pratique de la peinture d'animaux, trop méconnue selon eux : « Les élèves qui ont été les plus favorisés par la nature, ne sont devenus peintres d'animaux qu'à des conditions assez généralement inconnues. Les personnes mêmes auxquelles leurs productions inspirent de l'admiration et du plaisir les ignorent⁸⁴⁰. »

Après avoir longuement détaillé les impératifs que nécessite la représentation de la figure humaine, reposant sur la connaissance la plus exacte et la plus détaillée que l'artiste peut avoir de son modèle, les auteurs la comparent à la représentation des animaux qui exigerait finalement les mêmes qualités : « Substituons présentement à la place de l'homme un animal quelconque : tout ce que nous venons de dire sur les difficultés de représenter le premier, conviendra avec la même justesse à l'art de représenter le second⁸⁴¹. »

Toute l'ambiguïté qui découle de la représentation des animaux est ensuite très explicitement abordée :

La nature opère le mouvement dans la brute par des ressorts analogues à ceux qu'elle emploie dans le chef-d'œuvre de ses productions ; elle entretient la vie dans l'une et dans l'autre machine par les mêmes moyens : si l'animal n'a pas la raison en partage, il agit comme s'il en était doué ; s'il n'est susceptible que d'impulsions extérieures, il n'en paraît pas moins mu par sa volonté propre, ou conduit par des passions semblables à celles dont l'homme est le jouet⁸⁴².

Autrement dit, la complexité de la représentation des animaux réside bien dans le fait que, quand bien même ils ne seraient pas mus par une nature similaire à celle de l'homme⁸⁴³, le résultat extérieur et visible – et donc celui qui intéresse le peintre – en donnerait pourtant une impression analogue.

Si la question des mouvements est si importante c'est que, partant du principe que les animaux ne sont pas des machines, elle est intimement liée à la question de l'âme qui se manifeste, plus profondément, dans la représentation des passions. Watelet, au sujet de l'âme, écrivait ainsi que ce n'est pas dans le mouvement qu'elle se reflète le plus, mais que c'est dans l'expression qu'elle est le plus perceptible : « Ce terme de la langue générale est employé dans le langage de l'art au figuré, et d'une manière qui lui est particulière, lorsqu'on dit : "Ce peintre a donné bien de

839. Nous reproduisons partiellement le discours préliminaire à cet ouvrage dans notre deuxième volume en annexe 17.

840. GOIFFON, VINCENT, 1779, t. 1, p. 1. Voir vol. 2 annexe 17.

841. GOIFFON, VINCENT, 1779, t. 1, p. 8. Voir vol. 2 annexe 17.

842. GOIFFON, VINCENT, 1779, t. 1, p. 8. Voir vol. 2 annexe 17.

843. Le fait que les auteurs emploient le terme *jouet* n'est d'ailleurs pas anodin, et il semblerait qu'ils déniaient ici le fait que l'homme soit pleinement le maître de ses actions, réduisant encore le fossé qui avait été creusé entre les mouvements des hommes et ceux des bêtes.

l'âme à ses figures." Cette façon de parler a une relation sensible avec la partie de l'expression. Une figure qui a du mouvement ou de l'action peut bien autoriser à dire qu'elle a de l'âme ; mais on doit sentir que c'est principalement à celles qui montrent une grande expression *sentimentale* que cette manière de parler est plus justement adaptée⁸⁴⁴. »

L'expression des passions et l'approche physiognomonique

La théorie cartésienne de l'animal-machine appliquée à l'art de la peinture est peut-être la plus explicite lorsqu'il s'agit de représenter les passions qui, comme l'a rappelé Carole Talon-Hugon, si elles ne sont pas nécessairement exclusives à l'homme « le deviennent avec Descartes⁸⁴⁵ ». Il n'existe pas de théorie des passions animales à proprement parler comme il peut y en avoir pour l'homme, alors même que la peur, la rage, ou même l'amour, sont des attitudes que l'on prête volontiers aux bêtes.

C'est avant tout par l'attention portée à la théorie de la physiognomonie, une pseudo-science issue de l'Antiquité⁸⁴⁶, que s'établit, à la période moderne, un lien entre les animaux et l'expression des passions. La branche relative aux animaux – dite physiognomonie zoologique – consiste à établir un parallèle entre des caractéristiques physiques humaines singulières avec des physionomies animales générales, afin d'en déduire le caractère de la personne étudiée⁸⁴⁷. Dès lors, si elle n'utilise les animaux qu'à des fins comparatives, elle n'en demeure pas moins fondamentale compte tenu du fait que, pour reprendre les mots de Lucie Desjardins, « la méthode zoologique ne repose pas seulement sur un principe analogique : elle suppose encore des passions aux bêtes »⁸⁴⁸. En effet, si l'on entend déduire de la physionomie d'un homme ou d'une femme qu'elle montre un caractère proche de celui de la truie, du lion, ou bien de l'ours, encore faut-il accepter que ces animaux possèdent en amont ledit tempérament. La physiognomonie zoologique s'appuie donc avant tout sur des poncifs communément admis qui doteraient chaque espèce animale d'un caractère bien défini.

844. WATELET, « Âme », 1788-1791, t. I, p. 20.

845. Carole Talon-Hugon interroge le paradoxe des passions « au sens plein, c'est à dire au sens strict du terme », qui, chez Descartes, sont à la fois exclusives à l'homme tout en étant, une fois humanisées, à l'origine de l'« esprit animal » présent en chaque être humain. Cf. TALON-HUGON Carole, « L'homme, l'animal et les passions : le double renversement cartésien », in GONTIER, 2005, p. 182.

846. Voir entre autres : ANDRÉ Jacques (éd.), *Traité de physiognomonie*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 ; ZUCKER Arnaud, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus* [En ligne], n° 1, 2006, mis en ligne le 09 juillet 2006, consulté le 17 juillet 2019 [URL : <http://journals.openedition.org/rursus/58>].

847. Voir notamment : BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, *Corps et arts : physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999 ; BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, « La physiognomonie zoologique et les arts figuratifs », *Histoire de l'art*, n° 49, 2001, p. 11-19 ; GUÉDRON Martial, *Peaux d'âmes : l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001.

848. DESJARDINS Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval l'Harmattan, 2001, p. 25.

Malgré la progressive disparition de la physiognomonie à partir de la fin du XVII^e siècle⁸⁴⁹, et un violent rejet de la part des philosophes et scientifiques⁸⁵⁰, cette approche conserva un impact sur la production artistique. Elle est également très parlante au sujet de la perception que l'on avait des animaux et des rôles qu'on leur donnait dans la peinture animalière⁸⁵¹.

Entre 1640 et 1662, Marin Cureau de la Chambre, médecin du roi, publiait en cinq volumes le principal traité de physiognomonie du XVII^e siècle en France : *Les Caractères de passions*⁸⁵². Inspiré par cet ouvrage et les *Passions de l'âme* de Descartes publié en 1649⁸⁵³, le peintre Charles Le Brun proposa une application picturale de la doctrine physiognomonique⁸⁵⁴. Ce n'était pas la première fois que la physiognomonie était employée dans la théorie artistique, mais le fait qu'encore à la fin du XVII^e siècle, on puisse lui laisser une telle place témoigne bien de son importance. Le Brun fit valoir sa réflexion à l'Académie, et sa conférence fut reprise, avec celle consacrée à l'expression générale, dans la table des préceptes académiques portant sur l'expression⁸⁵⁵.

Nicolas Milovanovic a récemment relevé un paradoxe très fort chez Le Brun. Si d'une part le peintre du roi, dans ses discours pratiques sur l'expression générale, reléguait les animaux au rang de circonstances inutiles, l'intérêt qu'il leur accordait par ailleurs était tout à fait différent :

D'une manière générale, les animaux sont omniprésents dans les peintures et les grands décors de Le Brun où ils contribuent toujours à l'expression générale. Cette contradiction entre discours théorique et pratique artistique est fréquente, et sans doute révélatrice chez l'artiste. Nous pensons qu'elle l'est tout particulièrement dans ce cas précis, et que la "bizarrie", la "différence" et surtout la puissance expressive des animaux ont fasciné le premier peintre⁸⁵⁶.

C'est probablement ce rapport aux animaux qui conduisit Iriye Masumi à considérer Le Brun, aux côtés de Jean-Baptiste Oudry et d'Alexandre-François Desportes, comme ayant joué un

849. Voir : COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, « L'effacement de la physiognomonie », *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVII^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages, 1988, p. 108-113.

850. En témoignent les mots de Louis de Jaucourt pour l'*Encyclopédie* qui, s'appuyant sur les propos de Buffon, démontre qu'il ne s'agit que de préjugés hérités de l'Antiquité : « Je pourrais bien m'étendre sur cet art prétendu qui enseigne à connaître l'humeur, le tempérament et le caractère des hommes par les traits de leur visage ; mais M. de Buffon a dit tout ce qu'on peut penser de mieux sur cette science ridicule dans les deux seules réflexions suivantes. » Cf. JAUCOURT Louis (de), « Physionomie, s. f., (Scienc. Imagin.) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 12, p. 538.

851. Nous étudions plus loin certains des rôles qui étaient donnés aux animaux dans la peinture animalière, au regard de la figure du chien en particulier. Voir part. 3 chap. 2.

852. CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Les Caractères des passions*, Paris, P. Rocolet, 1640-1662, 5 vol.

853. DESCARTES, 1649.

854. Sans pour autant arguer de l'existence d'une *esthétique cartésienne* Henri Souchon, dans un article de 1980, met en lumière les liens qui existent entre la théorie picturale de Charles Le Brun et le concept de Beau chez Descartes, notamment au travers des « signes extérieurs » qui émanent des passions de l'âme. Cf. SOUCHON Henri, « Descartes et Le Brun : Étude comparée de la notion cartésienne des "signes extérieurs" et de la théorie de l'Expression de Charles Le Brun », *Les Études philosophiques*, n° 4, XVII^e siècle, octobre-décembre 1980, p. 427-458.

855. Le texte original de Le Brun ayant disparu, il s'agit d'une synthèse fragmentaire permettant néanmoins de s'en faire une idée. Cf. TESTELIN, « Table des préceptes sur l'expression », 1680. Voir aussi : PICART Bernard, *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions, figures gravées par Picart*, Amsterdam, 1713.

856. MILOVANOVIC Nicolas, « Les animaux expressifs de Charles Le Brun », in GADY B., MILOVANOVIC, 2016, p. 67.

« rôle important dans le changement de la manière dont les animaux pouvaient être représentés dans l'art ». En effet, ainsi qu'elle le relève un peu plus loin, « bien que son intérêt ait finalement été de codifier l'expression humaine, son étude des animaux et de la physiognomique a marqué un nouveau point de départ pour les représentations des animaux »⁸⁵⁷. Cela étant dit, on peut alors mieux interpréter l'attrait que manifesta Le Brun envers la physiognomonie autant comme une étude de l'homme que de l'animal.

Nous avons abordé un peu plus tôt dans ce chapitre la question de l'expression générale telle que la concevait Le Brun et notamment la place qui y était dévolue aux éléments annexes. Dans son discours sur l'expression particulière, il insista sur l'importance de l'expression permettant au peintre de représenter par les traits du visage, le mouvement et la posture, les affects de son sujet. En plus des dessins qu'il avait réalisés, Le Brun expliquait ainsi que « L'on démontra par un Triangle, que les impressions des sentiments des Animaux se portent du nez à l'ouïe, et de là au cœur, dont la ligne d'en bas vient fermer son Angle à celle qui est sur le nez, et que quand cette ligne traverse tout l'œil, et que celle d'en bas passe au travers de la gueule, cela marque que l'Animal est féroce, cruel et carnassier ». À ce premier triangle s'en ajoutait un autre, plus petit, qui selon sa disposition pouvait être soit « une marque d'esprit, comme l'on voit aux Éléphants, aux Chameaux, et aux Singes » ou bien qui, au contraire, marquait « la stupidité et l'imbécillité, comme aux Ânes et aux Moutons ». Afin d'appuyer son propos, Le Brun, qui prônait la physiognomonie comme incontestable, concluait son discours par le fait que « l'on démontra toutes ces choses par des exemples dessinés sur le naturel »⁸⁵⁸.

Comme l'avait fait Giambattista della Porta (v. 1535-1615) un siècle auparavant⁸⁵⁹, Le Brun enrichit son propos d'illustrations⁸⁶⁰ mettant en relation visages humains et têtes animales (voir fig. 84-85). Un tel travail obligea l'artiste à s'intéresser de très près aux différentes physiognomies des bêtes, à la manière dont aurait pu le faire un peintre animalier⁸⁶¹.

857. « *The three artists I will be discussing played important roles in changing the way animals could be represented in art.* » ; « *Although his interest ultimately lay in codifying human expression, his study of animals and physiognomics marked a new point of departure for the representations of animals.* » Cf. MASUMI Iriye, *Le Vau's Menagerie and the rise of the animalier : Enclosing, dissecting, and representing the animal in early modern France*, University of Michigan, 1994, p. 154.

858. LE BRUN, 1698, p. 60-61.

859. À la fin du XVI^e siècle, l'italien Giovanni Battista della Porta, entre autres, s'était déjà nettement intéressé à la question de la physiognomonie. Son ouvrage connut un franc succès et fut notamment traduit en français au début de la seconde moitié du XVII^e siècle. Voir : DELLA PORTA Giovanni Battista, *De humana physiognomonia libri III. Ad Aloysium Card. Estensem*, Vici Aequensis, Apud Iosephum Cacchium, 1586 ; DELLA PORTA Giovanni Battista, RAULT (trad.), *La Physiognomie humaine de Jean Baptiste Porta, divisée en quatre livres. Nouvellement traduite du latin en français, par le sieur Rault*, Rouen, Jean et David Berthelin, 1655.

860. Aujourd'hui conservés au musée du Louvre, ses dessins furent gravés en 1806. Voir : MOREL D'ARLEUX Louis-Marie-Joseph, *De la physiognomie humaine et animale : dessins de Charles Le Brun gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

861. Nous évoquons ainsi dans le premier chapitre de notre première partie le fait que Le Brun fit grand usage des études des pensionnaires de la Ménagerie royale fournies par Pieter Boel.

À l'image des bestiaires du Moyen Âge⁸⁶² – à la seule différence que les fins ne sont plus religieuses mais plus largement morales – les tempéraments qui furent attribués aux animaux étaient très généralement admis et on les véhiculait toujours au milieu du XVIII^e siècle⁸⁶³ – voire encore de nos jours. On retrouve, dans la peinture animalière, les animaux confinés à des rôles déterminés issus de ces mêmes clichés et que nous interrogerons dans la prochaine partie de ce travail.

Enfin, dans un article de l'*Encyclopédie* dédié à la notion de caractère en peinture⁸⁶⁴, Claude-Henri Watelet souleva à son tour la question des caractères des animaux :

Les animaux en reçoivent qu'on peut souvent appeler *momentanés*, des circonstances dans lesquelles ils se trouvent. Les *caractères* particuliers des animaux libres ou asservis, domestiques ou sauvages, sont différents les uns des autres, et deviennent sensibles pour tout homme qui les observe ; leurs *caractères* particuliers sont modifiés par leurs passions, par leurs habitudes ; ils ont même, si l'on peut s'exprimer ainsi, leurs *caractères* de physionomie, et le Berger, que la solitude et l'oisiveté conduisent à examiner avec attention chaque individu de son troupeau, démêle dans un mouton une physionomie qui le lui fait caractériser de malin ou de débonnaire⁸⁶⁵.

Si la physionomie des animaux permet bien d'une part d'exprimer la relation entre passions et caractères expressifs, Watelet envisage également leur physionomie selon une approche très différente de celle de Le Brun : celle de l'individualisation. Très éloignés des machines cartésiennes, les animaux selon Watelet se distinguent les uns des autres à la fois par leurs caractères circonstanciels, agissant à mesure des situations, et par des caractères « personnels » qu'une attention minutieuse peut permettre de percevoir chez chacun d'eux.

La figure de l'animal dans les traités picturaux se présentait comme assez ambiguë. On peut d'une part considérer qu'elle n'existait pas dès lors qu'elle était appréhendée uniquement comme un objet. D'autre part, l'objet-animal occasionna des discours qui laissent penser que, dans la peinture, s'exprimait une très forte relation – ici négative – de lui à la figure humaine. Nécessairement inférieur à l'homme, l'animal ne semblait pouvoir s'affirmer dans son

862. Voir part. 1 chap. 1.

863. Un exemple révélateur des clichés que l'on pouvait véhiculer sur les bêtes est la monumentale publication entreprise par Buffon durant la seconde moitié du siècle. On y retrouve un certain nombre de caractéristiques attribuées aux animaux, présentées comme des vérités scientifiques, encore répandues aujourd'hui à l'image de la fidélité du chien et de la fourberie du chat. Cf. BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire naturelle, générale et particulière : avec la description du Cabinet du roy*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, 36 vol.

864. Le caractère général est entendu comme ce qui est propre à la forme extérieure de tout objet, quand le caractère particulier concerne ce qui est spécifique à chaque objet dans son individualité. Cf. WATELET, LEVESQUE, « Caractère », 1788-1791, t. I, p. 92-95.

865. WATELET, LEVESQUE, 1788-1791, t. I, p. 93.

individualité face à lui, exprimant une résonance très forte entre la hiérarchie des genres picturaux et celle de la Nature. Dans ce même contexte, les discussions grandissantes sur l'âme des bêtes permirent toutefois d'envisager la représentation des animaux d'une manière différente. Se posaient alors des questions liées à leurs représentations particulières qui, chez certains théoriciens, se firent de plus en plus proches de celles des hommes jusqu'à leur plus complexe manifestation : l'expression des passions.

« Étant donné que l'évocation des mouvements du cœur et des effets des passions présuppose un sujet humain en action, l'expression des passions ne peut être un critère d'appréciation, du moins à première vue, que dans le cas de la peinture d'histoire et, dans une moindre mesure, dans le cas du portrait. Pourtant, une telle affirmation générale nécessite d'être nuancée : dans certains cas, l'expression peut donner de la vie et du mouvement aux éléments du tableau autres que les figures humaines⁸⁶⁶. » Un peu à la manière de ce qu'affirme ici Katalin Kovács, la perception sensible des œuvres, par le biais de la réception critique de la peinture animalière au Salon, tend à prouver qu'au-delà de la simple théorie on assista à l'émergence, dans une certaine mesure, des *passions animales*.

866. KOVÁCS, 2001, p. 54.

Chapitre II. Les expositions de peinture, entre production et réception : le genre animalier à travers le regard de ses contemporains

L'étude d'un phénomène pictural français, prenant sa source à la période moderne, nécessite de s'attacher à l'une de ses plus importantes manifestations artistiques : le Salon de l'Académie. L'aspect théorique que nous avons traité dans le chapitre précédent se révèle être assez différent de l'analyse que nous pouvons tirer des écrits sur les Salons. Les deux doivent cependant être considérés à la lumière l'un de l'autre afin de mesurer tous les aspects de la construction théorique du genre de la peinture animalière. Il est donc nécessaire de tenir compte de la théorie picturale autant que de la réception directe des œuvres, sans privilégier l'un par rapport à l'autre. Certains des salonniers avaient une connaissance accrue des traités picturaux, tandis que d'autres s'exprimèrent spontanément selon leurs propres biais et perceptions sensibles. La critique de Salon appartient ainsi à ces nouveaux « régimes de discours » qui, « au-delà de ce qui les distingue, voire les oppose, [...] ont en commun de rompre, chacun à sa manière, avec les modalités discursives propres à la théorie de l'art telle qu'elle avait été élaborée en France au XVIII^e siècle »⁸⁶⁷.

Bien que ces expositions soient aujourd'hui bien connues⁸⁶⁸, un nécessaire rappel s'impose. Les Salons de l'Académie, d'après le nom du salon carré du Louvre où ils se tenaient, ne prirent vraiment de l'ampleur qu'à partir de l'année 1737⁸⁶⁹, moment où ils devinrent annuels jusqu'en 1751. À partir de cette date, les expositions ne furent plus que bisannuelles. Il y eût entre 1700 et 1737 uniquement deux expositions : la première, avec livret, en 1704, et la seconde, non cataloguée cette fois-ci, en 1725 – il y avait bien eu une exposition en 1706 mais elle ne dura qu'un jour et fut confidentielle, réservée aux plus riches, aux amateurs et aux membres de

867. Jacqueline Lichtenstein a déterminé « trois nouveaux régimes de discours sur l'art qui apparaissent de manière quasi contemporaine vers le milieu du XVIII^e siècle : la critique d'art en France, l'esthétique et l'histoire de l'art en Allemagne. » Cf. LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014, p. 48.

868. Voir notamment : LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 34 ; VAN DE SANDT Udolpho, « Le rôle prédominant de l'Académie de peinture et de sculpture », in BRESCH-BAUTIER Geneviève, FONKENELL Guillaume, *Histoire du Louvre. I, Des origines à l'heure napoléonienne*, Paris, Louvre éditions : Fayard, 2016, p. 522-535.

869. Avant cette date, seules quatre expositions avaient eu lieu : en 1673, 1699, 1704 et 1725.

l'Académie. De plus, le Salon fut annulé en 1744 et en 1749 – cette année-là, en réaction à la critique qui se développait depuis 1747, les artistes refusèrent d'exposer. Les expositions étaient accompagnées de petits fascicules présentant les différentes œuvres. Ces livrets, initialement édités par Jules Guiffrey en 1869 avant d'être réédités il y a une vingtaine d'années, constituent l'un des fondements essentiels de notre travail de recherche⁸⁷⁰. Les descriptions des tableaux, plus ou moins, voire pas du tout, détaillées et précises, nous ont permis lors d'une première approche de déterminer l'ensemble de la peinture animalière exposée durant les Salons de peinture.

Les documents qui nous ont le plus particulièrement intéressée se regroupent en un vaste ensemble de brochures, d'articles, de comptes-rendus, critiques ou simplement descriptifs, tous relatifs aux expositions⁸⁷¹. Un tel relevé systématique de tout ce qui évoquait, plus ou moins brièvement – parfois en seulement deux mots –, la peinture animalière a permis de rassembler à la fois des témoignages de l'intérêt que pouvaient accorder certains amateurs au genre pictural, mais aussi de construire, par l'analyse des modalités discursives de ces différents textes, une réflexion autour du genre animalier tel qu'il avait pu se présenter au regard de ses contemporains. Considérant l'ampleur de cette fortune critique et notre impossibilité d'exploiter toutes les richesses de ces textes, nous avons fait le choix d'en proposer une retranscription intégrale dans notre second volume en annexe 5.

Notre propos s'articulera autour de plusieurs axes déterminants : dans un premier temps nous nous proposons d'étudier la place de la peinture animalière au Salon, qui fut relativement bien représentée, et sans laquelle on ne pourrait mesurer avec justesse la proportion des critiques qui lui sont relatives. Nous pourrions ensuite nous intéresser à la réception critique proprement dite et enfin à l'analyse que nous pouvons tirer de certains de ses aspects. Nous entendons ainsi montrer comment le genre de la peinture animalière se construit dans le regard du public contemporain face à l'émergence du sujet-animal.

1. Examen préliminaire : quelle place pour la peinture animalière dans les expositions artistiques ?

La présence des œuvres animalières aux expositions de l'Académie royale ne se limitant pas à quelques toiles éparses, cet examen préliminaire s'est imposé comme essentiel. Cette analyse

870. GUIFFREY Jules (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, 8 vol. (1^{ère} éd. : Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, 42 vol.).

871. Tous les documents relatifs aux expositions (critiques, livrets, articles, etc.) sont rassemblés au sein de la collection Deloynes constituée entre le XVIII^e siècle et le début du XIX^e et aujourd'hui conservée au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Voir : [Collection de pièces sur les Beaux-arts imprimées et manuscrites] / [recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes].

permettra notamment de mettre en lumière l'évolution du genre animalier au Salon à différentes périodes. Grâce à cela, nous souhaitons proposer une approche du genre animalier par des données concrètes avant d'étudier les publications issues de ces mêmes expositions.

1.1. Aperçu historiographique : un genre pictural négligé

Les études sur le Salon de l'Académie sont favorisées par la publication des sources – tables, livrets, etc. – qui lui sont relatives⁸⁷². Les études qui lui sont consacrées concernent majoritairement l'origine de l'institution, son développement, son évolution, et s'intéressent beaucoup à la question du public⁸⁷³. Ces travaux sont cependant essentiellement concentrés autour de la peinture d'histoire, et les catégories mineures, parmi lesquelles le genre animalier peine à trouver sa place, n'y sont généralement que brièvement évoquées. Dans un premier temps, il fallait ainsi signaler certaines lacunes historiographiques auxquelles nous nous sommes heurtée dans notre approche des Salons.

Les études menées sur la proportion des œuvres exposées aux Salons font souvent peu de cas de la peinture animalière et semblent ne considérer comme genre picturaux que l'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Si l'on comprend par ailleurs relativement aisément que les auteurs n'aient pas choisi de distinguer les différentes catégories qui se construisent au sein de la nature morte – de fruits, de fleurs, d'ustensiles, d'animaux, etc. – il paraît cependant tout à fait surprenant de constater que la représentation des animaux vivants ne fait l'objet d'aucune catégorie particulière et est généralement comptabilisée parmi les tableaux de nature morte. Et pourtant, entre 1737 et 1789, sur les deux-cent-cinquante-sept peintures animalières que nous avons pu dénombrer, cent-quarante-sept ont pour sujet uniquement des animaux vivants, et vingt-sept s'avèrent être des natures mortes incluant au moins un animal vivant⁸⁷⁴. C'est donc plus de la moitié de la production de toiles animalières au Salon que l'on ne peut en aucun cas identifier comme une nature morte. C'est le cas, par exemple, de l'*Ours de*

872. GUIFFREY Jules (éd.), *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII^e siècle. Suivie d'une Table de la bibliographie des Salons. Précédée de note sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873*, Paris, J. Baur, 1873 ; GUIFFREY, 1990-1991 ; SANCHEZ Pierre (éd.), ROSENBERG Pierre (préf.), *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province : 1673-1800*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.

873. Voir notamment : CROW Thomas Eugene, JACQUESSON André (trad.) *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000 (1^{ère} éd. : *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1985) ; KERNBAUER Eva, « Jugements de valeur : la formation du public comme autorité d'évaluation esthétique », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 99-128 ; MÉROT Alain, « L'idée du public parfait selon Antoine Coypel », in BONFAIT Olivier (éd.), GERARD POWELL Véronique (éd.), SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 115-124.

874. C'est par exemple le cas du *Basset avec gibier mort et fusil* (cat. 78) exposé en 1740 (n° 21) par Jean-Baptiste Oudry. Malgré la nature morte qui apparaît suspendue au mur, la composition appartient en premier lieu au genre du portrait de chien, ici identifié comme étant l'animal du comte de Tessin, à l'origine de la commande.

Pologne combattu par des chiens (cat. 3) présenté par Jean-Jacques Bachelier en 1757, du *Loup percé d'une lance* (cat. 48) de Jean-Baptiste Huet, en 1771, ou bien encore du portrait d'une femelle léopard (cat. 77 fig. a) exposé par Jean-Baptiste Oudry en 1741. Il est alors évident que même si l'on considère que les natures mortes animalières ont leur place dans la nature morte, la part de toiles ne représentant que des animaux vivants est suffisamment importante pour justifier à elle seule une catégorie spécifique. Notre propos tiendra compte de tous les tableaux d'animaux, incluant les natures mortes animalières, selon la définition que nous avons donné du terme *animalier* dans notre introduction⁸⁷⁵.

En 1984, Udolpho Van de Sandt proposait un tableau comptabilisant les différentes catégories exposées aux Salons entre 1759 et 1781, au sein duquel la peinture animalière ne figure pas⁸⁷⁶. Udolpho Van de Sandt construisit son analyse d'après des tables analogues issues d'une publication de 1979 de la revue *Art History*⁸⁷⁷. Anthony D. Smith, à l'origine de ce premier travail, avait bâti son discours sur la question de la représentativité des différents thèmes de la peinture d'histoire aux expositions en France et en Angleterre durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Si les genres mineurs lui permettaient d'établir des comparaisons, ils ne figuraient pas au cœur de sa réflexion. Concernant la peinture d'animaux, Anthony D. Smith précisa de lui-même son choix de ne pas la distinguer de la nature morte, sans pour autant justifier sa décision⁸⁷⁸. En revanche, au sein de la peinture d'histoire il déterminait pas moins de cinq catégories et douze sous-catégories.

En 2012, le tableau d'Udolpho Van de Sandt fut réemployé par Isabelle Pichet dans un ouvrage où l'historienne de l'art analysait les discours émergeant du travail du Tapissier⁸⁷⁹ – personne en charge de l'accrochage des œuvres avant l'exposition⁸⁸⁰. Bien qu'Isabelle Pichet ait élargi la chronologie d'Udolpho Van de Sandt de quelques années, le découpage de ses catégories demeure sensiblement le même à ceci près que la peinture d'histoire n'y est plus détaillée selon ses sujets. L'usage d'un tel tableau permet à Isabelle Pichet, en offrant au lecteur une idée précise de

875. Il s'agit de considérer les œuvres pour lesquelles l'artiste s'est spécialement intéressé à l'animal, mort ou vif, dont il a fait le sujet central et unique de sa composition.

876. L'auteur fait figurer les catégories suivantes : peinture d'histoire (sujets religieux, allégoriques, histoire ancienne et moderne, mythologie sérieuse et sujets littéraires, mythologie galante), portraits, scènes de genre, paysages, natures mortes, sujets indéterminés. Cf. VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », in [cat. expo.] SAHUT Marie-Catherine, VOLLE Nathalie, *Diderot & l'art de Boucher à David: les Salons, 1759-1781*, [Hôtel de la Monnaie 5 octobre 1984-6 janvier 1985], Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 83.

877. SMITH Anthony D., « The "historical revival" in late 18th century England and France », *Art history*, t. II, n° 2, juin 1979, p. 190-191.

878. Smith appelle les sujets inférieurs les genres « non-publics » en opposition à la peinture d'histoire, présentée comme le genre « public » : « Plus bas dans la hiérarchie, les genres "non-publics" du portrait, des scènes de vie quotidienne, du paysage et de la nature morte (que je n'ai pas séparée des scènes d'animaux, comme Koch l'a fait). » [« Lower down the hierarchy are the 'non-public' genres of portrait, low-life scenes, landscape and still-life (which I have not separated from animal scenes, as Koch has done). »] Cf. SMITH, 1979, p. 157.

879. Cette fonction primordiale échoyait à un membre de l'Académie qui devait, seul, décider de la présentation des œuvres au sein de l'exposition.

880. PICHET Isabelle, VAN DE SANDT Udolpho (préf.), *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon, 1750-1789 : expographie, critique et opinion*, Paris, Hermann, 2012, p. 55.

la répartition des toiles par genres, de mettre en lumière les contraintes auxquelles se heurtait le Tapissier qui devait composer avec un très grand nombre d'œuvres aux sujets extrêmement variés. Malgré la relative précision nécessaire à une telle analyse, il semblerait qu'il n'existe chez Isabelle Pichet, comme chez Udolpho Van de Sandt auparavant, aucune distinction entre nature morte et peinture animalière. Le fait d'avoir mêlé les deux catégories revient à la fois à nier la présence de la peinture animalière au Salon et à surévaluer largement celle de la nature morte.

À ce titre, l'exemple du Salon de 1761 est particulièrement révélateur. Les auteurs que nous avons cités recensent chacun dix-huit natures mortes et quatre sujets indéterminés. Cette année-là, Bachelier exposait entre autres les *Quatre parties du monde représentées par les oiseaux qu'elles produisent* (cat. 5), le *Chat angora guettant un oiseau* (cat. 4), et sa célèbre *Fable du cheval et du loup* (voir la réplique cat. 7) réalisée à l'encaustique ; à ses côtés, Jacques-Charles Oudry présentait le *Chat sauvage pris au piège* (cat. 64) et Nicolas Desportes offrit pour sa part un *Chien blanc* (non localisé). Ce sont ainsi huit toiles représentant des animaux vivants qui furent exposées en 1761 sur un total de cent-douze tableaux. Si nous avons, dans un premier temps, envisagé que ces quatre dernières peintures aient pu être placées par les auteurs dans la catégorie des sujets indéterminés, cette hypothèse nous est rapidement apparue comme peu probable. Pour cela, il aurait fallu que par ailleurs tous considèrent, et de manière tout à fait arbitraire, les *Quatre parties du monde* de Bachelier, qui représentent des oiseaux vivants, comme des natures mortes. De surcroît, en comptant les toiles animalières présentées aux Salons tout au long de la seconde moitié du siècle nous avons été plus intimement convaincue encore que c'est bien au sein de la nature morte que furent classifiées les toiles d'animaux vivants exposées aux Salons. En 1761, il n'y avait donc en réalité que dix natures mortes – dont trois montraient des animaux morts –, et huit tableaux d'animaux exclusivement vivants.

En 1984, Udolpho Van de Sandt était même allé plus loin en rejetant, de son propre aveu, un tableau semblable publié en 1967 par Georg Friedrich Koch⁸⁸¹. Les raisons invoquées par Udolpho Van de Sandt portaient en partie sur le fait que l'historien de l'art allemand avait mêlé gravure, dessin et peinture sans aucune distinction, mais également sur le choix des catégories déterminées par Georg F. Koch et qu'Udolpho Van de Sandt jugeait « moins pertinentes » sans toutefois justifier sa critique⁸⁸². Le tableau proposé par Georg F. Koch, bien qu'il ne distingue effectivement pas la peinture des autres arts graphiques, nous semble au contraire tout à fait intéressant. D'une part car la chronologie s'étend de 1673 à 1800, comprenant ainsi l'intégralité de

881. KOCH Georg Friedrich, *Die Kunstaussstellung : Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1967, p. 160-161.

882. L'auteur ne fournit pas d'explication plus précise : « G. F. Koch (1967, pp. 160-161) a publié des tables semblables. Il ne distingue cependant pas la peinture de la gravure et ses catégories nous paraissent moins pertinentes. » Cf. VAN DE SANDT, 1984, p. 83.

la période qui nous occupe, mais surtout car parmi les nombreuses catégories que prend en compte l'auteur se trouve celle de la peinture animalière sous le nom de *Tierbild* – littéralement « image d'animal ».

Compte tenu de cet aspect, pour l'année 1761, où il n'y eût aucun dessin ou gravure d'animaux, Koch dénombre bien huit toiles animalières, ce qui correspond au compte que nous en faisons également. Nous conservons cependant quelques réserves à l'égard de son tableau, puisque l'auteur ne considère aucune représentation d'animaux en 1673, alors que Nicasius Bernaerts exposait, cette année-là, un tableau représentant des moutons et des chèvres, et que, la même année, un peintre de fleurs du nom de Baptiste – il s'agit du peintre Jean-Baptiste Monnoyer – présentait, entre autres toiles, un sujet de singes cueillant des fruits⁸⁸³. Bien que cette date se situe hors de notre chronologie, il nous semblait toutefois essentiel de préciser que dès le tout premier Salon, dont la forme était très différente de celle qu'il revêtit au XVIII^e siècle, des peintures d'animaux étaient déjà exposées.

Nous terminerons en mentionnant un petit ouvrage paru en 2009, très complet et synthétique, consacré à l'histoire du Salon et dans lequel Claire Maingon aborde succinctement la part des principaux genres exposés par le biais de leurs représentants les plus notables. La peinture animalière et la nature morte sont présentées simultanément et l'autrice choisit d'évoquer respectivement Jean-Baptiste Oudry et Jean-Baptiste Siméon Chardin⁸⁸⁴. En survolant en quelques lignes les caractéristiques des deux genres, Claire Maingon décrit les toiles d'Oudry comme étant « des compositions à mi-chemin entre scènes historiques et natures mortes décoratives » et affirme par ailleurs qu'elles étaient « considérées comme des peintures d'histoire par le critique La Font de Saint-Yenne »⁸⁸⁵. Nous verrons plus loin, lorsque nous nous intéresserons à la dimension purement critique, que si effectivement la réception des toiles de Jean-Baptiste Oudry est éminemment complexe, le propos de Claire Maingon, peut-être trop catégorique, mérite d'être nuancé. On ne peut en revanche qu'abonder en son sens lorsqu'elle estime qu'« il n'est pas aisé de situer l'œuvre d'Oudry sur l'échelle hiérarchique »⁸⁸⁶. Ainsi, Claire Maingon, parmi les catégories picturales qu'elle prend en compte et qu'elle présente selon leur ordre hiérarchique – peinture d'histoire, scène de genre, portrait, genre paysager, nature morte et peinture animalière – ne néglige pas la peinture d'animaux, malgré l'aspect synthétique de son ouvrage.

883. « Un tableau représentant des Moutons et quelques chèvres, fait par M. *Nicasius* » et « De M. *Batiste*, quatre tableaux de Fleurs, desquels trois représentent des Vases antiques pleins de Fleurs, et dans le quatrième on voit des Singes qui cueillent des Grenades. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1673 », 1990-1991, t. I, p. 34. Voir vol. 2 annexe 6.

884. MAINGON Claire, BERGEZ Daniel (coll.), *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Hermann, 2009, p. 41-46.

885. MAINGON, BERGEZ, 2009, p. 41.

886. MAINGON, BERGEZ, 2009, p. 41.

Selon les analyses de la plupart de ces auteurs, la peinture animalière n'existe pas, ou du moins ne semble pas suffisamment légitime pour être considérée. Il était alors important de faire cette mise au point historiographique, le présent travail ayant pour ambition de déterminer la construction de la peinture animalière, et son existence comme genre autonome.

C'est en raison de toutes ces lacunes concernant la peinture animalière que nous avons choisi, sur la base des tables des auteurs évoqués jusqu'ici, de proposer notre propre tableau (voir vol. 2 annexe 7) du compte des peintures animalières au Salon afin d'en mesurer la juste proportion et son évolution, que nous allons maintenant pouvoir analyser. Dans la mesure où il ne s'agit pas de comparer la peinture d'animaux aux autres genres, nous avons conservé des divisions relativement larges. Pour notre propos, nous avons cependant pensé qu'il serait intéressant de distinguer dans la nature morte les peintures comprenant des animaux vivants, et celles ayant pour sujet des animaux morts uniquement, de celles sans animaux⁸⁸⁷. Les descriptions parfois imprécises des livrets laissent cependant une marge d'erreur dans les comptes qui peuvent être faits des œuvres exposées. Udolpho Van de Sandt précise bien d'ailleurs que son tableau comporte « une certaine part d'arbitraire dans l'attribution aux différentes catégories ainsi qu'un degré d'imprécision » qui nous semble en effet, comme il le stipule, « inévitable »⁸⁸⁸.

1.2. Répartition des œuvres animalières aux Salons

Si une telle approche, faite de comptes et de pourcentages, peut sembler aride dans un travail d'histoire de l'art, celle-ci est pourtant essentielle. À notre sens, il serait délicat de prétendre comprendre la construction du genre animalier au XVIII^e siècle, et surtout sa réception critique, sans avoir au préalable fourni une idée juste de ce que les visiteurs des Salons étaient amenés à voir – la critique étant évidemment influencée par l'abondance plus ou moins élevée de la peinture animalière au Salon. Ces quelques chiffres constituent une approche plus concrète que la simple description. En outre, nous pouvons ainsi montrer l'évolution dans la pratique académique de la peinture animalière qui tend à s'amenuiser nettement à partir de la seconde moitié du siècle, et interpréter l'évolution de la critique à l'aune de sa présence au Salon, plus ou moins (re)marquée.

887. Un tel découpage au sein de la nature morte trouve un intérêt dans ce travail sur la peinture d'animaux, en revanche, nous ne nous sommes pas attachée à distinguer les toiles présentant uniquement des fruits, des fleurs, des attributs, etc., ce qui pourrait toutefois s'avérer pertinent dans une étude différente.

888. VAN DE SANDT, 1984, p. 83.

Les expositions situées entre 1737, date à laquelle elles devinrent régulières et organisées, et 1789, dernière année avant que l'Académie royale de peinture ne subisse les bouleversements révolutionnaires⁸⁸⁹, ont plus spécialement retenu notre attention. Si nous n'avons pas considéré les années 1699 et 1704 c'est que l'organisation des Salons était telle que si l'exposition de 1699 compte deux-cent-quarante-quatre peintures, l'année 1704 en comptabilise non moins de cinq-cent-dix, avec seulement une toile animalière en 1699 et six en 1704. Concernant l'exposition de 1725, celle-ci s'étant déroulée sans livret, et malgré un compte-rendu très précis fourni par le *Mercur de France*, nous ne voulions pas présumer d'un compte fixe de tableaux. Enfin, en 1791 les enjeux avaient déjà changé et deux catalogues différents furent édités⁸⁹⁰, l'un sous la tutelle de l'Académie royale et le second en tant que premier Salon « libre ». On note quelques différences mineures entre les deux livrets, la plus importante d'entre elles résidant dans le fait que Jean-Jacques Bachelier, sous l'égide de l'Académie, proposa trois toiles animalières qu'il avait déjà exposées auparavant : la *Fable du cheval et du loup* (cat. 7) du Salon de 1755 ainsi que l'*Ours de Pologne arrêté par des chiens de forte race* et le *Lion d'Afrique combattu par des dogues* (cat. 3) de celui de 1757. En 1793, en tant qu'animalier, seul Jean-Louis Prévost⁸⁹¹ (1760-1810), un élève de Bachelier plus généralement spécialisé dans les fleurs, exposait un petit *Combat d'oiseaux*.

En outre, le fait d'avoir exclu de nos statistiques les expositions de 1699 et 1704, ainsi que celles de 1791 et 1793, ne change pas fondamentalement les données générales sur toute la période, puisqu'on passe d'une représentativité d'à peine moins de 5% de peintures animalières, à près de 4,5% en incluant les expositions rejetées. De ce fait, nous a semblé préférable de ne considérer le Salon que comme une institution académique fixe, celle qui donna lieu à la naissance de la critique d'art.

Entre 1737 et 1789 ce sont deux-cent-cinquante-sept peintures animalières toutes catégories confondues qui furent présentées. Nous l'avons dit, elles représentaient presque 5% de la part total des peintures de ces trente-deux expositions. Notre ambition n'étant pas de prouver ou non l'importance de la proportion des œuvres animalières au Salon, une étude comparative avec les autres genres nous est apparue comme inutile et fastidieuse dans le cadre de notre étude.

889. Voir notamment : BÉRAUD Claire, HEIM Jean-François, HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française : 1789-1799*, Paris, CAC, 1989 ; KEARNS James (éd.), VAISSE Pierre (éd.), *"Ce Salon à quoi tout se ramène" : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010.

890. Rédigé sous la tutelle de l'Académie royale, le premier livret est conservé dans la collection Deloynes (t. XVII, pièce 432). Quant au second, c'est celui qui est reproduit par Jules Guiffrey et dont la page de titre indique qu'il a été organisé par « ordre de l'Assemblée Nationale ». Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1791 », 1990-1991, t. VI.

891. Voir : LAMY Gabriela, « Les Prévost, peintres de fleurs : des jardins de La Celle-Saint-Cloud à l'expédition La Pérouse en passant par Trianon », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 16 février 2017, consulté le 03 janvier 2019 [URL : <http://journals.openedition.org/crcv/14000>].

En revanche, une telle approche nous permet de mettre en lumière la période la plus faste de la peinture animalière, et l'évolution de sa place au Salon, tout en essayant d'en expliquer les raisons.

De 1737 à 1761 : une période faste

Plus précisément, nous allons étudier la période qui s'étend de l'année 1737 à l'année 1761. Sur le total de ces dix-huit expositions, celles-ci furent constituées à un peu plus de 9% de toiles animalières contre moins de 1,5% durant les quatorze expositions qui eurent lieu entre 1763 et 1789. S'il est évident que la production picturale au Salon alla en augmentant à partir de la seconde moitié du siècle, cette différence majeure de proportion est surtout due à la diminution croissante des toiles animalières exposées. En effet, entre 1737 et 1761, ce n'est pas moins de 84% de la production animalière de toute la période qui fut exposée. La raison en est assez simple : 1761 marque la dernière exposition de Jean-Jacques Bachelier en tant que peintre de genre mineur – il ne présenta plus aucun tableau animalier jusqu'à ceux réexposés au Salon de 1791 –, il fut en effet reçu peintre d'histoire en 1763. Cette même année 1761 est aussi le dernier Salon auquel se présenta Jacques-Charles Oudry. Malgré l'arrivée de Jean-Baptiste Huet en 1769, qui lui aussi se détourna rapidement du genre animalier, jamais plus le public ne put admirer autant de peintures d'animaux que cela n'avait été le cas du vivant de Jean-Baptiste Oudry, mort en 1755.

Ce sont les expositions de 1750, 1751 et 1753, qui virent le triomphe de la peinture animalière au Salon. Le genre occupa durant cette courte période près de 15% des cimaises du salon carré. C'est, en grande partie, en raison de la prolixité d'un artiste comme Oudry, car Jean-Jacques Bachelier, avant 1755, n'avait exposé qu'une seule peinture animalière. Jusque-là, le pinceau de Jean-Baptiste Oudry suffisait à peupler le Salon d'animaux de toutes sortes.

Il est difficile de comparer Oudry à son plus illustre rival, Alexandre-François Desportes, qui, s'il fut bien le seul peintre animalier de l'Académie jusqu'en 1717, mourut en 1743. Il n'avait alors participé qu'à cinq expositions, en plus de celles de 1699 et de 1704, quand Oudry prit part à treize d'entre elles. Cela n'empêcha pas Desportes de présenter quinze tableaux en 1704 et de nombreuses toiles en 1725. Il ne put cependant bénéficier autant qu'Oudry de la visibilité qu'offraient les expositions de l'Académie.

L'abondance des animaux de Jean-Baptiste Oudry

« Le laborieux et infatigable monsieur Oudry a décoré le Salon d'un grand nombre de ses

productions, dans le genre où il s'est distingué jusqu'ici⁸⁹² », écrivait l'abbé Desfontaines (1685-1745) en 1741. Il est vrai que Jean-Baptiste Oudry fut, sans conteste, l'artiste animalier le plus prolifique du Salon. Il détient à lui seul près de 45% de la totalité des toiles animalières exposées au Salon durant toute l'histoire de l'institution et près de 65% de celles qui furent exposées de son vivant. En 1751, l'artiste présentait dix-huit peintures, soit près de 20% de la production picturale de cette année-là (il n'y eût que quatre-vingt-treize toiles exposées), dont douze compositions animalières. Cinq autres étaient issues du pinceau de son fils. À quelques reprises, Oudry n'hésita pas à réemployer des toiles qu'il avait déjà montrées lors d'expositions précédentes, ce qui lui permettait de se faire connaître du public en étant très visible sans avoir à produire toujours plus⁸⁹³.

En 1753, dernier Salon de l'artiste, le critique Pierre Estève notait que « la fécondité de M. Oudry est étonnante. De quelque côté qu'on se tourne dans le Salon, ce sont toujours des Animaux qu'on aperçoit »⁸⁹⁴. Jacques-Gabriel Huquier (1725-1805) ne le contredisait pas en remarquant pour sa part qu'Oudry occupait « une grande partie de Salon »⁸⁹⁵. Cette année-là, le peintre exposait dix-huit tableaux – mais également six estampes et cinq dessins – parmi lesquels seize compositions animalières. Les grandes dimensions des toiles – on retiendra ici le combat de loups cerviers contre des dogues de près de sept mètres de long sur presque quatre de haut⁸⁹⁶, qui, nous allons le voir, intéressa particulièrement les critiques – devaient accentuer ce sentiment de foisonnement animalier. L'abbé Laugier remarquait à son tour que « sur les quatre faces du Salon on voit des Oudry de toute manière »⁸⁹⁷.

C'est autant le talent indéniable de Jean-Baptiste Oudry que la grande profusion de ses ouvrages qui justifient la place qu'occupe le peintre dans les critiques publiées. Il était impossible pour ses contemporains d'ignorer un tel artiste qui devait sa renommée à sa prolixité autant qu'au maniement de son pinceau.

892. DESFONTAINES Pierre-François Guyot, *Observations sur les écrits modernes*, 1735-1743, t. xxv (1741), p. 333 (34 tomes). Voir vol. 2 annexe 5.

893. On retrouve ainsi, par exemple, une nature morte de gibier et une terrine d'argent sur un tapis de Turquie en 1738 (n° 4) et en 1743 (n° 46), ou encore le portrait du léopard de la ménagerie royale en 1740 (n° 20) et en 1747 (n° 37).

894. ESTÈVE, 1753, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

895. HUQUIER Jacques-Gabriel, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre, avec des notes historiques*, Paris, s. n., 1753, p. 19. Voir vol. 2 annexe 5.

896. « 21. Un grand tableau en largeur de 22 pieds sur 10 de haut, représentant des dogues qui combattent contre trois loups, dont un cervier. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1753 », 1990-1991, t. III, p. 17. Voir vol. 2 annexe 6.

897. LAUGIER Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V****, Paris, Nicolas-Bonaventure Duchesne, 1753, p. 32. Voir vol. 2 annexe 5.

1.3. Ce qu'on sait de l'accrochage

Les dimensions parfois spectaculaires des toiles animalières qui occupaient les cimaises du Salon, notamment dans le cas des sujets de chasse de Jean-Baptiste Oudry, posent la question de la façon dont elles étaient présentées. La manière dont le public était confronté aux œuvres ayant un impact sur leur perception, le travail d'accrochage était mûrement pensé : « L'émergence et l'épanouissement des pratiques d'exposition au XVIII^e et au XIX^e siècles se sont accompagnées de la normalisation progressive des conditions d'observation des tableaux telles que la disposition des œuvres et la distance maintenue par les spectateurs⁸⁹⁸. »

Dans son ouvrage consacré à l'expographie des Salons⁸⁹⁹, Isabelle Pichet, qui a mis au jour et analysé les principales sources concernant ce sujet, a bien montré l'importance des enjeux de l'accrochage pour comprendre comment les visiteurs étaient guidés au sein de l'exposition par un récit pictural préétabli. Fondées sur les descriptions écrites des expositions et les dessins qu'en réalisa Gabriel de Saint-Aubin⁹⁰⁰ (1724-1780), ainsi que les livrets qui, jusqu'à 1740, suivaient l'ordre d'accrochage des toiles au Salon, nos recherches n'ont malheureusement pas pu fournir un matériel qui soit suffisant pour justifier une analyse⁹⁰¹.

Seule une toile de Jean-Baptiste Oudry est assez documentée pour mériter que nous nous y intéressions. Exposée dans une position privilégiée, aux côtés de deux tableaux d'histoire, elle est la toile animalière la plus commentée de l'histoire des Salons de l'Académie.

Les Loups-cerviers attaqués par des dogues (1753) de Jean-Baptiste Oudry : un exemple privilégié

Alors qu'elle évoque la convention de symétrie qui régit l'accrochage des œuvres au Salon, Isabelle Pichet prend l'exemple d'une peinture de Jean-Baptiste Oudry dont on sait, grâce à un commentaire de Pierre Estève en 1753, qu'elle était placée entre deux toiles du peintre d'histoire Jean Restout⁹⁰² (1692-1768) : « Entre les deux tableaux de M. Restout, il y en a un immense de M.

898. WICKY Érika, « La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, AAUC/UAAC (Association des universités d'art du Canada / Universities Art Association of Canada, 2014 (vol. 39), p. 76.

899. PICHET, VAN DE SANDT, 2012. Voir aussi : PICHET Isabelle, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *Culture & Musées*, n° 20, 2012, p. 189-210 ; PICHET Isabelle, « La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789) », *Lumen*, n° 26, 2007, p. 127-141 ; PICHET Isabelle, « La discursivité du Salon (expographie et discours) », in MICHEL Christian (dir.), MAGNUSSON Carl (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 61-77.

900. La série des Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin est conservée au cabinet des Estampes de la BNF.

901. En 1748, un visiteur du Salon déplorait l'arrangement des toiles de Jean-Baptiste Oudry, placées trop proches les unes des autres, ce qui aurait porté préjudice à l'opinion que l'on pouvait se faire du peintre : « Ses deux paysages ne gagnent rien à être placés au-dessous de cette chasse ; et l'on voudrait ne point s'apercevoir que sa vue s'affaiblit ». Cf. ANONYME, « Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de peinture de l'année 1748 », *Revue universelle des arts*, 1859 (t. x), p. 451. Voir vol. 2 annexe 5.

902. L'un des tableaux de Jean Restout auprès desquels elle se trouvait, *Aman condamné à mort par Assuérus*, a aujourd'hui disparu, tandis que le second, *L'Institution de Saint Pierre*, est conservé au musée des Beaux-Arts de Marseille. Voir : GOUZI Christine, *Jean Restout, 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 295-296,

Oudry qui représente trois groupes de Loups, des Loups-Cerviers et des Dogues⁹⁰³. » Isabelle Pichet, à l'aide des dessins de Gabriel de Saint-Aubin et des comptes-rendus de l'exposition, est parvenue à reconstituer le mur nord du Salon de 1753⁹⁰⁴. Cette année-là, parmi les compositions animalières de l'artiste, on trouvait notamment les *Dogues combattant trois loups dont un cervier* dont les dimensions surpassaient largement celles des autres toiles. En effet, la toile, aujourd'hui disparue, se déployait sur pas moins de vingt-deux pieds de large sur dix de haut selon le livret, soit environ six mètres soixante-dix par trois mètres.

Isabelle Pichet juge « à propos de se questionner sur les intentions du Tapissier, Jacques-André Portail⁹⁰⁵ (1695-1759), dans cette mise en scène ». En effet, comme le souligne l'autrice, « même si l'œuvre d'Oudry appartient à un genre moins glorieux, celui de la chasse, la place que lui confère le tapissier dans l'exposition, normalement réservée aux tableaux d'histoire, implique une volonté particulière ». L'historienne de l'art interroge alors la démarche de Portail : a-t-il « voulu rendre hommage à cet académicien et professeur âgé et respecté par l'institution ou est-ce une faveur qu'il lui a accordée pour d'autres raisons »⁹⁰⁶ ? Cependant, la citation telle que retranscrite par Isabelle Pichet (« Entre les deux Tableaux de M. Restout, il y en a un de Oudry qui représente trois groupes de Loup⁹⁰⁷. ») est incomplète. En tronquant la phrase du critique pour retirer l'adjectif « immense » qui caractérise le tableau d'Oudry, Isabelle Pichet néglige l'aspect le plus important qui puisse justifier la position du tableau. C'est ce que remarqua Anne Perrin Khelissa qui, dans un article de 2014, écrivait qu'« en raison de leur format, et quand bien même leur sujet n'appartient pas au genre supérieur, elles [les toiles d'Oudry] sont accrochées en hauteur sur les murs, au-dessus d'une autre rangée de toiles et du niveau du regard des spectateurs »⁹⁰⁸. Elle prit ainsi elle aussi l'exemple de la toile exposée en 1753, et, en s'appuyant sur le commentaire qu'en fit Étienne La Font de Saint-Yenne⁹⁰⁹, indiqua qu'elle jouissait « d'une des meilleures positions spatiales »⁹¹⁰.

Bien que la toile d'Oudry ne soit aujourd'hui pas localisée, on peut aisément imaginer, au regard de l'œuvre de l'artiste, de quel type de composition il s'agissait. Pour notre part, nous

cat. P. 159 (repr.) et P. 160.

903. ESTÈVE, 1753-1754, p. 8. Voir vol. 2 annexe 5.

904. PICHET, 2012-1, p. 75 (schéma 2).

905. Jacques-André Portail, reçu comme peintre de fleurs en 1746, fut le tapissier de l'Académie entre 1741 et 1759, avant que ne lui succède Chardin – qui avait déjà exceptionnellement occupé la fonction en 1755 – jusqu'en 1763. Cf. PICHET, 2012-2, p. 193.

906. PICHET, 2012-1, p. 73.

907. PICHET, 2012-1, p. 73.

908. PERRIN KHELISSA Anne, « Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », in PICHET Isabelle (dir.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture : archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014, p. 197-198.

909. « En suivant les grands tableaux, je vous rappellerai celui de M. Oudry qui est dans le milieu du salon vis-à-vis les croisées ; il représente une chasse aux loups par des dogues. » Cf. LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure, Écrits à un Particulier en Province*, s. l., 1754, p. 43. Voir vol. 2 annexe 5.

910. PERRIN KHELISSA, 2014, p. 198.

pensons que si ce tableau avait pu être accroché de cette manière c'est autant par son format que parce que la composition, même si le sujet n'entrait pas dans les codes de la peinture d'histoire, pouvait néanmoins être perçue comme témoignant d'une force expressive similaire. Sans rentrer pour l'instant dans le détail du vocabulaire qui fut employé, ce tableau fit forte impression, et ce malgré un défaut de couleur, comme le remarqua Jacques Lacombe (1724-1811), déclarant par ailleurs à cet égard que « s'il y eut un Oudry parmi les peintres grecs, l'anthologie serait augmentée de moitié par les éloges de ses ouvrages » :

Je suis encore frappé de sa belle chasse au loup, où tous les animaux sont représentés avec tant de feu et d'action, qu'il semble que la chasse se passe sous les yeux. Les groupes sont bien disposés, les attitudes fortes, le pinceau énergique, la touche vraie et saillante. Le fond de cette grande machine est un beau paysage qui pourrait avoir encore plus d'effet si la couleur en était moins égale, c. a. d. s'il y avait quelques masses vigoureusement ombrées pour faire opposition⁹¹¹.

Le sujet tel que mis en œuvre par Oudry, articulé en différents groupes distincts et mettant l'emphase sur l'action de chacun d'eux, est relativement proche de la composition classique d'une peinture d'histoire. Il semblerait donc que le tableau n'ait pas dénoté de ses voisins et ce bien qu'il ait mis en scène des animaux plutôt que des hommes. Cet avis sur la composition du tableau n'était pas partagé par Pierre Estève qui, à l'inverse, jugeait que la toile ne présentait « ni sujet principal, ni unité »⁹¹². Charles-Nicolas Cochin qui se rangeait du côté de Lacombe, souhaita rendre justice à Oudry en revenant explicitement sur le commentaire d'Estève :

Il dit en parlant du grand Tableau de la Chasse du Loup ; *ce groupe est composé d'un loup qui cache entièrement le corps d'un chien qui le poursuit : le chien ne laisse voir que sa tête, qui paraît tenir au corps du loup, et former un monstre à deux têtes*. A la manière affirmative dont cette supposition est débitée, qui ne la prendrait pour une vérité ? Cependant on voit distinctement dans le Tableau la tête, le col, la poitrine, et les deux pattes de devant du chien ; il n'y a pas la moindre équivoque⁹¹³.

Bien que la critique initiale n'ait pas porté pas sur l'emplacement du tableau, mais sur sa réalisation, comme argument en faveur de la toile, Cochin use du fait que, par son excellente visibilité sur les cimaises du salon, celle-ci était tout à fait lisible pour le public.

Si l'exemple de ce tableau ne peut en aucun cas faire figure de généralité, il constitue néanmoins un témoignage précieux dans sa singularité. Nous avons choisi de ne pas le négliger compte tenu du fait que « la relation qui naît entre l'auteur et le destinataire, soit entre le Tapissier et le public, se développe à travers la distribution des œuvres et le discours qui émerge de la totalité »⁹¹⁴. Nous étudions un peu plus loin les nombreux commentaires auxquels donna lieu

911. LACOMBE Jacques, *Le Salon*, s. 1, 1753-1754, p. 29. Voir vol. 2 annexe 5.

912. ESTÈVE, 1753, p. 8. Voir vol. 2 annexe 5.

913. COCHIN Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur, en réponse aux Critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1753, p. 22. Voir vol. 2 annexe 5.

914. PICHET Isabelle, « L'œil du spectateur : incarnation d'une nouvelle sociabilité », in *OUVRAGE COLLECTIF, Artistes*,

cette toile lors de l'exposition.

1.4. Hors du salon Carré du Louvre : les autres expositions artistiques, un regard différent sur la production ?

« Si l'axe central et privilégié des manifestations artistiques est, bien évidemment, formé par la récurrence des quarante deux Salons, souvent bisannuels, institués par l'Académie Royale, d'autres "exhibitions", d'inégales importance, animent à leur périphérie la vie artistique⁹¹⁵. » Comme le signalait Fabrice Faré il y a déjà plusieurs années, si les Salons de l'Académie étaient effectivement le principal événement artistique du XVIII^e siècle, il serait regrettable de négliger les autres expositions qui eurent lieu au même moment. Nous nous sommes donc demandée si ces manifestations offraient un prisme différent d'appréhension du genre animalier dans la sphère publique. Cependant, l'étude des autres expositions parisiennes et de provinces constituant en elle-même un travail d'une ampleur considérable, nous avons été contrainte de nous limiter aux quelques – rares – publications portant déjà sur le sujet.

Les recherches au sein des expositions des académies régionales – Lille⁹¹⁶, Toulouse⁹¹⁷, Marseille⁹¹⁸, Dijon⁹¹⁹, etc. – ne furent pas suffisamment concluantes pour que nous puissions proposer une comparaison pertinente de leur production face à celle de l'Académie. Le sujet mériterait cependant d'être approfondi par ailleurs.

Quant à la corporation des peintres de Saint-Luc, souvent considérée comme la grande rivale de l'Académie royale de peinture, bien qu'elle ait existé depuis le XIV^e siècle à Paris, elle ne tint qu'un nombre très restreint d'expositions⁹²⁰. Au nombre de sept, elles eurent lieu entre 1751

savants et amateurs : art et sociabilité au XVIII^e siècle, 1715-1815 [actes du colloque international, organisé du 23 au 25 juin 2011 à l'INHA, Paris], Paris, Mare & Martin, 2016, p. 201-212.

915. FARÉ Fabrice (préf.), *Divers salons du dix-huitième siècle : pour servir de complément à la Collection des livrets des salons du XVIII^e siècle publiée par J.J. Guiffrey*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1996, p. II.

916. Voir : LEFÈBVRE L., *Livrets des salons de Lille (1773-1788)*, Paris, J. Laget, 1994 ; MAËS Gaëtane, BORDES Philippe, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration : 1773-1820*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.

917. Voir : DESAZARS DE MONTGAILHARD Marie-Louis, *Les Salons de peinture de Toulouse au XVIII^e siècle*, Extrait des "Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse", X^e série, 1902, t. II ; [Cat. expo.] OUVRAGE COLLECTIF, *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle : l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture [Toulouse, Musée Paul Dupuy, 17 janvier-30 avril 2001]*, Paris, Somogy, 2001.

918. Voir : [Cat. expo.] OUVRAGE COLLECTIF, *Marseille au XVIII^e siècle : les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793 [Marseille, Musée des beaux-arts, 17 juin-16 octobre 2016]*, Paris-Marseille, Somogy, 2016 ; PARROCEL Étienne, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, Impr. nationale, 1889, 2 vol.

919. Voir : QUARRÉ Pierre, *Une école provinciale de dessin au XVIII^e siècle : l'Académie de peinture et sculpture de Dijon*, Dijon Musée des beaux-arts, 1961 ; SANCHEZ Pierre, *Les salons de Dijon, 1771-1950 : catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002.

920. Les documents relatifs à ces expositions sont compilés au sein de la collection Deloynes conservée à la Bibliothèque Nationale de France. Voir : Collection Deloynes : [Collection de pièces sur les Beaux-arts imprimées et manuscrites] / [recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes]. Tome 51, pièces 1397 à 1423, Exposition de tableaux à l'Académie de Saint Luc. Voir également : GUIFFREY Jules, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774 : avec une notice bibliographique et une table*, Paris, J. Baur, 1872 ; JULIBERT JIMÉNEZ Àngela, « Les salons de l'Académie de Saint-Luc (1751-1774) », in RASMUSSEN, 2009, p. 187-213.

et 1774 alors que les Salons de l'Académie royale étaient devenus bisannuels. La peinture animalière y fut peu représentée et aussi peu remarquée⁹²¹

Quoique, par commodité méthodologique, ce travail s'articule essentiellement autour de l'Académie royale de Paris, nous souhaiterions cependant présenter brièvement une autre exposition publique parisienne – dite exposition de la Jeunesse – qui, en marge de l'Académie royale, attira certains de ses artistes et notamment Jean-Baptiste Oudry dont la présence fut remarquée de ses contemporains.

Jean-Baptiste Oudry aux expositions de la Jeunesse : le succès des compositions animalières

À Paris, place Dauphine, les expositions de la Jeunesse⁹²² accueillirent quelques grands peintres de l'Académie auxquels elle offrait une visibilité à une époque à laquelle le Salon n'était pas encore régulier. Parmi eux, Jean-Baptiste Oudry semble avoir récolté tous les suffrages, si l'on en croit les comptes rendus du *Mercur*. Dès 1722, le public pouvait remarquer la multiplicité des talents de l'artiste : « Entre les Tableaux que le Public a vus avec beaucoup de plaisir, il ne faut pas oublier ceux du sieur J. B. Oudry, qui a un talent admirable pour tous les genres de la Peinture mais qui excelle dans les Paysages, les Fleurs, et les Animaux de toutes espèces⁹²³. » Toutefois, par la suite, ce sont ses compositions animalières qui semblent le plus avoir intéressé les curieux. En 1723, on saluait un cerf aux abois qui avait fait au public « un effet surprenant » et « trouvé bien des admirateurs »⁹²⁴. L'année suivante, alors que l'exposition ne dura que quelques jours, le rédacteur du *Mercur* faisait part à ses lecteurs de l'enthousiasme avec lequel avaient été accueillis les tableaux présentés par Oudry : « Les ouvrages qui ont paru exciter un des plus grands concours, et mériter le plus d'applaudissement, sont ceux de M. Oudry⁹²⁵. » Le peintre exposait cette année-là quatre toiles, dont une chasse au sanglier qui fit forte impression. En 1725, alors qu'il présentait au moins huit peintures – dont les poissons peints à Dieppe qu'il avait déjà montrés l'année précédente –, ce fut au tour d'une chasse au loup d'attirer « une infinité de spectateurs »⁹²⁶. Oudry, avant même de commencer à exposer au Salon de l'Académie, affirmait déjà sa proximité aux expositions de la Jeunesse. Celles-ci lui permirent de faire notamment connaître ses compositions animalières qui rencontrèrent un succès certain.

En 1725, le compte-rendu du *Mercur* attestait de la présence d'un autre animalier : Jan

921. À titre comparatif, nous proposons la retranscription de la liste des toiles animalières exposées à Saint-Luc. Voir vol. 2 annexe 8.

922. Voir : DORBEC Prosper, « L'exposition de la jeunesse au XVIII^e siècle (premier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1905, 47^e année, 3^e période, t. XXXIII, p. 456-470.

923. *Le Mercur*, juin 1722, p. 88.

924. *Le Mercur*, juin 1723, p. 1175.

925. *Mercur de France*, juin 1724, p. 1390.

926. *Mercur de France*, juin 1725, p. 1400.

Jakob Spoede⁹²⁷ (1680 ?-1757), qui présenta plus tard quelques natures mortes animalières à l'Académie de Saint-Luc. Il exposait « plusieurs Tableaux d'animaux » que le journaliste jugeait avoir été « peints avec grand soin »⁹²⁸. Enfin, en 1732, ce fut au tour de Jean-Baptiste-Siméon Chardin⁹²⁹ d'exposer deux tableaux « faits pour le Comte de Rottembourg Ambassadeur de France à la Cour de Madrid, représentant différents animaux, des Instruments et Trophées de Musique »⁹³⁰. Contrairement aux compositions de Jean-Baptiste Oudry, l'ouvrage de Chardin qui plut le plus cette année-là fut un trompe-l'œil de bas-relief montrant des enfants, et non pas l'une de ses représentations d'animaux.

Eu égard au fait que celles-ci furent à l'origine de très nombreux libelles, comptes rendus journalistiques, et publications en tous genres, bien plus que toutes les autres expositions de la même période⁹³¹, c'est exclusivement autour des expositions organisées par l'Académie royale de peinture et de sculpture que s'articule la suite de notre propos. L'étude des Salons et de la critique est complémentaire à la fois de l'analyse des textes à visée uniquement théorique, tels que nous avons pu les aborder dans le chapitre précédent, que de celle du phénomène de goût, notamment au travers des collections d'art et des commandes, que nous abordons dans le prochain chapitre. À la différence des théories artistiques qui reposaient sur des exemples anciens, la critique d'art s'appuyait sur la perception directe d'œuvres contemporaines⁹³².

2. La place du genre animalier dans la critique de Salon : une réception à plusieurs niveaux

L'étude qui est menée ici ne porte pas sur les enjeux inhérents à la critique d'art, déjà bien

927. Connu aussi sous le nom de Jean-Jacques Spoede, ce peintre flamand établi à Paris devint membre de l'Académie de Saint-Luc. Il peignait portraits et natures mortes mais s'adonnait aussi au dessin et à la caricature. Cf. BÉNÉZIT, 1976, t. XIII, p. 121.

928. *Mercur de France*, juin 1725, p. 1402.

929. Thomas Crow a montré comment Jean-Baptiste Oudry et Jean-Baptiste Siméon Chardin surent tous deux tirer parti des avantages que leur apportaient les expositions publiques : « Des artistes tels qu'Oudry et Chardin surent répondre à ces attentes et, dans la mesure où leur notoriété en bénéficiait, firent l'apprentissage de ce jeu moderne qui consiste à monter protecteur et public l'un contre l'autre. » Cf. CROW, 2000, p. 116.

930. *Mercur de France*, juillet 1732, p. 1611.

931. Afin de mesurer l'ampleur de ces publications, voir en particulier : McWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge university press, 1991.

932. « Assurément, le discours que l'on tient sur les œuvres contemporaines comporte des jugements de valeur, mais ceux que véhiculent l'écrit et l'imprimé ne touchent que la peinture du passé. Sans doute, on admet, avec Roger de Piles, que la vraie connaissance de la peinture passe par l'appréciation de sa qualité (et pas seulement par la reconnaissance des manières et le jeu des attributions) et les amateurs ont tout à gagner à lire les théoriciens, mais on reconnaît aussi que le discours autorisé en la matière est d'abord celui des peintres – et il est exclu qu'ils s'en prennent à leurs contemporains, sous peine de tomber dans la bassesse du pamphlet [...]. » Cf. DÉMORIS René, FERRAN Florence, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11.

étudiés par ailleurs⁹³³. La manière dont nous allons aborder les textes relatifs aux expositions va nous permettre de mettre en exergue la perception sensible des œuvres par le public des Salons. Les textes qui sillonnent notre corpus fournissent d'excellents témoignages de la façon dont des amateurs, plus ou moins érudits, parfois collectionneurs voire eux-mêmes artistes, appréhendèrent la peinture animalière lors des expositions de l'Académie. Bien que cette affirmation mérite quelques nuances, nous pourrions dire que si la théorie est générale, la critique, elle, est singulière. En effet, nous pouvons considérer ces critiques comme autant d'avis individuels qui reflètent une tendance plus générale.

Plus nous avançons dans le siècle, plus les publications critiques prennent de l'ampleur. Leur format évolua au cours des décennies, passant de comptes-rendus assez descriptifs les premières expositions aux commentaires parfois acerbes, et pouvant susciter des débats houleux, des expositions plus tardives. En ce qui concerne la peinture d'animaux, nous verrons que la réception du genre durant la première moitié du siècle, concernant presque exclusivement Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry, fut extrêmement élogieuse. À partir des années 1760, les compositions de Jean-Baptiste Huet, et sa volonté de changer de genre pictural, donnèrent naissance à des discussions plus précises sur la pratique de la peinture animalière. Le petit nombre de peintres animaliers à l'Académie, chacun s'illustrant à une période différente, a conduit à un découpage nominatif de notre analyse. Pour autant, il ne s'agit pas ici de considérer la réception singulière des artistes, déjà évoquée dans les chapitres qui leurs sont consacrés⁹³⁴, mais de montrer comment fut appréhendé le genre animalier en général par le public, ou du moins par certains critiques.

La question de la réception de la peinture animalière comme genre autonome s'impose en effet comme incontournable. Les problématiques relatives à la distinction des catégories picturales découlent d'une approche globale autant que particulière. Dans le premier cas, les genres sont mis en relation les uns avec les autres, en général selon le mode hiérarchique en vigueur, et plus spécialement par le biais de l'opposition entre la peinture d'histoire et les catégories mineures, quand une autre approche privilégie chacun des sujets selon ses propres modalités et relève de sa réception singulière. L'étude de ces deux discours mis au regard l'un de l'autre permet d'appréhender la manière dont était considéré un genre pictural mineur : dans

933. Voir notamment (d'autres références plus spécifiques seront fournies au fur et à mesure de notre analyse) : ARASSE Daniel, BÉDARD-ARASSE Catherine (éd.), COHN Danièle (éd.), *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Regard, 2017 ; DÉMORIS, FERRAN, 2001 ; FONTAINE André, « Chapitre IX : Les critiques des salons, les gazettes et les livres », *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, Renouard-H. Laurens, 1909, p. 252-293 ; MANCEAU Nathalie, « Raillerie et fascination : le critique d'art face aux tableaux de l'exposition du Louvre », in RASMUSSEN, 2009, p. 75-97 ; VENTURI Lionello, BERTRAND Juliette (trad.), *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1938 ; WRIGLEY Richard, *The origins of French art criticism : from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon press, 1993.

934. Voir part. 1 chap. 2 et chap. 3.

notre cas, celui des animaux.

2.1. La hiérarchie picturale dans la critique de Salon

En 1993, Richard Wrigley, spécialiste de la critique d'art française durant l'Ancien Régime, soulignait l'importance de la hiérarchie picturale dans les discours des commentateurs de Salons :

Comprendre ce que signifie la hiérarchie des genres, et comment elle a fonctionné dans le discours critique, c'est donc comprendre plus complètement les paramètres qui ont défini la nature de l'art pour ses praticiens et son public. Si la critique apporte la preuve du scepticisme et de la résistance aux définitions dominantes, il n'en est pas moins vrai que, dans ce cadre conceptuel, production et réception coïncident. A cet égard, la hiérarchie des genres était une syntaxe partagée par laquelle les artistes offraient des œuvres qui avaient été finement ajustées dans les paramètres prescrits des genres aux critiques dont la réponse – qu'elle soit approbatrice ou réprobatrice – suivait des principes hiérarchiques⁹³⁵.

La hiérarchie de peinture aurait donc été véhiculée par la critique comme un élément constitutif et structurel de son langage⁹³⁶. La création artistique, bien qu'elle puisse s'en émanciper par certains aspects, répondait à des normes codifiées selon les genres que reprirent à leur compte les salonnières. La hiérarchie s'imposait ainsi dans des discours où « d'une part, elle fournissait un gradient compartimenté de critères pour trier et évaluer ce qui était perçu comme des formes distinctes d'art, et d'autre part, comme nous l'avons vu en considérant le langage critique, elle pouvait être utilisée comme un modèle narratif qui établissait une structure prête à l'emploi pour un examen »⁹³⁷.

Il est évident qu'en tant que genre le plus élevé c'est la peinture d'histoire qui fut privilégiée par les commentateurs. Et, ainsi que Mathon de la Cour l'affirmait en 1763, la figure humaine prédominait sur tout le reste : « Les paysages, les fruits, les animaux même se font admirer ; mais ils n'intéresseront jamais autant qu'une bonne tête⁹³⁸. » Bien que de moindre portée, les salonnières offrirent néanmoins une place non négligeable à la peinture animalière, qu'il convient d'étudier de plus près. En outre, notons que la nature morte animalière semble avoir été perçue comme une catégorie hybride, relevant parfois plutôt des animaux quand à d'autres

935. « To understand what the hierarchy of the genres meant, and how it functioned in critical discourse, is therefore to understand more fully the parameters which defined the nature of art for its practitioners and its audience. While criticism provides evidence of scepticism and resistance to dominant definitions, it is none the less broadly true that, in terms of this conceptual framework, production and reception are coterminous. In this respect, the hierarchy of the genres was a shared syntax by means of which artists offered works which had been finely tuned within the genres' prescribed parameters, to critics whose response – whether approving or censorious – followed hierarchical principles. » Cf. WRIGLEY, 1993, p. 386.

936. Isabelle Pichet a décrypté la structure des brochures, analysant notamment l'influence qu'eût, entre 1753 et 1787, la hiérarchie picturale sur ce qu'elle appelle la « logique d'écriture des auteurs ». Il semblerait que celle-ci ait figuré en bonne place dans les modes de construction de leurs discours. Cf. PICHET, 2012-1, p. 125-126.

937. « On the one hand, it provided a compartmentalized gradient of criteria for sorting and assessing what were understood to be distinct forms of art, and on the other hand, as we saw in considering critical language, it could be employed as a narrative template which established a ready-made structure for a review. » Cf. WRIGLEY, 1993, p. 290.

938. MATHON DE LA COUR Claude-Joseph, *Lettres à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Guillaume Desprez, 1763, p. 38. Voir vol. 2 annexe 5.

moments ce furent les objets inanimés qui prévalaient dans les commentaires.

Plutôt que de suivre l'ordre de l'exposition ou du livret comme le firent certains, plusieurs salonniers choisirent de classer les œuvres selon le principe de la hiérarchie des talents⁹³⁹. Ceci leur permettait avant tout de respecter la hiérarchie académique des artistes, à l'instar du classement proposé par les livrets des expositions à partir de 1740. Si quelques-uns ne précisèrent pas l'ordre qu'ils s'attachèrent à suivre, d'autres l'énoncèrent clairement. Quoiqu'il en soit, c'est tout naturellement que l'on retrouve presque toujours les peintres d'histoire en premières pages des brochures, suivis des portraitistes puis des peintres d'autres genres. Une approche qui connut toutefois certaines limites. Celles-ci sont notamment exposées en 1779 par l'abbé Grosier : « Je m'astreindrai d'autant moins à suivre l'ordre du catalogue imprimé, que les degrés académiques ne s'accordent pas toujours avec les degrés de talent ou de genre⁹⁴⁰. » Grosier, bien qu'il affirmât la prééminence de l'histoire⁹⁴¹, s'intéressait aussi aux contraintes des genres mineurs, et relevait ici un problème crucial lié aux distinctions opérées à l'Académie, que nous avons d'ailleurs abordé dans le chapitre précédent : fallait-il déconsidérer un peintre pourtant talentueux qui pratiquait dans un genre mineur ? De la même manière qu'elle touchait d'autres genres picturaux, cette question trouva un écho relativement fort dans la réception de la peinture animalière.

Pour sa part, c'est un problème que Louis Gougenot choisit d'éluder de manière très simple en 1748. Le salonnier considérait sans hésitation que c'était bien la peinture d'histoire qui tenait le plus haut rang, justifiant cela, comme de coutume, en raison des difficultés imposées par le genre⁹⁴². Ainsi, Gougenot remarquait que « M. Oudry le Père devrait être mis au rang des Peintres d'histoire », ayant été reçu en cette qualité au sein de l'Institution. Soucieux de respecter son ordre, et malgré l'éloge qu'il fit par ailleurs de la production d'Oudry, le critique ne put s'y résoudre compte tenu du fait que l'artiste n'avait « donné cette année que des Paysages et des animaux »⁹⁴³. En balayant la question d'un revers de la main, Gougenot prenait ouvertement parti pour une classification des œuvres selon leurs sujets : dans sa *Lettre* de 1748, Oudry père et fils figurèrent entre les peintres de la vie quotidienne, représentés cette année-là uniquement par

939. Richard Wrigley observe en outre que même lorsqu'il s'agit de critiquer l'Académie, les écrits continuent néanmoins de suivre l'ordre de la hiérarchie : « Tandis que la structure des critiques suit souvent les genres (peinture d'histoire, portrait, peinture de genre, nature morte, etc.), même lorsque l'ordre de discussion est apparemment aléatoire, comme dans les brochures parodiques, ou celles délibérément dirigées contre le courant académique, les jugements se fient au programme d'évaluation défini par la hiérarchie. » [« *Whilst the structure of reviews often follows the genres – history painting, portraiture, genre painting, still life etc. – even when the order of discussion is apparently random, as in parodic brochures, or deliberately slanted against the academic grain, the judgements made rely on the evaluative agenda set by the hierarchy.* »] Cf. WRIGLEY, 1993, p. 290.

940. GROSIER Jean-Baptiste, *Coup d'œil sur les ouvrages de peinture, sculpture et gravure, de Messieurs de l'Académie Royale, exposés au Salon de cette année*, Genève, 1779, p. 6. Voir vol. 2 annexe 5.

941. « L'Histoire est le premier de tous les genres, je lui décerne aussi le premier rang dans ma Lettre. » Cf. GROSIER, 1779, p. 6. Voir vol. 2 annexe 5.

942. « Si les Tableaux d'Histoire tiennent le premier rang dans la Peinture, cette prérogative est achetée bien cher par la grande difficulté qu'il y a d'y réussir. » Cf. GOUGENOT Louis, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M.****, s. l. n. d., 1748, p. 94-95. Voir vol. 2 annexe 5.

943. GOUGENOT, 1748, p. 109. Voir vol. 2 annexe 5.

Chardin, et ceux de paysage. L'exemple de Gougenot est intéressant dans la mesure où il est révélateur de la volonté de quelques critiques de considérer chaque genre intrinsèquement, et nous verrons que de telles velléités ne furent en réalité en aucun cas un frein à des discours qui apparaissent comme nettement plus nuancés.

Ce faisant, Gougenot se plaçait dans la lignée de son prédécesseur, La Font de Saint-Yenne, qui écrivait en commentaire de l'exposition de 1746 que « de tous les genres de la Peinture, le premier sans difficulté est celui de l'Histoire »⁹⁴⁴. La Font affirmait déjà en préambule de sa critique, publiée en 1747, la prééminence avérée de la peinture d'histoire. Un peu plus loin dans le même texte, tandis qu'il envisageait les œuvres devant composer un cabinet d'amateur idéal, le critique évalua la peinture animalière comme se situant au plus bas de l'échelle, non loin de la peinture de fleurs et de celle de fruits : « [...] jusqu'aux Peintres excellents d'animaux, de fruits, et de fleurs, qui est le genre le plus médiocre⁹⁴⁵. » Ainsi, dès 1747, La Font de Saint-Yenne qui établissait les fondements de ce que fut la critique d'art de l'Ancien Régime, se positionnait en faveur d'une distinction des genres au sein de laquelle la peinture animalière n'était que médiocrement considérée. Si le genre des animaux ne se situait pas loin de celui des fleurs et des fruits, cela n'empêcha pas pour autant le critique de louer, cette même année, un tableau d'Oudry⁹⁴⁶ dans lequel « tout [était] à remarquer. L'action de ces animaux et l'expression effrayante de leur fureur, n'est pas moins admirable que l'art de son pinceau dans les touches fermes et féroces de leurs têtes, et de leurs grands poils singuliers et hérissés, et que la correction du dessin dans des positions momentanées, et difficiles à saisir »⁹⁴⁷. Compte tenu de son rang officiel au sein de l'institution académique et de son statut de professeur, malgré le sujet qu'il avait choisi d'exposer, Oudry figurait en bonne place dans la brochure de La Font, aux côtés des peintres d'histoire.

La Font considérait, à l'instar de la plupart de ses contemporains, le peintre d'histoire comme étant « seul peintre de l'âme », les autres ne peignant « que pour les yeux »⁹⁴⁸. Outre les dimensions pratique et théorique – que nous avons étudiées lors du précédent chapitre – permettant d'établir cette suprématie, la distinction entre l'histoire et les autres genres se manifestait aussi à l'échelle de la réception des toiles. Autrement dit, la peinture d'histoire seule pouvait s'adresser à l'esprit, tandis que des autres genres le spectateur ne pouvait tirer qu'un

944. LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747, p. 8. Voir vol. 2 annexe 5.

945. LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747, p. 31. Voir vol. 2 annexe 5.

946. Il s'agit du numéro 41 du livret : « Un grand tableau en largeur d'11 pieds sur 8 de haut, représentant un loup monstrueux qui a été forcé proche de Versailles, par les quatre chiens qui l'entourent ; appartenant au roi, dont les deux à grands poils viennent du royaume de Naples, et l'un des deux lévriers d'Irlande. Ce tableau, destiné pour être placé dans l'appartement de S. M., à Choisy. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1746 », 1990-1991, t. II, p. 16. Voir vol. 2 annexe 6.

947. LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747, p. 68. Voir vol. 2 annexe 5.

948. LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747, p. 8. Voir vol. 2 annexe 5.

simple plaisir visuel. Ainsi que nous allons le voir, une perception esthétique de l'œuvre plus axée sur le sentiment, prônée notamment par l'abbé Du Bos, permit cependant de nuancer fortement la conception de la peinture défendue par La Font de Saint-Yenne.

2.2. Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry : une réception enthousiaste de la peinture animalière

Avant toute chose, il est utile de rappeler que, si d'une part les Salons ne devinrent réguliers qu'à partir de 1737, les véritables brochures critiques telles que nous l'entendons aujourd'hui ne commencèrent à être publiées qu'à partir de l'année 1747, lorsque La Font de Saint-Yenne écrivit sur l'exposition de l'année précédente⁹⁴⁹. De fait, malgré la présence de quelques commentateurs de Salons avant 1747 et les comptes rendus réguliers du *Mercur de France*, Alexandre-François Desportes, mort en 1743, avait été assurément moins soumis à la critique que ne le furent Jean-Baptiste Oudry et ses successeurs. Cette considération est nécessaire à prendre en compte concernant la réception de l'artiste lui-même autant que celle, qui nous intéresse ici, des prémices du genre : en 1747, le public avait déjà été en mesure de se familiariser avec le genre animalier régulièrement exposé depuis dix ans à l'Académie ainsi que lors des expositions de la Jeunesse.

Les premières expositions et la ferveur pour le genre animalier

Longtemps resté méconnu, le Salon de 1725, auquel Georges Wildenstein consacra une courte étude au début du siècle dernier, s'était déroulé sans livret⁹⁵⁰. Il est cependant possible de connaître une grande partie des toiles qui y furent exposées par le biais du compte rendu du *Mercur de France*. Le journal offrait non pas une critique, le rédacteur se gardant de donner un avis appréciatif sur les œuvres, mais une description des morceaux exposés, présentée comme neutre, à laquelle on ajoutait « ce qu'on pourra savoir d'historique et d'intéressant, soit sur les Ouvrages, soit sur leurs Auteurs pour servir un jour de Mémoires à l'histoire des beaux Arts, et à écrire la vie des Illustres qui composent aujourd'hui l'École de France »⁹⁵¹. En outre, le journaliste fit le choix de ne suivre ni le rang des académiciens ni celui des sujets mais de présenter aléatoirement les œuvres⁹⁵².

949. LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747. Voir vol. 2 annexe 5.

950. WILDENSTEIN Georges (éd.), *Le Salon de 1725 : compte rendu par le Mercur de France de l'exposition faite au Salon carré du Louvre par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1725, publié avec des notes et documents nouveaux sur les expositions de l'Académie pendant le XVIII^e siècle*, Paris, Impr. de Frazier-Soye, 1924. Voir vol. 2 annexe 5.

951. *Mercur de France*, septembre 1725, p. 2254-2255. Voir vol. 2 annexe 5.

952. « Dans les Ouvrages dont on va parler, on n'a prétendu, dans l'arrangement des articles, donner aucun rang ni préférence entre les Auteurs qui ont exposé leurs Tableaux à l'admiration et à la critique publique. » Cf. *Mercur de France*, septembre 1725, p. 2255. Voir vol. 2 annexe 5.

Cette année-là, Desportes et Oudry exposaient pour la première fois ensemble. De manière assez surprenante, ce sont eux qui semblent avoir le plus intéressé le journaliste qui leur consacra les plus longs commentaires, sur près de quatre pages chacun. Dans le cas de Desportes, le rédacteur outrepassa les limites de la simple description des sujets exposés ; afin d'honorer son ambition de fournir des informations utiles à ses lecteurs, il offrit un véritable éloge de l'artiste sous forme biographique. Ainsi, avant même que Claude-François Desportes ne célèbre l'art de son père lors de la conférence qu'il allait lire à l'Académie en 1748⁹⁵³, et près de vingt ans avant la mort de l'artiste, le rédacteur du *Mercur*e faisait déjà le choix de mettre en lumière le talent de Desportes. S'il louait avant tout son aptitude au portrait, rappelant que le peintre avait d'abord fait carrière à la cour de Pologne, le journaliste rappelait également qu'à son retour en France, par ordre du souverain, Desportes avait été convié à se rendre aux parties de chasses royales dont il était devenu le peintre officiel. Afin d'illustrer son propos, le rédacteur élargit le champ de ses descriptions, passant de celles des œuvres exposées au Salon à l'évocation, entre autres, d'une toile de l'artiste accrochée au château de Marly⁹⁵⁴ ayant pour sujet des chiens – ceux de la meute du roi – en arrêt sur des faisans et des perdrix (cat. 20).

Le fait de transcender le cadre de la critique d'exposition – qui servirait finalement de prétexte, afin de décrire des œuvres présentes dans des collections prestigieuses ou de somptueuses galeries – était une pratique qui valorisait généralement les grands peintres d'histoire. Le choix du rédacteur du *Mercur*e de vanter le travail d'Alexandre-François Desportes et de le rattacher à la Monarchie comme il le fit, plaçait l'artiste parmi les plus éminents artistes de son temps, au niveau d'un peintre d'histoire alors que Desportes, contrairement à Jean-Baptiste Oudry, n'avait été reçu à l'Académie qu'en seule qualité de peintre d'animaux.

Si l'on en croit le commentaire qui fut publié en 1738, à nouveau dans le *Mercur*e de France, il semble que les ouvrages de Desportes aient plu au public dès les premières expositions : « Nous ne ferons pas d'autres éloge de M. des Portes, la grande perfection de ses Ouvrages le loue assez⁹⁵⁵. » L'un des tableaux exposés cet année-là, *Le Cheval rayé* (cat. 27), en tant que carton de tapisserie, se déployait sur une surface spectaculaire (cinq mètres de large sur plus de trois de haut). La peinture n'échappa pas à l'œil de Neufville de Brunaubois-Montador (1707-1772) qui

953. DESPORTES Claude-François, « La vie de M. Desportes, peintre d'animaux, écrite par son fils conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue en l'Assemblée du 3 août 1748. », in DUSSIEUX Louis (éd.) *et al.*, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, t. II, p. 98-113 (2 vol.) et vol. 2 annexe 3.

954. « Marly est aussi orné des Tableaux de ce Maître ; entre six ou sept qu'on y voit de lui, il y en a un qui mérite une attention particulière : ce sont douze chiens en arrêt sur des faisans et des perdrix rouges et grises, dessinés d'après nature, et dans les différentes attitudes des chiens et du gibier, en suivant le Roi à la chasse où il avait ordre de se rendre. » Cf. *Mercur*e de France, septembre 1725, p. 2260. Voir vol. 2 annexe 5.

955. *Mercur*e de France, octobre 1738, p. 2185. Voir vol. 2 annexe 5.

écrivit : « On voit deux grands Tableaux par M. Desportes pour les Tapisseries du Roi. Ils représentent, l'un l'Afrique, et l'autre l'Amérique ; mais dans un goût nouveau. Ces deux parties de la Terre sont caractérisées par les Animaux et les Arbres particuliers qu'elles produisent⁹⁵⁶. » Il est probable que le tableau que Neufville désigne comme représentant l'Amérique soit le *Cheval rayé*, quant au second, qui ne figure pas au livret, il s'agit vraisemblablement du *Chameau* ou *Cheval pommelé* peint la même année et aujourd'hui perdu⁹⁵⁷.

Bien que de plus de vingt ans le cadet de Desportes, Jean-Baptiste Oudry, se fit connaître au public en même temps que lui. Il exposa sans relâche aux Salons où il était perçu comme l'un des plus grands peintres de son temps. Il y montra paysages et animaux, deux genres dans lesquels il était considéré comme excellent, la critique acclamant ouvertement son répertoire pictural. La Font de Saint-Yenne écrivait ainsi que « le Public n'a point encore décidé si les Tableaux de Chasse et d'animaux, que le sieur Oudry [*sic.*] semble avoir portés à leur perfection, sont fort au dessus de ses Paysages⁹⁵⁸ », quand Gougenot observait que ses « Paysages ne plaisent pas moins que ses Tableaux d'animaux⁹⁵⁹ ». Quelques années plus tard, c'était à l'abbé Le Blanc (1707-1781) de conclure que tous « ces Tableaux sont également estimables chacun dans leur genre » car tous représentaient « la nature telle qu'elle est »⁹⁶⁰. Outre les commentaires positifs émis à l'égard des scènes animalières exposées par notre peintre, sur lesquelles nous ne pouvons revenir tant ils furent nombreux, les critiques surent faire honneur à l'artiste en reconnaissant les qualités de son art bien au-delà de la simple imitation de la nature.

Jean-Baptiste Oudry et l'élévation du genre animalier dans la critique de Salon

En 1748, Baillet de Saint-Julien franchissait la frontière entre la critique de Salon et la philosophie de la nature en écrivant au sujet d'une toile de Jean-Baptiste Oudry : « Tout ce qu'il imite est vrai ; il donne à ses sujets l'âme et le corps⁹⁶¹. » En employant la notion d'âme, associée aux termes *corps* et *sujet*, Baillet de Saint-Julien allait plus loin que les commentaires, néanmoins très élogieux, que nous avons pu observer jusqu'à présent. Il définissait ainsi les animaux comme un sujet tout en employant un vocabulaire généralement propre à la représentation de la figure

956. NEUFVILLE DE BRUNAUBOIS-MONTADOR Jean-Florent-Joseph, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre Lettre à Madame la marquise de S.P.R.*, Paris, s. n., 1738, p. 6. Voir vol. 2 annexe 5.

957. On en conserve néanmoins la tapisserie. Voir : [Cat. expo.] KROTOFF Marie-Henriette, *La tenture des Anciennes et Nouvelles Indes* [Aix-en-Provence, musée des tapisseries, 20 juin-1^{er} octobre 1984], Aix-en-Provence, Musée des tapisseries, 1984 ; VITTEZ Jean, *Les Gobelins au siècle des Lumières : un âge d'or de la manufacture royale*, Paris, Swan, 2014, p. 163-164.

958. LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747, p. 69. Voir vol. 2 annexe 5.

959. GOUGENOT, 1748, p. 111. Voir vol. 2 annexe 5.

960. LE BLANC Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Sallon du Louvre, en l'Année 1753, et sur quelques Écrits qui ont rapport à la peinture. À monsieur le Président de B***, s. l., 1753, p. 19. Voir vol. 2 annexe 5.

961. BAILLET DE SAINT-JULIEN, 1748-1749, p. 12. Voir vol. 2 annexe 5.

humaine⁹⁶². Il définissait ainsi Oudry comme « un des plus grands Magiciens que nous ayons en peinture », mettant en avant la faculté de l'artiste à savoir imiter parfaitement la nature⁹⁶³. Un commentaire qu'il reprit mot pour mot en 1750⁹⁶⁴ avant de louer longuement le talent d'imitation du peintre.

Le discours de Baillet de Saint-Julien à l'égard des animaux de Jean-Baptiste Oudry ne relevait pas du simple exercice de style car, toujours au sujet du même artiste, le salonnier renforça son propos quelques années plus tard : « Descartes eut renoncé à son système en voyant tes Tableaux : Bougeant eut écrit moins frivolement son Langage des Bêtes : Marsigli eut mis à tes pieds toutes ses découvertes⁹⁶⁵. » Le fait que Baillet de Saint-Julien mentionne les noms de Guillaume-Hyacinthe Bougeant, l'auteur de *l'Amusement philosophique sur le langage des bêtes*, de René Descartes, le philosophe de l'animal-machine, et, dans une moindre mesure, celui du comte de Marsigli⁹⁶⁶ (1658-1730), témoigne explicitement du parti pris de l'auteur. Par cette « boutade⁹⁶⁷ », pour reprendre les mots René Démoris, Baillet de Saint-Julien se positionne explicitement dans la lignée des détracteurs de Descartes et va même jusqu'à qualifier de frivole l'essai de Bougeant qui pourtant s'affirme en faveur des sentiments des animaux. En le prenant à parti au même titre que Descartes, Baillet de Saint-Julien insiste plus vivement encore sur l'admiration qu'il convient d'accorder aux animaux de Jean-Baptiste Oudry qui seraient si réussis qu'ils surpasseraient tout ce que l'on avait pu dire et penser du règne animal jusqu'alors.

Le discours de Baillet de Saint-Julien fut contesté par un auteur anonyme qui reprit de nombreux points de *l'Ode de Milord Telliab* en ne manquant pas de s'appesantir quelque peu sur les vers consacrés à Oudry :

Pour louer le talent de M. Oudry, dans la manière de peindre les Animaux, l'Auteur s'élève jusqu'à l'hyperbole. "Personne, *dit-il*, mieux que toi, n'a connu l'origine et les propriétés de chaque chose". Cela est outré, et M. Oudry ne porte assurément point ses prétentions si haut : il imite la Nature dans les divers animaux dont cet Univers est peuplé ; il rend leurs couleurs, leurs attitudes, leurs combats, leurs jeux ; ce n'est pas-là *connaître l'origine et les propriétés de chaque chose*. "Descartes, *ajoute le Poète*, eût renoncé à son système, en voyant tes Tableaux. Bougeant eût écrit moins frivolement son langage des Bêtes. Marsigli eût mis à tes pieds toutes ses découvertes." Ceci est à peu près dans le

962. Nous avons montré dans notre précédent chapitre comment les notions d'âme et de corps sont intimement liées à celles de mouvement et d'expression mais concernent exclusivement, au sein de la théorie picturale, la représentation de l'homme. Voir part. 2 chap. 1.

963. BAILLET DE SAINT-JULIEN, 1748-1749, p. 12. Voir vol. 2 annexe 5.

964. « Je ne peux rien vous dire de nouveau sur cet Auteur, qui a épuisé tous les éloges. Tout ce qu'il imité est vrai : il donne à ses sujets l'âme et le corps. Joignez à cela un feu de composition, et une facilité propre à lui seule. » Cf. BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *Lettres sur la peinture. À un amateur*, Genève, 1750, p. 20. Voir vol. 2 annexe 5.

965. BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *La peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.****, Londres, 1753, p. 10. Voir vol. 2 annexe 5.

966. Luigi Ferdinando, comte de Marsigli, est un scientifique italien qui, après avoir mené une carrière militaire, s'était intéressé à l'océanographie et plus particulièrement à l'étude des coraux.

967. René Démoris reconnaît toutefois l'intérêt du contexte dans lequel venait prendre place ce commentaire de Baillet de Saint-Julien : « Une boutade assurément : elle a le mérite de rappeler que la peinture d'Oudry se produit sur le fond idéologique du débat sur l'âme des bêtes qu'a soulevé la théorie cartésienne des animaux-machines. » Cf. DÉMORIS René, « Oudry et les cruautés du Rococo », *Revue des sciences humaines*, n° 296 « Bestiaire des Lumières », 2009, p. 144.

style de l'Anthologie qui dit que le Berger était tenté de mener aux pâturages la Vache de Myron ; et que le Cheval de Lysippe n'attendait que les ordres du Cavalier pour courir⁹⁶⁸.

En décrivant Oudry comme un simple imitateur de la nature, le commentateur dénia aux animaux le rôle de sujet que Baillet de Saint-Julien leur offrait. Ensuite, en se référant à deux chefs-d'œuvres de la sculpture animalière de l'Antiquité, connus comme des modèles du genre salués pour la réussite de leur imitation⁹⁶⁹, il contestait le fait qu'un artiste, malgré ses talents, soit en mesure de donner tant de vie à des animaux sur une toile au point que l'observateur s'y méprenne. Ainsi, tout en reconnaissant par ailleurs le talent de Jean-Baptiste Oudry, il jugeait nécessaire de tempérer le discours de Saint-Julien.

Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry furent ainsi tous deux assez unanimement reconnus comme de grands artistes dans un genre qui semble avoir très nettement plu aux salonniers. Nous avons vu dans notre chapitre consacré aux artistes⁹⁷⁰ qu'après la mort d'Oudry bien que la critique ait reconnu à Bachelier⁹⁷¹ un talent certain pour les animaux, c'est un genre qu'il quitta bien vite. Ne restait alors plus que Jean-Baptiste Huet pour soutenir quelques temps encore la peinture animalière auprès du public et de critiques qui, en marge de sa production, discutèrent les prérogatives du genre.

2.3. Autour de Jean-Baptiste Huet : la question de la représentation des animaux

« Le sujet n'en est pas fort important, ce ne sont ni des dieux ni des déesses, mais c'est un gros chien franchissant une barrière et semant la terreur parmi des chiens plus petits⁹⁷². » Saint-Quentin, l'interlocuteur fictif de Diderot lors de son commentaire du Salon de 1775, amorce une critique pourtant positive du morceau de réception de Jean-Baptiste Huet⁹⁷³ par un bien abrupt constat : *le sujet n'en est pas fort important*. Jamais aucun salonnier n'avait décrit en ces termes un tableau d'Alexandre-François Desportes ou de Jean-Baptiste Oudry, *a fortiori* lorsqu'il s'agissait d'un combat d'animaux, une catégorie qui plaisait énormément. Pourtant Saint-Quentin

968. ANONYME, *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, décembre 1753, p. 2709-2710. Voir vol. 2 annexe 5.

969. On lisait ainsi dans l'*Anthologie grecque* au sujet de la vache sculptée par Myron : « Elle est en bronze, la génisse que tu frappes ; l'art t'a bien trompé, vacher : la vie Myron n'a pu la lui donner. » (IX, 737) Cf. WALTZ Pierre (éd. et trad.), SOURY Guy (éd. et trad.) *et al.*, *Anthologie grecque. Première partie, Anthologie palatine. Tome VIII. Livre IX, Épigrammes 359-827*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 152.

970. Voir part. 1 chap. 2.

971. On pouvait lire dans un commentaire émis au sujet de l'exposition de 1761 : « On connaît depuis longtemps le talent de Mr. Oudry pour peindre les animaux. [...] Mr. Bachelier s'est aussi distingué dans ce genre » Cf. « Exposition des tableaux au Louvre. Second extrait », *Journal encyclopédique*, t. VII, 15 oct. 1761, p. 58. Voir vol. 2 annexe 5.

972. DIDEROT Denis, *Salons IV. Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, suivi de Pensées détachées sur la peinture*, éd. par Else Marie BUKDAHL *et al.*, Paris, Hermann, 1995 [1769-1781], p. 278. Voir vol. 2 annexe 5.

973. Saint-Quentin se trompe en décrivant la toile : il s'agit du tableau *Un dogue se jetant sur des oies* (cat. 46) exposé au Salon de 1769 (n° 135).

considérerait que la « plupart des artistes de ce genre » n'arrivaient « pas à la cheville du pied » de Huet, répondant même à Diderot qu'à cela il n'exceptait pas Oudry⁹⁷⁴. De ce fait, il déplorait que le peintre ait quitté le genre des animaux pour celui de l'histoire.

Nous l'avons dit, les critiques avaient vu d'un très mauvais œil la volonté de Jean-Baptiste Huet de s'adonner au genre de l'histoire⁹⁷⁵. L'abbé Grosier, qui regrettait lui aussi nettement ce choix, alla même jusqu'à accuser le peintre de n'avoir pas su mesurer pleinement les enjeux liés à la peinture animalière : « Aurait-il cru que l'art de dessiner les espèces variées du chien, de peindre le cerf et le chevreuil, de rendre le poil du lièvre ou les soies du sanglier, la plume de la Pintade ou le duvet des canetons, fut le partage de la médiocrité et ne supposât point des études profondes ? Heureux l'Artiste qui réunirait les talents, les connaissances et le génie d'observation qu'exige cette intéressante partie⁹⁷⁶ ! » C'est ainsi qu'autour de la personne de Huet, vinrent se cristalliser quelques discussions relatives à la difficulté du genre animalier.

Dès 1769, Jean-Baptiste Huet, nouvellement académicien, avait exposé un très grand nombre de toiles, laissant aux amateurs tout le loisir de mesurer l'ampleur de son talent dans la représentation des animaux. L'arrivée dans le paysage artistique d'un nouveau peintre animalier, alors que Jean-Jacques Bachelier essayait de se faire reconnaître comme peintre d'histoire et que Marie-Thérèse Vien, en tant que femme, ne pouvait prétendre à ce titre, ne passa pas inaperçue. Le peintre reçut ainsi des compliments sur ses animaux de la part du rédacteur du *Mercure de France* :

Le genre qu'a choisi M. Huet, est plus à la portée de tout le monde ; mais il n'en gagne pas moins aux yeux des vrais connaisseurs : ses animaux, toujours dans un beau mouvement, sont bien dessinés et d'une très belle couleur. On admire des études de cet artiste, qui sont aussi belles que celles de Berghem : il peint aussi les oiseaux et le paysage avec succès : son renard dans le poulailler, est surtout le tableau qui lui fait le plus d'honneur, et qui peut le mettre à côté de tout ce qu'il y a d'habiles peintres dans ce genre⁹⁷⁷.

Bien que cette critique adoptât un ton généralement positif, le journaliste y affirmait cependant en préambule que s'il était ainsi permis au peintre de s'illustrer dans son art et de plaire assez unanimement c'était parce qu'il s'était tourné vers un genre facile, tant pour lui que pour le public. Il compara alors la peinture de Jean-Baptiste Huet à une académie d'homme peinte par Hugues Taraval (1729-1785), exposée la même année, et dont la réussite résidait notamment dans la justesse des proportions et son talent à représenter les muscles. Contrairement à la toile de Huet, son « mérite ne [pouvait] être senti que par les artistes et un très

974. DIDEROT, 1995 [1769-1781], p. 278-279. Voir vol. 2 annexe 5.

975. Voir part. 1 chap. 2.

976. GROSIER, 1779, p. 27-28. Voir vol. 2 annexe 5.

977. *Mercure de France*, octobre 1769, p. 196. Voir vol. 2 annexe 5.

petit nombre d'amateurs »⁹⁷⁸. En relativisant ainsi les éloges à accorder à Jean-Baptiste Huet, le rédacteur du *Mercur*e affirmait, dans la lignée de la tradition académique, qu'il était bien plus difficile de représenter l'homme que les animaux. Ce à quoi il ajoutait que seuls quelques initiés pouvaient être en mesure de véritablement percevoir cette différence de degrés dans le talent des artistes.

La même année Jean-Claude Pingeron (1730 ?-1795) observait que « les tableaux d'animaux par M. Huet, ont beaucoup de mérite ». Les lignes qui font suite à cette remarque laissent penser que le salonnier les écrivit en réaction au commentaire du *Mercur*e, afin de prendre la défense de Jean-Baptiste Huet et surtout de l'art qu'il professait : « Ce genre est plus difficile qu'on ne se l'imagine. Snyders et plusieurs autres Peintres Flamands et Hollandais, se sont fait un nom dans cette carrière, et ont su donner de l'expression à ces têtes presque entièrement couvertes de poil ou de plume »⁹⁷⁹. Claude-François Desportes avait déjà expliqué les inconvénients d'un tel exercice dans l'hommage qu'il avait rendu à son père en 1748⁹⁸⁰. Néanmoins, il l'avait fait sous le prisme du modèle et de ses mouvements : les animaux étant moins enclins que les humains à se maintenir dans des postures figées, il fallait que les artistes puissent saisir leurs attitudes avec une extrême rapidité et une attention accrue. En évoquant la problématique de l'expression, Pingeron transposa le discours vers des sphères différentes. Bien que l'expression ait été un domaine dans lequel Jean-Baptiste Oudry avait déjà prouvé son excellence, le critique, afin d'appuyer son propos, invoqua le nom du plus éminent de tous les peintres d'animaux : Frans Snyders⁹⁸¹. Tout en insistant sur les contraintes auxquelles devaient faire face les artistes pour y réussir, Pingeron rétablissait la pratique du genre animalier dans une histoire plus longue que celle des seules dernières décennies françaises, comme on pouvait le faire pour la peinture d'histoire.

Bien qu'il n'y eût pas vraiment, à proprement parler, de tableau de la main d'un animalier au Salon de 1777⁹⁸², nous retiendrons un commentaire publié cette année-là. En réponse à une lettre parue quelques jours auparavant, où était débattue la réussite d'une toile du peintre d'histoire Louis Jean-Jacques Durameau⁹⁸³ (1733-1796), on lisait dans le *Journal de Paris* du

978. *Mercur*e de France, octobre 1769, p. 196. Voir vol. 2 annexe 5.

979. PINGERON Jean-Claude, *Réflexions sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au sallon du Louvre*, s. l., 1769, p. 23-24. Voir vol. 2 annexe 5.

980. DESPORTES, 1854, t. II, p. 98-113 et vol. 2 annexe 3.

981. Notons d'ailleurs que si le rédacteur du *Mercur*e avait comparé l'art de Jean-Baptiste Huet à celui de Berghem (1620-1683) – ou Berchem –, un peintre paysagiste, Pingeron choisit pour sa part de le considérer au prisme d'un peintre d'animaux. Cette double réception de Jean-Baptiste Huet n'est pas surprenante dans la mesure où son art est tout à fait hybride, entre peinture animalière et pastorale.

982. Cette année-là, François-André Vincent (1746-1816), peintre d'histoire et de portraits, exposait le portrait de *Diane, leurette de Bergeret de Grandcourt* (cat. 93). Un tableau unique dans la carrière de l'artiste, réalisé en pendant de celui du maître de la chienne, le financier Bergeret de Grandcourt (cat. 93 fig. a).

983. ANONYME, « Réponse à la Lettre de M. le Comte de **, insérée dans le N° 272 », *Journal de Paris*, 1777, n° 276 (3 octobre), p. 2-3. Voir vol. 2 annexe 5.

7 octobre 1777 :

Je passe donc au dernier article de votre lettre qui tend à confondre les genres dans la peinture et à insinuer une idée fautive sur ce qu'on appelle *tableaux d'histoire*. Vous prétendez, un, que *l'expression donnée à toutes les têtes, est le seul caractère de l'histoire*. Ou avez-vous puisé cette idée là. L'expression appartient et est essentielle à tous les genres, et n'est le caractère distinctif d'aucuns. L'artiste qui peint des êtres animés, doit leur donner la vie et par conséquent l'expression. Il n'en résulte pas de là que celui qui rendrait avec la plus forte énergie le combat du taureau ou les scènes les plus pathétiques de la vie privée fut un peintre d'histoire⁹⁸⁴.

Cette réflexion trouve un écho direct dans ce que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, à savoir la question de l'expression des figures – ici animales et humaines – dans des genres autres que celui de l'histoire. Bien que le rédacteur de la lettre se défende de considérer que donner de l'expressivité à un taureau permette d'élever la peinture au degré de l'histoire, il affirme néanmoins que ce caractère pictural existe. Cette remarque est assez proche de celle qu'avait faite Baillet de Saint-Julien au sujet des toiles d'Oudry, que nous avons mentionnée juste avant. Il y avait donc d'un part la possibilité pour l'artiste de conférer à ses animaux de l'expression, et d'autre part, entrainé en jeu la manière dont cette expression pouvait être perçue par le spectateur. Cet aspect sensible de la confrontation directe aux œuvres, que les théories débattues à l'Académie ne prenaient pas en considération, eut une importance non négligeable dans la réception critique des toiles animalières.

3. Du langage de la critique à celui des bêtes : une perception sensible des œuvres

Le fait que nous disposions d'un nombre appréciable de sources ayant trait à la réception critique de la peinture animalière nous a laissé envisager la pertinence d'une analyse de certaines modalités des discours mises en œuvres. C'est notamment autour du vocabulaire et du langage de la critique, envisagés ici comme spécifiques aux sujets d'animaux, que s'articule notre réflexion. Par le biais de cette approche, il nous a été permis d'appréhender, entre autres, comment se construit un propos, que l'on découvre à la fois descriptif et narratif, adapté à notre genre pictural.

« Mais il s'agirait de bien plus que d'un exercice de style : il est question de goût, de cœur⁹⁸⁵. » Ces mots de Florence Boulerie, qui se rapportent à l'étude de la critique diderotienne paraissent tout à fait appropriés à la plupart des critiques de Salons du XVIII^e siècle. Au pragmatisme d'un discours relatif à la qualité des œuvres, à la place des artistes, et à une approche hiérarchique, s'allie un autre langage : celui du sentiment. C'est notamment autour de la

984. ANONYME, « Seconde Lettre à M. le Comte De ***, en réponse à celle du Numéro 276 », *Journal de Paris*, juillet-décembre 1777, n° 280 (7 octobre), p. 2-3. Voir vol. 2 annexe 5.

985. BOULERIE Florence, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : Des premiers "Salons" aux "Essais sur la peinture" », *Diderot Studies*, Genève, Droz, 2007 (vol. 3), p. 89.

conception esthétique de l'abbé Du Bos, pour qui la réussite du tableau « tient à l'effet émotif de l'œuvre⁹⁸⁶ », que nous avons pu percevoir le plaisir que tiraient les contemporains d'un certain type de peinture animalière. Du Bos écarte ainsi les enjeux moraux comme finalité maîtresse de l'art, et considère qu'une œuvre plaît selon la « force du divertissement⁹⁸⁷ » qu'elle procure.

Bien que la position de Du Bos ait justement tendance à rejeter toute possibilité pour une œuvre autre qu'une peinture d'histoire d'émouvoir le spectateur⁹⁸⁸, il semble que, dans le cas de la peinture animalière, c'est cette conception de la perception sensible de l'art qui soit entrée en jeu dans le cadre de sa réception par le public.

3.1. La mise en mots des représentations animalières

Au même titre que la création picturale, les discours sur l'art étaient régis par des normes implicites incluant un certain nombre de notions picturales communément admises – bien que leurs définitions demeurent parfois troubles. De fait, la peinture animalière, à l'instar de tous les autres genres (et surtout celui de l'Histoire), était soumise à ces règles. On perçoit donc d'un côté le vocabulaire plastique que l'on pourrait qualifier de général, qui touche à l'art de la peinture dans sa globalité et, d'autre part, un discours plus spécifique qui est propre au genre animalier.

« Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. Le vrai est de l'essence des beaux-arts, et tous les avantages qui lui sont attribués leur appartiennent⁹⁸⁹. » En écrivant cela, Claude-Henri Watelet soutenait qu'il était nécessaire que les artistes soient en tout premier lieu capables de faire preuve de vérité dans leur art. Ce *vrai*, qui est intimement lié au concept de nature et soutient de multiples acceptions, doit « produire un effet sur le corps du spectateur », il « suppose l'éveil d'un désir et [...] fait croire un instant au moins que l'ordre du tableau est l'ordre du monde »⁹⁹⁰. La question du vrai et de la vérité sous-tend en grande partie la réception de la peinture animalière.

986. KREMER Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Ed. Kimé, 2008, p. 45. Voir aussi : KOVÁCS Katalin, « Système des sentiments et "langage du cœur" dans le discours sur l'art français du XVIII^e siècle », in MARCHAND Sophie (dir.), PAVY-GUYBERT Élise (dir.), DELON Michel (post.), *L'esprit de système au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2017, p. 215-227.

987. TALON HUGON, 2015, p. 73.

988. À cet égard nous retiendrons les mots de Michael Fried : « Cette réactivation doit beaucoup à l'abbé Du Bos dont les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) influencèrent fortement la pensée artistique française de la seconde moitié du siècle. Du Bos y démontrait empiriquement que le pouvoir que possède un tableau – sa capacité à émouvoir le spectateur, à fixer son attention (et, en dernier ressort, à le divertir de son "ennui") – est fonction du pouvoir que possède son sujet dans la vie réelle. Ces propos eurent pour effet de porter aux nues les sujets de la peinture d'histoire, traditionnellement compris comme sujets où primaient les actions majeures et les grandes passions ; inversement, ils dévalorisaient les sujets où celles-ci n'apparaissent guère [...]. » Cf. FRIED Michael, BRUNET Claire (trad.), *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 70 (1^{ère} éd. : FRIED Michael, *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California press, 1980).

989. WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1792, t. V, p. 827.

990. DÉMORIS René, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique*, 1997, 31/32, p. 49.

Peindre la « nature vivante »

Un commentaire émit en 1748 par Louis Gougenot mérite tout particulièrement notre attention : « Personne a-t-il jamais peint avec plus de vérité la nature vivante ? M. Oudry semble rendre le caractère des Animaux par le mouvement propre qu'il sait donner à chaque espèce⁹⁹¹. » La notion de *nature vivante*, tout à fait explicite dans le cadre qui nous occupe ici⁹⁹², s'impose comme en opposition totale avec celle de *nature morte* que l'on emploie actuellement, à tort, pour désigner des compositions mettant en scène des animaux vivants. Un peu plus loin dans son texte, Gougenot use une nouvelle fois du terme en conseillant à Jacques-Charles Oudry de « s'appliquer à étudier la nature vivante »⁹⁹³. Dans le cas présent, il semble que l'expression s'applique bien à la représentation des animaux vivants.

Plus généralement, on s'aperçoit, à travers un dialogue imaginé pour parler de l'exposition de 1773, que la notion de nature vivante se rapporte à tout ce qui est en opposition avec les choses mortes. Dans ce texte, la construction du discours critique se fait par le biais d'une conversation entre la « nature Morte » et la « nature Vivante ». Cette dernière cite, parmi ses adeptes, un portraitiste, un peintre de marines, un peintre de genre et un d'histoire⁹⁹⁴. La nature Vivante évoque ensuite le fait qu'elle puisse être destituée de sa vie par des artistes qui lui préfèrent la nature Morte : « Je suis bien persuadée que tu as beaucoup de sectateurs, puisque plusieurs de ceux qui se sont engagés à me suivre, me tuent, pour me donner de la ressemblance avec toi, témoins quelques tableaux du Salon, où l'on m'a refusé l'âme et la vie, et qui, par bonheur, sont placés sur l'escalier⁹⁹⁵. » L'opposition faite entre les mêmes objets animés ou inanimés est ici intéressante. En 1753, Pierre Estève avait manifesté un véritable attrait pour la représentation d'animaux vivants, plutôt que pour les compositions les mettant en scène morts : « Le succès de ce Tableau pourra peut-être engager à peindre un peu plus souvent des Animaux vivants. Ces compositions sont toujours plus agréables que du Gibier jeté négligemment sur un mauvais fond⁹⁹⁶. »

En 1783, c'est comme une condamnation à l'égard de la peinture d'Anne Vallayer-Coster que fut employé le terme : « Je n'aime pas ses figures. Elles sont lourdes, et le pinceau en est mou.

991. GOUGENOT, 1748, p. 111. Voir vol. 2 annexe 5.

992. Gougenot émet ce commentaire au sujet de *La laie et ses marçassins* (cat. 79), une toile représentant un combat d'animaux.

993. GOUGENOT, 1748, p. 112. Voir vol. 2 annexe 5.

994. « Ne crois pas que je n'aie rien à t'opposer : j'ai encore plus de partisans que l'on ne pense. N'ai-je pas mon *Lagrenée*, mon *Vernet*, mon *Leprince*, mon *Vien* ? » Cf. ANONYME, *Le Devoir du Palais Royal, Instrument assez utile aux Peintres du sallon de 1773*, La Haye, 1773, p. 337. Voir vol. 2 annexe 5.

995. ANONYME, 1773, p. 338. Voir vol. 2 annexe 5.

996. Le critique s'appuie sur l'effet que produisit chez lui une toile de Jean-Baptiste Oudry représentant un combat de dogues contre des loups. Cf. ESTÈVE, 1753, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

Elle fait vivre la nature morte, et mourir la nature vivante⁹⁹⁷. » Cette année-là, l'artiste exposait des natures mortes aux côtés de portraits et de scènes de la vie quotidienne. La notion de nature vivante est ici employée pour définir les figures humaines représentées par l'artiste. Un point de vue similaire était exposé lors du Salon suivant quand un observateur anonyme déclara au sujet de notre artiste que « lorsqu'elle voudra s'attacher à peindre la nature vivante, elle se trouvera toujours au-dessous d'elle-même », en voulant pour preuve « les portraits qu'elle vient d'exposer au Salon »⁹⁹⁸.

Ainsi, le terme de nature vivante n'était pas employé spécifiquement pour décrire les représentations d'animaux vivants. Néanmoins, au regard du public, ceux-ci semblent avoir appartenu au groupe de la *nature vivante*, au même titre que la figure humaine. Leur singularité résidant dans le fait qu'ils s'exposaient, en même temps, au Salon sous la forme de *nature morte*, créant un véritable contraste entre les deux types de représentations, qui semble toutefois n'avoir occasionné aucune confusion chez un public accoutumé à de telles compositions. Le goût que l'on manifestait pour l'un ou pour l'autre était tout différent, tout en se rejoignant sur certaines de ses qualités formelles. Si le terme de *nature morte* est aujourd'hui bien connu celui de *nature vivante* ne semble pas avoir retenu l'attention des historiens de l'art. Selon nous, il exprime pourtant très justement l'opposition qui s'était construite au sein de la peinture animalière et qui pourtant était très bien perçue par les amateurs du XVIII^e siècle.

Le concept de vérité en peinture attaché aux animaux

La critique salua à plusieurs reprises le talent de Jean-Baptiste Oudry à représenter des animaux d'une grande vérité. Par exemple, lors de l'exposition de 1751 Charles-Antoine Coypel observait que les ignorants autant que les connaisseurs se trouvaient « frappés de la vérité du Chien dans une Cheminée⁹⁹⁹, du Pâté et du Doguin en repos¹⁰⁰⁰ ». En 1753, Lacombe écrivait que les animaux du peintre « sont d'une vérité qui en impose¹⁰⁰¹ » alors que l'abbé Laugier résumait tous ces éloges en affirmant que « Tout ceci a ce grand air de vérité qui est devenu inséparable du pinceau de l'Auteur¹⁰⁰² ». Emmanuelle Hénin, qui souligne bien toute la complexité du terme *vérité*, remarque que durant les dernières années du XVII^e siècle, tandis que prenait fin la querelle du

997. ANONYME, *Changez-moi cette tête, ou Lustucru au Sallon. Dialogue entre le duc de Malborough, un marquis françois & Lustucru*, Paris, Belin, 1783, p. 20. Voir vol. 2 annexe 5.

998. ANONYME, *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785, pour servir de suite au discours sur la peinture*, Paris, 1785, p. 19. Voir vol. 2 annexe 5.

999. Il s'agit d'une toile en trompe-l'œil destinée à être placée en devant de cheminée lors des périodes les plus chaudes de l'année. Oudry a représenté de manière tout à fait réaliste le portrait d'un chien devant une belle jatte de porcelaine contenant de l'eau. Ce tableau tout à fait original est aujourd'hui conservé à Senlis au musée de la Vénérie (inv. D.V.2006.0.15.1).

1000. COYPEL Charles-Antoine, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751*, Amsterdam, 1751, p. 23. Voir vol. 2 annexe 5.

1001. LACOMBE, 1753, p. 228. Voir vol. 2 annexe 5.

1002. LAUGIER, 1753, p. 31. Voir vol. 2 annexe 5.

coloris, le concept de vérité prit l'ascendant sur celui de vraisemblance¹⁰⁰³ et que désormais il « ne s'agit plus seulement d'emporter l'adhésion du spectateur par une histoire vraisemblable et extraordinaire, mais de recréer sous ses yeux un monde nouveau, à mi-chemin entre le réel et l'Idée, l'apparence et l'essence, soit les deux faces de la vérité »¹⁰⁰⁴.

Le concept de vérité, évoqué par de nombreux critiques encore, est primordial pour comprendre la création picturale du XVIII^e siècle. Nous ne reviendrons pas en détail sur les divers aspects englobés par cette notion¹⁰⁰⁵ mais retiendrons néanmoins que la « vérité renvoie à l'observation de la nature, de l'anatomie, de l'effet des ombres et des lumières, de la perspective atmosphérique, soit précisément au domaine propre au peintre »¹⁰⁰⁶. Rien de surprenant donc à ce que l'art de Jean-Baptiste Oudry ait été, au même titre que celui de nombre de ses contemporains, félicité pour sa *vérité*.

« Personne n'a su plus heureusement que toi, ni plus à propos, prendre la nature sur le fait, la vaincre, la dompter ; et soumettre à nos yeux les secrets de ses divines opérations avec plus de force, plus de choix, plus de caractère et de vérité¹⁰⁰⁷. » Au travers de ces quelques lignes, dans lesquelles Baillet de Saint-Julien encense Jean-Baptiste Oudry au point de s'adresser directement à lui, le critique élève l'art du peintre au-delà de la simple imitation. Parmi les quatorze toiles exposées en 1748 par Oudry, dont dix appartenaient au genre animalier, c'est ce tableau – la *Laie avec ses marcassins attaqués par des dogues* (cat. 79) – qui retint tout particulièrement l'attention du public, jusqu'à celle, même, du directeur des Bâtiments du Roi, Lenormant de Tournehem¹⁰⁰⁸ (1684-1751). Une toile comme celle-ci n'a pas la complexité d'une peinture d'histoire mais fait néanmoins montre d'une très grande force expressive comme le remarquait Baillet de Saint-Julien. Tout en étant, par son sujet, accessible à tous, le tableau avait, par sa réalisation, un véritable impact sur l'esprit du spectateur. Le rédacteur du *Mercur de France* écrivit à ce propos : « Il n'a pas été nécessaire d'être fort versé dans cet art pour reconnaître l'excellence d'un tableau, dans lequel M. Oudry a représenté une Laie avec ses Marcassins, attaquée par deux

1003. La notion de vraisemblance est relative à la capacité de l'artiste à produire une toile qui, par tous les éléments qui la composent, soit cohérente et valable du point de vue de son histoire.

1004. HÉNIN, 2018, p. 263.

1005. Voir à ce sujet : DÉMORIS, 1997 ; DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 ; HÉNIN Emmanuelle, « Vérité et vraisemblance dans la théorie de l'art française », in HECK Michèle-Caroline (dir.), FREYSSINET Marianne (coll.), TROUVÉ Stéphanie (coll.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 246-263 ; LICHTENSTEIN Jacqueline, « Du Vrai en peinture ou les divers usages de la cosmétique », *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 183-213.

1006. HÉNIN, 2018, p. 251.

1007. BAILLET DE SAINT-JULIEN, 1753, p. 10. Voir vol. 2 annexe 5.

1008. À la suite de son commentaire sur la toile, Gougenot relata dans une note en marge du texte l'anecdote suivante : « Lorsque M. de Tournehem vit au Salon ce Tableau, il demanda à qui il appartenait ; et sur ce qu'on lui répondit qu'il était à l'Auteur, *il est au Roi*, répartit-il sur le champ, donnant à entendre qu'il le retenait pour sa Majesté. Quelle manière ingénieuse d'encourager les Artistes ! Ne devraient-ils pas après cela travailler à l'envi, pour faire des morceaux qui puissent mériter une aussi glorieuse distinction ? » Cf. GOUGENOT, 1748, p. 111. Voir vol. 2 annexe 5.

Dogues de la forte race¹⁰⁰⁹. »

En 1753, le rédacteur du *Mercure* saluait à nouveau la vérité d'une composition de Jean-Baptiste Oudry : « Quoique les quinze tableaux de M. Oudry aient fait le plaisir que les ouvrages de cet habile Artiste sont dans l'usage de faire, le public a été singulièrement frappé d'une chienne blanche, avec ses petits de même poil ; ils ne voient pas encore le jour. La vérité de leur action est aussi belle et aussi bien rendue, que les oppositions de ce tableaux sont recommandables [...]»¹⁰¹⁰. » Le rédacteur mettait l'emphase sur le mouvement des petits animaux dans lequel résidait une grande partie de la réussite du tableau. Il ne fut pas contredit par Laugier qui, décrivant ces mêmes mouvements, les interpréta au prisme des sentiments de la chienne : « La chienne se prête tendrement aux besoins de ses petits, qui encore aveugles se roulent pesamment les uns sur les autres. Elle tourne la tête finement, et semble faire le guet¹⁰¹¹. » Laugier fut ainsi en mesure de percevoir le tableau hors du cadre de la seule copie de la nature, et analysa l'action qui s'y déroulait par une interprétation très personnelle de ce que pouvaient manifester les animaux. « Le peintre est poète quand il crée ; il n'est que peintre quand il copie ou qu'il imite¹⁰¹² », écrivait Watelet, et l'on peut légitimement s'interroger sur le statut de Jean-Baptiste Oudry lorsqu'il peignait ses animaux.

La physionomie des animaux : singulariser l'animal pour le spectateur

En 1750, un auteur anonyme relatait une scène qui se déroula entre lui et une femme venue visiter le Salon face à une toile du peintre d'histoire Carle Van Loo représentant un paysage et des animaux¹⁰¹³ :

Pour changer de situation, j'allai me poster vis-à-vis de ce beau Paysage dans lequel vous avez remarqué, dites-vous, pag. 10, des Bestiaux qui ne le sont guère. Là une grosse fermière vêtue de Gros de Tours, s'en prit à moi sur votre expression. "Manque-t-il quelque chose à ces animaux ? Dit-elle, ils sont tout comme les nôtres. Peut-être veut-on dire qu'ils ont la physionomie bien spirituelle ; car ce Baudet va tout à l'heure se plaindre à vous, Monsieur, de ce qu'on l'a si mal envisagé"¹⁰¹⁴.

Ce qu'il est intéressant de relever dans cette anecdote c'est que, pour prendre la défense du peintre, le narrateur fait intervenir un nouvel acteur qui, de par son état – celui de fermière –,

1009. *Mercure de France*, septembre 1748, p. 161. Voir vol. 2 annexe 5.

1010. *Mercure de France*, octobre 1753, p. 160-161. Voir vol. 2 annexe 5.

1011. LAUGIER, 1753, p. 32. Voir vol. 2 annexe 5.

1012. WATELET, LEVESQUE, 1792, t. v, p. 118.

1013. « 17. Un Tableau de Paysage orné de Figures et d'Animaux ; il a 8 pieds de large sur 3 et demi de haut. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1750 », 1990-1991, t. III, p. 14. Le tableau est aujourd'hui conservé à Moscou au musée Pouchkine. Cf. [Cat. expo.] ROSENBERG Pierre, SAHUT Marie-Catherine, *Carle Vanloo, Premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765)* [Nice, Musée Chéret 21 janvier-13 mars 1977, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin 1^{er} avril-30 mai 1977, Nancy, Musée des Beaux-Arts 18 juin-15 août 1977], Nice, Musée Chéret, 1977, p. 68, cat. 116 (repr.).

1014. ANONYME, *Remerciement à M. B** auteur des lettres sur la peinture, vulgairement appelées "La Critique du Salon", Par M. Z**.* Peintre de l'Académie de Saint-Luc, Genève, 1751, p. 14. Voir vol. 2 annexe 5.

connaît nécessairement bien les animaux. À la différence de l'amateur d'art, le spécialiste en bêtes ne parlera pas de vérité dans la couleur, dans la touche ou dans la composition, mais il observera le rendu de l'animal afin d'en retrouver la physionomie exacte et singulière.

Un peu plus tard dans le siècle, c'est de cette manière que Diderot aborda la question de la vérité. En 1771, comme souvent, Jean-Baptiste Huet exposait plusieurs études¹⁰¹⁵ au sujet desquelles Diderot écrivit : « Parmi ces différents dessins de M. Huet il y a des études d'animaux qui sont assez bonnes, la nature y est bien copiée ; j'y voudrais aussi la physionomie de l'animal, la vie, car ainsi que parmi les peintres de portraits, il est assez ordinaire de voir les traits fidèlement copiés, la couleur bien vraie, mais la physionomie ne s'y rencontre pas, et c'est là la vraie vraisemblance¹⁰¹⁶. » Le fait que Diderot évoque ces têtes en les comparant à des portraits souligne bien à quel point il était nécessaire qu'elles correspondent à la fois à la conformité naturelle de l'animal mais aussi qu'elles manifestent une certaine forme de caractère d'individualité, et ce bien qu'il s'agisse d'animaux. Le critique use d'ailleurs du terme *animal*, un singulier qui n'était que rarement, si ce n'est jamais, employé, et auquel on préférerait celui d'*animaux*, un pluriel qui niait toute possibilité d'individualisation.

Si l'on s'accorde à considérer la définition que donne Diderot pour l'*Encyclopédie*, la physionomie doit être entendue comme étant « l'expression du caractère ; [et] encore celle du tempérament »¹⁰¹⁷. Bien qu'il ne soit question que des hommes, le terme se doit d'être pris en considération, notamment car il était appliqué, entre autres par Diderot lui-même, aux animaux, et qui plus est à une époque à laquelle ils étaient au cœur de débats concernant leur intelligence et leur sensibilité. Ainsi, lorsque, en 1761, Diderot félicitait Jean-Jacques Bachelier pour son célèbre chat angora (cat. 4) dont l'exécution était « on ne peut mieux », c'était que sa réussite tenait en premier lieu à la « physionomie traîtresse » du félin¹⁰¹⁸. Ce commentaire, qui saluait par ailleurs aussi les « longs poils, bien peints », de l'animal, sortait du strict cadre de la conformité visuelle pour attribuer un caractère moral lié à la physionomie du chat. En ce sens, la perception sensible de la physionomie, et par extension de l'expression, des animaux rejoint la théorie physiognomonique qui dotait les animaux de caractères¹⁰¹⁹. Ceux-ci étaient attribués plus généralement à l'espèce toute entière.

Les modalités de discours critique énoncées jusque-là relèvent d'aspects qui concernent

1015. « 124. Plusieurs Dessins, Caravanes, Paysages, Animaux, dont quelques-uns sont peints à l'huile, sous le même numéro » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1771 », 1990-1991, t. IV, p. 28.

1016. DIDEROT Denis, *Salons IV. Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, suivi de Pensées détachées sur la peinture*, éd. par Else Marie BUKDAHL *et al.*, Paris, Hermann, 1995 [1769-1781], p. 189. Voir vol. 2 annexe 5.

1017. DIDEROT Denis, « Physionomie, (Morale) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, t. XII, p. 358.

1018. DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par Gita MAY et Jacques CHOUILLET, Paris, Hermann, 1984 [1759-1763], p. 147.

1019. Voir part. 2 chap. 1.

en premier lieu des concepts picturaux communément admis mais surtout de l'opinion propre des critiques sur les œuvres, au-delà du simple exercice descriptif. Ainsi que le notait Nathalie Manceau, « la description occupe une place minimale dans les écrits du XVIII^e siècle alors que l'évaluation est très importante. L'interprétation est également inexistante ou presque alors que la critique met en avant son expression personnelle et insiste sur la façon dont il reçoit l'œuvre »¹⁰²⁰.

3.2. De la description à la narration : parler et faire parler

« Ainsi, la seule forme de compte rendu d'une représentation peinte, ne serait-elle pas, plutôt qu'une description, un récit¹⁰²¹ ? » Cette question posée par Roland Recht est relative à ce qu'il appelle la « fonction herméneutique de la description », par laquelle, en comprenant le sujet d'un tableau il est ensuite possible d'en saisir le sens¹⁰²². La peinture animalière fit effectivement l'objet d'une certaine forme de narrativité, que nous allons maintenant analyser.

On pourrait penser, à tort, que seuls les combats d'animaux étaient susceptibles d'éveiller la fibre narrative des critiques. Et s'il est incontestable que ce sont les toiles d'Oudry qui occasionnèrent le plus fréquemment ce mode de réception, la nature morte animalière, ne fut pas pour autant ignorée des salonniers qui se prêtèrent volontiers à quelques savoureux commentaires. La finalité en diffère néanmoins, dans le cas des natures mortes ces récits avaient pour premier but de saluer la qualité d'imitation de la toile quand dans le cas des scènes de combats animaliers le vocabulaire employé était plus proche de celui de la passion.

Un récit pour animer la nature morte

À la fin du siècle, la critique avait pris des formes diverses. En 1787, s'amusant du fait que des toiles d'Anne Vallayer-Coster avaient été accrochées près d'une peinture représentant un temple de Diane par Hubert Robert (1733-1808), Joly de Saint Just imagina une histoire reliant ces compositions entre elles¹⁰²³ : « Nous aperçûmes un Chasseur qui brûlait de faire une offrande à cette belle Diane. [...] C'était deux tableaux charmants, qui représentaient deux petits lapins, un chevreuil, un lièvre, un faisan, et tous les attributs de la chasse. La Déesse parut très flattée de cette offrande, surtout lorsqu'elle sut qu'elle venait des mains d'une Nymphe charmante. Le Chasseur les suspendit à deux colonnes, et se retira¹⁰²⁴. » Ici, la narration ne se construit pas

1020. MANCEAU Nathalie, *Guillaume Baillet de Saint-Julien, 1726-1795 : un amateur d'art au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2014, p. 13.

1021. RECHT Roland, « Introduction », in RECHT Roland (éd.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses universitaires, 1998, p. 12.

1022. RECHT, 1998, p. 11.

1023. « 46. l'intérieur du Temple de Diane à Nîmes » ; « 71. Deux Tableaux, dont l'un sont deux lapins morts, un baril de poudre et autres attributs de chasse, et dans l'autre, un coq et une poule blanche. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1787 », 1990-1991, t. VI, p. 20 et p. 22. Voir vol. 2 annexe 6.

1024. JOLY DE SAINT-JUST, *Promenades d'un observateur au salon, de l'année 1787*, Londres, 1787, p. 24. Voir vol. 2

comme interne à la nature morte animalière exposée par Vallayer-Coster, mais le sujet représenté peut néanmoins prendre part à une petite histoire sortie de l'imagination du critique.

Bien que Roland Recht ait considéré que, dans le cas de la nature morte, la « tentation du récit narratif¹⁰²⁵ » n'ait pas risqué de saisir Diderot, on remarque pourtant que, même dans ce cadre pictural, les critiques étaient en mesure de mettre en œuvre une histoire. C'était d'autant plus le cas lorsque la composition incluait un animal vivant. En effet, comme l'observait François Vanoosthuyse, dans le cas de la nature morte, les degrés de narrativité pouvaient varier très fortement d'une image à une autre en raison de la diversité des objets susceptibles d'y être représentés ; parmi les éléments pouvant avoir un impact, il évoquait « la présence ou non d'un être vivant dans l'image »¹⁰²⁶. Un critique anonyme du Salon de 1771 écrivait ainsi au sujet d'une toile exposée par Nicolas Desportes : « Et je m'avançai précipitamment pour chasser un chat qui allait tâter d'un chapon fait pour la table des Dieux¹⁰²⁷ ? » Si le livret, sans plus de précision, indique brièvement le sujet de la toile¹⁰²⁸, on peut facilement imaginer que, comme de nombreuses natures mortes de garde-manger ou de cuisine, elle était animée d'un chat vivant venu dérober de la viande ou du poisson (voir par exemple cat. 11, cat. 24b, cat. 32 ou encore cat. 95a). Cet animal permettait alors au critique de proposer un récit auquel il s'autorisait lui-même à participer.

L'action du tableau animalier et l'implication du spectateur

Au sujet de ce qu'il appelle la « conception dramatique de la peinture », Michael Fried aborde la nécessité de mettre le spectateur face à une composition parfaitement lisible : « La critique et la théorie française de la période marquèrent d'emblée la nécessité pour la peinture de réaliser un mode d'unité picturale absolument clair qui exhibât la nécessité de chaque élément et de toutes les relations développées dans le tableau en sorte qu'il frappât immédiatement le regard. Et, en insistant sur les notions de force, d'intelligibilité et d'instantanéité, elles lui demandaient de ne présenter dramatiquement qu'un unique moment – pris dans une unique action, héroïque ou pathétique¹⁰²⁹. » On demandait à la peinture à la fois « unité et vérité¹⁰³⁰ ».

Nous avons choisi, pour amorcer notre propos, de retranscrire intégralement le passage

annexe 5.

1025. RECHT, 1998, p. 15.

1026. VANOOSTHUYSE François, « Nature morte et narrativité (peinture, littérature) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 118^e année, n° 2 (avril-juin 2018), p. 309.

1027. ANONYME, *L'Ombre de Raphael, ci-devant Peintre de l'Académie de Saint Luc, A son Neveu Raphael, Elève des Ecoles Gratuites de Dessin, en Réponse à sa Lettre sur les Peintures, Gravures & Sculptures exposées cette Année au Louvre.*, s. 1., 1771, p. 10. Voir vol. 2 annexe 5.

1028. « 52. Un Tableau représentant une Cuisine. De 4 pieds 6 pouces de haut, sur 3 pieds 6 pouces de large. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1771 », 1990-1991, t. IV, p. 17.

1029. FRIED, BRUNET, 1990, p. 73-74.

1030. GENAND Stéphanie, « L'œil ravi : violences du regard dans les premiers "Salons" de Diderot », *Diderot Studies*, vol. 30 (2007), p. 143-154.

de la critique que fit l'abbé Laugier, en 1753, des *Dogues combattant des loups dont un cervier* exposé par Oudry. Ces lignes sont éminemment révélatrices de l'effet que produisirent certaines œuvres du grand peintre animalier sur ses contemporains :

Le premier Tableau de sa façon, en largeur de vingt-deux pieds sur dix représente des dogues qui combattent contre trois loups dont un cervier. Le fond est une forêt sauvage, où l'on voit des roches et quelques arbres, dont les branches en petit nombre, et le feuillage peu touffu, annoncent la stérilité du terrain. Le combat est très vif, et on voit bien qu'il est à mort. ici, les dogues se jettent avec fureur et en désordre sur un loup qu'ils ont terrassé ; ils s'acharnent contre lui avec opiniâtreté ; le loup excédé de leurs morsures semble avoir perdu ses forces, et ne montre que le sentiment d'une rage impuissante. Là un autre loup, que deux dogues prennent par derrière, et qu'un troisième attaque par devant, paraît les yeux étincelants, la gueule largement ouverte, les babines fortement retirées pour montrer des dents très aiguës, toutes prêtes à déchirer. Il est en disposition de se bien défendre, et on sent qu'on n'aura pas bon marché de lui. Plus loin le loup-cervier montre une rage plus farouche que les autres. Mordu par un dogue, il en tient un terrassé sous lui, et a ses griffes enfoncées dans sa peau. Tout ceci a ce grand air de vérité qui est devenu inséparable du pinceau de l'Auteur. On voit bien qu'il n'a que médiocrement soigné ce Tableau ; mais il est dessiné et touché de main de Maître¹⁰³¹.

Le critique s'adonne d'une part à une description très complète de la toile mais ce faisant il propose avant tout un récit que l'on pourrait presque considérer comme une représentation théâtrale. La scène est si finement construite que Laugier distingue visiblement les actions de chacun des groupes représentés sur le tableau. Le talent du peintre à exacerber l'expressivité de ses sujets engage le critique à proposer une description interprétative des sentiments et des caractères des animaux. De fait, le salonnier emploie un vocabulaire *ad hoc*, et si les dogues agissent avec *opiniâtreté* la rage de l'un des loups se manifeste elle comme *impuissante* tandis qu'un second, avec lequel on *aura pas bon marché*, paraît résister aux chiens – et tout cela en en dépit même du fait que le tableau ne soit par ailleurs que *médiocrement soigné*. Cette rage qu'énonce le critique se rapporte à un « excès de certaines passions violentes, telles que l'amour, la haine, la colère »¹⁰³². Nous sommes, sans conteste, confrontés au vocabulaire de la passion, et « quand l'âme est affectée d'une *passion*, le corps en partage l'impression »¹⁰³³.

Le commentateur se retrouve ainsi entraîné par une scène qui le touche. En préambule de son *Jugement*, Laugier informait son destinataire, qui n'avait pas pu assister à l'exposition, que pour construire son jugement sur les tableaux il « ne [se laissait] pas captiver par l'autorité des opinions : [il] interroge[ait] [son] âme¹⁰³⁴ ». Il précisait ensuite que ce qui allait l'attacher et le saisir ne résidait pas dans les détails formels de l'œuvre mais trouvait sa source dans la vérité et l'illusion. C'est donc tout naturellement que les tableaux d'histoire eurent sa préférence, la toile d'Oudry constituant une exception notable.

En 1769, c'est après avoir vu une toile de Jean-Baptiste Huet que Camburat « recul[a]

1031. LAUGIER, 1753, p. 30-31. Voir vol. 2 annexe 5.

1032. ANONYME, « Rage, (*Passion*). », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 13, p. 458.

1033. JAUCOURT Louis (de), « Passion, (*Peint*). », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 12, p. 150.

1034. LAUGIER, 1753, p. 6. Voir vol. 2 annexe 5.

d'horreur, et [se] réfugi[a] »¹⁰³⁵. La scène représentait cette fois des dogues attaquant des oies¹⁰³⁶. Il y a bien évidemment une forme d'exagération et d'amplification dans le vocabulaire employé par le critique mais celles-ci sont révélatrices de son rapport à la toile. Carole Talon-Hugon soulève, à ce sujet, ce qu'elle appelle « le paradoxe des émotions négatives¹⁰³⁷ » qui, en quelques mots, serait justifié par le plaisir que l'on aurait à éprouver des émotions déplaisantes transformées par la fictionalité artistique en sensations positives, en vertu notamment du bénéfice moral que le spectateur pourrait en tirer¹⁰³⁸. Dans le cas présent, Camburat ne peut pas s'identifier au sujet de la toile, puisqu'il s'agit d'animaux, mais il parvient toutefois à se projeter comme étant pris à partie par l'action qui se déroule. En d'autres termes, ce n'est pas tant le sort des oies qui influe sur le ressenti du commentateur que le fait qu'il expérimente la frayeur de se retrouver lui aussi confronté à ce dogue enragé.

L'une des plus célèbres toiles de Jean-Baptiste Oudry, *La lice allaitant ses petits* (cat. 83) exposée en 1753, présentait au regard de ses contemporains une si grande force expressive qu'elle témoigne des différents degrés d'interprétation auxquels pouvait donner lieu une même composition animalière. Ainsi, quand le rédacteur de la *Correspondance littéraire* entendit décrire cette toile, qu'il nommait « le premier tableau du salon, en ce qu'il est sans défaut », il traduisit l'expression de la chienne comme une « frayeur menaçante », selon lui « l'ouvrage du pur génie du peintre »¹⁰³⁹. Face à cette même composition, Pierre Estève percevait, pour sa part, « dans les yeux de la Chienne une attention maternelle, qu'achève de caractériser l'attitude de l'une de ses pattes qu'elle tient levée sur un de ses petits, de peur de le blesser »¹⁰⁴⁰. Ces deux réactions pour le moins opposées attestent d'une relation encore différente du spectateur à la toile. Ici, le critique ne prend plus part à l'action mais il propose une lecture très personnelle, guidée par sa sensibilité, de l'expression fictive du sentiment que le peintre aurait été en mesure de donner à son modèle animal.

Ainsi, comme le remarquait Diderot lorsqu'il écrivait que « le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal¹⁰⁴¹ », comparant

1035. CAMBURAT (de), *L'Exposition des tableaux du Louvre, Faite en l'année M. DCC. LXIX*, Genève-Paris, Valade, 1769, p. 16. Voir vol. 2 annexe 5.

1036. Il s'agit du morceau de réception de Jean-Baptiste Huet, *Un dogue se jetant sur des oies* (cat. 46).

1037. TALON-HUGON Carole, « Passions de l'âme et émotions artistiques : enjeux éthiques et esthétiques des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Du Bos », in DAUVOIS Daniel (éd.), DUMOUCHEL Daniel (éd.), *Vers l'esthétique : penser avec les "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, 2015, p. 65.

1038. « Dans l'expérience de l'art, la fictionalité s'ajoutant à la non implication affranchit le plaisir ressenti de l'hypothèse morale qui fait de cette épreuve une expérience ambivalente. » Cf. TALON-HUGON, 2015, p. 68.

1039. TOURNEUX Maurice (éd.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier frères, 1877-1882, vol. 2, p. 283 (16 vol.). Voir vol. 2 annexe 5.

1040. ESTÈVE, 1753, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

1041. DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, éd. par Else Marie BUKDAHL et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann,

l'art de Chardin à celui de Joseph Vernet (1714-1789), les compositions animalières, mettant en scène des êtres vivants, étaient en mesure de toucher le public supérieurement aux représentations inanimées.

« Le moment peint, lié logiquement et chronologiquement aux antécédents et subséquents, fournit au descripteur la possibilité de narrativiser sa description ; en apportant la ressource d'une histoire à raconter, il met le descripteur sur la voie du langage qui sert à la raconter, langage plus "naturel" que la "pure" description¹⁰⁴². » Le langage de la critique, issu de la tentation du récit telle que l'évoque ici Bernard Vouilloux, avait permis une narration de la scène animalière. C'est en cela qu'il ouvrit la « voix » aux animaux.

Donner la parole aux animaux

« Parmi les artistes français du XVIII^e siècle, c'est sans doute Chardin qui confronte le plus souvent les critiques aux limites de leur langage¹⁰⁴³. » C'est probablement pour essayer d'enrayer ce problème soulevé par Katalin Kovács que Baillet de Saint-Julien, en 1755, avait usé d'une métaphore tronquée pour rendre compte d'une toile exposée par le peintre¹⁰⁴⁴ : « La vérité de la couleur ne quitte jamais M. Chardin, il a peint un bas relief imitant le bronze dont l'illusion est parfaite, comme aussi un Tableau d'animaux à qui il ne manque, comme on dit, que la parole¹⁰⁴⁵. » L'effet produit par la figure de style était renforcé par le fait que des animaux (très certainement morts) constituaient le sujet de la toile. Si le silencieux Chardin était un magicien de la peinture¹⁰⁴⁶, alors, avec son concours, Baillet de Saint-Julien le devenait à son tour en prêtant aux bêtes la faculté de langage. Car si c'est bien au tableau qu'il ne manquait *que la parole*, c'est que le tableau était devenu l'animal, le sujet se confondant avec son support tant l'illusion de l'imitation était vraie.

Par le choix de ses mots, Baillet de Saint-Julien se rattache à une rhétorique classique du discours artistique qu'il a très certainement puisée chez Giorgio Vasari. Afin de préciser notre propos à ce sujet, nous emprunterons ses mots à Georges Didi-Huberman :

Lorsqu'au XIV^e siècle Pétrarque évoque les *vultus viventes*, les "visages vivants" d'un tableau, ou bien les

1984 [1765], p. 117. Voir vol. 2 annexe 5.

1042. VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 79.

1043. KOVÁCS Katalin, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », *Loxias* 33 [en ligne], 15 juin 2011, consulté le 16 janvier 2019, p 8 [URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>].

1044. La toile est mentionnée comme « Tableau d'animaux » dans le livret de l'exposition. Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1755 », 1990-1991, t. III, p. 17. Voir vol. 2 annexe 6.

1045. BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *Lettre à un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre le 28 Août 1755*, s. l., 1755, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

1046. C'est le terme qu'utilisa Diderot en 1765, alors que Chardin exposait au Salon un certain nombre de natures morte : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquentement à l'artiste ! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie ! » Cf. DIDEROT, 1984 [1765], p. 117. Voir vol. 2 annexe 5.

signa spirantia, les "signes [ou les statues] qui respirent" et à qui "il ne manque que la parole" (*vox sola deest*), il se réfère plus à une tradition rhétorique stratifiée dans sa bibliothèque qu'à une description concrète des processus mimétiques de l'art de son temps. Il situe donc clairement son discours dans l'élément du *topos* littéraire. Mais, lorsqu'au XVI^e siècle Vasari construit l'histoire encyclopédique – et dogmatiquement articulée – d'une Renaissance toscane comprise comme restauration du *buon disegno* mimétique, il se réfère désormais, en homme du métier, à un état concret de l'art de son temps, et notamment à des processus indubitables de portraits "sur le vif", tels qu'on peut les admirer chez Raphaël ou chez Bronzino, par exemple¹⁰⁴⁷.

Il est tout à fait intéressant de se demander si c'est volontairement – et nous pouvons penser que oui – que Baillet de Saint-Julien transposa un discours relatif à la mimétique de la figure humaine vers celle de la figure animale. En effet, le critique tend aussi à emprunter à un tout autre type de discours qui est lui très souvent relatif aux animaux : la fable. On retrouve ainsi chez le fabuliste Henri Richer (1685-1748), dans la préface de ses *Fables nouvelles* publiées en 1729, un propos similaire : « J'ai dit, que les animaux sont les personnages ordinaires de la Fable ; et l'on voit d'abord pourquoi ils méritent la préférence. La plupart son organisés : ils ont des passions comme nous ; et leurs actions étant une peinture naïve des nôtres, il semble qu'il ne leur manque que la parole¹⁰⁴⁸. »

Il nous a semblé essentiel d'insister sur ce commentaire de Baillet de Saint-Julien en raison du double ressort qu'il implique : d'un côté s'impose la notion fondamentale, aux yeux des peintres et amateurs du XVIII^e siècle, de la vérité en peinture à laquelle, nous l'avons vu, la peinture animalière ne se soustrait pas, et de l'autre, la rhétorique de cette critique soulève, dans une certaine mesure, la question du langage des bêtes – le langage étant ce qui sépare l'homme de l'animal.

Le penchant à la narration des critiques, et leurs figures de style, conduisirent à une tendance à prêter ainsi un langage aux animaux dans la peinture¹⁰⁴⁹. Dans sa définition stricte, le langage était entendu comme la « manière dont les hommes se communiquent leurs pensées, par une suite de paroles, de gestes et d'expressions adaptées à leur génie, leurs mœurs et leurs climats »¹⁰⁵⁰. Cette acception du terme ne semble pas applicable aux animaux, alors même qu'elle prend en compte, au delà des mots, les gestes et l'expression. Dans l'*Amusement philosophique sur le langage des bêtes*, Bougeant écrivait : « L'homme rit à sa manière, et le chien rit à la sienne : qu'importe que ce soit par un éclat de voix, ou par un simple mouvement des oreilles ou de la

1047. DIDI-HUBERMAN Georges, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. CVI, n° 2, 1994, p. 401.

1048. RICHER Henri, *Fables nouvelles mises en vers*, Paris, Étienne Ganeau, 1729, p. 11.

1049. Au sujet du langage, Bernard Vouilloux écrivait : « Car, en définitive, le support de la verbalisation du tableau, de sa narrativisation comme de sa description, l'étymon pictural du récit et du nom, c'est la figure. Peinte, il ne lui manque que la parole : elle sera ce bout de langue s'agitant dans le visible, organe muet, bribe d'un langage à déchiffrer, ce à quoi s'en prend le discours, le lieu où il prend où il assure sa prise. » Cf. VOUILLOUX, 1994, p. 86.

1050. JAUCOURT Louis (de), « Langage, (*Arts. Raison. Philos. Metaphys.*) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 9, p. 242.

queue ou par quelqu'autre expression semblable ? c'est toujours rire¹⁰⁵¹. » Ainsi, les animaux ont eux aussi la possibilité de s'exprimer par un langage qui leur est propre : celui de l'expression. En peinture, la figure humaine ne possède que la possibilité de s'exprimer par le mouvement et l'expression ; c'est également le cas pour la figure animale.

Déjà en 1739, on trouve chez Neufville de Brunaubois-Montador, les prémices de cette rhétorique du discours sur la peinture animalière. Le salonnier écrivait ainsi à propos d'une toile de Jean-Baptiste Oudry au sujet très proche de celle de 1753, un *Loup-cervier attaqué par deux dogues*¹⁰⁵² :

Ces trois animaux sont d'une expression inconcevable, de même que dans son pendant un *Loup-Cervier attaqué aussi par deux Dogues*, contre lesquels il se défend. Il inspire en vérité une certaine terreur sourde, et les oreilles de l'esprit entendent les accents de rage de ces animaux furieux. La nature est en tout cela si bien imitée, qu'il semble qu'on les pourrait saisir, s'il ne paraissait pas si dangereux de les approcher dans ces moments de combat¹⁰⁵³.

Ici la crainte du spectateur face à la composition est moins prononcée que lorsque Camburat exprimait la frayeur que lui inspirait le dogue attaquant des oies de Jean-Baptiste Huet, et la participation du spectateur à la scène se manifeste sensiblement par la vue, le toucher et l'ouïe. La vue et le toucher sont assez habituelles, dans la mesure où ce sont les sens que mobilisent le plus l'imitation et la matière picturale. En revanche, le fait qu'interviennent ici des sons, confère une dimension spectaculaire supplémentaire au tableau. Ainsi que l'écrivit plus tard Diderot : « Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs ; et le fracas est sur la scène¹⁰⁵⁴. »

En 1748, face au tableau la *Laie avec ses marcassins attaqués par des dogues* (cat. 79) de Jean-Baptiste Oudry, Gougenot n'hésita pas à confronter son lecteur au spectacle en évoquant le cri de l'un des petits marcassins : « Il y a un feu d'imagination étonnant dans toute cette composition ; elle est rendue avec tant d'expression, qu'on croit entendre crier le Marcassin qu'un des chiens serre dans sa gueule¹⁰⁵⁵. » Le fait que Gougenot aborde cet aspect de la représentation en particulier rend la scène hautement plus effroyable. Le spectateur se trouve désormais pris à parti et, s'il était touché par la toile, fermer les yeux ne lui suffira plus pour ignorer la terreur du marcassin en détresse.

En 1767, parlant d'une toile de Marie-Thérèse Vien, c'est le caquètement d'une poule qu'entendait Diderot : « Très beau petit tableau ; bel oiseau, très bel oiseau ; belle huppe, belle

1051. BOUGEANT Guillaume-Hyacinthe, *Amusement philosophique sur le langage des bestes*, Paris, Gisse, 1739, p. 115-116.

1052. Le tableau est exposé aux côtés d'un *Tigre dans sa loge agacé par deux dogues* auquel il fait pendant. Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1739 », 1990-1991, t. I, p. 13. Voir vol. 2 annexe 6.

1053. NEUFVILLE DE BRUNAUBOIS-MONTADOR Jean-Florent-Joseph (de), *Description raisonnée des tableaux exposés au Salon du Louvre*, Paris, Claude-François Simon fils, 1739, p. 9. Voir vol. 2 annexe 5.

1054. DIDEROT, « Pensées détachées sur la peinture », 1995 [1769-1781], p. 413.

1055. GOUGENOT, 1748, p. 110-111. Voir vol. 2 annexe 5.

cravate, bien hérissée, bec entrouvert et menaçant, œil ardent, ouvert et saillant, caractère inquiet, querelleux et fier ; j'entends son cri¹⁰⁵⁶. » On imagine aisément, à la description qu'en fournit le livret, que cette poule « veillant sur ses petits¹⁰⁵⁷ » présentait en effet tous les signes de la défense contre un prédateur invisible – le spectateur ? – et ce cri, que Diderot lui prêta, n'était autre que l'expression orale du tempérament *querelleux et fier* que le critique lui attribuait par ailleurs.

Ces critiques offrent une perception de la peinture d'animaux relativement différente de celle que nous avons évoquée lors de notre analyse de la théorie artistique. S'il ne s'agit que d'une grille de lecture, celle-ci nous paraît très intéressante dans un travail qui s'attache à comprendre la construction d'un sujet pictural dans sa globalité.

La peinture animalière, dans sa réception particulière, semble montrer que le goût qui se développa à son encontre était incontestable. Elle ne laissa jamais les critiques indifférents, faisant naître chez eux des sensations assez inédites, parfois difficilement retranscriptibles, ainsi que le remarquait Nathalie Manceau : « Les critiques n'hésitent pas à évoquer leur fascination, leurs hésitations et leur embarras quand il s'agit de rendre compte d'une œuvre (et pas seulement des peintures d'histoire si l'on considère les œuvres d'Oudry ou de Chardin)¹⁰⁵⁸. » Jean-Baptiste Oudry, plus particulièrement, toucha le public. L'artiste, avait su, par ailleurs, en se faisant ainsi connaître, créer un marché auquel la critique participa : « Au-delà des blessures d'amour-propre, les critiques sont capables de compromettre l'existence matérielle même de l'artiste car ces solennités ostentatoires que sont les Expositions, sont depuis longtemps contaminées par l'extension irrésistible du marché. C'est là que l'artiste conquiert le nom qui fera monter le prix de ses ouvrages, c'est là, comme le raconte Diderot, que le baron d'Holbach remarque une chienne peinte par Oudry, et que se dessinent les acheteurs éventuels¹⁰⁵⁹. » C'est justement ce marché, par le biais des ventes et des commandes, mais plus généralement du goût, que nous allons maintenant interroger.

1056. DIDEROT Denis, *Ruines et paysages : salons de 1767*, éd. par Else Marie BUKDAHL, Michel DELON et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1995 [1767], p. 247. Voir vol. 2 annexe 5.

1057. « 54. Une poule huppée, veillant sur ses petits. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1767 », 1990-1991, t. IV, p. 19. Voir vol. 2 annexe 6.

1058. MANCEAU, 2014, p. 248.

1059. BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice : 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 784 (1^{ère} éd. : Pise, Pacini, 1984).

Chapitre III. Collectionneurs, amateurs et commanditaires : les animaux à demeure

Ainsi que nous avons pu l'aborder dans notre précédent chapitre, les expositions artistiques avaient permis au public de se familiariser pleinement avec le genre de la peinture animalière, en accueillant notamment les œuvres de Jean-Baptiste Oudry qui furent presque toujours unanimement saluées par la critique. Excellent commerçant, l'artiste ne produisait pas vainement et le nombre de ses tableaux aux expositions atteste, *a priori*, d'une demande. C'est pourquoi il convient maintenant de s'intéresser plus particulièrement au marché, par le biais des collectionneurs et des commanditaires en particulier, afin de déterminer quelques-uns des principaux aspects de la manifestation du goût pour les représentations animalières.

Ces dernières décennies les études sur le marché de l'art du XVIII^e siècle¹⁰⁶⁰ et ses acteurs – marchands et experts¹⁰⁶¹, collectionneurs, amateurs, connaisseurs ou encore curieux¹⁰⁶² – se sont

1060. Sur le commerce de l'art au XVIII^e siècle, voir notamment : CHATELUS Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991 ; GUICHARD Charlotte, *La griffe du peintre : la valeur de l'art, 1730-1820*, Paris, Seuil, 2018 ; LUGT Frits, *Répertoire des Catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité: tableaux, dessins, estampes, miniatures, sculptures, bronzes, émaux, vitraux, tapisseries, céramiques, objets d'art, meubles, antiquités, monnaies, médailles, camées, [...]*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1938, 4 vol. ; MICHEL Patrick (éd.), SCHNAPPER Antoine (préf.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle : actes de la 3^e Journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2002 ; MICHEL Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2007 ; MIREUR Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles : tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints et vitraux*, Paris-Marseille, L. Soullié-R. Rémusat, 1901-1912 (7 vol.) ; WARREN Jeremy (éd.), TURPIN Adriana (éd.), *Auctions, agents and dealers : the mechanisms of the art market, 1660-1830*, Oxford, Beazley Archive : Archaeopress, 2007.

1061. Sur les marchands spécialisés dans le commerce du tableau voir notamment : BRUAND Yves, « Un grand collectionneur marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre, 1950, t. II, p. 99-114 ; CAMUS Fabienne, *Jean Baptiste Pierre Le Brun : peintre et marchand de tableaux (16 février 1748-7 août 1813)*, thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne sous la dir. d'Antoine SCHNAPPER, 2000 ; DARROUSSAT Séverine, « Recherches autour de l'expert et marchand Pierre Remy (1715-1797) », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français*, 2001 (2002), p. 103-123 ; DEMATHIEU Ludovic, *Les Joullain graveurs, éditeurs et marchands-experts à Paris au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat de l'Université Lille 3 sous la dir. de Patrick Michel, 2014 ; EDWARDS JoLynn, SCHNAPPER Antoine (préf.), *Alexandre-Joseph Paille : expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Arthena, 1996 ; GLORIEUX Guillaume, ROCHE Daniel (préf.), *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 ; MICHEL Patrick, « Pierre Remy 'peintre et négociant en tableaux et autres curiosités. Bon connaisseur' : esquisse d'un portrait », in OTTANI Cavina (éd.), LACLOTTE Michel (éd.), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e- XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 328-336 ; OUVRAGE COLLECTIF, *La fabrique du luxe : les marchands merciers parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Paris Musée, 2018.

1062. Sur la figure du collectionneur, de l'amateur, du curieux, etc., voir notamment : BAILEY Colin B., *Patriotic taste :*

multipliées mettant en exergue à la fois les processus d'achat et de vente, l'évolution du goût, mais aussi des pratiques de collectionnisme individuelles, par le biais de monographies¹⁰⁶³. Malgré l'ampleur de cette bibliographie, il ne fut pourtant pas aisé de traiter de la question des collections et des ventes au travers d'un genre pictural aussi spécifique que l'est la peinture d'animaux. En effet, qu'il s'agisse de publications anciennes ou récentes consacrées à la figure des collectionneurs, aux collections elles-mêmes ou aux ventes en général, lorsque la question des genres picturaux est évoquée il est assez rare que soit mentionnée la peinture animalière. Lorsque c'est le cas, c'est surtout pour remarquer son absence¹⁰⁶⁴.

Si, d'une part, les seuls résultats des ventes du XVIII^e siècle laissent penser que les représentations animalières ne trouvaient finalement que peu d'adeptes malgré le succès remporté lors des expositions publiques, l'étude des décors intérieurs offre une vision tout à fait différente de la façon dont se manifestait l'intérêt porté au genre animalier. Au travers de diverses expressions du genre de la peinture d'animaux, ce chapitre sera l'occasion d'interroger le goût des collectionneurs autant que celui que nourrissait le XVIII^e siècle pour les décors intérieurs et les ornements, par le biais notamment des grandes commandes royales et aristocratiques.

Après avoir mis en exergue différents aspects de la peinture d'animaux dans les collections, par l'étude de la répartition des œuvres, nous nous attacherons plus particulièrement à deux thématiques : d'abord la peinture d'oiseaux qui entre en résonance avec le goût que

collecting modern art in Pre-Revolutionary Paris, New Haven, Yale University Press, 2002 ; BONNAFFÉ Edmond, *Les collectionneurs de l'ancienne France : notes d'un amateur*, Paris, A. Aubry, 1873 ; GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008 ; JAM Jean-Louis (éd.), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000 ; MICHEL Patrick, « Lieux et dispositifs de la collection en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 131-159 ; MICHEL Patrick, *Peinture et plaisir : les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 ; POMIAN Krzysztof, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, 1979, n° 43, p. 23-36 ; POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ; RIS Clément (de), *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, Plon, 1877.

1063. Sur quelques grandes figures du collectionnisme du XVIII^e siècle, voir par exemple : BAILEY Colin B., « Le marquis de Véri collectionneur », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, [année 1983], 1985, p. 67-83 ; GOUGEAUD-ARNAUDEAU Simone, *Le comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*, Paris, l'Harmattan, 2010 ; LAFONT Anne, *1740, un abrégé du monde : savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Lyon, Fage, 2012 ; TILLEROT Isabelle, MICHEL Christian (préf.), *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

1064. À ce sujet, l'ouvrage publié en 1967 par Daniel Wildenstein, contenant la retranscription de nombreux inventaires après décès relatifs à l'art, fait figure d'exception. S'il présente un intérêt tout à fait certain en raison des nombreuses sources qui y sont mises à portée du chercheur, la publication est également notable en ce qui nous concerne car Daniel Wildenstein a fait le choix d'y indexer, entre autres, les œuvres par type de sujet. Il répertorie par exemple les sujets mythologiques ou encore religieux ainsi que les portraits, qui occupent une place non négligeable des inventaires, et il propose également une catégorie dédiée aux animaux, qu'il distingue de la représentation de gibier, constituant elle-même une sous catégorie de la nature morte – on retrouve également quelques représentations animalières éparses au sein des quelques tableaux considérés comme exotiques. Ainsi, bien que les œuvres animalières figurent chez les amateurs et les artistes en nombre plus restreint que d'autres genres (surtout le portrait et le paysage) il semblerait que Daniel Wildenstein ait quand même jugé à propos d'en faire une catégorie spécifique. Cf. WILDENSTEIN Daniel, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle, conservés au Minutier central des notaires de la Seine*, aux Archives nationales, Paris, Beaux-arts, 1967.

nourrissait le XVIII^e siècle pour l'orientalisme mais aussi celui de la curiosité, et enfin les commandes de peinture cynégétique qui répondent à des problématiques encore différentes de la fonction décorative des œuvres animalières, liées à la place de l'homme au sein de son environnement.

1. Tour d'horizon : la peinture animalière chez les amateurs entre 1700 et 1793

L'analyse des collections trouve son intérêt dans la mise en lumière de quelques tendances spécifiques au goût pour la peinture d'animaux, notamment selon sa répartition par sujets, en permettant l'étude des artistes qui furent privilégiés. Nous tenterons ici de déterminer dans quel mouvement plus général pouvait s'inscrire l'attrait, quoique modéré, pour les représentations animalières, tout en essayant d'expliquer pourquoi ce goût ne parvint jamais à se développer véritablement.

Outils exploités et choix méthodologiques

Afin d'évaluer le plus justement possible la proportion des toiles animalières présentes chez les amateurs, nous nous sommes concentrée, dans un premier temps, sur les ventes. Pour cela, la base en ligne du Getty Institute¹⁰⁶⁵ qui recense les informations contenues dans les catalogues des ventes¹⁰⁶⁶ européennes entre les années 1651 et 1945, s'est avérée être un outil précieux. Ce premier travail nous a permis de constituer une base de données où sont répertoriées toutes les toiles animalières que nous avons été en mesure d'identifier.

Pour ce faire, les ouvrages des peintres que nous avons déjà pu évoquer jusqu'à présent – français, mais aussi flamands, hollandais et italiens – ont systématiquement été examinés. À ces noms sont venus s'adjoindre ceux d'artistes (parfois représentés par une ou deux occurrences seulement¹⁰⁶⁷) que des recherches selon les sujets des œuvres ont permis de mettre au jour. De nombreuses toiles découvertes demeurent actuellement anonymes.

Dans la mesure du possible, nos recherches ont été complétées par la consultation, en

1065. Cette base de données en ligne, qui rassemble les informations de plus de 15 000 catalogues de ventes, permet d'effectuer des recherches d'une grande précision, qu'elles soient faites par mots clés, par type d'œuvre, noms d'artistes, de vendeurs, ou bien par dates et localisations. En outre, les résultats trouvés fournissent dans la mesure du possible, les données relatives à la vente et le nom de l'acheteur, ainsi que, parfois, la localisation actuelle de l'œuvre. Cf. URL : http://www.getty.edu/research/tools/provenance/sales_catalogs_files.html.

1066. Pour la plupart, les catalogues des ventes françaises sont conservés à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) qui les propose en ligne sous forme numérisée.

1067. Par exemple, c'est le cas d'un peintre du nom de Godel (il s'agit de l'unique occurrence référencée de ce nom) dont un tableau représentant un cerf arrêté par des chiens est présenté lors d'une vente anonyme le 2 décembre 1765 : « Un Tableau représentant un Cerf arrêté par des Chiens, peint par Godel en 1660, sur bois, de 12 pouces de large, sur 9 pouces de haut, dans sa bordure dorée. » Cf. [Cat. vente] LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue des tableaux, estampes, dessins, bronzes, bustes de marbre, avec leurs gaines de marbre [...] : [vente du 2 décembre 1765]*, Paris, Chez Lebrun, 1765, p. 7, cat. 43.

archive, des inventaires après décès des principaux collectionneurs ayant possédé des œuvres animalières.

Nous avons ainsi mis au jour quatre-cent-quatre-vingt-huit ventes dont les catalogues indiquent au moins une peinture identifiée comme sujet animalier. Compte tenu de la complexité du travail que cela nécessiterait, il nous a semblé peu pertinent d'étudier ces ventes à l'aune du contexte général du marché de l'art du XVIII^e siècle. En effet, il faudrait pour cela pouvoir considérer les genres picturaux au prisme les uns des autres afin d'en tirer des conclusions générales à partir desquelles nous pourrions analyser la peinture d'animaux. C'est pourquoi nous avons choisi de privilégier une analyse interne à nos résultats, qui se justifie également par la faible représentation, en général, de la peinture animalière dans les ventes du XVIII^e siècle.

Bien que nos recherches restent principalement concentrées autour de la peinture, une brève évaluation a permis de constater que le goût pour les dessins animaliers – études et dessins finis – ne différait que peu de celui pour la peinture, que ce soit en termes de sujets ou dans leur proportion qui était également relativement basse chez les collectionneurs¹⁰⁶⁸. Quant aux estampes d'après les maîtres, dont le commerce était florissant au XVIII^e siècle, elles permettaient une large diffusion de l'œuvre de certains artistes. Bien que la mode, au sein du milieu des collectionneurs, de faire graver les toiles les plus remarquables de certains cabinets¹⁰⁶⁹ n'ait ainsi cessé de se développer au cours du siècle, il n'existe que trop peu d'exemples de sujets animaliers pour pouvoir en tirer une quelconque analyse (si ce n'est en conclure à un certain désintérêt). Ainsi, que ce soit en dessin ou en gravure, les représentations animalières semblent avoir été peu goûtées des amateurs.

Malgré tout, les données que nous possédons actuellement sur les cabinets d'amateurs et les ventes sont fragmentaires et mériteraient éventuellement d'être complétées par un travail de plus grande envergure. À la lecture de notre chapitre et du traitement de nos informations, il est donc important de garder présente à l'esprit une remarque de Patrick Michel : « Les catalogues de vente aux enchères, aussi précieux et instructifs soient-ils, nous fournissent des données incomplètes et ne permettant tout au plus que d'approcher la réalité. On ne doit en effet jamais oublier que toutes les collections ne sont pas dispersées en vente publique, certaines étant

1068. Il est plus difficile d'évaluer la proportion exacte des dessins que les collectionneurs rassemblaient souvent en portefeuilles et qui étaient présentés comme tels lors des ventes. Toutefois, nous avons pu recenser environ six-cent dessins à caractère animalier comprenant autant d'études que de dessins préparatoires et de dessins finis. Ce nombre ne constitue qu'une infime proportion du total des ventes d'arts graphiques.

1069. Voir par exemple : ATWATER Vivian Lee, *A catalogue and analysis of eighteenth-century French prints after Netherlandish baroque paintings*, thèse de doctorat de l'université de Washington, 1988 ; MACALLISTER Johnson W., « From Verrue to Vence : systematic engraving of private painting collections in France to 1760 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXVII, n° 1465 (1991), p. 77-92.

transmises par héritage, d'autres cédées directement à un collectionneur ou à un marchand¹⁰⁷⁰. » C'est pourquoi nous avons préféré nous exprimer en pourcentages plutôt qu'en données brutes.

1.1. Une grande absente des cabinets ?

Le constat de quelques historiens de l'art s'étant intéressés à la question du goût au XVIII^e siècle (nous pensons ici à Georges Wildenstein, Jean Chatelus et Patrick Michel¹⁰⁷¹, en particulier) demeure assez univoque malgré les nombreuses décennies qui séparent leurs recherches : la nature morte – au sein de laquelle chacun de ces auteurs semble inclure la peinture animalière – ne rencontre pas un grand succès auprès des amateurs.

Au regard des ventes artistiques, il nous semble en effet correct d'affirmer que la peinture animalière, au même titre que la nature morte, ne connut qu'un engouement très relatif. En effet, d'après les estimations que nous avons pu établir à partir des catalogues de ventes françaises entre 1700 et 1793, il semblerait que les peintures animalières aient représenté à peine 2% des œuvres picturales mentionnées, avec un léger déclin à partir des années 1780 où les toiles à sujets d'animaux ne constituèrent plus que 1,6% des peintures figurant dans les catalogues.

L'émergence du genre animalier en France avait été concomitante d'un goût très prononcé en faveur de la peinture des écoles du Nord, tandis que l'intérêt porté aux œuvres italiennes déclinait. En outre, le sentiment de retour à la nature favorisa l'attrait pour des genres comme celui du paysage. Pour autant, dans un tel climat, la peinture animalière ne parvint pas, semble-t-il, à gagner la faveur des amateurs.

Jean Chatelus, qui étudie la proportion des œuvres par sujets chez les marchands et les artisans à Paris, évoque les animaux aux côtés des natures mortes et des peintures de fruits et de fleurs :

Trois cent cinquante et une natures mortes et cent quarante cinq tableaux d'animaux ont été relevés. Les deux genres regroupés, au nombre de 496, représentent 2,7% de l'ensemble des œuvres et 4% des sujets déterminés. Les marchands en possèdent respectivement trois cent quatre vingt trois, soit 3 et 4,6%, et les artisans cent treize, soit 1,7% et 2,7%. Les artisans possèdent proportionnellement moins d'animaux et plus de natures mortes, peut-être parce que la nature morte de fleurs et de fruits est un genre plus ancien, alors qu'au contraire la peinture d'animaux est en plein essor au 18^e siècle. Un seul peintre est cité : Bassan, pour deux copies de tableaux d'animaux chez un marchand grainier. Par ailleurs abondent "pots de fleurs", "corbeilles de fleurs", sans parler du gibier¹⁰⁷².

1070. MICHEL P., 2010, p. 29.

1071. Voir : CHATELUS Jean, « Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIII^e siècle », *Dix-huitième Siècle*, n°6 (Lumières et Révolution), 1974, p. 309-324 ; MICHEL P., 2010, p. 312 ; WILDENSTEIN Georges, « Le goût pour la peinture, dans le cercle de la bourgeoisie parisienne, autour de 1700 », *Gazette des beaux-arts*, 1958, p. 113-138.

1072. CHATELUS, 1974, p. 320.

Il nous semble approprié de penser en effet que l'émergence encore récente, en Europe, du genre animalier¹⁰⁷³ constitue l'un des plus importants facteurs pour expliquer sa très faible présence dans les intérieurs privés.

D'autres aspects méritent néanmoins d'être pris en considération pour tenter de justifier cette relative absence. Selon Patrick Michel – bien que l'historien de l'art s'exprime au sujet de la nature morte, ses exemples concernent aussi bien la peinture d'animaux – il faut surtout tenir compte de l'importante dimension des toiles : « Quant aux scénographies élaborées de Melchior d'Hondecoeter, de Frans Snyders, de Jan Fyt, ou bien encore de Jean Baptiste Weenix, c'est moins leur qualité ou leur sujet que leurs dimensions qui les écartent des collections françaises¹⁰⁷⁴. » Cette raison avait déjà été avancée par l'éminent marchand d'art Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813), qui, durant le dernier quart du XVIII^e siècle, avait fait paraître un ouvrage en trois volumes destiné à connaître l'œuvre d'artistes flamands, hollandais et allemands présents dans d'importantes collections¹⁰⁷⁵. Lebrun écrivait ainsi au sujet de Melchior d'Hondecoeter :

Ses tableaux sont moins recherchés en France que partout ailleurs : ce n'est pas que l'on en sache apprécier le mérite ; mais c'est qu'étant presque toujours très grands, ils occuperaient trop d'espace dans les cabinets où ils n'offriraient aux yeux qu'une vaste basse-cour. Ces sortes de tableaux étaient autrefois reçus dans les salles à manger ; mais, grâce au goût de la bonne architecture, on les a relégués dans les gardes-meubles¹⁰⁷⁶.

Cette affirmation au sujet de la dimension des toiles du peintre hollandais, était également valable concernant les toiles du flamand Frans Snyders : « Ses tableaux étaient placés dans les salles à manger, mais l'architecture moderne les en a chassés¹⁰⁷⁷. » Enfin, dans le second volume, c'est cette fois-ci en parlant des peintures de Jan Fyt que Lebrun confirma une fois encore ces mêmes propos : « Les raisons du peu de succès en France des tableaux de *Sneyders*, *Weninix*, et *Hondekoeter*, s'appliquent naturellement à *Jean Fyt*, qui est cependant un des plus habiles maîtres en ce genre¹⁰⁷⁸. »

Il convient de s'interroger également sur le lien entre le déclin que connut la peinture animalière dans l'espace public à partir des années 1760¹⁰⁷⁹ et sa diminution progressive au sein des catalogues de ventes à partir des années 1770. Doit-on l'interpréter comme le goût des

1073. Nous avons pu voir plus tôt qu'en tant que genre autonome la peinture animalière émergea au tout début du XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Nord sous le pinceau de Frans Snyders. Voir part. 1 chap. 1.

1074. MICHEL P., 2010, p. 312.

1075. LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands : ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne avec un texte explicatif [...]*, Paris, Chez l'Auteur et chez Étienne-Léon Poignant, 1792-1796, 3 tomes.

1076. LEBRUN, 1792-1796, t. I, p. 49.

1077. LEBRUN, 1792-1796, t. I, p. 39.

1078. LEBRUN, 1792-1796, t. II, p. 64.

1079. Voir vol. 2 annexe 7.

amateurs qui se serait amenuisé à mesure que la peinture animalière disparaissait des expositions, n'ayant plus de représentant suffisant pour la maintenir comme au temps de Jean-Baptiste Oudry ? Ou bien, au contraire, les artistes ne trouvant plus preneurs préférèrent-ils se consacrer à d'autres genres, comme ce fut le cas pour Jean-Jacques Bachelier et Jean-Baptiste Huet ? Bien que nous n'ayons pas de réponse à apporter à ces questions, nous pensons que ces deux hypothèses méritaient d'être soulevées.

1.2. Les tendances du goût pour les représentations animalières : répartition des sujets et artistes privilégiés

Deux écoles de peinture furent nettement privilégiées par les amateurs et collectionneurs du XVIII^e siècle : celle du Nord du Siècle d'Or et l'école française contemporaine. Ainsi que le relevait Daniel Wildenstein, les peintres italiens furent relativement peu représentés : « Pour les écoles flamande et hollandaise, le nombre de nos fiches est le double de celui des italiens. De même pour les français, qui sont souvent des artistes du XVIII^e siècle¹⁰⁸⁰. » Nous verrons que la répartition des sujets animaliers correspond tout à fait à la proportion des différentes écoles de peinture au sein des collections.

Si la faible représentation de la peinture animalière chez les amateurs a semblé être un frein à la pertinence d'une analyse générale des ventes, la disparité entre les nombreux sujets plébiscités, et l'analyse de leur répartition, telle que nous la proposons ici, ont toutefois servi à mettre en avant des tendances majeures qui permettent d'interroger plus largement différentes questions liées au goût.

La répartition des sujets

Si parfois les sujets sont aisément identifiables, comme une nature morte montrant « Un Lièvre et deux Perdreaux, savamment touché par *M. Chardin*¹⁰⁸¹ », issu d'une vente de 1781 ou encore une composition cynégétique de Nicasiaus Bernaerts « représentant des Chiens poursuivant un Lièvre¹⁰⁸² » présentée lors d'une vente en 1757, il peut s'avérer quelquefois périlleux de classer les toiles selon des catégories picturales préconçues et univoques. Comme nous le verrons, cette remarque est particulièrement sensible en ce qui concerne la peinture de paysage-animalier¹⁰⁸³.

1080. WILDENSTEIN Daniel, « Les tableaux italiens dans les catalogues de ventes parisiennes du XVIII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, t. C, juillet-août 1982, p. 1-48, et septembre 1982, p. 1.

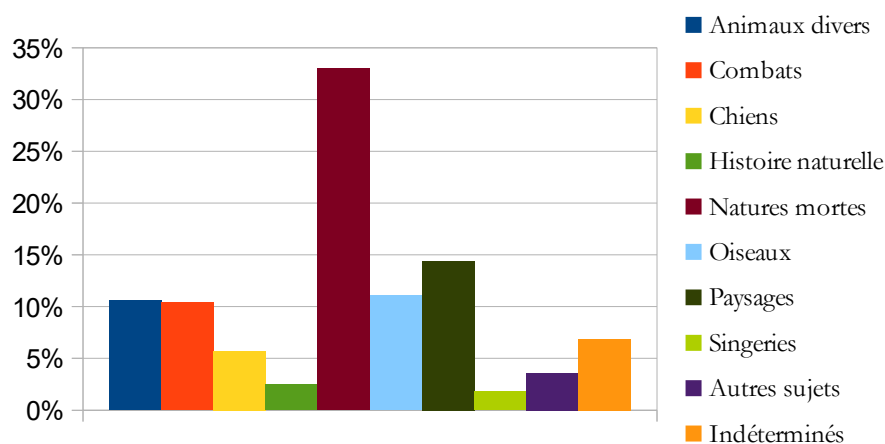
1081. [Cat. vente] JOULLAIN François-Charles, *Notice de quelques tableaux, dessins, et meubles précieux, provenans du cabinet de M.*** dont la vente se fera le mercredi 7 février 1781, de relevée, à l'Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, Paris, Chez Dufresne et chez Joullain*, 1781, p. 7, cat. 26.

1082. [Cat. vente] HELLE P. C. A., GLOMY Jean-Baptiste, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes [...] : [vente du 28 février 1757]*, Paris, Didot, 1757, p. 150, cat. 709.

1083. Un terme que nous avons défini en présentant le travail du peintre hollandais Paulus Potter dans notre premier chapitre. Voir part. 1 chap. 1.

Dans la mesure du possible, nous nous sommes fiée aux descriptions des toiles fournies par les rédacteurs des catalogues ainsi qu'à notre connaissance de l'œuvre des artistes. En dépit d'une vraisemblable marge d'erreur dont nous avons bien conscience, il a toutefois été intéressant de développer, plus ou moins, les constats et conclusions qui purent émerger de nos résultats.

Répartition des sujets animaliers dans les ventes entre 1700 et 1793



Le diagramme présenté ci-dessus a été réalisé à partir d'un total de mille-quatre-cent-vingt-huit lots de peintures – contenant donc une ou plusieurs toiles, parfois les mêmes d'une vente à l'autre – eux-mêmes répartis entre quatre-cent-quatre-vingt-huit ventes qui eurent lieu en France de 1700 à 1793.

Les sujets qui s'apparentent à des natures mortes animalières¹⁰⁸⁴, avec ou sans animaux vivants, sont ceux qui avaient la préférence des amateurs et constituent un peu plus de 30% des peintures animalières présentées. Outre les tableaux de chiens gardant du gibier, à la proportion relativement faible, ces toiles ne présentent que des animaux morts, ce qui signifie donc, en contrepartie, qu'un peu moins de 70% des autres peintures représentent exclusivement des animaux vivants.

Nous avons distingué deux grandes catégories : l'une a trait aux sujets picturaux proprement dits (nature morte, histoire naturelle, paysage, etc.) quand l'autre s'est focalisée plus particulièrement sur les animaux représentés (oiseaux, chiens et animaux divers). S'ils ne constituent pas des sujets picturaux *stricto sensu* (entendus comme un type de composition) ils constituent en revanche des sujets du point de vue de l'objet représenté, dans des scènes aux thématiques variables. Par exemple, la catégorie que nous avons intitulée « Animaux divers »

1084. Bien que le nom d'Anne Vallayer-Coster n'apparaisse que rarement dans les ventes que nous avons étudiées, celle-ci ayant été active à partir des années 1770, nous nous devons toutefois de signaler une étude portant spécifiquement sur les amateurs de ses natures mortes : BAILEY Colin B., « Un peintre de natures mortes et ses mécènes : les collectionneurs de Vallayer-Coster de 1770 à 1789 », in KAHNG Eik (dir.), ROLAND MICHEL Marianne (dir.), *Anne Vallayer-Coster : peintre à la Cour de Marie-Antoinette*, Marseille, Musée des beaux-arts de Marseille, 2003, p. 59-73.

comprend aussi bien des représentations d'animaux isolés que des représentations groupées de différents spécimens, comme une toile « représentant un Renard avec ses petits¹⁰⁸⁵ », deux tableaux représentant « l'un le Cerf, l'autre un Lion¹⁰⁸⁶ » tous trois de Jean-Baptiste Oudry, ou encore une composition de Jean-Baptiste Huet montrant « Un Bélier et plusieurs Moutons¹⁰⁸⁷ ».

La catégorie nommée « combats », réunissant des œuvres comme le « Combat de coqs¹⁰⁸⁸ » de Frans Snyders vendu en 1754, comprend également les scènes de chasse, à l'instar de la composition mettant en scène « Quatre différents Groupes de chiens, qui combattent contre des loups-cerviers dans un Bois¹⁰⁸⁹ » de Jean-Baptiste Oudry, présenté lors de la vente Jullienne en 1767. À elles deux, les compositions de combats d'animaux et les scènes de chasse, à proportions relativement égales, ne représentent que 9% du total des toiles, tandis qu'au Salon, où elles surent retenir l'attention du public, elles constituaient près d'un quart des œuvres animalières exposées. Dans la troisième partie de ce chapitre, nous développerons plus amplement la question du goût pour la peinture de chasse et les combats d'animaux par le biais des commandes.

Dans cette partie là, nous aborderons également la question des portraits de chiens de la meute royale. Par ailleurs, notons que les représentations de chiens constituaient près de 6% des ventes animalières. On trouvait par exemple, à la vente après-décès de François Le Roy de la Faudignière¹⁰⁹⁰, en 1787¹⁰⁹¹, pas moins de dix tableaux représentant des chiens¹⁰⁹², la plupart déjà présentés lors de deux précédentes ventes, en 1776 et 1782¹⁰⁹³. Tandis que lors des vacations de 1776 et 1787, les tableaux de chiens sont indiqués comme d'une main anonyme, en 1782, parmi les « neuf petits Tableaux représentant neufs petits chiens », huit sont donnés à l'italien Benedetto Pagni (v. 1504-1578) « peintre en ce genre »¹⁰⁹⁴. Bien que Benedetto Pagni, peintre maniériste italien, soit connu pour avoir participé à l'élaboration des chevaux en trompe-l'œil du palais du Te

1085. [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue d'une collection de tableaux et de dessins des meilleurs maîtres de France, d'Italie et de Flandre [...] : [vente du 20 mars 1758]*, Paris, Antoine Jombert, 1758, p. 6, cat. 31.

1086. [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue de tableaux, estampes, dessins, bronzes, figures de marbre, bustes et gaines de marbre [...] : [vente du 14 janvier 1765]*, Paris, Merigot, 1765, p. 18, cat. 135.

1087. [Cat. vente] ANONYME, *Vente de tableaux dont plusieurs sont originaux de bons maîtres et de différentes écoles, quelques dessins [...] : [vente du 16 février 1778]*, s. l., 1778, p. 4, cat. 7.

1088. [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue de tableaux, bronzes, marbres et dessins du cabinet de feu Monsieur de la Haye : [vente de 1754]*, s. l., 1754, p. 10, cat. 101.

1089. [Cat. vente] REMY Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne [...] : [vente du 30 mars 1767]*, Paris, Chez Vente, 1767, p. 102-103, cat. 259.

1090. Patrick Michel a d'ailleurs déjà souligné l'originalité des ouvrages qui composent la collection François Le Roy de la Faudignière. Cf. MICHEL P., 2010, p. 98.

1091. Nous avons eu accès aux informations concernant cette vente via la base en ligne du Getty Institute. Cf. Vente François Le Roy de la Faudignière, 8 janvier 1787, Paris.

1092. Les tableaux sont mentionnés dans l'inventaire après-décès de Le Roy de la Faudignière dans « l'antichambre en rentrant éclairée sur la place royale », et « dans un petit cabinet derrière la pièce » Cf. A. N. MC/ET/XCII/916, 19 août 1786 : Inventaire après décès de François Leroy de La Faudignière, chevalier de l'ordre du Mérite, chirurgien dentiste du prince Palatin, duc régnant de Deux-Ponts, demeurant rue et place Royale, au pavillon Royal.

1093. Nous avons eu accès aux informations concernant la vente de 1776 via la base en ligne du Getty Institute. Cf. Vente anonyme [François Le Roy de la Faudignière], 15 juillet 1776, Paris. Pour la vente de 1782, voir : [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue des tableaux et autres objets curieux qui composent la majeure partie de la collection de M. Le Roy de La Faudignière [...] : [vente du 1er mars 1782]*, Paris, 1782.

1094. [Cat. vente] ANONYME, 1^{er} mars 1782, p. 8.

à Mantoue, cette attribution paraît toutefois peu vraisemblable. En effet, rien n'atteste qu'il soit effectivement à l'origine de ceux-ci.

Les œuvres de peintres comme Castiglione¹⁰⁹⁵, ou bien Jacopo Bassano sont assez peu aisément classables – elles constituent ainsi la principale part des « autres sujets » – en comparaison du reste des sujets animaliers. En effet, la peinture animalière française et celle des Pays-Bas du Nord, dont elle tira le plus son influence, étaient majoritaires et se distinguaient des sujets traités par les artistes animaliers italiens, plus proches de l'Histoire que de la nature morte. C'est le cas par exemple de deux tableaux « l'un représentant la création des animaux, et l'autre, Orphée qui les enchante par ses accords¹⁰⁹⁶ » de Giovanni Benedetto Castiglione¹⁰⁹⁷, issus de la vente Jacques Langlier (1786). La toile mettant en scène le mythe orphique peut s'apparenter à celle conservée à la Galerie Nationale de Finlande, à Helsinki, sur laquelle il apparaît nettement que les animaux, au premier plan de la composition, sont mis en avant. Ces œuvres sont assez proches de certaines toiles de Roelandt Savery comme nous avons déjà pu le montrer¹⁰⁹⁸. Toutefois, celles-ci étaient absentes des collections françaises. Quant à Jacopo Bassano, on trouvait de lui des compositions comme celle de la vente du duc de Tallard (1756) montrant « Noé, qui construit l'Arche ». Malgré quelques défauts, les experts en charge du catalogue de la vente ne manquèrent pas de rappeler que Bassano¹⁰⁹⁹ « entendait merveilleusement les Animaux [et] les peignait dans la plus grande vérité »¹¹⁰⁰.

La question du paysage-animalier

Le « retour à la nature, ce sentiment à la mode¹¹⁰¹ », qui influença la production picturale du XVIII^e siècle, eut une incidence sur la faveur dont bénéficia la peinture de paysage auprès des amateurs. En cela, il a semblé intéressant de s'interroger sur ce genre hybride, issu de la peinture hollandaise en particulier, qu'est le paysage-animalier. Il était essentiel de ne pas négliger, dans une telle étude, l'importance d'un artiste comme Paulus Potter ni, dans une moindre mesure, Adriaen

1095. Il est parfois difficile de savoir s'il s'agit de Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), le père, ou de Giovanni Francesco Castiglione (1641-1710), le fils. Tous deux peignirent des animaux, et bien que leurs manières diffèrent, les sujets de leurs compositions sont souvent similaires. Voir fig. 17 et fig. 19.

1096. [Cat. vente] LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France [...] : [vente du 24 avril 1786]*, Paris, Chez Brullé et chez Lebrun, 1786, p. 12, cat. 19.

1097. Giovanni Francesco Castiglione réalisa lui-aussi une composition animalière ayant pour thème Orphée charmant les animaux (fig. 17), laissant place au doute quant à l'attribution de la toile de la vente Langlier.

1098. Voir part. 1 chap. 1.

1099. Bien qu'ils attribuent la toile à Leandro Bassano (1557-1622) (très certainement par erreur) les rédacteurs du catalogue ont amorcé la courte biographie de l'artiste qui accompagne les œuvres en évoquant « Jacques Bassan », prolongeant ainsi la confusion entre les deux artistes. Jacopo était le père de Leandro qui, pour sa part, ne s'illustra pas comme peintre animalier mais se spécialisa plutôt dans les portraits et les compositions religieuses.

1100. [Cat. vente] REMY Pierre, GLOMY Jean-Baptiste, *Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, tant de marbre que de bronze [...] : [vente du 22 mars 1756]*, Paris, Didot, 1756, p. 54, cat. 96.

1101. Terme employé par Fernand Engerand pour expliquer la faveur dont bénéficia la peinture de paysage au cours du XVIII^e siècle. Cf. ENGERAND Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, E. Leroux, 1901, p. XXI (1^{ère} éd. : 1900).

Van de Velde¹¹⁰². Sans être confrontée directement aux œuvres, il n'a pas toujours été aisé de déterminer quelles toiles entraient dans la catégorie des paysages-animaliers et lesquelles relevaient du paysage « pur », compte tenu du fait que la majeure partie de nos recherches repose principalement sur les descriptions de tableaux fournies par les rédacteurs des catalogues.

Il est en effet parfois difficile de relever qui des vaches ou du paysage occupe la place centrale de la composition, et notamment dans le cas des toiles d'Adriaen Van de Velde. En effet, si certaines œuvres laissent peu de place à l'incertitude, comme les « Cinq belles vaches dans une prairie¹¹⁰³ » de la vente Aved (1766), d'autres descriptions comme la « prairie de Hollande, entourée d'un canal [...] qui est orné de quatre vaches, un mouton et une chèvre¹¹⁰⁴ » issue d'une vente du marchand Alexandre-Joseph Paillet (1743-1814) en décembre 1777 semblent plus ambiguës¹¹⁰⁵. À ce titre, les dessins qui furent faits par Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) dans les catalogues de ventes se sont avérés de précieux indices sur le sujet des œuvres. Adriaen Van de Velde était familier des compositions présentant des laitières en train de traire des vaches. Scènes que l'on retrouve en une relative proportion dans les cabinets du XVIII^e siècle à l'image de celle présentée lors de la vente Conti en 1777¹¹⁰⁶ et dont le croquis qu'en fit Saint-Aubin permet de percevoir clairement que ce sont les vaches qui occupent tout le premier plan de la composition¹¹⁰⁷. En outre, lorsqu'il rédigea les notices du catalogue de la vente Angran de

1102. Concernant un artiste comme Adriaen Van de Velde, nous n'avons tenu compte que d'une infime partie de sa production, dans la mesure où, même si ses compositions sont relativement proches de celle de Paulus Potter, il n'était pas considéré, à la différence de celui-ci, comme un peintre d'animaux mais plutôt comme un paysagiste, ainsi qu'en témoigne la courte biographie que lui consacre Jean-Baptiste Pierre Lebrun. En effet, bien que Lebrun raconte que, dans sa jeunesse, Van de Velde « barbouillait de la cave au grenier des chèvres, des moutons et des vaches », il considère néanmoins qu'il faut le regarder comme « un des plus grands peintres de paysage », et ce bien que, entre autres genres, le peintre ait aussi produit d'« admirables tableaux d'animaux ». Cf. LEBRUN, 1792-1796, t. II, p. 55.

1103. [Cat. vente] REMY Pierre, *Catalogue raisonné de tableaux de différents bons maîtres des trois écoles, de figures, bustes et autres ouvrages de bronze et de marbre, de porcelaines, et autres effets qui composent le cabinet de feu Jacques André Joseph Aved [...] [vente du 24 novembre 1766]*, Paris, Didot l'Aîné, 1766, p. 21, cat. 51.

1104. [Cat. vente] PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, bronzes, terres cuites et autres objets de curiosité [...] [vente du 15 décembre 1777]*, Paris, Fr. Gueffier, 1777, p. 77-78, cat. 226.

1105. Au sujet d'une toile à la thématique similaire de la main du même artiste, les rédacteurs d'un catalogue d'exposition monographique exposaient les enjeux des représentations d'animaux au sein des paysages de Van de Velde : « Les compositions relativement modestes dans lesquelles les animaux occupent une place prépondérante, mais dont les humains sont absents ou à peine perceptibles, forment un groupe spécifique au sein de l'œuvre de Van de Velde. [...] Bien que Van de Velde ait souvent suivi dans ses premiers travaux l'exemple de Paulus Potter, dont le précédent n'est pas sans importance ici, nous trouvons dans les travaux de Karel Dujardin, un collègue de Van de Velde légèrement plus âgé, une approche plus comparable des petits groupes d'animaux. » [« *Relatively unassuming compositions in which animals figure prominently but humans are either absent or barely noticeable form a specific group within Van de Velde's œuvre. [...] Although in his early work Van de Velde often followed the example of Paulus Potter, whose precedent is not without significance here, we find a more comparable focus on small groups of animals in the works of Van de Velde's slightly older colleague Karel Dujardin.* »], Cf. [Cat. expo.] CORNELIS Bart, SCHAPELHOUMAN Marijn, *Adriaen van de Velde : Dutch master of landscape [Rijksmuseum, Amsterdam, 24 juin-15 septembre 2016 ; Dulwich Picture Gallery, Londres, 12 octobre 2016-15 janvier 2017]*, Londres, Paul Holberton, 2016, p. 130, cat. 27.

1106. « Un paysage, sur le devant plusieurs belles vaches et des moutons ; sur le deuxième plan une métairie de laquelle sort un paysan ; près de lui est une femme qui traite une vache : le fond est terminé par une prairie ornée de différents animaux, et dans le lointain un village. Tableau d'un beau fini et d'une grande vérité. » Cf. [Cat. vente] REMY Pierre, MUSIER Jean-François, *Catalogue des tableaux, dessins, terres-cuites, marbres, bronzes, pierres gravées, médailles [...] [vente du 8 avril 1777]*, Paris, Didot, 1777, p. 134, cat. 416.

1107. Sur une toile comme *Pâturage et laitière*, conservée à Dresde, les figures humaines – et ce bien que l'une soit évoquée dans le titre donné au tableau – sont presque imperceptibles, tandis qu'un troupeau de plusieurs vaches

Fontpertuis en 1748, Edme-François Gersaint (1694-1750) prit le parti d'insister nettement sur le talent animalier d'Adriaen Van de Velde, quand bien même la toile en question n'était pas animalière – il s'agit ici d'un paysage orné de figures : « Vander Velde réussissait supérieurement dans la représentation des Animaux, qu'il dessinait avec beaucoup de précision¹¹⁰⁸. »

Paulus Potter semble avoir été particulièrement considéré et Jean-Baptiste Descamps (1714-1791), auteur de *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*¹¹⁰⁹, décrit certains de ses plus beaux tableaux que l'on pouvait trouver dans les collections françaises. Il évoqua ainsi notamment le « bœuf blanc¹¹¹⁰ » du cabinet du duc de Choiseul-Praslin qui est très certainement le tableau présenté à tort comme un *Taureau blanc* à sa vente après-décès en 1793¹¹¹¹. La toile était conservée jusqu'en 1864 à Rotterdam au musée Boijmans, date à laquelle elle fut détruite lors d'un incendie. Elle est aujourd'hui connue d'après une gravure qu'en fit Louis-Joseph Masquelier (1741-1811) autour des années 1790 lorsqu'elle appartenait encore au duc (fig. 86).

Le tableau de Potter *La Prairie* (fig. 87) connut un succès considérable auprès des amateurs du XVIII^e siècle. Il avait appartenu à plusieurs collections prestigieuses, à l'instar, entre autres¹¹¹², de celle de Jean de Jullienne¹¹¹³. Vendu après son décès en 1767¹¹¹⁴, il figura ensuite au sein de la collection du duc de Choiseul¹¹¹⁵, où il fut gravé par Pierre-François Basan¹¹¹⁶ et également peint en miniature par Louis-Nicolas van Blarenbergh¹¹¹⁷ ; on le retrouve à la vente

et moutons occupe tout le premier plan de la composition.

1108. [Cat. vente] GERSAINT Edme-François, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes [...] de M. Angran, vicomte de Fospertuis : [vente de décembre 1747 et du 4 mars 1748]*, Paris, Chez Pierre Prault et chez Jacques Barois, 1747, p. 242, cat. 475.

1109. DESCAMPS Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, C.-A. Jombert, 1753.

1110. « Chez M. le Comte de Choiseul, on voit un petit Tableau très piquant, il représente un Bœuf blanc, près d'un tronc d'arbre ; le fond est un Paysage. » Cf. DESCAMPS, 1753, p. 354.

1111. « Un autre Tableau composé d'un seul taureau blanc, vu sur une prairie et près d'un vieil arbre. Ce morceau d'une vérité frappante, présentera une des Études majeures et distinguées de cet Artiste vraiment étonnant et sublime dans toutes ses productions. Il y a à présumer que l'on a agrandi ce Tableau pour l'accorder en pendant à quelque autre. Nous croyons qu'on ajoutera beaucoup à sa valeur en le rétablissant à son ancienne forme. » Cf. [Cat. vente] PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue des tableaux précieux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France [...] : [vente du 18 février 1793]*, Paris, Chez L. F. J. Boileau et chez Paillet, 1793, p. 34-35, cat. 71.

1112. Pour l'historique détaillé et complet voir : TILLEROT, 2010, p. 406, cat. 317.

1113. Un inventaire illustré de la collection, réalisé en 1756, où sont indiquées les localisations des peintures de la collection Jullienne permet de savoir que la toile de Paulus Potter, *La Prairie*, était accrochée dans le Cabinet de Madame sur le petit jardin. Cf. TILLEROT, 2010, p. 241 et suiv. et p. 357-437, cat. 317, pl. VII.

1114. « Trois belles Vaches, dont une est couchée, et trois petits moutons dans une prairie : dans l'éloignement à droite, on remarque plusieurs vaches, un homme et une maison de fermier. Ce Tableau est peint en 1652 : on ne risque rien d'avancer que c'est un des plus beaux de ce Maître [...]. » Cf. [Cat. vente] REMY, 30 mars 1767 p. 75, cat. 181.

1115. « Ce tableau représente une belle Prairie sur laquelle se voient trois Bœufs dont l'un paraît se frotter contre un tronc d'arbre. Sur le deuxième plan quelques Moutons ; et le fond est terminé par un hameau détaché sur un beau ciel : la vérité étonnante de ce tableau et son beau faire le rendent recommandable. » Cf. [Cat. vente] BOILEAU Nicolas-François-Jacques, *Catalogue des tableaux qui composent le cabinet de Monseigneur le Duc de Choiseul [...] : [vente du 6 avril 1772]*, Paris, Chez Boileau, 1772, p. 25, cat. 72.

1116. BASAN Pierre-François, *RECUEIL // D'estampes gravées // d'après les tableaux // du Cabinet de // Monseigneur le duc // DE CHOISEUL // par les soins du // Sr Basan // MDCCLXXI*, Paris, Chez l'Auteur, 1771, pl. 65.

1117. À plusieurs reprises, le duc de Choiseul fit travailler pour lui, à la réalisation de miniatures sur boîtes, le peintre Louis-Nicolas Van Blarenbergh. Celui-ci peignit des vues de son domaine de Chanteloup mais aussi des illustrations de ses activités de ministre dans son hôtel dont le rendu est si minutieux qu'il est possible d'identifier

après-décès du duc en 1772. Enfin, il fut acquis par le prince de Conti (1717-1776) comme en témoignent les catalogues des ventes de 1777¹¹¹⁸ et de 1779¹¹¹⁹. Tout à fait dans le goût de l'œuvre de Paulus Potter, cette toile, montrant deux vaches au premier plan d'un paysage sur lequel se détachent quelques moutons et un bœuf, se situe à la lisière entre la peinture de paysage et celle d'animaux. C'est parce qu'elle appartenait aussi au genre du paysage que Lebrun fut en mesure de la vendre pour la somme de quinze-mille livres à la vente du comte de Vaudreuil en 1784¹¹²⁰, où le tableau fut acquis par Alexandre-Joseph Paillet pour Louis XVI. La somme fut d'ailleurs suffisamment considérable pour que Lebrun l'évoque dans sa *Galerie des peintres*¹¹²¹ une dizaine d'années plus tard. Dans le catalogue de la vente, où Lebrun attirait les potentiels acheteurs par de courtes biographies des artistes, il mit en avant le talent de Potter comme peintre de figures, de chevaux, et de divers animaux, tout en le comparant à deux paysagistes : Philips Wouwermans (1619-1668) et Karel Dujardin (1622-1678)¹¹²². C'est sans doute ainsi que le marchand permit à l'œuvre d'atteindre un prix aussi élevé.

Autour de Jean-Baptiste Oudry : les peintres de combats et de natures mortes chez les amateurs

Si l'on en croit Patrick Michel¹¹²³, en tant que peintres de natures mortes et d'animaux, ce

les œuvres qui ornaient les murs. Sur l'une de ces miniatures, représentant le cabinet du duc, on discerne nettement *La Prairie* de Potter, placée en hauteur, bien en évidence entre deux tableaux qui semblent s'apparenter à des foires. Cf. MÉJANÈS Jean-François, « Les Van Blarenberghe et le duc de Choiseul », in [cat. expo.] CHÂTEAU-THIERRY Irène (de) et al., *Les Van Blarenberghe, des reporters du XVIII^e siècle [exposition, Paris, Musée du Louvre, 27 janvier-30 avril 2006]*, Paris, Snoeck ; Musée du Louvre, 2006, p. 91-92.

1118. « Une belle prairie dans laquelle sont trois bœufs dont un paraît se frotter contre un tronc d'arbre ; sur le deuxième plan, plusieurs moutons ; et dans le fond, un hameau. Le beau faire et le beau coloris de ce tableau, ce qui n'est pas ordinaire à ce maître, le rendent très recommandable [...]. » Cf. [Cat. vente] REMY, 8 avril 1777, p. 119-120, cat. 371.

1119. « Une belle prairie où l'on voit trois bœufs, dont l'un paraît se frotter contre un tronc d'arbre ; sur le deuxième plan quelques moutons, et dans le fond un hameau détaché sur un beau ciel. Ce Tableau est d'une vérité et d'un mérite qui n'échapperont pas aux yeux des Amateurs. » Cf. [Cat. vente] BOILEAU Nicolas-François-Jacques, *Catalogue d'une collection précieuse de tableaux et dessins des meilleurs maîtres des trois écoles [...] : [vente du 15 mars 1779]*, Chez Du Francastel et chez Boileau, 1779, p. 45, cat. 133.

1120. « Une prairie. À droite et sur le devant l'on voit trois bœufs, dont un qui paraît se frotter contre un tronc d'arbre. Sur le second plan sont quelques moutons, et le fond se termine par un hameau sur un beau ciel ; une composition simple et vraie, une imitation juste de la nature ont mis ce tableau au-dessus de tous nos éloges ; et nous rappellerons seulement avec quels transports il a été vu du Public dans les différentes ventes qui en ont été faites [...]. Ce Peintre a fait plusieurs grands tableaux ; mais il s'est montré supérieur dans les petits. Il dessinait les figures, les chevaux et les autres animaux dans la plus grande perfection. Ses tableaux ont le flou et la couleur de Wouwermans ou de Karel du Jardin, sa touche est fine et moelleuse, ses fonds sont agréables et piquants par l'intelligence du clair-obscur. » Cf. [Cat. vente] LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue raisonné d'une très belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre et de Hollande [...] : [vente du 24 novembre 1784]*, Paris, Chez Lebrun, 1784, p. 65-66, cat. 53.

1121. « La Nation possède aujourd'hui un autre tableau du même M. de Choiseul, dans le recueil duquel il se trouve gravé ; il représente de vaches et des taureaux, et fut vendu 15 000 liv. à une vente que j'ai faite. » Cf. LEBRUN, 1792-1796, t. II, p. 67.

1122. « Ce Peintre a fait plusieurs grands tableaux ; mais il s'est montré supérieur dans les petits. Il dessinait les figures, les chevaux et les autres animaux dans la plus grande perfection. Ses tableaux ont le flou et la couleur de Wouwermans ou de Karel du Jardin, sa touche est fine et moelleuse, ses fonds sont agréables et piquants par l'intelligence du clair-obscur. » Cf. [Cat. vente] LEBRUN, 24 novembre 1784, p. 66.

1123. « Parmi les peintres de la première moitié du XVIII^e siècle, deux maîtres seulement connurent un succès certain, Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) et Alexandre-François Desportes (1661-1743), tous deux peintres de natures

sont Jean-Baptiste Oudry et Alexandre-François Desportes qui furent les plus appréciés des collectionneurs français. Concernant Jean-Baptiste Oudry, Patrick Michel met néanmoins en garde contre l'usage de son nom qui pourrait parfois aussi bien s'apparenter à celui de Jacques-Charles, son fils¹¹²⁴. Outre l'utilisation du nom de son père au profit du sien, rappelons également que Jacques-Charles Oudry avait quitté la France durant les années 1760 et que le talent dont il faisait preuve était nettement inférieur à celui de son père¹¹²⁵. On s'étonnera alors peu de n'avoir recensé qu'une dizaine d'occurrences seulement de son nom chez les amateurs français du XVIII^e siècle.

Contrairement à Alexandre-François Desportes, dont les natures mortes plaisaient plus que les autres compositions, Oudry était avant tout goûté pour ses représentations animalières, comme le remarqua Patrick Michel qui le classait, pour les années 1761-1780, comme le sixième peintre français le plus présent chez les collectionneurs¹¹²⁶. Sur les cent-quarante occurrences de son nom que nous avons répertoriées comme compositions animalières¹¹²⁷, une cinquantaine uniquement sont des natures mortes, quarante mettent en scène des chasses et des combats d'animaux, et les collectionneurs surent également apprécier ses représentations diverses du règne animal. En comparaison, plus de la moitié des soixante-douze mentions du nom de Frans Snyders – pourtant grand peintre de chasse et de combats d'animaux – concernent des natures mortes¹¹²⁸. Quant à Desportes, les natures mortes représentent soixante-huit des cent-six occurrences relevées.

Les œuvres de ces peintres se maintinrent toutes à des prix relativement équivalents, pouvant parfois monter jusqu'à cinq-cent livres pour les plus prisées, mais sans jamais atteindre la valeur des toiles de Potter.

Même si nous détaillerons plus longuement ensuite les commandes qui lui furent passées, remarquons ici que Jean-Baptiste Oudry, plus particulièrement, suscita l'intérêt de quelques amateurs privilégiés, parmi lesquels nous pouvons compter, en France, le marquis de Beringhen (1693-1770) et, pour les étrangers, le comte Carl Gustaf Tessin¹¹²⁹ (1695-1770) ainsi

mortes et de sujets animaliers. » Cf. MICHEL P., 2010, p. 313.

1124. « Le nom générique "Oudry" employé dans une bonne partie des catalogues incite cependant à la prudence. Il n'est pas impossible en effet, comme l'a souligné H. N. Opperman, que des œuvres présentées sous ce nom soient en fait dues à son fils, Jacques-Charles (1720-1778). » Cf. MICHEL P., 2010, p. 313. Voir également à ce sujet : CAILLEUX Jean, « M. Oudry le fils ou Les Avatars de la paternité », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 952, « Special issue in honour of Terence Hodgkinson », Burlington Magazine publication Ltd., July 1982, p. i.

1125. Voir part. 1 chap. 2.

1126. « Peu nombreuses dans les ventes avant 1760, car immobilisées dans les collections ou les décors pour lesquels elles avaient été conçues, les œuvres de Oudry sont en revanche très nombreuses après cette date. Nous en avons dénombré cent-cinq pour les années 1761-1780, ce qui le place au sixième rang, parmi les peintres français les plus souvent mentionnés dans les catalogues de vente. Cette inflation peut s'expliquer de manière très rationnelle par la dispersion des cabinets constitués au cours de la première moitié du siècle. [...] Il semblerait que le peintre animalier ait davantage séduit les amateurs que le peintre de nature morte. » Cf. MICHEL P., 2010, p. 313-314.

1127. Oudry peignit aussi des paysages mais en moins grand nombre.

1128. Nous avons dénombré quarante natures mortes pour seulement vingt-deux combats et scènes de chasse ainsi que quelques autres sujets variés.

1129. Voir : BERNARD-FOLLIOT Denise, « Le comte de Tessin à Paris 1739-1742 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CV, janvier

que la Cour de Mecklembourg-Schwerin¹¹³⁰. Néanmoins, quoique le marquis de Beringhen fut bien, comme l'affirma Patrick Michel, le seul à réunir autant de toiles du maître dans une même collection¹¹³¹, en outre relativement modeste – composée seulement d'une centaine de tableaux –, si l'on se fie au catalogue de sa vente après décès (1770), il avait privilégié les paysages d'Oudry plutôt que ses scènes animalières¹¹³². Le marquis, possédait, en revanche neuf compositions animalières de la main de Christophe Huet¹¹³³ ce qui en fait, pour le XVIII^e siècle, le principal collectionneur de l'artiste connu à ce jour.

Le goût pour les peintres des écoles du Nord

Si les peintres animaliers français du XVIII^e siècle furent goûtés des amateurs, la peinture des écoles du Nord sut également gagner leur faveur dès le début du siècle¹¹³⁴, tandis que s'amenuisait l'intérêt porté à la peinture italienne et, par extension, au grand genre. En effet, pour reprendre les mots d'Antoine Schnapper, « si la peinture d'histoire, que les Français entendent placer au sommet de la hiérarchie des genres, est essentiellement italienne, les genres sont bien souvent l'apanage des Nordiques »¹¹³⁵.

La publication de la vie des peintres flamands et hollandais par Jean-Baptiste Descamps¹¹³⁶ fut symptomatique du goût dominant du siècle pour la peinture des écoles du Nord¹¹³⁷ et envers les petits genres. Ainsi que l'a montré Gaëtane Maes, au sujet des scènes de la vie quotidienne plus spécialement, le principe de hiérarchie picturale n'existe pas chez

1985, p. 33-36 ; [Cat. expo.] FAROULT Guillaume (éd.), SALMON Xavier (éd.), TREY Juliette (éd.), *Un Suédois à Paris au XVIII^e siècle : la collection Tessin*, Paris, Lienart : Louvre éditions, 2016 ; ROLAND-MICHEL Marianne, « Les achats du Comte Tessin », *Revue de l'art*, 1985, n° 77, p. 26-28.

1130. Dans un précédent chapitre, nous avons évoqué l'acquisition par les ducs de Mecklembourg-Schwerin, de la série de toiles que Jean-Baptiste Oudry avait réalisées d'après les animaux de la Ménagerie royale de Versailles et avons à l'occasion mentionné le goût qu'ils manifestaient par ailleurs pour les œuvres de l'artiste. Voir part. 1 chap. 1 et [cat. expo.] DROGUET Vincent, SALMON Xavier, VÉRON-DENISE Danièle, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003 - 9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003 ; MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.

1131. MICHEL P., 2010, p. 313.

1132. En effet, on relève deux tableaux animaliers contre dix-neuf paysages. Cf. [Cat. vente] REMY Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, figures et groupes de bronze, laques, porcelaines distinguées, de différentes sortes [...] : [vente du 2 juillet 1770]*, Paris, Musier, 1770.

1133. Voir par exemple cat. 43.

1134. Patrick Michel situe l'émergence du goût pour la peinture du Nord autour des années 1730. Cf. MICHEL P., 2010, p. 177. Voir aussi : MAËS Gaëtane, « Le goût "français" pour la peinture hollandaise et flamande au XVIII^e siècle : goût national ou goût commercial ? Réflexions autour de Houbraken, Dezallier d'Argenville et Hoet », in BLANC Jan (éd.), MAËS Gaëtane (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-bas et la France, 1482-1814 : actes du colloque international, Palais des Beaux-Arts de Lille, les 28-29-30 mai 2008*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 195-213.

1135. SCHNAPPER Antoine, *Curieux du Grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. 2, Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, p. 22.

1136. DESCAMPS, 1753.

1137. Principalement la peinture hollandaise, selon Patrick Michel. Cf. MICHEL P., 2010, p. 182.

Descamps¹¹³⁸. Un demi-siècle plus tard, le marchand Jean-Baptiste-Pierre Lebrun empruntait une voie similaire à celle de Descamps en faisant paraître la *Galerie des peintres flamands hollandais et allemands*¹¹³⁹. Tous deux mirent en avant un certain nombre d'artistes qui étaient appréciés des amateurs de leur époque¹¹⁴⁰. Chez Descamps, les ornements qui s'articulent autour des portraits gravés de certains peintres, faisant office de frontispices, sont révélateurs de la façon dont était perçue leur œuvre au milieu du XVIII^e siècle. Ainsi, sans surprise, Melchior d'Hondecoeter est entouré d'oiseaux (fig. 88) quand Abraham Hondius (1625-1691) l'est de chiens (fig. 89) et Paulus Potter de vaches et de moutons (fig. 90). Le portrait de Frans Snyders (fig. 91) est particulièrement saisissant car une véritable scène s'y déroule : à gauche de la composition un chien semble surgir de l'arrière du cadre et se diriger vers une hure de sanglier qui repose à droite. Nous pouvons penser que si ces artistes bénéficièrent de leurs portraits gravés c'est qu'ils étaient considérés comme suffisamment importants par Descamps.

Comme nous l'avons déjà évoqué, si l'on trouve relativement peu de tableaux de Snyders dans les collections c'est en raison de leurs dimensions et du fait qu'il s'agissait en grande part d'une peinture de commande. Dans la lignée de l'artiste, on retrouve quelques toiles de Jan Fyt, d'Adriaen de Gryef (1670-1715) et de Pieter van Boucle. Ce dernier, tombé aujourd'hui dans un relatif oubli, apparaît à quelques ventes entre 1747 et la fin du siècle. Il est ainsi évoqué à trente-sept reprises, généralement pour des natures mortes comme le « lièvre accroché à la muraille, un faisan, des perdrix et des canards ; un panier rempli de fruits sur une table¹¹⁴¹ » de la vente de madame de La Haye en 1778, mais aussi quelques représentations de volatiles comme la toile représentant « Deux Pigeons qui se bectent¹¹⁴² » de la vente du marquis d'Arcambal en 1776.

Concernant les artistes hollandais, plus particulièrement à partir des années 1760, on retrouve notamment le nom de Paulus Potter, que nous avons déjà évoqué, mais aussi celui de Melchior d'Hondecoeter, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin pour ses représentations d'oiseaux. L'évolution du goût vers la peinture hollandaise se mesure notamment au fait que Jean-Baptiste-Pierre Lebrun n'aborda la carrière que d'un nombre restreint d'animaliers en privilégiant

1138. « Cette remise en question de la hiérarchie des genres est amplement validée par Descamps, qui a été imprégné d'une pensée différente de la théorie de l'art par sa culture flamande. Cette dernière place, en effet, les sujets quotidiens non pas "en dessous", mais "à côté" de la peinture d'histoire. » Cf. MAËS Gaëtane, *De l'expertise à la vulgarisation au siècle des Lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 256.

1139. LEBRUN, 1792-1796. Voir aussi : PRIGOT Aude, « Une entreprise franco-hollandaise : la *galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, 1792-1796 », in BLANC, MAËS, 2010, p. 215-222.

1140. « Trop bon connaisseur pour ne pas guider sa clientèle, l'auteur était aussi trop bon marchand pour s'écarter du goût moyen et dérouter ses acheteurs. En partant de ses jugements, il est donc possible de dresser la carte des préférences de son époque. » Cf. MIRIMONDE Albert Pomme (de), « Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise », *Revue des Arts*, 6^e année, t. IV, déc. 1956, p. 209.

1141. [Cat. vente] REMY Pierre, *Catalogue de tableaux originaux de Jacques Bassan, Gaspre Dughet, Philippe Wouvermans [...] : [vente du 1er décembre 1778]*, Paris, Vve Musier, 1778, p. 7, cat. 14.

1142. [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue de tableaux, gouaches, dessins, estampes, bronzes, pierres gravées [...] : [vente du 22 février 1776]*, Paris, Chez Charlot et chez Paillet, 1776, p. 35, cat. 108

par exemple la biographie de Paulus Potter à celle de Frans Snyders qui, tous deux, trouvaient en revanche une place d'équivalente importance chez Descamps.

1.3. Quelques remarques sur le goût pour les animaux

Bien qu'ils n'en constituent qu'une très faible proportion, les tableaux à sujets animaliers ne sont pas absents des principaux cabinets du XVIII^e siècle¹¹⁴³. Nous pourrions évoquer la collection de Barthélémy-Augustin Blondel d'Azincourt¹¹⁴⁴ (1719-1794), qui possédait quelques œuvres de Jean-Baptiste Oudry, d'Alexandre-François Desportes ou encore de Prevost¹¹⁴⁵. Lors d'une première vente de Jean-Baptiste Guillaume de Gevigney¹¹⁴⁶ (1729-1802), faite de son vivant en 1769, on trouvait une dizaine de toiles animalières et vingt-cinq lors d'une deuxième vacation, en 1779, qui était cependant nettement plus conséquente¹¹⁴⁷. Gevigney possédait des peintures diverses des pinceaux de Desportes, d'Oudry, d'Hondecoeter, de Gryef, de Snyders, etc., témoignant de la diversité du goût prônée au XVIII^e siècle. À cet égard, la collection formée par le prince de Conti est particulièrement révélatrice. Considérée comme un exemple fondamental de l'éclectisme du XVIII^e siècle¹¹⁴⁸, elle comprenait un grand nombre de tableaux animaliers, qui constituaient, au regard des catalogues des ventes de 1777 et 1779¹¹⁴⁹, un peu plus de 4% de la collection. On retrouvait ainsi des scènes de vénerie animalières, des natures mortes, des représentations d'oiseaux et de chiens, d'histoire naturelle, comme autant de sujets que nous avons pu évoquer jusque-là.

Hors des murs de Paris, la collection d'art du préteur royal de la ville de Strasbourg, François-Joseph de Klinglin¹¹⁵⁰ (1686-1753), comptait un certain nombre de peintures animalières. Sur un total d'environ six-cent-vingt-cinq toiles, réparties en seulement trois-cent-vingt-deux lots, on comptabilise cinquante-et-une représentations animalières divisées en vingt-

1143. On déplorera cependant de n'en avoir trouvé aucun dans la collection de la comtesse de Verrue, même s'il faut toutefois bien garder à l'esprit qu'au début du siècle (la comtesse vécut entre 1670 et 1736) le genre était nettement moins répandu en France qu'il ne le fut par la suite bien qu'il existât déjà depuis quelques décennies dans l'art des Pays-Bas, une école de peinture qui plaisait tout particulièrement à la comtesse.

1144. [Cat. vente] PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue des tableaux, dessins, marbres, bronzes, terres cuites, pierres gravées, meubles précieux [...] : [vente du 10 février 1783]*, Paris, 1783.

1145. Il s'agit probablement de Jean-Louis Prevost (v. 1760-1810), un peintre relativement méconnu qui fut élève de Jean-Jacques Bachelier et se spécialisa dans les natures mortes de fleurs et de fruits.

1146. Voir à son sujet : MICHEL Patrick, « L'abbé de Gevigney (1729-1808) : collectionneur d'exception ou marchand d'art ? », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2012, n° 10, p. 113-123.

1147. Environs trois cent tableaux furent mis en vente en 1769 quand on en trouvait près de mille en 1779. Cf. [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue de tableaux originaux des trois écoles, dessins, estampes, bronzes et autres effets [...] : [vente du 18 mai 1769]*, s. l., 1769 ; [Cat. vente] PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue d'une riche collection de tableaux des peintres les plus célèbres des différentes écoles [...] : [vente du 1er décembre 1779]*, Paris, Chez Saugrain et Lamy et chez A. J. Paillet, 1779.

1148. Voir : [Cat. expo.] OUVRAGE COLLECTIF, *Les Trésors des princes de Bourbon Conti [exposition, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis-Senleçq, 2000]*, Paris, Somogy, 2000.

1149. Cf. [Cat. vente] REMY, 8 avril 1777 et [cat. vente] BOILEAU, 15 mars 1779.

1150. Nous avons eu accès au catalogue de la vente via la base en ligne du Getty Institute. Cf. Vente François-Joseph de Klinglin, 18 novembre 1754, Strasbourg.

cinq lots, soit environ 8,5% de la collection du prêteur, un chiffre bien supérieur à ce que l'on trouvait habituellement. Comme pour la plupart des entrées du catalogue de la vente, qui eut lieu le 18 novembre 1754, le rédacteur resta relativement vague quant aux sujets des toiles, et un grand nombre d'entre-elles ne sont mentionnées que comme « tableau[x] d'animaux ».

Ces quelques exemples, pourtant parmi les collectionneurs ayant le plus grand nombre de toiles animalières, sont assez équivoques quant au fait qu'il n'existait pas un profil d'amateur spécifique. En revanche, nous avons jugé intéressant de développer certains aspects du goût envers les animaux par le biais de trois problématiques différentes : le cas particulier du peintre d'animaux, celui des amateurs de curiosités naturelles et enfin, la question des arts décoratifs animaliers. Ces deux dernières thématiques seront développées ensuite plus précisément au regard des représentations d'oiseaux.

La collection Aubert : l'exemple singulier d'un peintre d'animaux

Bien que nous n'ayons malheureusement pu avoir accès au catalogue, il nous a semblé essentiel de nous attarder quelque peu sur une collection de tableaux dont la vente eut lieu en avril 1778¹¹⁵¹. Si celle-ci nous intéresse c'est qu'elle est formée de quatre-vingt-cinq peintures, dont vingt-six compositions animalières, soit un tiers du total, avec, en plus, quatorze esquisses à l'huile sur papier représentant des animaux et, sur une collection de dessins divisée en soixante-quatre lots, vingt-trois concernent exclusivement des artistes animaliers (A.-F. Desportes, J.-B. Oudry et J.-B. Huet). Cette vente fut faite au nom d'Aubert et, la page titre du catalogue précisait visiblement « peintre en animaux »¹¹⁵². Il est tout à fait possible qu'il se soit agi du peintre Louis Aubert¹¹⁵³, mort en 1780 et aujourd'hui quasiment inconnu si ce n'est par une tête de chat au pastel présentée lors d'une vente à Marseille en 2014¹¹⁵⁴. Citons également une peinture du musée des Beaux-Arts de Lyon autrefois attribuée à Nicolas-Bernard Lépicicé (1735-1784) qui fut récemment donnée à Aubert¹¹⁵⁵. En outre, trois compositions de l'artiste figuraient à sa vente en 1778 : un tableau représentant du gibier, et deux toiles présentées comme des sujets de la fable,

1151. Nous avons eu accès au catalogue de cette vente via la base en ligne du Getty Institute. Cf. Vente Aubert, 10 avril 1778, Paris.

1152. Cette information est fournie sur la base du Getty Institute.

1153. « Peintre de sujets de genre, animaux, portraits, paysages, dessinateur. Heineken dit qu'il était fils d'un violoniste de l'orchestre de l'Opéra à Paris. Il deviendra premier violon de l'Opéra en 1755. En 1745, il fit pour la somme de 240 livres, trois tableaux décoratifs au château de Fontainebleau et, plus tard, quatre dessus-de-portes dans les appartements du Dauphin, à Versailles ; l'année suivante, il reçut 100 livres pour un paysage au château de Choisy et 400 livres pour quatre autres destinés à l'appartement de Mme de Pompadour à Compiègne. Il semble qu'il ne réalisa plus de travaux de peinture au-delà de 1752, se consacrant à la musique. » Cf. BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, t. 1, p. 530 (14 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911-1923, 3 vol.).

1154. Louis Aubert, *Étude pour une tête de chat*, pastel, 15,1 x 14,3 cm. Cf. vente Leclere (Marseille) 19 décembre 2014, lot n° 20.

1155. Attr. à Louis Aubert, *L'Enfant en pénitence ou Boudeur*, huile sur bois, 41 x 31 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts (inv. H 675).

sans aucune précision supplémentaire à ce sujet.

Il s'agit donc d'une collection exceptionnellement riche en termes de représentations animalières dont certaines des toiles sont, *a priori*, de la main de grands maîtres français. On peut ainsi se demander s'il s'agit de tableaux qu'Aubert avait acquis par goût ou bien pour s'en servir de modèles. Une autre hypothèse à envisager est celle de la copie. Néanmoins, Pierre Remy (1715-1797), expert et donc fin connaisseur, fit lui-même quelques acquisitions lors de cette vente, comme deux toiles peintes par Alexandre-François Desportes, dont le catalogue signale que l'une était datée 1716, et un tableau de Jacques-Charles Oudry. En outre, deux peintures sont indiquées comme étant du « style » de Jean-Baptiste Oudry, et non de sa main. Il est donc probable que la vente ait comporté autant d'originaux que de copies ou de toiles d'inspiration, de la main d'Aubert ou d'autres artistes.

La vente Aubert méritait d'être signalée dans la mesure où elle fait figure d'exception. Cependant, le fait qu'il s'agisse selon toute vraisemblance d'un peintre animalier laisse envisager qu'il ait pu s'agir d'œuvres destinées à l'entraînement de la pratique picturale plus que de véritable penchant d'amateur.

Le cas des amateurs de curiosités naturelles : un goût distinct de celui de la peinture d'animaux

Si Patrick Michel décrit le goût pour la peinture et celui des curiosités naturelles comme « les deux passions du siècle en matière de collection¹¹⁵⁶ », l'hypothèse que la peinture animalière en constituerait par essence la synthèse idéale était séduisante. Néanmoins, force est de constater que les amateurs d'animaux peints étaient en de nombreux points différents de ceux qui les préféreraient naturalisés.

Parmi les plus importants cabinets de curiosité de la première moitié du siècle on retiendra par exemple celui de Joseph Bonnier de la Mosson (1702-1744) dont la vente après décès eut lieu en mars 1745¹¹⁵⁷. Malgré un vif intérêt porté aux curiosités naturelles en tous genres¹¹⁵⁸, les tableaux animaliers ne semblent pas avoir retenu son attention et, sur la centaine de peintures de sa collection, on ne trouve que trois toiles d'Alexandre-François Desportes, l'une représentant un chien et les deux autres des natures mortes. En revanche, il possédait vingt-six miniatures anonymes, sur vélin, à sujets d'oiseaux exotiques¹¹⁵⁹, témoignages de son goût pour

1156. MICHEL P., 2010, p. 29.

1157. Voir : [Cat. vente] GERSAINT Edme-François, *Catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres contenues dans les cabinets de feu Monsieur Bonnier de la Mosson [...] : [vente du 8 mars 1745]*, Paris, Chez Jacques Barois et Pierre-Guillaume Simon, 1745.

1158. Voir : BOURDIER Frank, « L'extravagant cabinet de Bonnier : le cabinet des curiosités de Bonnier de la Mosson », *Connaissance des arts*, 1959, n° 90, p. 52-59 ; GRASSET-MOREL Louis, *Les Bonnier, ou une famille de financiers au XVIII^e siècle*, Paris, E. Dentu, 1886.

1159. « Vingt-six petits Tableaux très bien peints sur vélin en miniature, représentant différents oiseaux étrangers,

l'histoire naturelle.

Un autre amateur et curieux bien connu des historiens de l'art est le président Christophe-Paul de Robien¹¹⁶⁰ (1698-1756), savant et collectionneur breton, dont la collection de peintures et de dessins se trouve aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Rennes¹¹⁶¹. La collection du président Robien était constituée d'un grand nombre d'objets très éclectiques, allant des curiosités naturelles aux médailles antiques en passant par les beaux-arts. Son biographe évoque le lien très fort que faisait Robien entre son ambition de collectionneur et l'affection qu'il avait manifesté très jeune envers le règne animal : « Comme beaucoup de passionnés, Robien se plaît à faire remonter sa passion à l'enfance, marquée selon lui par la présence d'animaux exotiques à ses côtés, nouveau témoignage de l'importance du milieu familial dans l'éclosion de son goût pour l'exotisme et l'histoire naturelle¹¹⁶². »

De ce fait, nous pouvons nous étonner que sur un peu plus de cent-quarante tableaux issus de sa collection¹¹⁶³, seuls huit d'entre-eux soient à sujets d'animaux¹¹⁶⁴. La constatation est similaire concernant sa collection de dessins où l'on trouve uniquement une œuvre de Nicolas Huet l'Ancien (v. 1718-v. 1780) et une de Cornelis Saftleven (1607-1681)¹¹⁶⁵. En effet, il ne semble pas que la peinture animalière ait été considérée au même titre que la peinture de curiosités naturelles. Celle-ci, assez différente de la peinture de chevalet, se déploie presque exclusivement sur vélin, et trouvait ses propres amateurs.

La collection de Pedro Franco Davila (1711-1786) constitue un très bon exemple de cette distinction du goût. Ce naturaliste d'origine péruvienne, venu s'installer à Paris au cours des années 1740, nourrissait une affection très prononcée pour les curiosités naturelles¹¹⁶⁶. Lors d'une vente qu'il organisa à Paris le 12 novembre 1767¹¹⁶⁷, il ne fit pas appel, pour expertise, à un

montez [sic.] dans des bordures de bois uni doré et garnies de verres blancs. » Cf. [Cat. vente] GERSAINT, 8 mars 1745, p. 219, cat. 872.

1160. En 2010, il a fait l'objet d'une monographie : AUBERT Gauthier, *Le président de Robien : gentilhomme et savant dans la Bretagne des lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

1161. Voir : BERGOT François, *Dessins de la collection Robien*, Rennes, Musée de Rennes, 1970 ; BERGOT François, *Peintures de la Collection Robien*, Rennes, Musée de Rennes, 1972.

1162. AUBERT, 2001, p. 173.

1163. Voir : BERGOT, « Liste complète des tableaux composant la collection Robien, publiée d'après l'inventaire de saisie révolutionnaire », 1972, p. 76-92.

1164. L'inventaire de saisie (BERGOT, 1972) mentionne ainsi des *Papillons, coquillages et insectes peints sur toile collée sur bois* (n° 96, non retrouvé) un *Arbre aux oiseaux* (n° 59) et une *Planche d'insectes* (n° 97), tous deux de Jan van Kessel, deux singeries de l'École flamande : *Cinq singes et un chat déguisés en soldat* (n° 124) et *Six singes déguisés et jouant aux cartes* (n° 125), une toile de Jan Davidsz de Heem, *Nature morte à l'écureuil et au perroquet* (n° 38), et une de Pieter van Slingelandt, *Chat guettant une souris* (n° 40, le tableau est actuellement répertorié avec un oiseau à la place de la souris), enfin, attribué à Alexandre-François Desportes lorsque fut dressé l'inventaire un *Chien de basse-cour aboyant* (n° 123).

1165. Une étude de « Cheval et mouton » par Cornelis Saftleven et une « Composition sur le thème de la chasse » de Nicolas Huet. Cf. BERGOT, 1970, p. 56 et p. 79, cat. 61 et cat. 100.

1166. Voir : MARRACHE-GOURAUD Myriam, « L'Orient "systématique et raisonné" : L'exemple du cabinet parisien de don Pedro Davila (1767) », *Études Épistémè* [En ligne], n° 26, 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 06 mars 2019 [URL : <http://journals.openedition.org/episteme/339>].

1167. La collection était si riche que le catalogue fut divisé en trois volumes. Cf. [Cat. vente] ROMÉ DE L'ISLE Jean-Baptiste Louis (de), *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art qui composent le cabinet de M. Davila [...] : [vente du 12 novembre 1767]*, Paris, Briasson, 1767, 3 vol.

spécialiste en peinture, mais à un minéralogiste et physicien auteur de quelques traités : Jean-Baptiste Louis Romé de l'Isle (1736-1786). Davila possédait une très petite collection d'art, composée d'une trentaine de toiles seulement, parmi lesquelles on trouve deux tableaux de pierres de rapport, en un seul lot, représentant chacune un oiseau et des fleurs¹¹⁶⁸. En revanche, la collection de vélins d'histoire naturelle du marquis était impressionnante. Il s'agit de la plus importante collection française du XVIII^e siècle de vélins de la main du peintre allemand Christoph Ludwig Agricola¹¹⁶⁹ (1667-1719) qui, en plus de ses paysages, s'était spécialisé dans l'histoire naturelle. On trouve ainsi de sa main, dans la collection du marquis, autant d'oiseaux que d'insectes et de végétaux qui, pour autant, ne s'apparentent pas à des peintures animalières.

Le fait qu'il n'existe pas de corrélation entre le goût pour les curiosités de la nature et la peinture d'animaux peut s'expliquer par la nette distinction entre l'observation de l'animal mort et la contemplation de l'animal vivant. Quand la représentation animalière favorise la représentation du vivant (parfois par le biais de l'opposition, dans le cas de la nature morte) avec une volonté de vraisemblance, la collection naturaliste dépossède les animaux de leur essence vitale et naturelle pour les transposer en objets curieux au même titre que des minéraux ou des végétaux. Il s'agit de deux formes distinctes d'appropriation du monde naturel. Michel Jourde, dans un article consacré aux collections d'animaux à l'époque de la Renaissance¹¹⁷⁰, insiste sur cette opposition entre le goût pour l'animal mort et celui pour l'animal vivant, qui relève, selon lui, de deux conceptions diamétralement opposées. Il distingue ainsi les ménageries et les jardins agrémentés d'animaux vivants des cabinets naturalistes. Il s'agit d'une différence similaire à celle de la peinture animalière, qui découle justement des collections d'animaux vivants, et de la peinture naturaliste, issue des cabinets du même nom.

Les animaux dans le reste du décor : influence entre peinture et arts décoratifs

Les chercheurs qui se sont plus spécifiquement intéressés à la question des décors intérieurs¹¹⁷¹ conçus dans leur globalité ont largement démontré l'importance de l'attention, et notamment pour le XVIII^e siècle, qu'il convient d'accorder au contexte plus général dans lequel venaient s'insérer les peintures. En effet, ainsi que l'avait déclaré André Chastel : « Il faut plaider

1168. « Deux Tableaux, représentant chacun un Oiseau et un Bouquet de fleurs. Ils portent huit pouces et demi de haut sur six pouces et demi de large. » Cf. [Cat. vente] ROMÉ DE L'ISLE, 12 novembre 1767, vol. 3, p. 205, cat. 936.

1169. Christoph Ludwig Agricola était un peintre allemand actif entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e. Il peignit des toiles dans des genres variés et semble s'être également illustré dans la production de vélins.

1170. JOURDE Michel, « Mort ou vif ? Modes de conservation et connaissance des animaux à la Renaissance : le Jardin, le Cabinet, la volière », in LESTRINGANT Frank (dir.), *Le théâtre de la curiosité*, Paris, PUPS, 2008, p. 123-138.

1171. Voir notamment : PERRIN KHELISSA Anne (éd.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015 ; SCOTT Katie, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.

en la faveur des arts du décor dont les liens avec le grand art sont plus intimes qu'on ne le croit et d'autant plus intéressants qu'ils nous livrent le contexte naturel de celui-ci¹¹⁷² ». Cette affirmation est tout à fait équivoque dans le cas de la peinture animalière qui entraine en forte résonance avec de nombreuses autres productions de la même époque, au sein desquelles il faut aussi rechercher le goût pour les animaux. La vogue de ce type d'objets est intimement liée, nous le verrons, à la mode des chinoiseries, par le biais des transports effectués par la Compagnie française des Indes orientales.

Nous nous sommes ainsi demandée s'il était possible d'établir un lien entre les tableaux animaliers chez certains collectionneurs et des éléments de porcelaine animalière. À ce titre, la collection de Louis-Augustin Angran de Fontpertuis (1669-1747) a constitué un exemple privilégié. Sa vente, qui eut lieu entre décembre 1747 et mars 1748¹¹⁷³, comprenait des objets d'une grande variété, parmi lesquels cent-trente-six tableaux réunis en cent-dix-sept lots. On trouvait décrits dans le catalogue une dizaine de toiles à sujets animaliers, soit environ 8% des œuvres que détenait Angran de Fontpertuis. Le collectionneur possédait, entre autres, des tableaux de Melchior d'Hondecoeter, d'Abraham Mignon ou de Ferdinand van Kessel (1648-1696), que le rédacteur du catalogue de la vente, l'éminent marchand de tableaux Edme-François Gersaint, sut mettre en valeur par les longues descriptions dont il avait coutume¹¹⁷⁴. La collection de porcelaine d'Angran de Fontpertuis est si vaste et si variée¹¹⁷⁵ – bien que majoritairement orientaliste – qu'il est difficile d'établir un lien effectif avec celle de peinture. Ainsi que le précise Gersaint en introduction au catalogue, toutes deux avaient la préférence du collectionneur sans que pour autant se soit établie une passerelle entre ces deux penchants¹¹⁷⁶. Dans sa singularité, cette collection peut toutefois nous laisser envisager la possibilité d'un intérêt commun entre l'objet exotique et les représentations animalières.

S'il existe relativement peu d'études sur les collections de porcelaines orientales du XVIII^e siècle c'est que celles-ci n'ont pas survécu au temps¹¹⁷⁷. Il nous semblait toutefois intéressant d'en aborder, dans la mesure du possible, certains aspects liés au goût pour les animaux. Ces

1172. Cité par PERRIN KHELISSA, 2015, p. 16.

1173. [Cat. vente] GERSAINT, décembre 1747-mars 1748.

1174. Retenons notamment la très belle description que donna le marchand de l'une des deux peintures de Melchior d'Hondecoeter que possédait Angran de Fontpertuis : « Un très beau et très grand tableau peint sur toile par Honder Coter [*sic.*], représentant divers Oiseaux vivants. Sa hauteur est de quarante-neuf pouces et sa largeur de cinquante-sept. Ce Peintre est renommé pour les Animaux en plume, et ses Tableaux sont recherchés, même en Hollande où ils ont été faits, surtout quand les Animaux y sont vivants, parce qu'indépendamment du mérite qu'il avait de représenter parfaitement la plume, il savait aussi donner de l'âme et de l'action à ses Animaux. Il ne sont pas communs en France. On voit dans celui-ci plusieurs Paons, Coqs, Poules et petits Poussins. Honder Coter [*sic.*] est un de ceux qui ont le mieux réussi en ce genre ; sa touche est ferme et large, et son Pinceau est gras et onctueux. » Cf. [Cat. vente] GERSAINT, décembre 1747-mars 1748, p. 184, cat. 420.

1175. Le catalogue comptait plus de trois-cent lots dédiés à la porcelaine, comprenant presque tous plus d'un objet.

1176. [Cat. vente] GERSAINT, décembre 1747- mars 1748, p. v.

1177. Cf. CASTELLUCCIO Stéphane, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles*, St-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013.

porcelaines étaient importées par la Compagnie des Indes et influencèrent nettement la production française. On retrouve ainsi tout un type de porcelaine qui, empruntant des éléments de décor et de forme à la tradition orientale, figure toutes sortes de petits animaux exotiques, parfois en ronde-bosse. Ce sont eux qui inspirèrent les petites boîtes à décor d'animaux issues des manufactures françaises, dont Christine Lahaussais, conservatrice au Musée des Arts décoratifs de Paris, situe la vogue entre 1730 et 1770¹¹⁷⁸, à la période à laquelle la peinture d'animaux semble avoir été la plus présente au sein des ventes.

De nombreux autres objets de la période qui nous occupe, issus des collections des musées français, peuvent confirmer ce goût. Nous retiendrons par exemple un pendule à musique orné d'un rhinocéros de bronze (modèle qui rencontra un grand succès au XVIII^e siècle), daté des années 1745-1749 – époque à laquelle le rhinocéros Clara (voir cat. 81) faisait le tour des cours européennes – ou encore un petit singe en porcelaine de Mennecy réalisé vers 1740 qui fait écho à la vogue des décors de singeries, à la manière de ceux réalisés par Christophe Huet, tous deux conservés au Louvre¹¹⁷⁹.

Il faut également noter que, parallèlement à cette mode des animaux d'inspiration exotique, particulièrement visible en porcelaine, se déployait aussi un goût pour les objets et le mobilier inspirés directement de la production animalière française. On trouve ainsi un grand nombre de meubles dont les décors, généralement en vernis Martin, étaient réalisés à partir de compositions d'artistes français contemporains, notamment Jean-Batiste Oudry et François Boucher¹¹⁸⁰. C'est le cas par exemple d'une commode (fig. 92) et d'une encoignure (fig. 93), réalisées par l'ébéniste Mathieu Criaerd (1689-1776), et livrées en 1743 par le marchand-mercier Thomas-Joachim Hébert (1687-1773) à Choisy pour Madame de Mailly (1717-1744), qui sont aujourd'hui conservées au musée du Louvre¹¹⁸¹. Si sur la commode on observe surtout des fleurs et insectes, ainsi que deux oiseaux, l'encoignure présente une scène de chasse, où un barbet est sur le point de surprendre des cygnes, à la manière des compositions d'Oudry. En 1765, c'est une commode de Jean-Louis Grandjean (1739-?), conservée au Waddesdon Manor, qui reprend pour son décor une gravure faite d'après l'*Hallali au cerf* du grand peintre animalier, et dont les faces

1178. Voir : LAHAUSSAIS Christine, *Animaux-boîtes : porcelaine du XVIII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

1179. DASSAS Frédéric, « L'esprit du décor », in DURAND Jannic (dir.), BIMBENET-PRIVAT Michèle (dir.), DASSAS Frédéric (dir.), *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre: de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2014, p. 278 et p. 314, cat. 93 et cat. 115.

1180. « Cette technique [le vernis Martin] fut souvent employée par la suite pour les meubles ornés de décor typiquement français, comme cette importante commode de l'ébéniste Grandjean, au décor inspiré d'une gravure de Jean-Baptiste Oudry. » Cf. WOLVESPERGES Thibaut, *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris, Ed. de l'Amateur, 2000, p. 20 (ill. 6) et p. 26.

1181. Voir : FORRAY-CARLIER Anne (dir.), KOPPLIN Monika (dir.), *Les secrets de la laque française : le vernis Martin*, Paris, Les Arts décoratifs, 2014, p. 76-77 ; JARRY Madeleine, *Chinoïseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981, p. 172.

sont ornées de ses illustrations des *Fables* de La Fontaine¹¹⁸². Ce type de décor, qui se développait en périphérie du mobilier d'inspiration exotique, s'inspira de compositions de peintres français, parmi lesquels Oudry semble avoir figuré en bonne place.

Cette transposition des thèmes sur des supports divers est également effective dans le domaine de la sculpture¹¹⁸³. Concernant le bronze, les sujets animaliers demeurèrent assez peu répandus en France avant le XIX^e siècle¹¹⁸⁴, en revanche les manufactures de porcelaine offrirent quelques belles représentations animalières. Si la manufacture de Sèvres fut « la première à traduire les personnages des scènes galantes d'après François Boucher, et les grands animaux de la chasse¹¹⁸⁵ » par Desportes et Oudry, ce serait, selon Nicolas Fournery, celle de Vincennes qui fut à l'origine de groupes animaliers montrant des combats d'animaux réalisés d'après des dessins de Jean-Baptiste Oudry¹¹⁸⁶ (voir par exemple fig. 94-95).

En outre, Oudry ayant été directeur de la manufacture de Beauvais à la fin de sa vie, de nombreuses tapisseries à décor cynégétique ou animalier pouvant servir à orner des éléments de mobiliers furent réalisées, comme en témoignent des fauteuils conservés aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres. Réalisés par Georges Jacob (1739-1814) autour de 1780, les dossiers des fauteuils sont, depuis 1850, ornés de tapisseries datées 1755, montrant, par exemple, un chien en arrêt sur un faisan (fig. 96), mais aussi des petits animaux comme lapins ou écureuils dans un paysage.

2. Le goût pour les représentations d'oiseaux : entre enchantement décoratif et curiosités naturelles

À travers l'étude du goût pour la peinture d'animaux s'est imposée la question des décors intérieurs et des liens qui se tissent entre les différents objets exposés. Dans une première partie, nous avons déjà évoqué les jardins de Versailles et leurs sculptures d'animaux à la fin du XVII^e siècle et les liens que l'on pouvait établir avec la Ménagerie royale et ses peintures animalières¹¹⁸⁷, comme une tendance du goût pour laquelle tout l'environnement nécessitait d'être pris en compte. Nous l'avons dit, il s'agissait, en quelques sortes, d'une volonté de recréer à l'extérieur un jardin idyllique et harmonieux. Dans une certaine mesure, nous retrouvons cette

1182. Cf. FORRAY-CARLIER, KOPPLIN, 2014, p. 77.

1183. Nous avons évoqué plus tôt les grands groupes sculptés du domaine versaillais. Voir part. 1 chap. 1.

1184. Dans l'histoire qu'il en retrace, Jean-Charles Hachet qualifie le XIX^e siècle d'âge d'or du bronze animalier. Cf. HACHET Jean-Charles, *Les bronzes animaliers : de l'antiquité à nos jours*, Paris, Varia, 1992, 2 vol. (1^{ère} éd : 1986). Voir également : PRÉAUD Tamara, « Les animaux de M. Oudry », in PRÉAUD Tamara (éd.), SCHERF Guilhem (éd.), *La manufacture des Lumières : la sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, Dijon, Faton, 2015, p. 122-125.

1185. FAÏ-HALLÉ Antoinette *et al.*, *Porcelaine française du XVIII^e siècle*, Issy-les-Moulineaux, Massin, 2011, p. 42-43.

1186. Voir : FOURNERY Nicolas, « Les animaux de monsieur Oudry en porcelaine de Vincennes », *L'Estampille, l'Objet d'art*, juin 2010, n° 458, p. 32-37.

1187. Voir part. 1 chap. 1.

conception à l'intérieur des édifices par le biais des connexions qui s'établissent entre les différents arts décoratifs.

2.1. Les tableaux d'oiseaux et leur diversité à travers les collections

La peinture d'oiseaux, qui semble d'une certaine manière évoluer en marge de la peinture d'animaux¹¹⁸⁸, revêt une importance singulière. En effet, ces œuvres aux compositions très variées relèvent autant de la représentation animalière que de la curiosité ou de l'ornement. Il s'agit d'une catégorie picturale particulièrement riche qui a d'ailleurs déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études, et notamment en tant que genre très pratiqué dans les Pays-Bas¹¹⁸⁹.

Au travers de l'exemple du peintre Roelandt Savery – dont on ne trouve que très peu d'œuvres dans les collections françaises du XVIII^e siècle¹¹⁹⁰ –, qui fut l'un des initiateurs de la peinture d'oiseaux en Hollande, Lisanne Wepler a notamment montré comment on passa petit à petit de représentations foisonnantes d'oiseaux évoquant le paradis, où le paysage participait de l'unité de la composition, à des scènes concentrées autour des oiseaux eux-mêmes et dont la disposition permettait de les présenter les uns au regard des autres¹¹⁹¹.

Les recherches menées au sein des ventes ont révélé un vif intérêt pour les représentations d'oiseaux. Outre les toiles représentant du gibier, au sein desquelles apparaissent régulièrement perdrix ou faisans, que nous avons comptabilisées parmi les natures mortes et dont la fonction décorative est encore différente, nous avons pu relever un certain nombre de compositions mettant en scène des oiseaux vivants montrés en groupe, ou au contraire isolés,

1188. « Une autre spécialité de la peinture animalière réside dans la peinture d'oiseaux, qui, de ce fait, ne faisait pas partie des catégories présentées dans les traités théoriques. » [« *Eine weitere Spezialisierung in der Tiermalerei bildet die Vogelmalerei, die jedoch keine eigene Kategorie in den theoretischen Traktaten darstellte.* »] Cf. WEPLER Lisanne, *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks*, Petersberg, M. Imhof, 2014, p. 10.

1189. Voir notamment : BUGLER Caroline, *The bird in art*, Londres, Merrell, 2012 ; JACKSON Christine E., *Great bird paintings of the world*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1993, 2 vol. ; POORTER Mathias (de), « D'après nature ? Les oiseaux dans l'art des Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle », in [Cat. expo.] VÉZILIER Sandrine (éd.), *L'Odyssee des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*, Gand, Snoeck, 2016, p. 21-25 ; WEPLER, 2014.

1190. Nous n'avons relevé que huit occurrences de son nom dont une seule relative à la représentation d'oiseaux : « Un autre petit Tableau sur bois, par R. Savery, représentant divers animaux volants dans un Paysage, où se trouvent plusieurs rochers escarpés. » Cf. [Cat. vente] ANONYME, *Notice des tableaux, bronzes, porcelaines et autres différents effets de curiosités qui composaient le Cabinet de feu M. Baillon [...] : [vente du 16 juin 1772]*, s. l., 1772, p. 3, cat. 22.

1191. « Au lieu de tableaux présentant une véritable abondance d'animaux dans des paysages imaginaires flamands, d'autres peintures d'oiseaux de Savery se révèlent être plus novatrices pour le nord des Pays-Bas. L'accent est mis ici sur des oiseaux individuels, qui, contrairement à avant, occupent la plus grande partie de l'espace pictural. Le paysage devient plus accidentel. Il se tord autour des poules qui picorent et qui [...] sont disposées symétriquement à droite et à gauche de la composition, à côté du coq qui chante. La manière de Savery illustre un aspect typique de ce genre dans le nord des Pays-Bas : les animaux sont placés côte à côte ou décalés les uns derrière les autres et ont peu ou pas d'interactivité. » [« *Statt der Bilder mit einem wahren Überfluss an Tieren in flämischen Phantasielandschaften erweisen sich andere Gemälde mit Vögeln von Savery als wegweisend für die Vogelmalerei der nördlichen Niederlande. Im Zentrum stehen hier einzelne Vögel, die im Gegensatz zu vorher den Grossteil des Bildraumes beanspruchen. Die Landschaft wird damit nebensächlicher. Sie windet sich wuchernd um die pickenden Hühner herum, [...] auf Symmetrie bedacht rechts und links friesartig neben dem krähenden Hahn angeordnet sind. Die Manier von Savery verdeutlicht einen typisch nordniederländischen Aspekt dieses Genres : Die Tiere werden nebeneinander angeordnet oder hintereinander gestaffelt und weisen nur wenig bis gar keine Interaktivität auf.* »] Cf. WEPLER, 2014, p. 15-16.

dans différentes attitudes. Ces sujets représenteraient à eux seuls un peu plus de 11% des tableaux animaliers.

L'artiste le plus reconnu en ce genre était, sans nul doute, le peintre néerlandais Melchior d'Hondecoeter (voir fig. 53 à fig. 55). C'est sans surprise que l'on croise à plusieurs reprises la mention de son nom dans les catalogues de ventes (ses toiles représentent 20% des peintures d'oiseaux comptabilisées). Le peintre privilégiait généralement les compositions où il permettait au spectateur d'admirer une grande variété de spécimens différents tout en faisant preuve de l'étendue de son talent en mettant en scène plusieurs oiseaux. C'est par exemple le cas d'un tableau montrant « Deux Paons, une très belle poule blanche huppée, six petits poulets, deux cannes, un coq en colère, placé sur un piédestal, et un pigeon en l'air ; tous ces animaux sont de grosseur naturelle. À gauche, sur un plan un peu éloigné, on aperçoit un très beau Château proche de la rivière¹¹⁹² » issu de la collection du peintre Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766). Ce dernier était d'ailleurs assez friand des représentations d'oiseaux d'Hondecoeter dont il possédait cinq toiles.

Les scènes étaient parfois animées de combats comme les « deux beaux coqs qui se battent, une poule huppée et cinq petits poulets ; un pigeon de belle espèce est perché sur une barricade ; un oiseau est dans l'air¹¹⁹³ » vendu par Pierre Remy en avril 1773, ou encore une toile présentée à la vente Lollier (1789) « représentant différents animaux de basse-cour, parmi lesquels on distingue un coq qui combat un corbeau¹¹⁹⁴ ». Ce type de peinture semble avoir été tout à fait apprécié des collectionneurs et il n'est pas rare que l'on en croise des exemples au fil des ventes.

Hondecoeter ne fut pas le seul artiste à s'illustrer dans le genre des oiseaux auprès des amateurs. Dans le même esprit, Jan van Kessel peignit, sur fonds de paysages, des multitudes d'oiseaux. C'est le cas d'une toile qu'il aurait réalisée en collaboration avec Jan Brueghel si l'on en croit le catalogue de la vente en 1786, dans lequel le rédacteur décrit le tableau comme représentant un « paysage et vue de rivière, où l'on voit au milieu d'un arbre, sur le devant un assemblage de toutes sortes d'espèces d'oiseaux »¹¹⁹⁵. Il s'agit d'un type de composition très répandu dans l'œuvre de Van Kessel¹¹⁹⁶ et l'on peut éventuellement rapprocher cette composition

1192. [Cat. vente] REMY, 24 novembre 1766, p. 32-33, cat. 79.

1193. [Cat. vente] REMY Pierre, *Catalogue de tableaux de maîtres très renommés des différentes écoles d'Italie, des Pays Bas, et de France, figures de bronze et de marbre [...] : [vente du 1er avril 1773]*, Paris, Chez Chariot, 1773, p. 25, cat. 59.

1194. [Cat. vente] PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue d'une belle collection de tableaux précieux, la plus grande partie des premiers maîtres flamands et hollandais [...] : [vente du 6 avril 1789]*, Paris, Chez Paillet, 1789, p. 17, cat. 30.

1195. [Cat. vente] LEBRUN, 24 avril 1786, p. 18, cat. 36.

1196. Nous avons déjà eu l'occasion de présenter brièvement l'œuvre de cet artiste précédemment, part. 1 chap. 1. Voir : BAADJ Nadia, *Jan van Kessel I (1626-79) : crafting a natural history of art in early modern Antwerp*, Turnhout, Harvey Miller, 2016.

de l'arbre aux oiseaux du musée des Beaux-arts de Rennes¹¹⁹⁷ (fig. 97) pour lequel le peintre a su montrer son talent dans la représentation de multiples espèces d'oiseaux perchés, au sol, ou en vol.

Dans la collection du préteur François-Joseph de Klinglin, que nous avons déjà évoquée plus tôt, on pouvait trouver un certain nombre de toiles d'un peintre italien Crivelli¹¹⁹⁸ (actif durant la première moitié du XVIII^e siècle) duquel nous ne savons aujourd'hui que peu de choses mais dont le nom apparut à quelques reprises dans les ventes françaises du XVIII^e siècle et qui peignit natures mortes et oiseaux. Il est toutefois difficile de savoir s'il s'agit d'Angelo Maria Crivelli (1703-1730) ou bien de Giovanni Crivelli (1700-1760), tous deux ayant peints, presque à la même époque, des sujets similaires. De Klinglin possédait ainsi un concert d'oiseaux de la main de cet artiste¹¹⁹⁹ qui avait représenté de nombreuses scènes de basse-cours, des oiseaux, et parfois quelques autres animaux. Le prince de Conti avait lui-aussi quelques uns de ses tableaux dont une toile avec plusieurs oiseaux : « Un tableau peint grassement par Crivelli [*sic.*], il représente des poules et des cochons d'Inde, des pigeons et un perroquet dans un paysage¹²⁰⁰ ». Pour que ses œuvres appartiennent à une telle collection, nous pouvons supposer que le peintre n'était pas dénué d'un certain talent. Évoquons également, l'année suivante, une vente où furent présentées deux compositions de la même main mettant en scène « des canards sauvages, des cygnes , etc. sur une petite rivière » et « des faisans, coq, poules, dindon, etc. dans un paysage »¹²⁰¹.

Sans atteindre le succès de Melchior d'Hondecoeter, les œuvres de Crivelli semblent avoir plu à quelques amateurs et si elles sont aujourd'hui mal connues des musées français, elles le sont en revanche très bien des ventes publiques qui témoignent de la prédilection de l'artiste pour les représentations de volatiles et de rongeurs.

Dans un autre registre, et cette fois-ci plus proche des penchants naturalistes du siècle des Lumières, quelques compositions présentaient des oiseaux isolés. Nous pensons ici tout particulièrement à quelques tableaux peints par Bachelier, tels que le kataqua perché sur une branche, la perdrix dans un paysage (cat. 2) ou le coq-faisan de la Chine, qui appartenaient tous à

1197. Il s'agit de l'une des peintures qui appartenaient à la collection du président de Robien que nous évoquions un peu plus tôt. Cf. BERGOT, 1972, p. 27, cat. 13.

1198. Selon le *Dictionnaire des peintres*, le peintre italien Giovanni ou Jacopo Crivelli, dit Crivellino, fut spécialiste de scènes de chasse, de peinture animalière et de représentations de gibier. Cf. BÉNÉZIT, 1999, t. IV, p. 105.

1199. « Deux Tableaux, dont l'un représente un Concert d'Oiseaux, peint par Crivelli [*sic.*], sur toile, de 3 pieds de haut sur 2 pieds 2 pouces de large ; et l'autre un Portrait. (Sous ce n° : Un Concert d'Oiseaux ; lot 268[b] par Anonyme) », tableau mentionné sur la base en ligne du Getty Institute. Cf. Vente F.-J. de Klinglin, 18 novembre 1754, cat. 268a.

1200. [Cat. vente] REMY, 8 avril 1777, p. 59, cat. 195.

1201. [Cat. vente] ANONYME, *Catalogue de tableaux, sculptures en bronze, porcelaine, feu et pendule de bronze doré [...] : [vente du 21 mai 1778]*, Paris, Chez Bresse et chez Joullain, 1778, p. 4, cat. 4 et cat. 5.

la marquise de Pompadour et que l'on retrouva à sa vente après-décès en 1766¹²⁰². La collection du marquis de Beringhen, dont la vente eut lieu en 1770, comptait elle-aussi deux coqs-faisans, mâle et femelle, sur une même toile, issus, semble-t-il, du pinceau de Christophe Huet¹²⁰³.

Ces compositions sont très proches des peintures sur vélin représentant des oiseaux, comme celles que nous avons déjà pu voir, que possédait le naturaliste Davila. Les représentations d'oiseaux isolées, bien qu'elles ne soient pas réalisées ici en série, paraissent faire écho au goût pour l'illustration naturaliste. L'intérêt des peintures à sujet d'oiseaux reposait surtout sur le fait de les représenter à plusieurs afin de montrer à quel point leurs physionomies et leurs couleurs pouvaient être diverses tout en permettant au peintre de déployer l'étendue de son talent.

2.2. L'intégration de la peinture d'oiseaux au décor intérieur

Le fait de multiplier ainsi les représentations d'oiseaux, souvent au sein d'une même toile, et de posséder plusieurs de ces compositions pouvait s'apparenter à une volonté de foisonnement visuel. De plus, le goût pour les oiseaux transcendait le simple cadre de la peinture pour venir s'inscrire sur une pluralité d'objets du quotidien.

La nécessité de continuité entre le jardin et le décor intérieur¹²⁰⁴ pourrait expliquer cet attrait pour les oiseaux. Ces derniers agrémentaient les parcs et les arbres et, nous l'avons vu avec l'exemple de la Ménagerie versaillaise, étaient très prisés dans les collections d'animaux vivants. Le fait d'exposer ainsi des oiseaux chez soi permettait sans doute de renforcer le sentiment d'une nature pénétrant la demeure. Paradoxalement, en plus de l'aspect vivant qui en émanait, les collections d'oiseaux n'étaient pas sans rappeler les cabinets de curiosité au sein desquels les spécimens naturalisés figuraient souvent en bon nombre. Le goût pour les oiseaux était de fait tout à fait varié et se manifestait dans toutes les sphères de l'habitat où il avait su faire preuve d'une grande cohérence esthétique.

S'il n'était pas rare que des tableaux d'oiseaux apparaissent dans les ventes du XVIII^e siècle, il a semblé intéressant de se demander comment ils étaient présentés dans les maisons. À la vente

1202. « Un beau coq-faisan de la Chine en amour. Le fond de ce tableau est un paysage. » ; « Le coq-faisan argenté, représenté aussi vivant. Il est dans un paysage et peint sur une toile de 2 pieds 8 pouces de haut sur 3 pieds et demi de large. » ; « Un beau kataqua perché sur la branche d'un chêne. » Cf. [Cat. vente] REMY Pierre, *Catalogue des tableaux originaux de différents maîtres, miniatures, dessins et estampes sous verre de feu Madame la Marquise de Pompadour [...] : [vente du 28 avril 1766]*, Paris, Chez Pierre Remy, 1766, p. 17-18, cat. 29, 30 et 32.

1203. « Deux faisans de la Chine, l'un mâle, l'autre femelle, dans un paysage, hauteur, 20 pouces, largeur, 17. » Cf. [Cat. vente] REMY, 2 juillet 1770, p. 16, cat. 41.

1204. C'est au sujet du boudoir – mais nous pensons pouvoir l'interpréter plus largement – que Bérangère Poulain a évoqué ce désir de cohérence entre l'intérieur et l'extérieur de la demeure : « La volonté d'unité ne semble pas s'être arrêtée aux différents objets qui composent le décor, et se caractérisait également par un désir de continuité visuelle entre l'intérieur et le jardin. » Cf. POULAIN Bérangère, « La nature dans le boudoir », in PERRIN KHELISA, 2015, p. 242.

du duc d'Ansezune (1767), sept tableaux d'oiseaux, en trois lots distincts, sont mentionnés comme dessus-de-portes, sans plus de détails¹²⁰⁵. En effet, tout comme les tableaux de chasse que nous étudions juste ensuite, les compositions à sujets d'oiseaux étaient souvent destinées à cet usage décoratif. On peut par exemple l'observer sur les reconstitutions du décor du château de Bercy¹²⁰⁶, aujourd'hui disparu. Quatre toiles d'Alexandre-François Desportes installées au début des années 1710 et aux sujets très en vogue pour cet usage au XVIII^e siècle, ornaient les murs du grand salon du château : l'un mettait en scène un chien blanc en arrêt devant deux faisans, quand les autres montraient différents oiseaux exotiques, un flamand rose, et des cygnes. Ce type de compositions très décoratives s'harmonisait pleinement avec les décors de boiseries des grandes demeures du XVIII^e siècle, en apportant lumière et exotisme à la pièce¹²⁰⁷.

Un demi-siècle plus tard ce fut au tour de Jean-Jacques Bachelier de s'adonner aux représentations d'oiseaux en peignant pour le compte de la monarchie les *Quatre parties du monde représentées par les oiseaux qu'elles produisent* (cat. 5). Ces toiles étaient destinées à orner les murs du petit de château de Choisy et attestent de la pérennité du goût que l'on nourrissait pour ce type de décors.

La collection du duc de Sully (1685-1761), dont la vente après décès eut lieu en 1762¹²⁰⁸, est, quant à elle, tout à fait singulière dans la disposition qui y fut faite des représentations d'oiseaux. Sur les trois-cent-trente-six tableaux issus de son cabinet qui, de qualité probablement toute relative, avaient été répartis en soixante lots, neuf d'entre-eux, comprenant trente-six tableaux, se présentent comme des représentations d'oiseaux (soit environ 10% de la collection du duc). La collection de Sully comprenait également quelques autres compositions animalières : un tableau représentant un chien, trois peintures sur cuivre montrant papillons et coquilles, de Jan van Kessel, ainsi que deux tableaux d'animaux anonymes et aux sujets indéterminés.

L'inventaire après décès du duc¹²⁰⁹ nous apprend, fait curieux, que certains de ces tableaux étaient accrochés dans la chapelle. Se trouvent ainsi mentionnés « deux tableaux peints à gouache représentant plusieurs oiseaux dont un faisan », un deuxième tableau « à gouache représentant un perroquet », ainsi que trois autres compositions représentant des oiseaux (l'un d'entre-eux

1205. Catalogue manuscrit par Jean-Baptiste Colins indexé sur la base en ligne du Getty Institute. Cf. Vente du duc de Dansezune, 14 décembre 1767, Paris, cat. 6, cat. 25 et cat. 48.

1206. Voir : DESHAIRS Léon, *Le Château de Bercy : architecture et décoration, fin du règne de Louis XIV*, Paris, A. Calavas, 1911, pl. 20-21, p. III ; PONS Bruno, *Grands décors français, 1650-1800 : reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Fatou, 1995, p. 202.

1207. C'est un goût qui, inspiré des décors du XVIII^e siècle, se retrouve encore durant la seconde moitié du XIX^e. L'impératrice Eugénie est à l'origine du « salon des oiseaux » du château de Fontainebleau, une pièce des Petits Appartements où, en 1862, furent insérées aux boiseries des tableaux à thématique d'oiseaux de Frans Snyders, de Jan Fyt et de Pieter Boel.

1208. [Cat. vente] HELLE P. C. A., REMY Pierre, *Catalogue d'une très belle collection de bronzes et autres curiosités égyptiennes, étrusques, indiennes et chinoises [...] : [vente du 8 mars 1762]*, Paris, Didot, 1762.

1209. A. N. MC/ET/LXXIII/837, 25 avril 1761 : inventaire après décès de Louis Pierre Maximilien de Béthune (1685-1761), duc de Sully.

incluant également des papillons). Les autres tableaux accrochés dans le même lieu étaient à sujets religieux, mais la chapelle comptait aussi quelques peintures de fleurs qui faisaient écho aux tableaux d'oiseaux par leur fonction décorative. Le duc de Sully possédait en outre un tableau d'oiseaux dans une chambre à coucher, ainsi que des mésanges et chardonnerets. Le fait que de telles compositions aient pu être accrochées dans la chapelle témoignait bien de leur aspect décoratif et non profane. Nous pensons même que ces oiseaux pouvaient participer du sentiment divin du lieu, par la recréation du jardin idéal.

En fait d'art, la collection du duc de Sully était plus généralement consacrée aux curiosités. L'amateur possédait surtout un grand nombre d'objets antiques – étrusques, égyptiens, médailles et bronzes – et si les peintures ne semblent pas avoir été sa priorité de collectionneur, il donne du moins l'impression d'avoir su apprécier l'aspect décoratif, et peut-être curieux, des compositions mettant en scène des oiseaux.

2.3. Les oiseaux comme motif des arts décoratifs et ses liens avec la peinture

Le fait que les représentations d'oiseaux aient été aussi régulièrement plébiscitées relève d'une part de la grande facilité pour les artistes de se procurer des modèles d'une extrême variété de formes et de couleurs et, d'autre part, de l'exotisme de ceux-ci et de la fascination curieuse mêlée au plaisir esthétique qu'ils pouvaient exercer sur le spectateur. Le motif des oiseaux témoigne ainsi pleinement du goût pour des animaux conçus comme des ornements et qui émerge dans des décors variés, en lien parfois très explicite avec la production picturale.

Par exemple, l'image des coqs est couramment reproduite sur des assiettes de porcelaine orientale réalisées spécialement à destination des occidentaux et qui transitent au travers de la Compagnie des Indes. Le « service au coq », créé en Chine au cours des années 1770, conservé au musée de la Compagnie des Indes de Lorient¹²¹⁰, reprend sur son plat central le thème du combat de coq nettement représenté dans la peinture flamande du XVII^e siècle puis dans la production française du XVIII^e (voir cat. 75). Louis Mézin a justement montré, en ce qui concernait l'usage de motifs animaliers, que la production chinoise du XVIII^e siècle était influencée de motifs occidentaux, et notamment venus des Pays-Bas :

Parallèlement à l'illustration de thèmes de la mythologie chinoise, on trouve des sujets vernaculaires qui montrent des figures diverses d'animaux domestiques. Cette tendance se confirme sous le règne de Qianlong (1735-1795), au moment où les contacts avec l'Occident influent sur la production de nouveaux modèles. Des figures de personnages en costumes hollandais provenant de commandes de la V. O. C. apparaissent simultanément à des représentations d'autres figures humaines [...]. Toutes ces statuettes décoratives se joignent à celles plus répandues au cours de la seconde moitié du

1210. Cf. MÉZIN Louis, *Cargaisons de Chine : porcelaines de la Compagnie des Indes Musée de Lorient*, Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, 2002, p. 73, cat. 56 (repr.).

XVIII^e siècle représentant des animaux familiers. Oiseaux, canards, grues, faisans, reproduits dans des postures naturelles comme pris sur le vif, déploient une grâce aimable à travers des couleurs éclatantes¹²¹¹.

Le coq comme motif ornemental¹²¹² se retrouve également dans la production française, comme à Vincennes où fut conçu un pot à eau montrant un coq et une poule picorant dans un paysage de verdure (fig. 98). Comme l'évoque Frédéric Thiéry, les manufactures françaises se mirent ainsi elles-aussi aux décors à motif d'oiseaux : « La mode gagne aussi les manufactures du XVIII^e siècle qui n'ont pu résister à la séduction et à la facilité de ce plaisant élément décoratif qu'est l'oiseau¹²¹³. »

Les peintres de la manufacture de porcelaine de Sèvres contribuèrent à la réalisation du service Razoumovski¹²¹⁴. Un service de porcelaine composé de plus de cent pièces conçues spécialement pour le comte Razoumovski (1709-1771), un aristocrate russe proche de l'impératrice Elizabeth I^{ère} (1709-1761), qui fut de passage à Paris à la fin des années 1760. Bien que le service n'ait pas été réalisé à destination d'un Français, il témoigne néanmoins du savoir-faire des peintres d'oiseaux de la manufacture de Sèvres qui, pour réaliser ce « cabinet de curiosité destiné à la table¹²¹⁵ », copièrent les oiseaux qui illustraient deux ouvrages majeurs du naturaliste anglais George Edwards (1694-1713) : *The Natural History of Birds* et *Gleanings of Natural History*, tous deux traduits en français dès le XVIII^e siècle¹²¹⁶. Nous pourrions également évoquer le service Duplessis, réalisé à Sèvres en 1758 et qui mettait également en scène des oiseaux.

Les manufactures de Vincennes et de Sèvres inclurent ainsi des motifs d'oiseaux à leur production sous le règne de Louis XV. Dans un article consacré spécifiquement à cette question, Jean de Cayeux expliquait ce phénomène par l'affection que manifestaient le roi et sa favorite, la marquise de Pompadour, envers leurs oiseaux :

Il ne semble pas pourtant qu'on se soit interrogé sur les raisons qui ont guidé les administrateurs et les peintres de la manufacture à introduire, puis à renouveler, les images d'oiseaux, soit en vol, soit au sol sur des "terrasses" ou dans des paysages, soit perchés sur des arbustes. Plus ou moins

1211. MÉZIN, 2002, p. 183.

1212. Nous distinguons ici le motif du coq comme simple animal de basse-cour du coq gaulois, symbolisant la Nation française, que l'on retrouve également en céramique mais sur des compositions tout à fait différentes, très éloignées de ce que l'on pouvait illustrer en peinture animalière.

1213. [Cat. expo.] THIÉRY Frédéric, *Des faïences et des ailes : histoire du décor "à l'oiseau" sur faïences du XVIII^e au XX^e siècle dans les manufactures de Lunéville, Saint-Clément, Moyen, Rambervillers* [Lunéville, 19 mai-12 juin 2006, Saint-Clément, 22 juillet-6 août 2006, Moyen, 4 août-3 septembre 2006, Rambervillers, 15 juillet-24 septembre 2006], Lunéville, les Amis de la faïence ancienne de Lunéville-Saint-Clément, 2006, p. 3.

1214. SCHWARTZ Selma, *Le service Razoumovski : un cabinet de curiosités sur porcelaine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

1215. SCHWARTZ, 2005, p. 17.

1216. EDWARDS George, *Histoire naturelle de divers oiseaux*, par George Edwards, traduit de l'anglois par M. D., Londres, Chez l'Auteur, 1745-1751 (1^{ère} éd. : *A Natural history of birds*, Londres, Chez l'Auteur, 1743-1751) ; EDWARDS George, DU PLESSIS J. (trad.), *Glanures d'histoire naturelle, consistant en figures de quadrupèdes, d'oiseaux, d'insectes, de plantes,...* avec les descriptions, Londres, Chez l'Auteur, 1764 (1^{ère} éd. : *Gleanings of natural history, exhibiting figures of quadrupeds, birds, insects, plants,...* with description, Londres, Chez l'Auteur, 1758-1764).

imaginaires au début, ces représentations vont être de plus en plus véridiques. Il convient en fait d'y voir une marque de l'intérêt que Louis XV et sa maîtresse, la marquise de Pompadour, portaient à leurs oiseaux¹²¹⁷.

Un peu plus loin, l'auteur rappelle effectivement que, lors du Salon de 1750, Jean-Baptiste Oudry avait exposé plusieurs petits tableaux sur cuivre au sujet desquels le livret de l'exposition précisait qu'il s'agissait des portraits d'oiseaux de la marquise¹²¹⁸. Par ailleurs, Jean de Cayeux insiste aussi vivement sur la diversité des modes de représentations des oiseaux présentés dans des contextes très variables.

Nous pourrions également évoquer la porcelaine en ronde bosse¹²¹⁹, ou encore les oiseaux utilisés comme motif de papiers peints importés de Chine¹²²⁰, bien que ces derniers aient connu certaines limites¹²²¹. Autant d'objets, de motifs et d'ornements, qui témoignent fortement du goût pour les oiseaux et de l'usage très varié que l'on pouvait en faire. À ces images s'associaient parfois des compositions d'une ampleur différente ayant pour thème la cynégétique et qui constituent la deuxième thématique animalière la plus plébiscitée des décors intérieurs.

3. Les compositions cynégétiques dans les grandes demeures royales et aristocratiques : fonction de la représentation animalière

Après avoir mis en avant une part substantielle de la fonction décorative des tableaux animaliers, par l'exemple des oiseaux, en montrant notamment comment ils entraient en résonance avec le reste du décor, nous souhaitons maintenant nous consacrer à un second type de représentation qui, en raison de son abondance au siècle des Lumières, mérite une attention toute particulière : la peinture cynégétique.

1217. CAYEUX Jean (de), « Le décor d'oiseaux colorés à Vincennes et à Sèvres », *Revue de la société des amis du musée national de céramique*, 1993, n° 2, p. 7.

1218. « 37. Autre petit [tableau], peint sur Cuivre, pour le Cabinet de Madame la Marquise, représentant ses Oiseaux perchés sur un Cerisier ; ils sont tous portraits. » Cf. GUIFFREY Jules (éd.), « Exposition de 1750 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, t. III, p. 17 (8 vol.) (1^{ère} éd. : Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, 42 vol.). Voir vol. 2 annexe 6.

1219. Nous retiendrons, par exemple, la mode des paires de perroquets de porcelaines destinées, depuis le XVII^e siècle, à orner les cheminées qui, au cour du XVIII^e siècle, se diversifièrent pour être « enrichies de montures de bronze et parfois associées à d'autres éléments avec lesquels elles form[ai]ent des garnitures de table, des candélabres, des horloges, etc. » Cf. BRIGITTE Nicolas, *Au bonheur des Indes Orientales : Musée de la Compagnie des Indes*, Quimper, Palantines, 2014, p. 109.

1220. Comme un lé de papier peint, conservé au musée de la Compagnie des Indes de Lorient, sur lequel se déploient fleurs et oiseaux. Un type de décor très en vogue en Chine et dont la marquise de Pompadour fit quelques acquisitions. Ces feuilles de papier étaient ensuite destinées à orner divers objets, tels que des paravents. Cf. [Cat. expo.] ROCHEBRUNE Marie-Laure (de) (éd.), *La Chine à Versailles : art et diplomatie au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2014, cat. 36, p. 110.

1221. « Les papiers peints ne représentent qu'un faible marché pour la Compagnie des Indes puisqu'en 1758, ils ne représentent que 6846 livres de recette sur un montant global porté à plus de 10 millions de livres. » Cf. BRIGITTE, 2014, p. 121.

Les représentations de vénerie constituent, en quelque sorte, l'apogée de la peinture animalière du XVIII^e siècle. En effet, les scènes de chasse et de combats formèrent la part principale des carrières de Jean-Baptiste Oudry et d'Alexandre-François Desportes, les artistes animaliers les plus prolifiques du siècle. Tous deux produisirent des œuvres qui, incontestablement, surent s'attirer les faveurs des commanditaires.

3.1. Des décors monarchiques aux demeures privées : l'évocation de la chasse

Qu'il s'agisse de peinture, pariétale, murale et de chevalet, de mosaïque ou de tapisserie, ou bien même de sculpture, l'évocation de la chasse dans les programmes décoratifs intérieurs, privés ou publics, et même funéraires, remonte aux plus anciennes civilisations occidentales¹²²². Selon une traduction française datant de 1553, on pouvait lire dans la partie consacrée aux ornements destinés aux bâtiments privés du *De re aedificatoria*¹²²³ de Leon Battista Alberti (1404-1472) que « Par l'ancienne loi des Perses il n'était permis à aucun de peindre en sa maison autre chose que les meurtres des bêtes sauvages faites par leurs Rois. Mais à mon jugement, il ne serait que bon de faire peindre *tât es portiques que es salles à manger*, les entreprises magnanimes de ses concitoyens, ensemble leurs visages bien approchantes du naturel »¹²²⁴. Une traduction bien plus tardive, de 2004, remplaçait l'expression, probablement jugée trop barbare, de *meurtre de bêtes sauvages* par le terme, plus édulcoré, de *chasses royales*¹²²⁵. S'il est effectif que les scènes de chasse ornaient une grande partie des demeures royales du XVIII^e siècle, et du règne de Louis XV plus particulièrement, ces compositions mettaient surtout nettement en lumière les bêtes pourchassées et s'entretenant.

La politique de commande officielle¹²²⁶, initiée par Mazarin durant la minorité de Louis XIV, et qui continua durant celui de Louis XV, fut à l'origine de l'émergence de la peinture

1222. Sur les nombreuses publications concernant les relations entretenues par l'art et la chasse en général, nous avons notamment retenu : CHEVÉE Anne, *Art & chasse : chassé-croisé*, Chartres, Éditions du Gerfaut, 2018 ; OTTINGER Bénédicte, *L'art et la chasse : Histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002 ; SOLMS-LAUBACH Ernstotto, *La chasse dans l'art*, Paris, Bibliothèque des arts, 1961.

1223. Ce traité d'architecture fut composé dès 1440 avant d'être publié à la fin du siècle : ALBERTI Leon Battista, *De re aedificatoria*, Florence, N. Laurentii Alamanni, 1485.

1224. ALBERTI Leon Battista, *L'Architecture et art de bien bastir, du seigneur Léon Baptiste Albert*, trad. de Jean MARTIN, Paris, J. Kerver, 1553 [1485], p. 190.

1225. « Chez les Perses, une ancienne loi interdisait de peindre ou de sculpter rien d'autre que des chasses royales. Il sera certainement très approprié que les traits de courage des citoyens, leurs actions mémorables et leurs visages soient peints et figurent non seulement sur les murs des portiques mais aussi sur ceux des salles de banquets. » Cf. ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier*, trad. par Pierre CAYE et Françoise CHOAY, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1485], p. 434.

1226. Sur la politique de commande officielle, voir notamment : CROW Thomas Eugene, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000 (1^{ère} éd. : *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1985) ; ENGERAND, 1901 ; FURCY-RAYNAUD Marc, « Les Directeurs généraux des Bâtiments du Roi au XVIII^e siècle », in SAUER Josedph (éd.), RIEFFEL Franz (éd.), SELBST Joseph (éd.), *Studien aus Kunst und Geschichte: Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg im Breisgau, 1906, p. 531-539 ; RINGOT Benjamin, « Politique des arts et pratiques artistiques : le rôle de la surintendance des Bâtiments du roi », *Revue de l'art*, 2015, n° 190, p. 59-66.

animalière durant la seconde partie du XVII^e siècle. C'est elle aussi qui favorisa son développement durant la première moitié du XVIII^e. À cela s'ajoutait une récente tendance, au siècle des Lumières, à la construction et à la décoration d'un type nouveau de demeures, organisées en plusieurs pièces ornées de boiseries¹²²⁷.

Une peinture de commande : les animaliers et les Bâtiments du Roi

Selon Marc Furcy-Raynaud, jusqu'en 1736, le directeur des Bâtiments, qu'incarnait la personne du duc d'Antin (1665-1736), se contentait du simple rôle d'intermédiaire entre les artistes et le roi, laissant celui-ci donner libre cours à ses préférences personnelles¹²²⁸. Lorsque la direction fut ensuite reprise par Philibert Orry, ce dernier engagea un grand nombre de chantiers de constructions ainsi qu'une politique d'acquisition de nouvelles demeures nécessitant que soient, de fait, réalisés un certains nombres de décors. Cette politique était axée sur la commande plus que sur les achats¹²²⁹. Les commandes des Bâtiments pour les Maisons royales s'inscrivirent ainsi dans une dynamique de création de nouveaux décors et de renouvellement de plus anciens.

Ainsi que le relevait déjà Fernand Engerand il y a plus d'un siècle, le goût que nourrissait Louis XV pour la chasse eut une influence très forte sur les choix des commandes qui furent passées aux peintres, et plus spécifiquement à Alexandre-François Desportes et à Jean-Baptiste Oudry : « Cette passion de Louis XV pour la chasse eut, d'ailleurs, sa répercussion sur la direction générale des commandes ; les tableaux de chasse furent multipliés par Desportes et par Oudry, et, sous cette direction, ces deux artistes commençaient pour les Gobelins les *Chasses royales* et une nouvelle interprétation de la *Tenture des Indes*¹²³⁰. »

Aux origines de la peinture animalière en France avait été la commande passée au peintre flamand Nicasiaus Bernaerts, ainsi que celle, quelques années plus tard, au Français Alexandre-François Desportes, destinées à la Ménagerie royale versaillaise. Toutes deux favorisèrent ainsi, à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, l'établissement de la peinture d'animaux en France, où elle était jusqu'alors quasi-inexistante. Parmi les toiles commandées pour la Ménagerie royale, outre les portraits d'animaux, figuraient quelques représentations cynégétiques¹²³¹.

1227. Sur l'évolution de l'espace d'habitation dans son ensemble, voir en particulier : COQUERY Natacha, « Les hôtels parisiens du XVIII^e siècle : une approche des modes d'habiter », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 38 n° 2, Avril-juin 1991, p. 205-230 ; COQUERY Natacha, *L'espace du pouvoir : de la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790*, Paris, Seli Arslan, 2000 ; FERAY Jean, *Architecture intérieure et décoration en France, des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault : Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988 ; GADY Alexandre, TARGAT Gilles (photo.), *Les hôtels particuliers de Paris : du Moyen âge à la belle époque*, Paris, Parigramme, 2008 ; PONS, 1995.

1228. FURCY-RAYNAUD, 1906, p. 534.

1229. Voir : JOULIE Françoise, « Philibert Orry : directeur général des Bâtiments du roi et collectionneur », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015, mis en ligne le 28 octobre 2015, consulté le 18 mars 2019 [URL : <http://journals.openedition.org/crcv/13279>].

1230. ENGERAND, 1901, p. XIV.

1231. Voir part. 1 chap. 1.

Par la suite, durant toute la première moitié du siècle, les peintres animaliers, et plus particulièrement Alexandre-François Desportes¹²³² et Jean-Baptiste Oudry, entretenirent un lien très fort avec les Bâtiments du Roi. Une remarque qu'avait déjà faite Marc Furcy-Raynaud il y a près d'un siècle : « Le goût passionné de Louis XV pour la chasse et les chiens procurèrent cependant à Desportes et à Oudry de nombreuses commandes ; ils furent parmi les artistes les plus favorisés de cette période¹²³³. »

La peinture animalière française fut donc en tout premier lieu une peinture de commande monarchique dont le thème privilégié était celui de la chasse, que certains historiens de l'art, nous le verrons, considèrent comme marquant une rupture avec la peinture de bataille. Dès lors, les représentations cynégétiques devinrent l'apanage des peintres animaliers. Bien que les peintres de batailles, comme Adam Frans Van der Meulen et Joseph Parrocel, aient encore réalisé quelques tableaux pour Louis XIV, on privilégiait les représentations mettant en avant la meute, au détriment de l'équipage, qui permettait de montrer les animaux au combat. Sans nul doute, c'est le goût du monarque qui encouragea très rapidement les princes de sang et les seigneurs à s'adresser à leur tour à nos deux artistes pour leurs décors intérieurs.

À partir des années 1760, les affres de la guerre ne permirent pas à la commande officielle d'être maintenue à la mesure de ce qu'elle avait été durant la première moitié du siècle¹²³⁴. En terme de peinture animalière, la disparition d'Alexandre-François Desportes en 1743, puis celle de Jean-Baptiste Oudry en 1755, doivent également être imputées à la défaveur que semble avoir connu le genre auprès des commanditaires. Notons toutefois une commande qui fut passée par l'État à Jean-Jacques Bachelier durant le dernier quart du siècle et dirigée ensuite – Bachelier ne pouvant y répondre – vers Nicolas Desportes¹²³⁵. Toutefois, celle-ci n'aboutit jamais.

Châteaux et pavillons royaux et princiers : le goût de l'art cynégétique

Bien qu'un certain nombre de demeures royales et seigneuriales du XVIII^e siècle aient aujourd'hui disparu¹²³⁶, les descriptions des châteaux d'Île-de-France et de leurs décors nous sont

1232. Les commandes privées et publiques passées à Alexandre-François Desportes ont été bien étudiées par ses biographes. Cf. JACKY Pierre, ROSENBERG Pierre (préf.), *Alexandre-François Desportes tableaux de chasse*, Paris, Mona Bismarck Foundation, 1998 ; LASTIC SAINT JAL Georges (de), JACKY Pierre, *Desportes et Desportes : catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010.

1233. FURCY-RAYNAUD, 1906, p. 534.

1234. « Les années sombre de la guerre de Sept Ans, entre 1758 et 1762, ouvrent une parenthèse et laissent le débat stylistique non tranché. Le ralentissement artistique est sensible, qu'il s'agisse des commandes officielles ou privées, des chantiers de décors ou de la production d'objets. Il faut attendre la fin de la guerre pour que débute une nouvelle phase, plus nettement significative, de la création artistique. » Cf. DASSAS, 2014, p. 48.

1235. Nous avons déjà abordé cette commande dans le deuxième chapitre de notre première partie. Voir : FURCY-RAYNAUD Marc (dir.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre », *Archives de l'Art Français*, troisième série, t. XXI, Année 1905, *Revue de l'Art français ancien et moderne*, vingt-deuxième année, p. 205.

1236. Sur un certain nombre de ces édifices, voir : HOFMAN Jean-Marc et al., *À la recherche des châteaux disparus d'Île de*

parvenus grâce, entre autres, aux *Voyages pittoresques* d'Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723-1796), qui connurent quatre éditions entre 1755 et 1779¹²³⁷. Y sont évoqués à quelques reprises des décors à thèmes animaliers, très souvent liés à la chasse. Au château de Meudon, par exemple, on trouvait « cinq chasses, peintes par *Desportes*, et un buffet, par *Fontenay* »¹²³⁸. Au château, aujourd'hui disparu, de Cramayel on voyait « dans la salle à manger un très grand tableau peint par *Oudry*, représentant un cerf aux abois. Celle du billard renferme deux moyens ouvrages du même artiste, où sont deux chiens en arrêt »¹²³⁹. Au château de Bercy, pour lequel nous avons déjà évoqué quelques toiles de *Desportes*, on trouvait également des tableaux du peintre flamand Frans Snyders : « Le vestibule présente une agréable décoration de pilastres Ioniques modernes, entre lesquels sont des trophées de sculpture. Trois grands tableaux de Snyders ornent la salle à manger : l'un représente une chasse au cerf, l'autre une chasse au sanglier. Le troisième est un marché aux poissons, la mer se voit dans le lointain. Les figures de ce dernier paraissent être de *Jordaans* [*sic.*]¹²⁴⁰. »

Ces quelques exemples, non exhaustifs, permettent de prendre la mesure d'une certaine importance de la peinture animalière dans des demeures au sein desquelles les thèmes cynégétiques trouvèrent très facilement leur place.

Les pavillons de chasse eurent une importance très particulière durant le règne de Louis XV. Michel Beurdeley décrit l'enthousiasme que provoqua chez le jeune Louis XV le cadeau que lui fit le Régent du château de La Muette : « D'après Saint-Simon, l'enfant goûta fort ce présent, car il avait enfin une chose bien à lui et, qui plus est, un lieu où il pouvait vraiment s'amuser. C'est là que naquit son amour des animaux : il y avait dans le parc, des chèvres, des vaches, des poules, des moutons, des pigeons, des carpes dans le canal au bord duquel nichaient des canards¹²⁴¹. » Cette anecdote retrace bien le lien fort qui unissait les demeures royales et princières au règne animal qui y évoluait en marge. À cet égard, les décors du château de La Muette constituent un bon exemple de l'intégration du monde animal à la demeure. Dezallier d'Argenville y rapporte la présence de « six tableaux d'*Oudry*, dont quatre dessus de porte : le premier représente deux coqs qui se battent ; le second, un chien qui se jette sur des canards dans des roseaux ; le troisième, une buse qui culbute un lièvre ; et le quatrième, un renard sur un faisan.

France : demeures royales, princières et privées, Genève, Vögele, 2001.

1237. Nous donnerons ici la référence de la première édition : DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*. Par M. D***, Paris, De Bure l'Aîné, 1755.

1238. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1755, p. 23.

1239. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1755, p. 375.

1240. DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*. Par M. D*** quatrième édition, corrigée & augmentée, Paris, De Bure l'Aîné, 1779, p. 306.

1241. BEURDELEY Michel, DASSAULT Olivier (photo), *Pavillons de chasse*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2004, p. 34.

Dans les deux autres morceaux, qui sont beaucoup plus grands, on voit deux chasses, l'une au loup, et l'autre au sanglier. La Chapelle termine ce côté-là ». Et un peu plus loin : « Sur les portes on a placé deux chasses d'Oudry, au cerf et au sanglier »¹²⁴². Ainsi, le décor de chasse faisait écho à la fonction du lieu et les animaux représentés étaient suffisamment variés pour illustrer la diversité de la faune environnante.

Le château de Choisy constitue un autre exemple privilégié du goût de Louis XV pour les représentations d'animaux. Pour le Petit Château¹²⁴³ – le pavillon réservé au roi –, Jean-Jacques Bachelier réalisa en 1757 deux impressionnantes scènes de chasses, l'une au lion et l'autre à l'ours (cat. 3), ainsi qu'une série de toiles figurant les *Quatre parties du monde* (cat. 5) représentées par des oiseaux¹²⁴⁴. Dès lors, le Petit Château, qui était déjà orné de peintures de Desportes et d'Oudry, devint encore plus fortement animalier, ainsi qu'en témoigne la description qu'en donne Dezallier d'Argenville :

Son salon est décoré de quatre dessus-de-porte peints par M. *Bachelier*, et représentant les quatre parties du Monde, caractérisées par les oiseaux, les arbres, les plantes et les ciels qui leur sont propres. Dans la chambre du Roi, sont deux dessus-de-portes, dont la Chasse a fourni les sujets à *Desportes*.

Une des salles à manger offre deux grands tableaux de M. *Bachelier* ; savoir, un ours de Pologne, arrêté par des chiens de forte race, et un lion d'Afrique combattu par des dogues.

On voit dans la chambre à coucher de M^d. la Marquise de Pompadour, deux ovales de *Desportes*, représentant du gibier, et au-dessus de la glace de la cheminée, un tableau d'*Oudry* ; c'est le portrait d'un daim étranger, moucheté de blanc, peint, dit-on, d'après nature à la Ménagerie de Versailles¹²⁴⁵.

En outre, l'appartement du roi avait été décoré de *Fables* de La Fontaine de l'ornemaniste Alexis Peyrotte qui étaient très probablement, elles aussi, à thématique animalière.

Citons également brièvement le château de Marly qui était orné de décors animaliers à caractère cynégétique, que nous aurons l'occasion de développer juste après, et qui est également tout à fait révélateur de ce goût très fort que nourrissait Louis XV, initié par Louis XIV avant lui, pour ce type de représentations.

Toutefois, ce goût n'était pas exclusif aux monarques et l'on retrouve au château de Chantilly, propriété des princes de Condé, des décors similaires. La vénerie était une activité abondamment pratiquée au sein du domaine cantilien¹²⁴⁶. De ce fait, une grande partie du décor

1242. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1755, p. 18-19.

1243. POISSON Georges, « Un édifice de Gabriel retrouvé : le petit château de Choisy », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1953, p. 10-15.

1244. Les peintures à thème de chasse étaient parfois accompagnées de représentations d'oiseaux, comme nous avons déjà pu le voir par exemple pour le décor du château de Bercy, pour lequel Alexandre-François Desportes réalisa une composition montrant un chien chassant qui était accompagné de trois autres toiles à sujets d'oiseaux.

1245. DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou, Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance : situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, Paris, De Bure l'Aîné, 1762, p. 304-305.

1246. Voir l'étude majeure sur les princes de Condé et leur rapport à la chasse : [Cat. expo.] *Chasse à courre - chasse de*

concourait à l'évoquer. Durant toute la première moitié du XVIII^e siècle, il semblerait que la quasi totalité ait été dédiée aux animaux, jusqu'à ce qu'à partir des années 1760, les commandes passées notamment à Jean-François Perdrix (v. 1746-1809) par le prince Louis-Joseph de Condé (1736-1818) soient plus axées sur la représentation des équipages de chasse¹²⁴⁷. Avant que certains de ces tableaux n'aient été saisis au moment de la Révolution, une partie des peintures animalières occupait la salle des Gardes, ainsi que l'a montré Nicole Garnier-Pelle : « En 1789, la salle des Gardes de l'appartement du roi, dans le Grand Château de Chantilly, comprenait des tableaux de chasse, dont trois de Snyders, deux de De Vos, trois de Desportes et trois d'Oudry en dessus-de-porte¹²⁴⁸. » Les peintures de Desportes qui sont évoquées représentent respectivement une chasse au renard et une au cerf qui furent commandées à l'artiste en 1719¹²⁴⁹. Elles sont aujourd'hui à Senlis, au Musée de la vénerie. En 1725, Desportes réalisa deux nouveaux hallalis pour Chantilly, en même temps qu'Oudry peignait ses toiles pour la Salle des Gardes¹²⁵⁰. Les tableaux d'Oudry¹²⁵¹ montraient un *Hallali de loup* (cat. 63), un *Hallali du chevreuil* (cat. 71 fig. a) et un *Hallali du renard* (cat. 71 fig. b). Elles furent déplacées à la fin du XIX^e siècle par le duc d'Aumale (1822-1897) pour être installées à l'entrée des Grands Appartements du château¹²⁵².

En outre, il est bon de rappeler qu'à Chantilly le goût animalier du décor ne se limitait pas à la vénerie. En plus des Singeries, si célèbres, qui furent réalisées par Christophe Huet¹²⁵³, les princes de Condé possédaient également un certain nombre de peintures de ce dernier. Sans être directement des toiles à vocation cynégétique, les dix compositions de la série des *Paysages avec des animaux* (cat. 39) montraient néanmoins un chien saisissant un cygne, ou encore un renard attaquant un faisan, s'intégrant ainsi parfaitement au reste du décor. Par ailleurs, de nombreux oiseaux ornaient ces mêmes compositions, témoignant de leur aspect plaisant et décoratif tout en animant ces paysages idylliques.

S'auréoler d'un prestige royal : les décors cynégétiques des grandes demeures de la noblesse

cour : fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condés et des Orléans (1659-1910) [Chantilly, Musée Condé ; Senlis, Musée de la vénerie, avec la collaboration du Musée de la chasse et de la nature (Paris), 9 juin - 6 septembre 2004], Tournai, La Renaissance du Livre, 2004.

1247. Voir la « La deuxième moitié du XVIII^e siècle » dans [cat. expo.] *Chasse à courre...*, 2004, p. 141-181.

1248. GARNIER-PELLE Nicole, GUÉGAN Stéphane, *Les tableaux de Chantilly : la collection du duc d'Aumale*, Chantilly, Domaine de Chantilly, 2009, p. 200.

1249. Cf. OTTINGER Bénédicte, *Tableaux de chasse : peintures du Musée de la vénerie*, Paris, Somogy, 2001, p. 43-44, cat. 21a et cat. 21b (repr.).

1250. Au sujet de cette commande, voir : [Cat. expo.] *Chasse à courre...*, 2004, p. 116-117, cat. 18-20.

1251. Nicole Garnier-Pelle évoque le fait que Jean-Baptiste Oudry connaissait bien le domaine de Chantilly où il avait coutume de venir faire ses études d'après-nature. Cf. GARNIER-PELLE Nicole, *La peinture à Chantilly : chefs-d'œuvre du Musée Condé*, Versailles, Art lys, 2000, p. 62.

1252. Voir : GARNIER-PELLE, GUÉGAN, 2009, p. 199-200 ; [Cat. expo.] *Chasse à courre...*, 2004, p. 116-117, cat. 18-20.

1253. Nous avons déjà évoqué les Singeries de Chantilly dans le troisième chapitre de notre première partie. Voir : GARNIER-PELLE Nicole, CLÉRET Hermine, *Les Singeries*, Paris, N. Chaudun, 2008 ; GARNIER-PELLE Nicole, HAYOT Monelle, *Les singeries du château de Chantilly. The monkey's rooms*, Paris, N. Chaudun, 2013.

Ainsi, les décors cynégétiques se développèrent de plus en plus durant la première moitié du XVIII^e siècle, jusqu'à orner parfois des lieux où pourtant rien n'était dédié à la chasse. Katie Scott évoque à ce sujet un « fétichisme pour les choses nobles¹²⁵⁴ » qu'elle associe au développement des représentations de chasse, en montrant justement comment l'appropriation de la pratique par les financiers et les banquiers les conduisit à se tourner vers Alexandre-François Desportes, puis vers Jean-Baptiste Oudry, pour satisfaire leurs commandes¹²⁵⁵.

En 1755, Dezallier d'Argenville décrivait ainsi le décor du château de Villegénis, au sud de Paris : « Appartenant à Mademoiselle de Sens, Villéginis [*sic*.] est une de ces maisons qui ornent les dehors de la Capitale. On ne peut rien voir de meilleur goût que les appartements du premier étage et du rez-de-chaussée, où sont six chasses, peintes par *Desportes*, dont les deux plus grandes ont été gravées par Joullain¹²⁵⁶. » Il s'agissait d'un ensemble de toiles que le magistrat Claude Glucq (1678-1742), grand amateur de Desportes, avait commandé pour orner un pavillon dont il était propriétaire et qu'il légua, à sa mort, à mademoiselle de Sens (1705-1765).

L'inventaire du château de 1741 et l'inventaire après décès de Glucq en 1742¹²⁵⁷, mentionnés par Georges de Lastic et Pierre Jacky, ne font pas état d'autres toiles animalières que celles de Desportes. On trouvait ainsi, entre autres, une *Chasse au loup* (cat. 25) et une *Chasse au sanglier*, encadrées d'évocations de la chasse au vol et à tir, que les biographes de Desportes jugent « bien peu réalistes » et qui « traduisent la volonté de l'artiste de créer une composition originale »¹²⁵⁸. Il s'agit ici d'une commande privée d'une assez grande importance dans la carrière de l'artiste. Bien que l'inventaire après-décès de 1742 fasse état de près de vingt tableaux, il ne s'agissait toutefois vraisemblablement pas toujours de toiles originales de Desportes¹²⁵⁹.

Par sa fonction d'inspecteur général des chasses et des bois de Saint-Germain, Claude

1254. [« *the fetish for noble things* »] Cf. SCOTT, 1995, p. 216.

1255. « Les banquiers, en particulier, semblent avoir eu un faible pour les talents de Desportes ; dans le pavillon du château de Coubert-en-Brie de Samuel Bernard, pas moins de treize photos de gibier de formes et de tailles diverses, peut-être les siennes, sont entrées dans le lambris. [...] De même, le successeur de longue date de Desportes, Jean-Baptiste Oudry, n'éprouve guère de difficultés à satisfaire les princes de sang, comme le duc de Bourbon, la vieille noblesse comme Beringhen, mais aussi les nouveaux venus comme Louis Fagon, Rouillé et Jacques-Samuel Bernard, pour qui il peint en 1742 deux grands tableaux en salle, celui représentant un chien courant à travers les eaux, l'autre plus inhabituel qui combine la chasse et le caractère pacifique des arts. » [« *Bankers, in particular, seem to have had a weakness for Desportes's talents ; in the pavilion of Samuel Bernard's château de Coubert-en-Brie no less than thirteen pictures of game of various shapes and sizes, possibly his, were inset into panelling. [...] Likewise, Desportes's long-term successor, Jean-Baptiste Oudry, found little difficulty catering to princes of the blood, like the duc de Bourbon, the old nobility such as Beringhen and also to comparative newcomers like Louis Fagon, Ronillé and Jacques-Samuel bernard, for whom, in 1742, he painted a pair of large dining-room pictures, the one depicting a dog chasing duck across water, while the other more unusually combined evidence of the hunt with the peaceable attributes of the arts.* »] Cf. SCOTT, 1995, p. 216-217.

1256. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1755, p. 197.

1257. Respectivement : A. N. MC/ET/LXV/286, 8 août 1741 : Inventaire des biens qui sont au château de Villegénis et A. N. MC/ET/I/408, 13 juin 1742 : Inventaire après-décès de Claude Glucy (Glucq).

1258. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 193.

1259. « Claude Glucq a été, avec les frères Pâris, l'un des plus fervents admirateurs de l'artiste. En effet, pas moins de vingt et un tableaux de Desportes sont recensés dans l'inventaire du château de Villegénis du 8 août 1741. Toutefois tous n'étaient peut-être pas des originaux comme le prouve l'inventaire après décès de Glucq du 13 juin 1742 [...]. » Cf. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 194.

Glucq était amené à côtoyer le milieu de la chasse, pouvant en cela justifier pleinement l'attrait qu'il manifestait envers la peinture de Desportes et sa volonté d'en orner le pavillon de Villegénis. Il ne fut toutefois pas le seul à apprécier ainsi les œuvres du peintre. Le banquier Antoine Hogguer (1682-1767) s'était ainsi porté acquéreur de deux toiles de notre artiste, pour un pavillon situé non loin de la ville de Châtillon, aujourd'hui connu sous le nom de Folie-Desmares¹²⁶⁰. Cette petite maison avait été achetée par le banquier, en 1708, pour sa maîtresse, l'actrice Charlotte Desmares (1682-1753). Les toiles, sur le thème de la chasse – l'une au cerf et l'autre au sanglier –, étant datées de quelques années d'écart (respectivement 1704 et 1707), laissent aux biographes de Desportes la possibilité d'envisager deux hypothèses, la plus plausible selon eux étant que Hogguer aurait acquis la première toile, la chasse au sanglier, directement de l'artiste et lui aurait alors commandé la seconde en pendant¹²⁶¹. Toutefois, le fait d'intégrer des peintures de chasse, bien que de moindre envergure, à une demeure comme la Folie-Desmares ne se justifie en rien si ce n'est, outre une préférence personnelle, une volonté de la part du banquier de produire une forte impression sur les personnes amenées à visiter le lieu – et peut-être aussi sur sa maîtresse.

Nous avons jusqu'ici présenté des commandes qui furent passées à Desportes mais Jean-Baptiste Oudry répondit lui aussi à un certain nombre d'entre-elles. Les livrets des Salons évoquent ainsi de nombreuses toiles de l'artiste qui appartenaient à des personnalités plus ou moins importantes provenant de commandes ou d'achats. Au Salon de 1748, par exemple, étaient mentionnés « quatre tableaux, d'environ 5 pieds de large sur 4 de haut, faits pour M. de Trudaine, pour être posés dans son château de Montigny »¹²⁶². Il s'agit du château de Montigny-Lencoup, dont il ne reste presque rien de nos jours, qui appartenait à l'intendant des finances Daniel-Charles Trudaine¹²⁶³ pour qui Oudry réalisa ces dessus-de-portes. Conservés de nos jours à la Wallace Collection, ces tableaux (cat. 80) illustrent parfaitement le goût que l'on nourrissait pour les chasses et les combats d'animaux. Au premier plan de l'un d'entre eux, on observe un renard ayant saisi un coq, et une poule essayant de protéger ses petits, quand, sur une seconde toile, l'artiste a représenté un chien barbet poursuivant des canards, mêlant ainsi habilement sujets de chasse et combats d'animaux au sein de compositions suffisamment diverses pour ne pas lasser son commanditaire.

Entre autres décors, nous pourrions également évoquer celui du château de Condé, en Champagne¹²⁶⁴. En effet, le marquis de La Faye (1674-1731) avait acquis auprès d'Oudry une série

1260. Voir : LANGLOIS Gilles-Antoine, « La Folie-Desmares à Châtillon », *Dix-huitième Siècle*, n° 25, 1993, « L'Europe des Lumières », p. 457-482 ; LASTIC SAINT JAL, JACKY, « Desportes et la Desmares », 2010-1, p. 114-118.

1261. Cf. LASTIC SAINT JAL, JACKY, 2010-1, p. 114.

1262. GUIFFREY, « Exposition de 1748 », 1990-1991, t. II, p. 18. Voir vol. 2 annexe 6.

1263. Des années plus tard, le château devint l'un des rendez-vous de chasse de Louis XV.

1264. Voir : GLORIEUX Guillaume, *Le château de Condé : une demeure de plaisance au siècle des Lumières*, Paris, Somogy, 2004.

de quatre dessus-de-portes¹²⁶⁵ destinés à la salle-à-manger de sa résidence – Guillaume Glorieux émet l'hypothèse que le marquis avait d'abord passé la commande de deux d'entre elles et qu'il acheta directement dans l'atelier du peintre les deux suivantes¹²⁶⁶. Nous ne développerons pas plus cette commande, déjà bien étudiée par ailleurs, mais nous tenions à souligner que ce superbe ensemble témoigne autant du talent d'Oudry que du goût que l'on cultivait pour ce type de représentations. De plus, trois des sujets de ces deux paires de toiles figuraient des retours de chasse, un thème à la mode qui prenait tout son sens dans le cadre d'une salle-à-manger. En outre, des toiles réalisées avec un si grand soin, et par un artiste dont la carrière en plein essor avait déjà obtenu les faveurs de la monarchie, devaient conférer à leur propriétaire un prestige supplémentaire, en plus de celui qu'elles offraient au lieu qui les exposait.

Il est finalement assez peu étonnant que le penchant vers la peinture cynégétique, de commande avant tout, se soit ainsi généralisé. En effet, si l'on considère le goût comme faisant « implicitement référence à un ensemble de valeurs et de plaisirs partagés ou susceptibles de l'être », ce en quoi il « est si intimement lié à la sociabilité »¹²⁶⁷, l'on comprend d'autant mieux l'analyse que proposait Katie Scott de la vogue pour ce type de décor que nous avons exposée en préambule. Il s'agissait, par l'appropriation de la peinture cynégétique, d'une forme de rapprochement vers la pratique très codifiée et monarchique de la chasse.

3.2. Entre l'animal sauvage et l'animal domestique, l'homme au centre de la demeure

Si les décors de chasse que nous avons abordés jusqu'ici ont déjà été, pour certains, bien étudiés, les publications les concernant ont cependant rarement, voire jamais, interrogé la place prépondérante des animaux dans ces ensembles. Pourtant il semble que ces tableaux soient liés à une ambition, peut-être inconsciente, plus généralement animalière que simplement cynégétique. Cette peinture, que l'on pourrait dire de *cynégétique animalière*¹²⁶⁸, évinçait l'homme de la toile tout en lui offrant une posture différente au sein de sa propre demeure. Elle était très différente d'un autre mode de représentation de la chasse, telles que les toiles mettant en scène Louis XV, endossant le rôle de valet de limier autant que celui de chef d'équipage, qui furent réalisées par

1265. Deux de ces dessus-de-portes, le *Loup mort* et le *Chevreuil mort* sont des répliques de toiles peintes par Oudry en 1721, voir cat. 61 fig. a et cat. 61 fig. b et GLORIEUX, 2004, p. 74-76.

1266. GLORIEUX, 2004, p. 78.

1267. De fait, la notion de goût diffère de celle de sentiment qui en appelle à un ressenti quasi immédiat. Cf. LE LEYZOUR Philippe, « Du goût - 1645-1764 », in [cat. expo.] HUNTER-STIEBEL Penelope (éd.), LE LEYZOUR Philippe (éd.), *La volupté du goût : la peinture française au temps de madame de Pompadour [exposition, Tours, Musée des Beaux-Arts, du 11 octobre 2008 au 12 janvier 2009 et à Oregon, Etats-Unis, Portland Art Museum, du 7 février au 17 mai 2009]*, Paris, Somogy, 2008, p. 33.

1268. Ces toiles sont différentes de celles qui servirent par exemple de cartons à la tenture des *Chasses royales*, ou encore des *Chasses exotiques*, et qui, plus rares, se rapprochaient de la peinture d'histoire.

Oudry¹²⁶⁹. Ainsi que l'affirme Charles-Éloi Vial, « les postures adoptées par Oudry pour mettre en scène le roi dans ses chasses à courre de Compiègne, Saint-Germain ou Fontainebleau évoquaient ainsi les tableaux de Van der Meulen représentant Louis XIV sur le champ de bataille »¹²⁷⁰. Et même si nous verrons que l'on ne peut pas tout à fait dissocier la cynégétique animalière de la peinture de bataille, nous pensons néanmoins que la fonction de ces deux types de représentation est différente.

L'interprétation que nous nous proposons de faire du rôle des animaux dans ces compositions rejoint un constat plus général qu'avait fait Anne Perrin Khelissa au sujet du décor intérieur : « L'Homme des Lumières façonne une conception neuve de lui-même et des rapports qu'il entretient avec l'univers. Ceci agit sans aucun doute sur son environnement domestique¹²⁷¹. » Nous entendons montrer, au travers des représentations cynégétiques, le glissement de la place du propriétaire de la demeure qui passe de sa propre contemplation dans le tableau, à la contemplation de la nature. Le commanditaire de l'œuvre n'apparaît alors plus au centre de la toile mais, en quelque sorte, au centre du règne du vivant, à l'instar du personnage d'Orphée¹²⁷².

De la guerre à la chasse : un glissement iconographique

À la fin du règne de Louis XIV et au début de celui de Louis XV, s'opéra une lente transition iconographique qui tendit à remplacer l'image du roi-guerrier par celle du roi-chasseur. À cet égard, le château de Marly, bien qu'il ait aujourd'hui disparu, constitue un exemple privilégié.

Nous ne développerons pas les modifications des décors intérieurs du château qui sont déjà bien étudiées¹²⁷³. Afin de mieux cerner les enjeux de notre propos, nous retiendrons cependant que, dès 1709-1710, Louis XIV avait fait déplacer les portraits de ses chiens par Desportes, initialement accrochés au château de Versailles, pour les mener à Marly¹²⁷⁴. Un

1269. Nous pensons à la toile montrant *Louis XV assistant à un bat-l'eau en forêt de Saint-Germain-en-Laye* peinte en 1730 (Toulouse, musée des Augustins, inv. RO182).

1270. VIAL Charles-Éloi, « La vénerie royale sous Louis XV et les chasses de Fontainebleau », in [Cat. expo.] DROGUET Vincent (dir.), *Louis XV à Fontainebleau : la "demeure des rois" au temps des Lumières [Château de Fontainebleau du 02 avril au 04 juillet 2016]*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016, p. 190.

1271. PERRIN KHELISSA, 2015, p. 26.

1272. Nous avons déjà abordé dans notre première partie la figuration d'Orphée et la volonté de recréer un idéal naturel à l'extérieur des demeures (voir part. 1 chap. 1). Il nous semble d'autant plus légitime de l'évoquer à nouveau ici, notamment en ce qui concerne le château de Marly, lorsque l'on sait qu'en 1704 Louis XIV envisagea de créer un bassin qui aurait eu pour personnage central Orphée. Celui-ci fut néanmoins remplacé par Amphitrite qui fut montrée prenant place au milieu d'une multitude d'animaux, témoignant bien de l'ambition du roi vis à vis de ce château. Cf. MABILLE Gérard et al., *Vues des Jardins de Marly : le roi jardinier*, Paris, Alain de Gourcuff, 1998, n. p., pl. 7.

1273. Voir : CASTELLUCIO Stéphane, *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI : étude du décor et de l'ameublement des appartements du pavillon royal sous le règne de Louis XVI*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996 ; [Cat. expo.] KAYSER Christine et al., *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750 [exposition, Musée-promenade, Marly-le-Roi-Louveciennes, 10 avril-11 juillet 1999]*, Paris, L'inventaire, 1999.

1274. CASTELLUCIO Stéphane, « Le décor des vestibules et de l'appartement du roi, 1686-1738 », in [cat. expo.] KAYSER, 1999, p. 56.

inventaire de 1733¹²⁷⁵ atteste également du fait que les trois tableaux de bataille qui ornaient le cabinet depuis 1685 (*La prise de Naerden*, *La prise de Leau* et *La prise d'Utrecht* de Van der Meulen) furent remplacés par des compositions d'Alexandre-François Desportes montrant les chiennes de la meute royale en arrêt sur des perdrix et des faisans (cat. 20), qui restèrent au même endroit jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. En outre, en 1730, une toile de Jean-Baptiste Oudry représentant le roi Louis XV à la chasse avait également été accrochée au même endroit¹²⁷⁶. Stéphane Castelluccio interprète les commandes de Louis XIV comme un changement de goût qui, passant des scènes militaires aux petits genres, trouva une continuité au cours du règne de Louis XV : « Selon la hiérarchie des genres enseignée par l'Académie, les tableaux de fleurs, les natures mortes et les paysages appartenaient aux sujets les moins estimés. Louis XIV n'en avait cure. Il préférait désormais aux sièges militaires les fleurs et les thèmes cynégétiques très décoratifs, annonçant le goût du XVIII^e siècle et de son arrière-petit-fils, Louis XV¹²⁷⁷. »

Christine Kayser a montré l'importance du château de Marly durant le règne de Louis XIV pour la glorification personnelle du roi, notamment par la représentation en peinture de ses victoires guerrières¹²⁷⁸. L'historienne de l'art évoque à son tour la commande des portraits de chiens comme l'une des tendances d'une transition iconographique, perceptible à Marly peut-être plus que partout ailleurs. Elle aurait été contrainte par les affres de la fin du règne qui conduisirent Louis XIV à renoncer à son image de souverain conquérant glorieux pour se diriger vers des sujets plus décoratifs, et peut-être plus humbles :

Marly se situe au point de renverse, de la grandeur des conquêtes aux malheurs de la guerre, de la puissance absolue au souci du peuple, de la gloire rayonnante aux chagrins du roi vieillissant. Et l'évolution du décor, témoin de l'évolution des goûts et des choix du monarque, épouse cette histoire politique et personnelle : la célébration des faits d'armes par Van der Meulen, laisse place, progressivement, à des motifs plus gracieux et surtout plus simples – compositions florales de Blin de Fontenay, portraits de chiens d'arrêt par François Desportes¹²⁷⁹.

Le château de Marly avait été édifié à la fin du règne de Louis XIV. Il permettait au roi d'accueillir les proches de son choix et le décor devait servir son image de souverain mais aussi celle, plus intime, de sa personne. Il aurait alors choisi en première instance de mettre en avant son statut de roi-guerrier.

Cependant, Isabelle Richefort envisage les *Conquêtes* de Marly, par Adam Frans Van der Meulen, sous une perspective tout à fait différente :

1275. Voir : CASTELLUCIO, 1996, p. 101-102.

1276. Il s'agit de la toile citée un peu plus tôt représentant *Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain* qui est aujourd'hui conservée à Toulouse au musée des Augustins (inv. RO182).

1277. Cf. CASTELLUCIO, 1999, p. 61.

1278. KAYSER Christine, « La puissance et la gloire ou l'esprit premier de Marly », in [cat. expo.] KAYSER, 1999, p. 10-40.

1279. KAYSER Christine, « Introduction », in [cat. expo.] KAYSER, 1999, p. 8.

On peut s'étonner que des peintures ayant pour thèmes des sièges et des combats aient été choisies pour agrémenter un logis fait pour la quiétude et les occupations frivoles. En réalité, ces scènes ne visaient pas à mettre en valeur les qualités guerrières du roi, ni à faire référence à un événement précis. Ce n'était pas tant l'aspect militaire de la conquête qu'on cherchait à montrer, que les villes conquises elles-même et leurs environs, de sorte que les *Conquêtes* apparurent comme d'amples paysages où les images de la guerre, encadrées par des escarpements rocheux ou perdues dans l'immensité des sites agrestes, devenaient des images pastorales¹²⁸⁰.

Cette interprétation des batailles de Van der Meulen nous permet de comprendre autrement le passage de la peinture de conquête à celle de chasse, qui aurait finalement présenté une fonction décorative relativement similaire. Isabelle Richefort propose même de considérer Van der Meulen comme ayant influencé les compositions d'Alexandre-François Desportes¹²⁸¹, renforçant l'analogie que nous nous proposons de faire entre les scènes de bataille et de chasse qui ornaient le château de Marly. En effet, nous pensons que les peintures de chasse permettaient tout autant que celles de conquêtes de glorifier le souverain, d'une manière certes différente, mettant en avant ses faits de chasse plus que ses faits d'armes. Il convient ainsi de rappeler que l'art de la chasse et celui de la guerre étaient intimement liés¹²⁸². En outre, la représentation de combats d'animaux autant que celle des chiens, et enfin des trophées, participaient elles aussi à la promotion d'une image de l'homme conquérant.

Vénerie et combats : les animaux au centre de la composition

Il existe un certain nombre de représentations picturales pouvant être qualifiées de cynégétiques. Outre les natures mortes et les portraits de chiens de meutes, sur lesquels nous reviendrons ensuite, les compositions qui semblent avoir été les plus plébiscitées par le roi sont les combats d'animaux.

Au sujet du développement de la peinture cynégétique, Katie Scott met en évidence la différence de traitement entre une peinture qu'elle qualifie de « représentations des fruits de la chasse », que nous pensons pouvoir associer aux retours de chasses et trophées, et celle qu'elle décrit comme « les actions de la chasse », correspondant aux quelques rares représentations des veneurs. L'historienne de l'art tente d'expliquer cette différence par « la nature du privilège de

1280. RICHEFORT Isabelle, *Adam-François Van der Meulen (1632-1690) : peintre flamand au service de Louis XIV*, Bruxelles, Fonds Mercator : Dexia, 2004, p. 100.

1281. « L'influence exercée par Van der Meulen sur les peintres animaliers ne doit pas être non plus négligée et c'est sans doute sur Desportes qu'elle fut la plus profonde. Composant de véritables scènes ayant pour acteurs chiens, loups, sangliers, et pour théâtre la nature, il esquissait des croquis parmi lesquels il choisissait l'attitude qui serait donnée à ses animaux favoris. Van der Meulen ne faisait-il pas de même lorsqu'il peignait ses esquisses de chevaux, dont il trouvait les modèles dans les écuries du roi ? » Cf. RICHEFORT, 2004, p. 183.

1282. Au milieu du siècle, Buffon écrivait : « [...] l'exercice de la chasse doit succéder aux travaux de la guerre, il doit même les précéder : savoir manier les chevaux et les armes sont des talents communs au chasseur, au guerrier : l'habitude au mouvement, à la fatigue, l'adresse, la légèreté du corps, si nécessaires pour soutenir, et même pour seconder le courage, se prennent à la chasse, et se portent à la guerre ; c'est l'école agréable d'un art nécessaire [...] ». Cf. BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire Naturelle, Générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roi.*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, t. VI (1756), p. 63-64.

chasse » remontant selon elle à l'époque féodale et qui aurait guidé, en plus de l'influence des écoles du Nord, ce type de représentations¹²⁸³. Il ne faut cependant pas omettre la représentation des chiens en train de chasser ni celle des animaux en train de se battre qui représentent, selon nous, la transition entre les *actions de la chasse* et les *fruits de la chasse*. Les représentations de chiens en arrêt sur du gibier dans des paysages, relativement pacifiques, s'accompagnaient de compositions mettant en scènes des hallalis, représentations nettement plus violentes de l'instant crucial où l'équipage de veneurs s'effaçait pour laisser aux chiens le loisir d'abattre la proie traquée.

Ces représentations ouvrirent la porte à un autre type de composition où plus rien ne faisait écho à la présence humaine. C'est par exemple le cas du renard dans un poulailler qui appartenait à Daniel-Charles Trudaine que nous avons mentionné plus tôt. Nous pourrions également évoquer les peintures du château de La Muette parmi lesquelles on pouvait voir des coqs se battant, un renard attaquant un faisan, ou encore une buse saisissant un lièvre ainsi qu'une quatrième composition montrant cette fois-ci un chien surprenant des canards. Ces peintures de Jean-Baptiste Oudry accompagnaient des sujets plus conventionnels du même artiste : une chasse au loup et une au sanglier¹²⁸⁴. Les compositions de combats d'animaux qui venaient ainsi s'adjoindre aux scènes de vénerie témoignaient de l'enrichissement du répertoire thématique des artistes mais elles permettaient aussi d'observer une plus grande variété d'espèces animales sauvages qui pénétraient l'ordre établi de la maison.

Portraits de chiens : l'animal domestiqué

Peu de temps après ses premières commandes de compositions cynégétiques, le roi Louis XIV avait demandé à Desportes des portraits des chiens de sa meute. Louis XV, dans la lignée de son prédécesseur, fit, lui aussi, peindre ses chiens par Jean-Baptiste Oudry. Les toiles, au même titre que le reste des peintures de chasse, ornaient les demeures, châteaux et pavillons. Le fait de faire représenter ses animaux favoris et de mettre en avant leur individualité, en inscrivant leur nom en dessous, était une pratique que l'on retrouvait par ailleurs. Nous pensons ici

1283. « Les explications généralement données quant à la préférence pour les représentations des fruits de la chasse plutôt que pour les actions de la chasse, évoquent l'emprise puissante des traditions néerlandaise et flamande. Cependant, bien que de telles traditions aient pu être un facteur contributif, elles ne tiennent pas suffisamment compte du traitement restreint et presque iconique des sujets de la vénerie. En outre, on pourrait remarquer la nature du privilège de chasse : chasser était un droit de justice qui exprimait le devoir et le pouvoir du seigneur de pourvoir aux besoins de ses vassaux et autres personnes à charge. C'était donc constitutif de la largesse féodale. » [« *The explanations generally forwarded for the preference for depictions of the fruits of the hunt rather than the actions of the chase, cite the powerful grip of the Dutch and Flemish traditions. However, while such traditions may have been a contributing factor they do not adequately account for the restricted and almost iconic treatment of venery subjects. Additionally, one might take note of the nature of the hunting privilege : to hunt was a right of justice which expressed the lord's duty and power to provide for his vassals and other dependents. It was thus a constituent of feudal largesse.* »] Cf. SCOTT, 1995, p. 217.

1284. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1755, p. 14.

notamment au Palais du Te de Mantoue où la fameuse galerie des chevaux présentait les portraits des animaux préférés du marquis Frédéric II et stipulait le nom de chacun d'entre eux¹²⁸⁵. Si nous développons plus précisément dans notre prochaine partie la question des portraits d'animaux, nous souhaitons ici évoquer brièvement quelques-uns des aspects qui ont trait à l'envie que pouvait manifester le souverain de s'entourer de ceux de ses chiens.

Pour Fernand Engerand, les représentations des chiens de la meute par Jean-Baptiste Oudry trouvent leur sens dans le goût du roi pour la peinture de portrait en général. Engerand affirme ainsi que seul Oudry était en mesure de rivaliser avec le célèbre portraitiste Jean-Marc Nattier (1685-1766)¹²⁸⁶. Il est néanmoins important de considérer d'une part qu'Alexandre-François Desportes exerça avant lui en ce genre et que, d'autre part, ces représentations entretiennent aussi, et peut-être avant tout, des liens avec la peinture cynégétique, bien qu'elles soient effectivement à la croisée des deux genres – portrait et chasse.

Selon Xavier Salmon, les portraits de chiens de Louis XIV doivent être interprétés comme le reflet de l'image de « l'homme et non plus le monarque absolu¹²⁸⁷ » qui, selon l'usage auquel le roi destinait le château de Marly semble tout à fait cohérent. Néanmoins, une fois encore, une seconde dimension doit être prise en considération : les chiens, domestiqués par le roi, peuvent aussi représenter la force et l'habileté du souverain à diriger et à guider son peuple. Il ne faut évidemment pas nier l'aspect affectif des rois envers leurs animaux, qui était particulièrement bien connu, et qui, lui aussi, est l'un des constituants du goût pour le portrait de chien royal.

D'une certaine manière, nous pouvons interpréter ces œuvres comme la représentation du commanditaire lui-même qui, externe à la scène, contemple ce qu'il affectionne et possède. C'est d'autant plus le cas lorsque les noms des animaux, choisis par leur maître, sont explicitement mentionnés¹²⁸⁸.

Le fait que certains de ces chiens aient été représentés en arrêt devant du gibier, aux côtés, parfois, de trophées de chasse, soulignait également la fonction de ces animaux. Aux côtés des combats et des portraits de chiens, les natures mortes représentant des trophées venaient clore le cycle de la vénerie¹²⁸⁹. Du chien de meute au combat jusqu'à la représentation du produit de la chasse, ce sont trois états du règne animal qui pénétraient le monde humain : sauvage,

1285. Voir notamment : BAZZOTTI Ugo, *Le Palais du Te, Mantoue*, Paris, Seuil, 2012.

1286. Cf. ENGERAND, 1901, p. XIX-XX.

1287. Cf. SALMON Xavier, « Cave Canem », in [cat. expo.] KAYSER, 1999, p. 70.

1288. Voir l'épisode d'Adam nommant les animaux dans le premier chapitre de notre première partie.

1289. Les trophées de chasse consistaient en « une nature morte de gibier fraîchement tué » qui illustraient « l'image plutôt apaisante du retour de chasse ». Cf. [Cat. expo.] DE BOYSSON Bernadette, LE BIHAN Olivier, *Trophées de Chasse*, Bordeaux, Musée des beaux-arts, 1991, p. 16.

domestiqué et tué. Au centre de ces décors se trouvait l'homme qui, en regard de chacun de ces trois états, pouvait percevoir sa propre posture.

Nous l'avons montré, la peinture animalière n'est donc pas une peinture de collection, mais elle est bel et bien un art du décor. Celle-ci semble entrer en résonance avec l'aspect sensible que devait offrir la peinture, tel que l'évoqua Katie Scott en expliquant que ce ne furent pas les toiles à sujets religieux qui constituèrent les thèmes les plus plébiscités au XVIII^e siècle mais « les représentations des sens, des saisons, des éléments et des quatre moments de la journée, ainsi que les sujets mythologiques, les paysages et la nature morte¹²⁹⁰. »

Après avoir recréé un jardin idyllique dans sa demeure, entre fleurs et oiseaux, après avoir observé les curiosités de la nature, les décors cynégétiques évoquaient la possession de l'homme sur la nature en lui offrant une contemplation presque théâtrale du monde.

1290. « [...] *the senses, the seasons, the elements and the four times of day, together with mythological subjects, landscapes and still-life that proved the most popular subjects for decoration in the eighteenth century.* » Cf. SCOTT, 1995, p. 27.

Conclusion de la Deuxième partie

La variété des discours et des perspectives examinés dans ces chapitres ont servi à mettre en lumière la perception, sous diverses formes, de la peinture animalière au XVIII^e siècle. Si, dans un premier temps, il est apparu assez clairement que les animaux ne pouvaient exister qu'en tant qu'objets selon la théorie artistique, la réalité de la pratique picturale était toute autre et la critique, aux côtés de l'artiste, se fit l'interprète de la toile en offrant une voix aux bêtes. L'affirmation de ce goût pour les animaux trouva une résonance dans la décoration intérieure où la peinture animalière retrouvait l'une de ses principales fonctions, faisant écho aux débats philosophiques et picturaux qui animaient le monde littéraire : la contemplation du spectacle de la nature et l'évocation tacite de la place de l'homme.

Les animaux dans la peinture étaient ainsi soumis à des va-et-vient constants entre leur fonction théorique d'objets impopulaires, l'évolution de la façon dont ils étaient pensés, et leur statut d'êtres sauvages ou domestiqués évoluant toujours en marge du monde humain. Tous ces aspects attestent de la complexité de la peinture animalière comme un genre mouvant, et interrogent l'impossibilité d'appréhension de l'animal comme sujet monosémique.

TROISIÈME PARTIE.

ANIMAL ET ANIMAUX DANS LA PEINTURE, UN SUJET AU PLURIEL

Pour que les animaux parviennent à s'émanciper dans l'art au XVIII^e siècle, il avait fallu qu'ils deviennent le centre de préoccupation de quelques artistes autant que le sujet de réflexion et de discussion de nombreux autres acteurs : théoriciens, critiques d'art, amateurs, commanditaires, mais aussi scientifiques, philosophes et hommes de lettres. C'est à la croisée de tous ces regards que nous avons appréhendé jusqu'à présent l'émergence et le développement du genre animalier afin de pouvoir déterminer comment il se construit dans le monde artistique du XVIII^e siècle. Toutefois, un personnage essentiel et central manque encore à ce travail : l'animal lui-même.

Demeurés jusqu'ici trop peu présents, il était alors nécessaire que les animaux occupent la dernière partie de cette analyse, c'est-à-dire qu'ils en deviennent le sujet. Si l'on a pu mettre en avant tous les ressorts qui présidèrent au développement de la peinture animalière, l'étude du sujet-animal fait encore défaut à notre réflexion.

Ainsi que l'écrivait Maurice Brock, « Dans sa pratique courante, l'histoire de l'art a deux façons d'aborder la question du "sujet" en peinture. D'un côté, elle s'intéresse au "sujet" créateur, de l'autre, au "sujet" représenté¹²⁹¹. » Une double perspective contre laquelle Maurice Brock met néanmoins en garde car elle pourrait conduire l'historien de l'art à négliger les sens pluriels des images qu'il étudie¹²⁹². Dans le cas de notre étude, qui porte moins sur une approche iconologique qu'une interprétation ontologique des œuvres, l'analyse du sujet et sa polysémie tiendront surtout au fait que celui-ci renvoie autant à l'interprétation de la toile et de ce qu'elle figure, qu'à l'artiste, au commanditaire, au spectateur des œuvres mais surtout à l'animal lui-même. Dans la peinture, l'animal n'est pas un sujet comme les autres et requiert de ce fait que soient développées, dans un premier temps, les différentes modalités de sa mise en place et de son interprétation.

Nous sommes alors tentée de contredire Kenneth Clark lorsqu'il affirmait que les peintres

1291. BROCK Maurice, « Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique (D. Arasse) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 23 avril 2019 [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-sujet-dans-le-tableau-essais-d-iconographie-analytique/>].

1292. Dans cet article consacré au travail de Daniel Arasse sur la question du sujet pictural, Maurice Brock rappelle la nécessité de tenir compte de la « tabularité » des images, c'est-à-dire « tous les éléments d'un tableau, même les plus ténus, [qui] s'offrent simultanément au regard ». Cf. BROCK, 2019.

qui peignirent les animaux ne les idéalisèrent pas :

En représentant des êtres humains, les artistes ont eu tendance à les idéaliser. Le style, la mode, le rang social et la flatterie ont si bien pesé sur elles que rares sont les œuvres où l'homme a été observé impartialement. [...] Rien de tout cela n'est venu fausser l'observation des animaux. Ceux-ci, il n'y a nul besoin de les flatter ou de les plier aux exigences de la mode ; l'artiste peut satisfaire sa curiosité avec un tel dédain des conventions qu'un oiseau peint par Giovanni de Grassi à la fin du XIV^e et un oiseau peint par Thomas Bewick à la fin du XVIII^e sont presque identiques¹²⁹³.

En effet, à l'horizon de l'éclairage que nous allons apporter à la notion d'animal-sujet, nous verrons se détacher des modalités picturales codifiées précisément qui répondaient aux attentes des hommes des Lumières. L'animal des français du XVIII^e siècle, quoi qu'en dise Kenneth Clark, n'est pas celui des flamands du XVII^e, et cela, en dépit de l'influence que ces derniers exercèrent sur les premiers. C'est en particulier au travers de la figure du chien et de ses représentations que nous pourrons le mieux interroger le statut et le rôle de l'animal dans la peinture animalière française du XVIII^e siècle.

1293. Cf. CLARK Kenneth, DEUIL Michèle (trad.), LÉGER David (trad.), *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 1977, p. 25 (1^{ère} éd. : *Animals and men : their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day*, Londres, Thames and Hudson, 1977).

Chapitre I. Animaux du peintre et du spectateur : la fabrication du sujet animalier

Les animaux ont été le sujet de l'art depuis l'époque à laquelle l'homme a commencé à dessiner, à graver et à sculpter. Ils ont été et sont presque aussi importants pour les hommes que l'homme lui-même. Dans de nombreuses sociétés et à de nombreuses époques, les animaux ont été le plus éminent sujet de l'art¹²⁹⁴.

À plusieurs reprises, notre étude a nécessité des précisions de définition et notamment celle que nous donnons au *genre pictural* que nous avons rapproché de la notion de *sujet*. À cet égard, nous avons décrit le genre animalier comme étant celui de l'animal conçu comme un sujet¹²⁹⁵. Jusqu'à présent, nous n'avons néanmoins pas précisé l'acception que nous souhaitons donner au mot *sujet* qui constitue pourtant l'essence même de notre travail. En effet, l'ambition de traiter de la représentation des animaux en peinture au prisme de la question du sujet nécessite d'éclaircir les enjeux et les implications qu'induisent une telle problématique. L'animal, celui de la peinture animalière telle que nous l'avons présentée jusqu'alors, cet animal que nous nommons « sujet », ici, *fait question*¹²⁹⁶.

« Qu'est-ce que l'animal ? Voilà une de ces questions dont on est d'autant plus embarrassé qu'on a plus de philosophie et plus de connaissance de l'histoire naturelle. Si l'on parcourt toutes les propriétés connues de l'animal, on n'en trouvera aucune qui ne manque à quelque être auquel on est forcé de donner le nom d'animal, ou qui n'appartienne à un autre auquel on ne peut

1294. « *Animals have been the subject of art from the time that man started to draw, engrave and carve. They have been and are almost as important to men as man himself. In many societies and at many periods animals have been the most prominent subject of art.* » Cf. RAWSON Jessica, *Animals in art*, Londres, British Museum Publications Ltd., 1977, p. vii.

1295. C'est notamment la définition que nous en avons donnée en introduction, en particulier au regard de la terminologie anglaise d'« animal subject » mais aussi de l'analyse proposée par Daniel Arasse de la notion de genre en peinture, que lui-même questionne au prisme de celle de sujet. Cf. ARASSE Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE Georges, *Majeur ou mineur ? : les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000 et voir Introduction.

1296. Formule que nous empruntons à Étienne Jollet qui déplorait que le genre de la nature morte – qui trouve de nombreux points d'accroche avec la peinture animalière – ne prête que trop peu souvent à l'analyse. Il écrivait à son égard que « cela ne fait pas question ». Cf. JOLLET Étienne, *La nature morte ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 9.

accorder ce nom¹²⁹⁷. » L'embarras dans lequel se trouvent les encyclopédistes Denis Diderot et Louis Jean-Marie Daubenton (1716-1799) pour définir précisément ce qu'est un animal – terme qu'ils emploient volontairement au singulier –, est révélateur de la complexité d'une telle figure.

« Qu'est-ce que l'animal ? » Cette question, comme une litanie, revient seulement quelques lignes plus loin dans le texte, à la fin du même paragraphe – « Qu'est-ce donc que l'animal¹²⁹⁸ ? ». Les deux occurrences sont entrecoupées d'une autre interrogation tout aussi, si ce n'est plus, fondamentale aux yeux de nos encyclopédistes : « qu'est-ce alors que l'homme¹²⁹⁹ ? » Le lecteur pourrait être amené à se demander de qui (animal ou homme ?) cet article ambitionne finalement de déterminer la nature. Ainsi, il semblerait que la définition de l'un (l'homme) et de l'autre (l'animal) se construise en regard de leurs similarités¹³⁰⁰ autant que de ce qui les distingue¹³⁰¹. Le choix de l'emploi du terme *animal* au singulier se précise alors : le règne animal est ici entendu comme un tout (et ce malgré les différences de degrés entre les animaux¹³⁰²), et est mis en parallèle avec l'homme, pris, lui aussi, comme une unité, créant une véritable relation dichotomique entre l'un et l'autre. Un peu plus loin, Diderot et Daubenton, comparant les facultés de l'âme humaine à celles de l'âme animale, concluent par cette sentence : « On peut donc dire que quoique les ouvrages du Créateur soient en eux-mêmes tous également parfaits, l'animal est, selon notre façon d'apercevoir, l'ouvrage le plus complet ; et que l'homme en est le chef-d'œuvre¹³⁰³. »

Cet article de l'*Encyclopédie* qui aborde des thématiques extrêmement variées est probablement ce qu'il y a de plus précis et de plus synthétique pour nous permettre de comprendre comment étaient perçus les animaux au XVIII^e siècle. Les interrogations que soulèvent les encyclopédistes, et les réponses qu'ils y apportent, trouvent une résonance très nette dans l'analyse que nous tirons de la peinture animalière, et notamment concernant le comportement des animaux, leur variété, et surtout la nécessité pour les hommes des Lumières de se confronter aux bêtes afin de développer la connaissance qu'ils avaient d'eux-mêmes.

1297. DIDEROT Denis, DAUBENTON Louis Jean-Marie, « Animal », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 1, p. 468. Voir vol. 2 annexe 12.

1298. Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 468. Voir vol. 2 annexe 12.

1299. Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 468. Voir vol. 2 annexe 12.

1300. « Dans la foule d'objets que nous présente ce vaste globe, (dit M. de Buffon, pag. 1.) dans le nombre infini des différentes productions, dont sa surface est couverte et peuplée, les animaux tiennent le premier rang, tant par la conformité qu'ils ont avec nous, que par la supériorité que nous leur connaissons sur les êtres végétaux ou inanimés. » Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 469. Voir vol. 2 annexe 12.

1301. Nous pouvons lire, par exemple : « Nous-mêmes, à ne considérer que la partie matérielle de nôtre être, nous ne sommes au-dessus des animaux que par quelques rapports de plus, tels que ceux que nous donnent la langue et la main, la langue surtout. Une langue suppose une suite de pensées, et c'est par cette raison que les animaux n'ont aucune langue. » Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 469. Voir vol. 2 annexe 12.

1302. « Un insecte, dans ce sens, est quelque chose de moins animal qu'un chien ; une huître est encore moins animal qu'un insecte ; une ortie de mer, ou un polype d'eau douce, l'est encore moins qu'une huître ; et comme la nature va par nuances insensibles, nous devons trouver des animaux qui sont encore moins animaux qu'une ortie de mer ou un polype. » Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 469. Voir vol. 2 annexe 12.

1303. Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 470. Voir vol. 2 annexe 12.

De l'animal comme simple objet jusqu'à sa recréation comme sujet par l'artiste et le spectateur, ce chapitre entend poser les fondements d'une réflexion sur le statut des animaux dans la peinture animalière. Afin de comprendre les modalités qui président à sa fonction de sujet, il a été nécessaire d'interroger de nombreuses disciplines des sciences humaines¹³⁰⁴ en faisant appel, plus particulièrement, à des écrits d'historiens de l'art, de sociologues et de philosophes, qui tous se sont interrogés sur le sujet ou sur l'animal, et parfois sur les deux ensemble.

Nous avons déjà évoqué la question du genre pictural et sa définition, le présent chapitre n'a donc pas pour ambition de démontrer que la peinture animalière est un *genre* en terme de *sujet* mais plutôt de mettre en évidence plusieurs aspects de la création d'un *sujet-animal* par l'artiste, ainsi que de son appropriation par le spectateur.

1. Inventer le sujet-animal

Dans un ouvrage à destination du grand public, *Identifier le sujet dans le tableau*¹³⁰⁵, Pierre Pinchon, comme nombre de ses prédécesseurs historiens de l'art, néglige la peinture animalière¹³⁰⁶, et ce malgré les multiples catégories qu'il se propose de traiter¹³⁰⁷. Une telle omission interroge : l'animal ne peut-il être perçu par les historiens de l'art comme un sujet valable ? Nous citons déjà en introduction à ce travail une remarque très significative faite par Kenneth Clark qui, alors qu'il était chargé de retracer l'histoire des animaux dans l'art sous le prisme de leurs relations avec les hommes à travers les siècles, avait déclaré : « Je pensais tout d'abord que ce sujet n'en était pas un mais, à la réflexion, je me rendis compte que personne n'avait encore prêté attention aux rapports entre les animaux et les hommes, qui sont pourtant dignes du plus grand intérêt¹³⁰⁸. » La possibilité de concevoir les animaux comme sujets serait donc intimement liée, selon la réflexion de Kenneth Clark, à la problématique de l'homme, notamment dans les relations qu'ils entretiennent.

Ainsi que nous le verrons, la question du sujet-animal en art – et même plus généralement

1304. Plusieurs références seront données au cours de ce chapitre, voir également : BIRNBAUM Jean (éd.), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010 ; LESTEL Dominique, *L'animal singulier*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

1305. PINCHON Pierre, *Identifier le sujet dans le tableau : les secrets de la peinture*, Paris, Hazan, 2013.

1306. À peine au sein de la catégorie identifiée comme la nature morte, Pierre Pinchon évoque-t-il une toile de Jean-Baptiste Oudry, *Butor et perdrix gardés par un chien blanc* (cat. 78 fig. a), ne considérant le chien vivant qu'en regard de l'animal mort. Cf. PINCHON, 2013, p. 255.

1307. Respectivement : l'Ancien et le Nouveau Testaments, les saints, la peinture mythologique, la peinture d'histoire, le nu, le portrait, la peinture de genre, la nature morte et le paysage.

1308. Cf. CLARK Kenneth, DEUIL Michèle (trad.), LÉGER David (trad.), *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 1977, p. 9 (1^{ère} éd. : *Animals and men : their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day*, Londres, Thames and Hudson, 1977).

dans toutes les disciplines – est nécessairement liée à celle de l'homme. Qu'il s'agisse de sa mise en place ou de son interprétation, que nous considérons en seconde partie de ce chapitre, ce sont les relations de l'homme à l'animal qui déterminent la perspective du sujet. Dans un premier temps, nous tenterons ici d'éclairer, ou du moins de questionner, parallèlement à une définition plus théorique du sujet pictural, la question, plus ontologique, de l'être et du *faire être*.

1.1. Les modalités picturales

Le sujet en peinture : une notion aux multiples définitions

« On appelle sujets en Peinture, tout ce que l'art du pinceau peut imiter¹³⁰⁹. » Selon Louis de Jaucourt tout est susceptible d'être sujet. Cette définition du terme trouve quelques précisions dans d'autres articles de l'*Encyclopédie* avec notamment la question du sujet en grammaire abordée par Nicolas Beauzée (1717-1789) : « La *matière* d'un discours consiste dans les mots, dans les phrases et dans les pensées. Le *sujet* est ce qu'on explique par ces mots, par ces phrases et par ces pensées¹³¹⁰. » Ainsi, la matière serait au discours ce que l'objet est à la peinture, tous deux travaillant à la bonne mise en place et à la compréhension du sujet. C'est ainsi que le sujet – en peinture –, à nouveau selon Jaucourt, mais cette fois-ci pour l'article consacré à la notion d'objet pictural, relèverait de l'habileté de l'artiste « à composer un tout auquel chaque *objet* en particulier soit comme nécessairement lié¹³¹¹ ».

D'une certaine manière, on retrouve dans cette définition la distinction entre le *thème* et le *motif* établie il y a plusieurs années par Eddy de Jongh pour qui « le thème [est] le sujet d'un tableau » tandis que le motif « est généralement un élément plus petit »¹³¹². Les différents motifs, qui peuvent être toutes sortes d'objets, sont ainsi mis à l'œuvre par l'artiste afin de constituer le thème d'une peinture, autrement dit, son sujet. Le sujet ici, à défaut d'être entendu comme un élément distinctif de la composition relève plutôt du *récit* de la toile, à savoir de ce que celle-ci, par la mise en place des motifs, signifie ou raconte. Il s'agit d'une acception relativement générale du terme quand d'autres, nous le verrons, peuvent être plus réduites.

Il y a plusieurs étapes dans la mise en œuvre d'une peinture et le sujet en constitue l'échelon supérieur si l'on en croit Étienne Buffet :

1309. JAUCOURT Louis (de), « Sujet (peinture) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 15, p. 644.

1310. BEAUZÉE Nicolas, « Sujet (Log. Gramm.) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 15, p. 644.

1311. JAUCOURT Louis (de), « Objet (peinture) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 11, p. 302.

1312. « By theme I mean the subject of a painting : Pyramus and Thisbe, Lady World, proffering the spoil of the chase, a mountain landscape, a self-portrait. A motif is generally a smaller element : a sleeping Cupid, a broom, a map of the world. » Cf. JONGH Eddy (de), HOYLE Michael (trad.), *Questions of meaning : theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden, Primavera Pers, 2000, p. 10 (1^{ère} éd. : *Kwesties van betekenis : thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden, Primavera Pers, 1999).

Tout tableau a un sujet. Le *sujet*, c'est ce qui motive la disposition logique des objets ou parties d'objets représentés. C'est lui qui par conséquent détermine logiquement les personnages d'un groupe, leur disposition, leurs attitudes, c'est lui qui détermine la pose d'un individu isolé, les objets rassemblés dans une nature morte, etc... Il détermine le support de l'*harmogé*. Il n'est donc pas indifférent. Il est même nécessaire. Mais, comme il est le chaînon au-dessus de celui (les objets) qui est déjà au-dessus de celui qui intéresse (le motif), il commence à être bien loin pour le peintre, qui n'y pense guère¹³¹³.

Si nous avons choisi de retenir cette définition c'est qu'Étienne Buffet y présente la notion de sujet d'une manière encore différente de ce que nous avons évoqué jusqu'ici : le sujet ne relève plus vraiment de la volonté de l'artiste, déjà bien occupé à composer avec ses différents objets, mais, en quelque sorte, de ce que le spectateur choisit de faire de la composition¹³¹⁴. Chez Buffet, celui qui va recevoir l'œuvre participe ainsi activement à la mise en place du sujet.

Dans *Le sujet dans le tableau*¹³¹⁵, Daniel Arasse va plus loin en questionnant un célèbre topique qui connut un développement considérable à partir de la Renaissance italienne, affirmant que « tout peintre se peint lui-même » [« *Ogni dipintore dipinge se* »]. En puisant des exemples au sein de l'art de la Renaissance, il interroge ainsi la présence du peintre au sein de son œuvre, sans pour autant en négliger le(s) commanditaire(s), tout aussi important(s) dans l'évaluation du sujet. Selon Maurice Brock, c'est alors « par une ambiguïté délibérée » que Daniel Arasse désigne par *sujet* « à la fois l'artiste qui réalise l'œuvre, ce qu'elle représente, et l'individu ou le groupe auquel elle s'adresse »¹³¹⁶. Sans revenir plus longuement sur le discours de Daniel Arasse, il est néanmoins important de signaler qu'un tel niveau de réflexion et d'analyse des œuvres qui renoue avec une tradition humaniste de l'art et emprunte à la psychanalyse¹³¹⁷ fait du *moi* le cœur de la question du sujet. Il s'agit en quelque sorte d'une « projection mimétique de l'artiste dans son œuvre¹³¹⁸ » ainsi que l'évoque Martial Guédron qui a lui aussi étudié l'évolution de cette même phrase durant la Renaissance et les siècles qui suivirent¹³¹⁹.

Bien qu'il nous ait semblé essentiel d'aborder cette analyse du sujet par l'intermédiaire de l'artiste et des commanditaires des œuvres, celle-ci s'éloigne cependant quelque peu de l'approche que nous souhaitons privilégier ici dans laquelle il est essentiel que les animaux puissent être

1313. BUFFET Étienne, *Essai de théorie intégrale de la peinture : la doctrine*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1932, p. 151.

1314. Étienne Buffet écrit ainsi, un peu plus loin : « Lorsque le peintre a fini d'analyser le motif, son tableau est par là même terminé ; il ne s'en occupe plus, jusqu'à ce que survienne le premier venu. Le premier venu regarde le tableau et dit : "Qu'est-ce que ça représente ?" Saisi d'effroi à cette question inattendue, le peintre rassemble ses amis et non sans peine obtient d'eux le sujet de son tableau. » Cf. BUFFET, 1932, p. 151.

1315. ARASSE Daniel, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

1316. BROCK Maurice, « Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique (D. Arasse) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 avril 2019 [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-sujet-dans-le-tableau-essais-d-iconographie-analytique/>].

1317. Voir par exemple : KRIDIS Noureddine, *Psychologie de l'artiste créateur*, Paris, l'Harmattan, 2010 ; LIVINGSTON Paisley, *Art and intention : a philosophical study*, Oxford, Clarendon Press, 2005 ; MARCHAISSE Thierry, *Le théorème de l'auteur : logique de la créativité*, Paris, EPEL, 2016.

1318. Cf. GUÉDRON Martial, *Peaux d'âmes : l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001, p. 51.

1319. Il y évoque notamment le fait que la notion d'artiste créateur se renforça au XVII^e siècle avec la rupture entre les arts mécaniques et les arts libéraux. Cf. GUÉDRON, 2001, p. 52.

inclus, même si c'est au prisme de leurs relations avec les hommes.

Nous voyons se dessiner les contours de nombreuses définitions du sujet plus ou moins précises, plus ou moins générales, plus ou moins détaillées, mais qui ont en commun de pouvoir s'appliquer à tous type d'objets. Ainsi, si l'on peut effectivement dire qu'en peinture il existe bien des sujets animaliers – les catégories à l'intérieur du genre animalier se divisant en une pluralité de thèmes bien distincts – il ne s'agit pas encore ici du *sujet-animal* à proprement parler mais bien du *sujet animalier en peinture*.

La mise en scène des animaux : raconter le sujet-animal

À l'image de ce que nous évoquions à propos de la critique de Salon¹³²⁰, l'abbé Clément (v. 1750-1760), chanoine de l'église Saint-Louis-du-Louvre, relatait le sentiment que lui avait inspiré la représentation d'un cerf mourant¹³²¹ dans une ode qu'il dédia à Jean-Baptiste Oudry : « Quand d'un cerf aux abois tu nous traces l'image, ses yeux mourants, ses pleurs, pour moi sont un langage, qui jette la pitié sur mon cœur attendri¹³²². » Ainsi, à l'instar du critique d'art qui prêtait aux animaux des intentions en interprétant leurs expressions et ce qu'il présumait de leurs instincts, l'abbé Clément identifia clairement la scène par la posture et l'expression de l'animal à l'agonie. Afin de pouvoir être touché de cette manière, il fallait que le spectateur soit en mesure de percevoir la composition au-delà de ce qu'il lui était donné de voir, à savoir, un animal au sol, le long d'un muret, qui, la tête levée vers le haut laissant voir sa langue, se tient les yeux presque clos. Par son statut de gibier privilégié des chasses royales, le cerf était très aisément identifiable comme étant une proie. S'il apparaît évident pour tout spectateur confronté à cette toile que s'apprête à sonner le glas de ce pauvre animal, il était néanmoins essentiel que le peintre soit en mesure de mettre en œuvre l'expression la plus appropriée à cet instant fugace afin que celui-ci soit le plus facilement perceptible par tous. En effet, dans ce tableau très original, Oudry

1320. Voir part. 2 chap. 2.

1321. Il s'agit peut-être du *Cerf mourant* (cat. 73 fig. a) de la collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin dont on ne sait s'il fut acquis en 1738 ou en 1755 à la vente après décès de l'artiste ou bien celui du Nationalmuseum de Stockholm (voir inv. NM 867) peint par Jean-Baptiste Oudry une quinzaine d'années avant celui de Schwerin. Sur cette seconde composition néanmoins le cerf est montré assailli par plusieurs chiens. Nous pouvons également nous demander s'il s'agit du *Cerf sur ses fins* exposé au Salon de 1751. Selon la datation de la collection Deloynes, l'ode aurait été rédigée en 1749. Le chanoine y évoque en outre la laie avec ses marçassins du Salon de 1748 ainsi que le rhinocéros Clara peint en 1749 mais qui ne sera exposé au Salon qu'en 1750. Ces informations laissent à penser, sans certitude toutefois, qu'il pourrait effectivement s'agir du tableau de Schwerin qui aurait été exposé en 1751. Cf. Collection Deloynes, Tome 47, pièces 1192 à 1267, Supplément au Tome II, feuillet 231, p. 427-421 ; Cf. [Cat. expo.] DROGUET Vincent *et al.*, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003-9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 118, cat. 38 (repr.) ; GUIFFREY Jules (éd.), « Exposition de 1751 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, t. III, p. 22 (n° 31) [Voir vol. 2 annexe 6].

1322. CLÉMENT, « Ode VII. À Mr Oudri Peintre du Roi », *Œuvres diverses de M. l'Abbé Clément*, C. Herissant, 1764, p. 19.

n'a représenté aucun élément annexe pouvant symboliser la vénerie – comme des chiens, l'équipage, ou même une nature morte de gibier ou d'instruments de chasse – : seul compte le cerf¹³²³.

Ainsi, ce qui est intelligible et compréhensible – et cela vaut pour tout genre pictural – relève de la connaissance que possède le spectateur d'un sujet donné, avec laquelle doit pouvoir composer l'artiste. Le peintre animalier est alors tenu de mettre en place des procédés clairs de composition et de narration de l'animal qui doivent être le plus rapidement saisissables et par le plus grand nombre. La représentation des animaux nécessite ainsi de la part de l'artiste une connaissance relativement précise de leurs mouvements et de leurs physionomies¹³²⁴. Afin que le sujet de la représentation soit identifiable, il est de fait indispensable que l'observateur détienne les mêmes clés de lecture des animaux. Bien que cela s'impose comme une évidence, de tels codes méritent d'être étudiés de plus près pour pouvoir comprendre la perception que l'on avait des animaux en tant que sujets de tableaux, avant de s'intéresser plus spécifiquement à la problématique du sujet-animal.

Comment sait-on d'un simple coup d'œil que les *Deux chiens jouant au pied d'un arbre* (cat. 1) de Jean-Jacques Bachelier sont en train de s'amuser tandis que ceux de Jean-Baptiste Oudry d'après la fable de Jean de La Fontaine du chien portant à son cou le dîner de son maître (cat. 82) et ceux du morceau de réception de Nicolas Desportes se battant pour la dépouille d'un sanglier (cat. 35) sont aux prises les uns avec les autres ?

Afin de répondre à cette question, plusieurs informations méritent d'être considérées tour à tour : d'abord l'identification des animaux, puis leurs postures et leurs expressions et enfin les éléments annexes qui composent la toile. Il est important – et nous le préciserons un peu plus loin – que le spectateur reconnaisse en premier lieu les espèces représentées, voire même, dans le cas des chiens, leurs races. Si l'on considère alors les chiens des trois toiles évoquées, on remarque que Jean-Jacques Bachelier a peint des carlins, une race de petits chiens de cour alors très en vogue, quand Jean-Baptiste Oudry a représenté des épagneuls et Nicolas Desportes des braques, soit, dans les deux cas, des chiens dédiés à l'exercice de la chasse. Dès lors, on comprend que leurs actions dans ces peintures devraient être relativement différentes dans la mesure où ils ne sont pas dévolus aux mêmes fonctions, bien qu'il s'agisse dans tous les cas d'animaux domestiqués : les uns relèvent de l'agrément, les autres de l'utilitaire.

Concernant leurs postures, on pourrait être tentés de les percevoir comme relativement

1323. S'il s'agit de la toile du musée de Schwerin évoquée un peu avant (voir note 1323), son originalité tiendrait au fait qu'elle était à l'origine destinée à être découpée pour ne conserver que la silhouette de l'animal. Cf. [Cat. expo.] DROGUET, 2003, p. 118, cat. 38 (repr.).

1324. Les écrits artistiques mirent d'ailleurs en avant cette difficulté comme étant l'une des plus importantes pour le peintre animalier. Voir part. 2 chap. 2.

similaires dans un premier temps : dans chacun des cas, il semble en effet que l'un des deux chiens ait l'ascendant sur l'autre. Néanmoins, à y regarder de plus près, on constate que, chez Bachelier, le petit carlin au sol paraît offrir sans méfiance son ventre à son compagnon, tandis que chez Oudry et Desportes les ventres des animaux sont tendus vers le sol en signe d'une protection bien nécessaire. Les actions et expressions des chiens viennent ensuite confirmer ce que l'on pouvait pressentir de leurs positions. Dans un premier cas (Oudry et Desportes), les regards féroces des bêtes, leurs babines retroussées et leurs oreilles dirigées vers l'arrière, ne peuvent égarer quiconque a déjà été en mesure d'observer la fureur d'un chien, tandis que les carlins de Bachelier, aux physionomies sereines, ne montrent ni dents ni accents de rage. Les mouvements et l'expression, que nous évoquions plus tôt dans notre travail¹³²⁵, se révèlent donc être de très précieux indices dans la volonté de compréhension du sujet animalier. La représentation du regard des bêtes, au travers du dialogue qui se crée avec celui du spectateur, s'impose comme essentielle.

Si nous ne parlerons pas des paysages au sein desquels se déroulent les scènes, tous relativement identiques, il ne faut pas ignorer les autres éléments qui composent la toile et qui, eux aussi, participent à la compréhension du sujet. Chez Oudry, le panier que porte le chien dans la fable, bien que détaché de la composition principale (le combat) et renversé au sol, fournit une indication sur la raison pour laquelle luttent les chiens. Les deux braques de Nicolas Desportes se battent quant à eux pour obtenir la dépouille du sanglier qui gît au sol entre leurs pattes. Si le corps de l'animal mort occupe la partie inférieure du premier plan de la toile, la lumière qui illumine le combat de chiens et l'ombre dans laquelle se trouve en contrepartie le sanglier contribue à indiquer que la dépouille ne constitue qu'un motif annexe de la scène. Enfin, Bachelier a fait figurer un petit ruban rose au cou de l'un des deux chiens afin de symboliser le statut d'animal de compagnie auquel il faut pouvoir assimiler le carlin.

Ces trois compositions très proches illustrent bien le fait que des sujets différents (deux combats de chiens et un tableau montrant des chiens s'amusant) peuvent se révéler pourtant très similaires dans leurs mises en scène. C'est alors la connaissance qu'ont les artistes et les observateurs des animaux représentés qui va permettre de mettre en place le sujet animalier.

Cette procédure d'identification des sujets des toiles est valable pour toutes les compositions mettant en scène des animaux vivants¹³²⁶. En guise d'exemple supplémentaire, nous évoquerons deux natures mortes de Jean-Baptiste Siméon Chardin montrant chacune un chat tentant de dérober du poisson (cat. 11). Le fait de percevoir l'intention de l'animal relève à la fois

1325. Voir part. 2 chap. 1.

1326. En première partie, nous avons développé la fonction de la représentation des animaux morts. Voir part. 1 chap. 3.

de la connaissance de sa posture (dos rond, oreilles en arrière, une patte vers l'extérieur : l'animal prêt à fuir est visiblement présenté sur ses gardes) mais aussi de sa réputation de voleur des garde-mangers.

La compréhension du sujet passe donc autant par l'interaction entre les animaux, lorsqu'ils sont représentés à plusieurs, que celle qu'ils entretiennent avec le reste du décor, mais aussi par le biais de leurs postures et de leurs expressions. En outre, leur identification est nécessaire pour pouvoir appréhender pleinement le sens de la représentation. Pour finir, il est essentiel de ne pas négliger l'importance de la personnalité accordée aux animaux qui détermine nettement leurs actions au sein d'un tableau, comme dans le cas des chats de Chardin.

1.2. La création de l'animal : de l'être à l'objet, de l'objet au sujet

« Il y a des "sujets" qui ne peuvent pas dire "je" » écrivait Élisabeth de Fontenay à propos des « animaux, disons les vertébrés », ces « individus situés dans un environnement avec lequel ils interagissent, ils ne sont pas des parties du monde, mais chaque espèce, et peut-être même chaque animal a un certain rapport particulier au monde, une spontanéité, une subjectivité »¹³²⁷. Selon nous, c'est cette *spontanéité*, cette *subjectivité*, que décrit si justement la philosophe, qui constitue la part la plus importante, et pourtant presque la plus imperceptible, du travail des peintres animaliers.

De chair et de sang, voire même, selon certains, d'âme, bien avant d'être de pigments et d'huile, à son état premier l'animal est être. En plus de les représenter comme des sujets identifiables, le rôle de l'artiste consiste alors à montrer les animaux comme des êtres vivants bien réels – et ce même s'ils sont parfois morts. Bien qu'il les rejoigne, il s'agit d'un enjeu encore différent de ceux que nous avons abordés lorsque nous évoquions la question de l'âme des bêtes en lien avec la représentation de leurs mouvements et de leurs expressions¹³²⁸. Celle-ci relevait de questionnements plus théoriques qui trouvaient un écho dans la réception critique des œuvres notamment par l'entremise d'une certaine narrativité qui était mise en place par l'artiste et perçue par le spectateur¹³²⁹. Ici entre en jeu la question du « faire être¹³³⁰ », du point de vue de l'artiste-créateur, qui conduit à considérer ce que peut signifier l'animal de la peinture dans une perspective ontologique. C'est à partir de cet être animal (qu'à la différence de l'homme, on ne peut être en mesure d'appréhender dans son intériorité), devenu objet pour les artistes, que les

1327. FONTENAY Elisabeth (de), « Un abécédaire », in BIRNBAUM, 2010, p. 37.

1328. Voir part. 2 chap. 1.

1329. Voir part. 2 chap. 2.

1330. « Au sens fort, créer c'est faire être. » Cf. UNTEREINER René, « Réflexions sur la création artistique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1960, p. 285.

peintres animaliers doivent recréer un sujet.

De ce fait, le concept d'artiste-créateur que nous avons déjà brièvement évoqué¹³³¹ recouvre une dimension supplémentaire quand il a trait aux bêtes. À l'égard de cette notion, nous avons en effet comparé l'artiste peignant les bêtes sur la toile à Adam nommant les animaux. Celui-ci opérait alors, à la manière de Dieu, un acte créateur et il affirmait sa supériorité sur le reste du règne animal. Nous pourrions ici ajouter que la création de l'animal en tant que sujet se fait nécessairement selon des biais proprement humains, malgré toutes les observations les plus attentives qui soient de sa véritable nature.

Pris comme un motif, les animaux forment un objet commun aux artistes de tous les genres, ainsi que nous avons pu le montrer : chez le paysagiste ils se font ornements, chez le peintre d'histoire ils concourent à la compréhension du récit, chez le portraitiste ils peuvent servir d'attribut, mais c'est chez le peintre animalier que d'objets ils deviennent sujets.

Une question aux enjeux pluridisciplinaires

Dès lors qu'elle est considérée selon son acception ontologique, la problématique du sujet occupe aussi bien la théorie artistique, que le droit, la psychanalyse, la philosophie, ou encore la littérature, comme autant de disciplines qui interrogent le moi, l'être, l'humain mais aussi, par ricochet inévitable, l'Autre. C'est cet Autre qui autorise les animaux à pénétrer, quoique trop discrètement parfois, la sphère de la réflexion. Ainsi que le font remarquer Michel Vidal et Laurence Simonneaux dans un article coécrit en 2014, « si la notion de sujet est plurielle et fait l'objet de multiples définitions, Burgat¹³³² (2010) observe que leur dénominateur commun est l'homme, à l'exclusion de tout animal¹³³³ ». L'article ainsi amorcé est plus spécifiquement consacré au dialogue entre les notions de sujet et d'objet au prisme de l'animal. Les deux auteurs y relèvent d'emblée une nette contradiction dans l'essence même de leur problématique : « La question de savoir si l'animal est un sujet est alors génératrice d'un oxymore et n'aurait pas raison d'être¹³³⁴. » L'observation qui suit nous éclaire sur cette assertion, Michel Vidal et Laurence Simonneaux se demandant en effet pourquoi « d'aucuns considèrent l'animal comme un objet et refusent de le

1331. Voir part. 1 chap. 1.

1332. Les auteurs font référence à une réflexion de Florence Burgat qui interroge la notion, inexistante selon elle, de sujet-animal : « "Qui sont les animaux ?" est en revanche adressé à quelqu'un, à un sujet qui se trouve ainsi apostrophé à propos d'autres sujets. Cette question nous invite donc d'emblée à interroger une tradition où l'animal n'a jamais été un sujet. [...] Mais ce nouveau sujet obsédé par autrui l'est par un autrui qui n'est jamais que l'autre homme. Si le sujet est une notion feuilletée et plurielle, un trait commun traverse cependant toutes ses définitions : le sujet, c'est l'homme, rien que l'homme, entendons : pas l'animal. » Cf. BURGAT, Florence, « A quoi la question qui sont les animaux engage-t-elle ? », in BIRNBAUM, 2010, p. 145-146.

1333. VIDAL Michel, SIMONNEAUX Laurence, « Conceptions de l'animal au regard de la dialectique objet/sujet », *Éducation et socialisation* [En ligne], n° 36, 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 05 avril 2019, § 1 [URL : <http://journals.openedition.org/edso/1022>].

1334. VIDAL, SIMONNEAUX, 2014, § 1.

faire rentrer dans la sphère de la subjectivité¹³³⁵ ». En d'autres termes : l'animal communément considéré comme un objet des sciences humaines peut-il être paradoxalement pensé comme un sujet ?

Si cette réflexion s'est forgée au regard des sciences sociales modernes et du droit, celle-ci s'inscrit toutefois pleinement dans l'analyse que nous voulons proposer ici. Et tout particulièrement dans la mesure où nous souhaitons évoquer le tournant qui s'opéra avec la peinture animalière au sein de laquelle les animaux prirent un statut différent de celui qu'ils avaient jusqu'alors.

Alain Schaffner résume la posture occupée par les animaux dans la littérature, avant que celle-ci ne se trouve profondément modifiée, comme une *fiction de l'animal* : « Si la fiction de l'animal repose sur une longue tradition en France, du *Roman de Renard* médiéval à *Chantecler* (1907) d'Edmond Rostand, en passant par les *Fables* de La Fontaine, les animaux parlants y sont au mieux des hommes déguisés, au pire des symboles ou des allégories¹³³⁶. » D'une certaine manière, c'est à l'image des études littéraires, surtout contemporaines, qui envisagent l'« écrire animal »¹³³⁷, que nous voudrions interroger sa mise en peinture. Nous avons bâti notre réflexion en empruntant au concept littéraire de *zoopoétique*¹³³⁸, qu'Anne Simon définit comme l'étude du « statut ontologico-linguistique des animaux » entendus « non pas [comme] de simples métaphores de concepts ou de situations, non pas [comme] des masques grossiers pour des "hominien" en mal de figurations d'eux-mêmes, mais [comme] des êtres *vivants* »¹³³⁹. C'est selon un procédé similaire, *ontologico-pictural*, pour paraphraser Anne Simon, que nous définissons la représentation des animaux dans la peinture. Quand bien même ceux-ci seraient par ailleurs porteurs d'un sens moral, que nous préciserons plus loin, celui-ci ne les dépoussède pas pour autant de la nature animale pour laquelle ils étaient en tout premier lieu représentés, c'est-à-dire pour eux-mêmes, ou du moins selon l'image que l'on se faisait de leur essence.

« L'objet de bien des textes, dès lors, est moins de poursuivre les animaux dans leur fuite fascinante que de les regretter ou de les réinventer – de réinventer le lien¹³⁴⁰. » C'est encore une fois en empruntant des mots aux analyses de la littérature contemporaine que nous trouvons le

1335. VIDAL, SIMONNEAUX, 2014, § 1.

1336. SCHAFFNER Alain, « Intériorités animales », in BENHAÏM André (éd.), SIMON Anne (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 328 : « Zoopoétique », décembre 2017, p. 107.

1337. Sur les animaux en littérature, voir par exemple : BENHAÏM, SIMON, 2017 ; DESBLACHE Lucile (éd.), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006 ; DESBLACHE Lucile, *La plume des bêtes : les animaux dans le roman*, Paris, l'Harmattan, 2011.

1338. La *zoopoétique* – terme qu'Anne Simon a emprunté à Jacques Derrida – est un courant d'études littéraires qui a pour objet l'animal dont il s'attache à étudier la mise en mots. Pour mieux comprendre les enjeux de la *zoopoétique* voir notamment : SIMON Anne, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? *Entretien réalisé par Nadia Taïbi* », *Sens-Des-sous*, vol. 16, n° 2 : « Animal », 2015, p. 115-124.

1339. SIMON Anne, « Une arche d'études et de bêtes », in BENHAÏM, SIMON, 2017, p. 9.

1340. ROMESTAING Alain, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », in BENHAÏM, SIMON, 2017, p. 156.

plus vif écho à notre travail. Trop longtemps tenus éloignés du monde de l'art, au XVIII^e siècle, les animaux y acquièrent une place sans précédent, et ils furent *réinventés*.

Nous avons jusqu'ici évoqué des réflexions qui sont spécifiques aux enjeux actuels de la question animale et qui, si elles peuvent fournir des pistes intéressantes, ne doivent être utilisées que parcimonieusement dans notre approche. Les périodes plus anciennes (plus particulièrement la Renaissance et l'époque moderne), ont également fourni quelques analyses qui se sont avérées utiles à notre démarche, notamment en ce qui concerne la construction d'une identité par le biais des rapports entre l'homme et les animaux¹³⁴¹. Pour le XVIII^e siècle¹³⁴², les enjeux philosophiques au prisme de la question des animaux témoignent, en outre, d'un bouleversement dans ces relations. Pour autant, ces études, aussi pluridisciplinaires soient elles, laissent généralement de côté les enjeux liés à la peinture d'animaux. Il nous a alors paru intéressant de questionner la création du sujet-animal à la lumière de sa confrontation à l'homme, artiste comme spectateur.

La « subjectivation » de l'animal ou la création d'un sujet

La deuxième définition donnée au mot sujet dans le *Dictionnaire de Trévoux*, en lien direct avec la première qui concerne le sujet au sein de l'État, le présente comme « la soumission où l'on est pour quelqu'un, soit par tendresse, soit par devoir¹³⁴³ ». En effet, il s'agit de l'une des principales acceptions du terme. Ainsi que l'écrivait plus récemment Baldine Saint Girons, il « n'est point de sujet sans dépendance affirmée à l'égard d'une puissance dont ce sujet relève¹³⁴⁴ ». Cette définition du terme est intéressante compte tenu du fait que l'animal, et tout particulièrement celui représenté en peinture, est nécessairement assujéti à l'homme.

La soumission à l'homme s'opère notamment à travers le processus que nous avons présenté comme la recréation d'un sujet par ailleurs déjà existant, et que l'on pourrait nommer l'acte de *subjectivation*¹³⁴⁵. Si nous préférons ne pas employer le terme de subjectivité de l'animal,

1341. Voir notamment : CONTAMINA Sandra (éd.), COPELLO Fernando (éd.), *L'animal et l'homme dans leurs représentations : ponts et frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018 ; CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and early modern identity*, Farnham, Ashgate, 2014 ; FUDGE Erica (éd.), GILBERT Ruth (éd.), WISEMAN Susan (éd.), *At the borders of the human : beasts, bodies and natural philosophy in the early modern period*, Londres, MacMillan Press, 1999.

1342. Voir notamment : GUICHET Jean-Luc, *Rousseau, l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Paris, Éditions du Cerf, 2006 ; BERCHTOLD Jacques (dir.), GUICHET Jean-Luc (dir.), « L'animal des Lumières », numéro thématique de la revue *Dix-huitième siècle*, n° 42, La Découverte, Paris, 2010.

1343. *Dictionnaire universel français et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771, vol. 7, p. 889 (8 vol.).

1344. SAINT GIRONS Baldine, « Sujet », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 avril 2019 [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sujet/>].

1345. Nous employons le terme *subjectivation* en opposition à celui d'objectivation. Il ne s'agit plus ici du passage du sujet à l'objet mais de la création d'un sujet – l'animal représenté dans la peinture – d'après un objet – l'animal comme modèle. Il est nécessaire de signaler que le terme trouve toutefois déjà un usage en sciences sociales et en

c'est que cette notion s'applique à un sujet conscient, or, dans le cas des animaux, et *a fortiori* quand ils sont représentés en peinture et donc réinventés, leur caractère de *sujet* n'est que la projection de la subjectivité de l'artiste ou encore celle du spectateur. Le mot qui se rapprocherait le plus de leur statut serait donc bien celui de *subjectivation*. Les animaux ainsi *subjectivés* par les émetteurs et récepteurs de l'œuvre se pareraient alors de sens multiples. En d'autres termes, il s'agit d'un processus inverse à celui de réification, la *subjectivation* « suppose de considérer le sujet comme un processus, comme un devenir-sujet dont la contenance n'est jamais entièrement pré-définie et pré-déterminée »¹³⁴⁶. La perception des toiles telle que nous nous proposons de l'étudier relève pleinement de ce processus de *subjectivation* qui émerge autant de l'artiste que de l'observateur du tableau, tous deux conditionnés par le milieu – social, culturel, géographique et temporel – dont ils sont issus.

1.3. Représenter l'animal « en personne »¹³⁴⁷

« Le choix de l'animal importe évidemment beaucoup. Puisqu'il désigne des créatures qui ne peuvent avoir de commun que le nom, le concept d'"animal" (comme la notion d'"animalité" qui en découle) est soit démesurément étendu soit totalement vide »¹³⁴⁸. » Nous pourrions observer plus loin que ce *choix de l'animal*, ainsi qu'il est mentionné par Alain Schaffner, est effectivement éminemment porteur de sens, mais nous devons d'abord nous intéresser à un autre des aspects mis en avant dans ces propos : la diversité de ce que peut désigner le terme *animal*.

À propos de l'élévation de l'art par le travail du peintre qui petit à petit s'éloigne de la nature pour la magnifier, Charles Blanc prend l'exemple de la représentation des hommes et des

philosophie. Chez Michel Foucault notamment, la *subjectivation* était vivement liée à une approche concernant le rapport du sujet au pouvoir. Cf. VIHALEM Margus, « Qu'est-ce qu'une subjectivation ? Les rapports entre le savoir, le pouvoir et le sujet, dans la pensée de Michel Foucault », *Synergies*, n° 8, 2011, p. 89-100. En sociologie le terme peut être employé pour déterminer certaines postures données par l'homme aux animaux, comme par exemple dans le cas des animaux de laboratoire : « Par subjectivation positive, nous entendons une qualification des animaux en tant que sujets qui deviennent des "victimes innocentes". Les cobayes ne sont plus alors de simples corps objectivés, mais des êtres individuels appelant un traitement éthique. » Cf. RÉMY Catherine, « L'animal cobaye : un corps sans intériorité ? », *Journal des anthropologues* [En ligne], n° 112-113, 2008, mis en ligne le 28 juin 2010, consulté le 19 avril 2019, p. 4-5 [URL : <http://journals.openedition.org/jda/853>]. Voir aussi : DARDOT Pierre, « La subjectivation à l'épreuve de la partition individuel-collectif », *Revue du MAUSS*, vol. 38, n° 2, 2011, p. 235-258 ; SERVET Ertul (dir.) *et al.*, *Subjectivation et redéfinition identitaire : parcours sociaux et affirmation du sujet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

1346. MICHEL Johann, « Préface », *in* SERVET, 2014, p. 9.

1347. Cette expression est employée par Jean-Luc Guichet pour qualifier la posture de l'animal dans la pensée philosophique au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle alors que les enjeux de la discussion autour des animaux se déplacent vers ce que Jean-Luc Guichet nomme, par ailleurs, « l'animal concret » : « L'animal lui-même, cependant, n'a rien perdu de son intérêt. Et c'est même cet intérêt croissant pour l'animal "en personne" pourrait-on dire, devenu enfin, de simple espace d'accueil, le centre légitime de la discussion le concernant, qui, pour une bonne part, continue à alimenter la question de l'âme des bêtes, dont les autres sources se tarissent, et lui donne comme un second souffle. » Cf. GUICHET, 2006, p. 75.

1348. SCHAFFNER, 2017, p. 108.

animaux. Ce faisant il met en lumière une problématique que nous considérons comme essentielle à notre travail :

C'est ici que va éclater la supériorité de l'art. La nature, en effet, ne produit que des individus : l'art s'élève à la conception de l'espèce. On voit, sur la terre, des arbres, des chevaux,... mais on ne voit ni le cheval ni l'arbre. Nous vivons avec des hommes qui s'appellent Pierre ou Jean : nulle part nous n'avons rencontré ce personnage sans nom propre, qu'on appelle l'homme. Le désert est habité par des lions, mais cette image de la force majestueuse, ce Jupiter des animaux, qu'on nomme le lion, n'existe que dans le granit ou dans le marbre. L'espèce est donc une création de l'art. En comparant mille individus différents, il a distingué en eux des formes accidentelles ; puis, en réunissant tous les traits essentiels, il en a fixé le caractère invariable ; il a composé un type¹³⁴⁹.

Charles Blanc, dont le propos initial est de mesurer la portée que peut avoir l'art de la peinture¹³⁵⁰, fait intervenir dans son discours les notions fondamentales d'*espèce*, d'*individu* et de *type*. Pour lui, la peinture est à l'origine à la fois de l'espèce et du type mais il rejette en contrepartie totalement la notion d'individu, allant à l'encontre de ce que nous percevons pour la représentation des animaux. C'est la même distinction que celle que fait Charles Blanc qui nous a invitée à considérer la question du statut du sujet créé par le peintre. C'est-à-dire à nous demander de *qui* il s'agit : l'animal en tant que représentant de son espèce ? L'individu animal lui-même ? Et enfin, ce sujet, est-ce *l'animal* ou bien *les animaux* ? En réalité, chacune de ces interrogations est susceptible de trouver une réponse positive. En effet, il n'y a pas un sujet-animal mais bien plusieurs sujets-animaux parfois très différents qui rendent l'analyse de la peinture animalière à certains égards presque antithétique et qui conduisent à emprunter des chemins de réflexions tout à fait variés.

Pour synthétiser, les animaux existent dans la peinture sous trois formes distinctes : 1. les animaux conçus comme un groupe, une entité qui est celle du règne animal ; 2. l'espèce qui regroupe plusieurs individus communs présentant tous des caractéristiques similaires ; 3. l'individu animal, c'est-à-dire *ce* loup, *ce* chien, cet animal qui parfois porte un nom. Toutefois, le fait de représenter l'animal *en personne* ne signifie pas que l'artiste se soit intéressé à l'individu uniquement – à savoir la troisième forme évoquée ici – mais qu'il a peint l'animal pour *lui-même*, en tant que ce qu'il est, et non pour signifier *autre chose*. Là où la distinction entre les trois états de cette représentation est importante, c'est qu'elle implique que ce *pour lui-même* de l'animal diffère selon la forme qui en est montrée.

1349. BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin : Architecture, sculpture, peinture*, Paris, Vve J. Renouard, 1870, p. 11-12 (1^{ère} éd. : 1867).

1350. Selon Charles Blanc, ce que produit l'artiste ne pourra quoi qu'il en soit jamais recréer la force vitale et la réalité corporelle qui n'existent que dans la nature : « [...] cet arbre créé par notre esprit ne prêtera son ombre à aucun voyageur ; ce cheval imaginaire ne portera personne, et l'homme que nous aurons conçu ne sera qu'une froide abstraction [...] ». Le peintre doit néanmoins faire de son mieux pour donner « aux créations de son âme les empreintes de la vie », et, en cela, il doit alors se tourner à nouveau vers la nature. L'artiste et son œuvre seront alors « à jamais inséparables ». Cf. BLANC C., 1870, p. 12.

Le concept d'individu attaché à l'animal est intimement lié aux raisons de l'émergence et du développement de la peinture animalière en France durant le siècle des Lumières. Dans *Éloge de l'individu*¹³⁵¹, Tzvetan Todorov associe la formation de la notion d'individu à une pratique artistique : la naissance du portrait au XV^e siècle. À partir de ce moment là, ce ne sont plus des signes ou des interprétations que l'on peut uniquement percevoir dans la peinture, mais bien la possibilité de montrer de véritables individus. Est-ce que l'émergence de la peinture animalière d'une manière similaire ne pourrait-elle avoir contribué à la formation d'un individu animal dans l'art ? Et plus vraisemblablement encore, ne serait-ce pas l'individualisation de l'animal dans la pensée qui permit l'émergence de la peinture animalière ? En effet, au moment où les sciences et la philosophie notamment s'autorisaient à ne plus concevoir les animaux que comme un trope, mais comme une matière vivante à penser et à étudier, la peinture, de la même façon, facilita l'émergence de son propre individu animal. L'animal dans la peinture du XVIII^e siècle, qui n'existait que par la projection que l'homme faisait de lui (de l'invention du peintre à l'interprétation de l'observateur), était sorti du cadre strictement symbolique dans lequel il avait longtemps été confiné.

2. Percevoir le sujet-animal

Il y a une dizaine d'années, à propos de l'art de Jean-Baptiste Oudry, René Démoris évoquait le début du XVIII^e siècle comme une « époque de crise ou de vertige » qui vit une « progressive modification du rapport entre l'homme et l'animalité »¹³⁵². Le siècle précédent avait été très marqué par la thèse cartésienne de l'animal-machine, les philosophes des Lumières pensèrent l'animal en antagoniste de l'homme. En s'interrogeant sur la nature humaine et, de fait, sur la nature animale, ils furent ainsi amenés à repenser le statut des animaux. En mettant en lumière nombre de ses aspects, ceux-ci devinrent dès lors des éclairages de la nature humaine. C'est dans ce contexte que, tout naturellement, les animaux parvinrent à trouver leur place dans la peinture.

Ainsi commence l'article « Homme » de l'*Encyclopédie* rédigé par Diderot : « c'est un être sentant, réfléchissant, pensant, qui se promène librement sur la surface de la terre, qui paraît être à la tête de tous les autres animaux sur lesquels il domine [...] »¹³⁵³. Dès cette amorce, Diderot interprète la nature de l'homme en regard du reste des animaux et témoigne bien de la nécessité de comparer ces deux entités pour pouvoir en définir la première.

1351. TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004 (1^{ère} éd. : Paris, A. Biro, 2000).

1352. DÉMORIS René, « Oudry et les cruautés du Rococo », *Revue des sciences humaines*, n° 296 « Bestiaire des Lumières », 2009, p. 143.

1353. DIDEROT Denis, « Homme, s. m. », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 8, p. 256.

À la question « qu'est-ce que/qui est le sujet de la peinture animalière ? » nous sommes ainsi tentée d'apporter encore une autre réponse : l'homme. Nous ne pensons cependant pas qu'il faille l'entendre comme le reflet de la projection *automimétique* de l'artiste dans la toile ainsi que nous avons pu l'évoquer plus tôt, en revanche, les animaux procuraient au spectateur un sentiment de lecture d'eux-mêmes et une perception du monde qui contribuait à replacer l'homme en son centre. Il s'agit-là d'un enjeu fondamental de la peinture animalière que nous avons déjà eu l'opportunité d'aborder dans ce travail. Une première fois concernant l'émergence du genre que nous avons liée à la création de la Ménagerie royale de Versailles au XVII^e siècle en montrant comment les œuvres qui furent intégrées à cette structure, dont le plan panoptique faisait de l'homme l'observateur central et privilégié, contribuèrent à accentuer ce sentiment¹³⁵⁴. Enfin, dans un second temps, nous avons suggéré que la mise en place d'un décor presque exclusivement animalier – celui du château de Marly notamment – pouvait conférer au roi qui en était le commanditaire le sentiment de se trouver au centre d'une nature dont le caractère cynégétique attestait d'une certaine forme de domination qu'il avait sur elle¹³⁵⁵. À ces égards, nous avons également rapproché la figure du roi à celle d'Orphée, attestant encore d'un autre mode de relation au vivant, plus pacifique.

C'était alors – et encore maintenant – l'un des rôles majeurs de l'art, quel que soit son sujet, que de renvoyer l'homme à son rapport au reste du monde, à ses craintes, à ses valeurs, et de le confronter à sa nature. Dans cette optique là, la peinture animalière était porteuse de ses propres enjeux par lesquels passaient en premier lieu le choix décisif du bestiaire. Celui-ci s'avère en effet tout à fait révélateur de l'interprétation qu'il convient de faire de la peinture animalière au regard du monde humain. À partir de l'analyse du bestiaire, il est ensuite permis de mieux comprendre comment l'homme pouvait se positionner au regard de ces représentations, et d'interpréter le, ou les, sens dont il convient de parer les animaux.

2.1. Le choix du bestiaire : le privilège de la proximité

« Cependant quelque admirable que cet ouvrage nous paraisse, ce n'est pas dans l'individu qu'est la plus grande merveille ; c'est dans la succession, dans le renouvellement et dans la durée des espèces que la nature paraît tout-à-fait inconcevable [...] ¹³⁵⁶. » Dans l'article de l'*Encyclopédie* dédié à l'animal, Diderot et Daubenton évoquèrent la beauté du règne animal non pas dans chaque spécimen considéré séparément des autres, mais comme un tout, une continuité, celle du

1354. Voir part. 1 chap. 1.

1355. Voir part. 2 chap. 3.

1356. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 470. Voir vol. 2 annexe 12.

règne tout entier. La diversité des animaux dans la nature devait offrir aux artistes un fonds inépuisable de modèles variés et sans cesse renouvelés qui auraient permis au spectateur d'observer à loisir les merveilles de la nature. Et pourtant, le bestiaire des animaliers du XVIII^e siècle s'est généralement limité, sans cesse, aux mêmes espèces.

Le « bestiaire animalier » (c'est-à-dire spécifique à la peinture animalière) se révèle ainsi être relativement réduit si on compare à la connaissance que l'on avait des animaux à ce moment-là, et l'intérêt accru que leur portaient les scientifiques, naturalistes et amateurs d'histoire naturelle en tous genres. Ainsi, si le comte de Buffon prit bien soin de faire représenter chaque espèce de son *Histoire naturelle*¹³⁵⁷, les peintres animaliers, eux, ne cherchèrent pas une exhaustivité qui aurait certes pu témoigner de l'étendue de leur talent mais serait demeurée relativement vaine dans l'effet que cherchait à produire ces représentations. En effet, afin que les animaux puissent faire naître, dans l'esprit de l'observateur, un sentiment plus fort que le simple intérêt curieux et contemplatif, il fallait que ceux-ci leur soient le plus familiers possible tout en restant néanmoins suffisamment variés pour renouveler le plaisir visuel. L'objectif de la peinture animalière n'était pas de faire perdre à l'homme ses repères ni même de l'évincer, au contraire, il semblerait que celui-ci ait dû pouvoir identifier d'emblée la place qu'il occupait.

Les animaux que nous allons évoquer ici appartiennent à ce que Michel Pastoureau appelle le « bestiaire central¹³⁵⁸ » d'une culture, en l'occurrence ici celui de la France du XVIII^e siècle et dans le cadre très spécifique de la peinture animalière. Ainsi, tout en regardant quelles furent les espèces animales les plus couramment représentées par les peintres animaliers, nous nous intéresserons à celles dont l'absence se fait aujourd'hui le plus remarquer et dont le rejet par les peintres d'animaux et les commanditaires témoigne lui-aussi des enjeux liés au genre animalier.

Si les chercheurs se sont souvent cantonnés à l'étude de leur usage symbolique, les animaux avaient, dans la vie réelle comme dans l'art, des fonctions beaucoup plus variées. À quelques nuances près, celles-ci demeurèrent sensiblement les mêmes quelles que soient les cultures et les époques. Un ouvrage comme celui de Jessica Rawson, *Animals in art*¹³⁵⁹, répertorie respectivement les catégories suivantes : la chasse, les animaux au service de l'homme, les animaux dans la pensée et dans la religion, les signes et les emblèmes, les histoires et les fables, les

1357. Les illustrations furent en majeure partie réalisées par Jacques de Sève (actif 1742-1788) et Buvée l'Américain (17...-17..). Voir : BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roy*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1804, 36 vol.

1358. Terme que Michel Pastoureau concède lui-même avoir emprunté à François Poplin, et qu'il définit de la manière suivante : « Chaque société construit son imaginaire du monde animal autour d'un petit nombre d'espèces qui lui semblent plus importantes que les autres et qui nouent entre elles des liens remarquables, à la fois étroits, obscurs et plus ou moins fantasmés. » Cf. PASTOUREAU Michel, *Le loup : une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2018, p. 9.

1359. RAWSON, 1977.

animaux comme ornements, et enfin, les animaux décrits et étudiés¹³⁶⁰. Hormis celle du culte (qui n'existe pas dans l'art animalier du XVIII^e siècle) et en y ajoutant les animaux de compagnie, nous avons déjà pu croiser, au cours de ce travail, chacune de ces catégories. Les différences entre les ères géographiques et les périodes se mesurent plutôt au choix du bestiaire qui est lui culturel et géographique, bien plus que de l'usage des animaux qui, nous le voyons ici, reste invariablement identique.

« Les animaux *privés* le sont naturellement ; et les *apprivoisés* le sont par l'art et par l'industrie de l'homme. / Le chien, le bœuf et le cheval, sont des animaux *privés*. L'ours et le lion sont quelquefois *apprivoisés*. / Les bêtes sauvages ne sont pas *privées* ; les farouches ne sont pas *apprivoisées*¹³⁶¹. » Ainsi qu'on peut le percevoir dans ce court extrait issu de l'*Encyclopédie*, les bêtes se catégorisent selon les rapports qu'elles entretiennent avec l'homme. Il s'agit presque là d'une évocation tautologique des relations homme/animal dans la mesure où, à l'instar de ce que nous avons présenté comme la *subjectivation* des animaux, c'est nécessairement par le regard de l'homme que se définit ce qui l'environne.

La relative absence des animaux exotiques

À une époque à laquelle l'exotisme se développait dans la peinture française¹³⁶², on pourra s'étonner de la très faible représentation des animaux dits exotiques¹³⁶³ dans la peinture animalière. Le XVIII^e siècle se passionnait pourtant pour les nouvelles découvertes au moment où Buffon faisait par ailleurs publier les premiers volumes de son *Histoire Naturelle*¹³⁶⁴. Une entreprise qui connut un succès considérable et dans laquelle étaient rassemblées un très grand nombre d'espèces animales inédites¹³⁶⁵. Si comme nous avons pu le voir la Ménagerie royale et les animaux, pour certains exotiques, qu'elle abritait constitua le point d'ancrage de la peinture animalière en France¹³⁶⁶, la représentation d'animaux étrangers demeura toutefois extrêmement ponctuelle. Cela peut s'expliquer notamment par le net désintérêt de Louis XV pour la Ménagerie et ses pensionnaires, auxquels le monarque semble avoir préféré ceux de ses domaines de chasse. En témoigne l'ensemble de toiles de Jean-Baptiste Oudry d'après les animaux de la Ménagerie,

1360. « *Hunting* » ; « *Animals in the Service of Man* » ; « *Animals in Thought and Religion* » ; « *Signs and Emblems* » ; « *Stories and Fables* » ; « *Animals as Ornament* » ; « *Animals Studied and Described* ».

1361. JAUCOURT Louis (de), « Privé, apprivoisé (*synonymes*) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 13, p. 388.

1362. Voir : MAUBERT Andrée, *L'exotisme dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Paris, E. de Boccard, 1943.

1363. Au XVIII^e siècle on employait plutôt l'expression « animaux étrangers » ; le terme « exotique » semble avoir été surtout utilisé en botanique. Nous nous permettons toutefois cet emploi dans la mesure où selon le dictionnaire de Furetière, exotique « ne se dit que dans le dogmatique, et signifie Étranger ». Cf. FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1702, t. 1, p. 865 (1^{ère} éd. : 1690).

1364. BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789.

1365. Signalons d'ailleurs qu'un grand nombre de spécimens exotiques furent représentés d'après des animaux empaillés.

1366. Voir le premier chapitre de notre première partie consacré à ce sujet.

réalisés pour une commande privée destinée à être offerte au monarque mais qui furent cependant acquises par la cour de Mecklembourg-Schwerin¹³⁶⁷. Il y eût bien le passage de Clara, célèbre rhinocéros qui traversa l'Europe, et dont Oudry tira un impressionnant tableau grandeur nature (cat. 81), mais, malgré les avis très favorables que reçut la toile, elle fut elle-aussi achetée par les ducs de Mecklembourg-Schwerin. Leur collection demeurée en Allemagne est à ce jour encore « le plus beau conservatoire des animaux exotiques de la Ménagerie de Versailles au temps de Louis XV¹³⁶⁸ ».

Quelques rares exceptions ponctuent encore la peinture française, parmi lesquelles les cartons que réalisa Alexandre-François Desportes pour la *Tenture des Nouvelles Indes*¹³⁶⁹. Une série de toiles réalisées en 1737 d'après des tableaux – les « anciennes » Indes – offerts au roi Louis XIV par le prince Jean-Maurice de Nassau-Siegen (1604-1679). Sur ces vastes compositions, qui demeurent cependant exceptionnelles dans la production animalière du XVIII^e siècle, Desportes sut mettre à profit tout son talent de peintre animalier pour faire vivre une faune foisonnante et exotique. Ce type de représentations avait pour ambition de mettre en avant les merveilles naturelles du monde. Un choix de sujets que l'on retrouve dans quelques autres toiles comme les *Quatre parties du monde* (cat. 5) de Jean-Jacques Bachelier ou encore l'*Opossum* et le *Paresseux* (cat. 6) du même artiste et le *Singe araignée noir dans un paysage* (cat. 45) de Christophe Huet. Ces rares compositions témoignent de la façon dont la peinture animalière se faisait quelques fois l'écho de la curiosité naturaliste.

Les deux combats d'animaux (cat. 3) peints par Jean-Jacques Bachelier pour le château de Choisy constituent encore des exceptions notables. Fruit d'une commande royale, cette paire de toiles présentait une thématique similaire à celle de la série de tableaux réalisée entre 1735 et 1739 par des peintres d'histoire montrant des chasses exotiques¹³⁷⁰ sur le modèle flamand des grandes chasses peintes par Rubens. Les deux tableaux de Bachelier se démarquent néanmoins de la précédente commande en ne présentant plus que des animaux. Le premier d'entre eux met en scène des chiens combattant un lion et le second des chiens contre un ours. Bien que l'ours ne soit pas un animal exotique à proprement parler, sa rareté sur le territoire français en faisait un animal très peu représenté en peinture animalière¹³⁷¹. Quant au lion, malgré son exceptionnel statut de roi des animaux et la connaissance qu'on en avait alors, on n'en trouve également que de

1367. Nous développons plus précisément cette commande dans le premier chapitre de notre première partie.

1368. [Cat. expo.] DROGUET, 2003, p. 141.

1369. Voir *Le Cheval rayé* (cat. 27) dans notre catalogue.

1370. Cette série de peinture témoignait du goût de Louis XV pour la chasse exotique. Voir : [Cat. expo.] SALMON Xavier, *Versailles : "les chasses exotiques de Louis XV"*, Amiens, Musée de Picardie, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

1371. L'Église contribua beaucoup à faire descendre l'ours du piédestal qu'il occupait depuis des siècles. Voir : PASTOUREAU Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2017.

très rares occurrences dans la peinture animalière de cette époque¹³⁷². Il semble que son privilège de supériorité sur le reste du règne animal fut surtout illustré dans les fables, comme *Le lion et le moucheur* (cat. 7 fig. a) de Jean-Baptiste Oudry. Ce dernier avait déjà représenté la confrontation de chiens avec des animaux exotiques, mais selon un mode bien différent mettant en scène deux dogues prenant à parti un tigre dans une cage (cat. 77) sur une toile qui fut elle aussi acquise par la cour de Schwerin. Une rencontre qui était d'ailleurs plus susceptible de se produire que celles mises en scène par Jean-Jacques Bachelier.

Les seuls animaux exotiques à avoir fréquemment servi de modèle aux animaliers du XVIII^e siècle sont les oiseaux qu'il était relativement aisé de se procurer. Nous avons déjà expliqué l'éminence décorative qu'on leur accordait en raison, notamment, de leur diversité¹³⁷³, nous ne reviendrons pas sur cette question.

Concernant les quadrupèdes exotiques, il semble donc qu'ils ne trouvèrent leur place que sur de rares toiles dédiées à la curiosité et quelques fois sur les compositions inspirées de fables au sein desquelles les animaux étaient porteurs d'un sens spécifique et littéraire. Ces représentations demeurèrent néanmoins tout à fait anecdotiques dans la production animalière du XVIII^e siècle.

La préférence pour les animaux domestiques

Ainsi que l'a montré Jean-Pierre Digard, au XVIII^e siècle « un premier tournant s'était opéré avec l'émergence d'une véritable réflexion naturaliste sur les animaux domestiques et sur leurs rapports avec l'homme¹³⁷⁴ ». En effet, Buffon rejeta la nomenclature adoptée à la même époque par le naturaliste suédois Carl von Linné (1707-1778), pour privilégier, dans son *Histoire naturelle*, une classification des animaux selon leur proximité avec l'homme, non dans le sens physiologique du terme mais selon une promiscuité du quotidien. Jean-Pierre Digard évoque le choix de Buffon comme ayant marqué « la transition entre le Moyen Âge et les temps Modernes¹³⁷⁵ ». Il cite ensuite le discours préliminaire à la théorie de la Terre dans lequel le naturaliste imagine « un homme qui a [...] tout oublié ou qui s'éveille tout neuf pour les objets qui l'environnent » et qui, cherchant à comprendre et connaître ce qui l'entoure « en viendra à juger les objets de l'histoire naturelle par les rapports qu'ils auront avec lui ; ceux qui lui seront les plus nécessaires, les plus utiles, tiendront le premier rang, par exemple il donnera la préférence dans l'ordre des animaux au cheval, au chien, au bœuf, etc. »¹³⁷⁶. C'est selon un processus qui nous semble similaire à celui

1372. Le puissant animal avait en revanche intéressé Jean-Honoré Fragonard. Voir à ce sujet : CATALA Sarah, *La Matière à l'œuvre : la redécouverte du lion de Fragonard*, Paris, Galerie Eric Coatalem, 2015.

1373. Voir part. 2 chap. 3.

1374. DIGARD Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques : anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 2009, p. 25 (1^{ère} éd. : 1989).

1375. DIGARD, 2009, p. 26.

1376. Buffon cité par Jean-Pierre Digard. Cf. BUFFON, « De la manière d'étudier et de traiter l'Histoire Naturelle », in BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. I (1749), p. 31-33 et DIGARD, 2009, p. 26.

décrit par Buffon que se développa le bestiaire animalier qui, d'abord mû par la curiosité pour le monde naturel, se concentra ensuite plutôt sur les espèces les plus proches de l'homme.

Les animaux domestiques les plus fréquemment représentés sont les chiens (auxquels nous consacrons notre prochain chapitre), mais aussi ceux de la basse-cour. Les chats, sur lesquels nous reviendrons également lors du prochain chapitre, apparaissent surtout dans les natures mortes, quoique, à l'instar de l'angora (cat. 4) de Bachelier, qui en constitue un superbe exemple, on ait pu à certaines reprises les représenter seuls. On trouve également quelques pigeons et animaux de prairie comme les bœufs, les vaches et les moutons. Outre les chiens, les animaux utilitaires n'étaient jamais représentés dans l'usage de leur fonction dans la mesure où celle-ci nécessitait le concours de l'homme. Seul Jean-Baptiste Huet, sur le modèle de Paulus Potter, peignit par exemple un *Paysage avec des vaches et des moutons* (cat. 53).

Signalons également que ce furent rarement, voire jamais, les animaux domestiques que l'on représenta morts, et ce malgré un usage parfois destiné à la consommation. À cet égard, on privilégiait plus nettement les animaux chassés. À cela toutefois, la très belle nature morte d'Anne Vallayer-Coster, *Un coq et une poule blanche* (cat. 90), constitue une exception notable.

L'effacement du cheval

Le cheval, pourtant premier animal à apparaître chez Buffon, est absent de la peinture animalière. Cet effacement témoigne, peut-être presque plus que tout autre indice, de la nécessité qu'avaient les artistes de représenter non pas seulement des animaux connus et familiers de tous, mais des animaux qui étaient en mesure d'évoluer en marge du monde humain, et qui pouvaient, dès lors, signifier quelque chose en dépit de toute représentation de l'homme. De plus, le cheval, par sa supériorité sur les autres animaux, ainsi qu'en atteste la célèbre citation de Buffon (« la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite¹³⁷⁷ »), avait le privilège des portraits royaux et de la peinture d'histoire¹³⁷⁸. Il y occupait l'éminente fonction de socle, parfois pour les plus prestigieuses figures historiques.

Nous devons toutefois mentionner une intéressante série de quatre tableaux conservés au musée Tessé au Mans intitulée *Les chevaux du roi* et vraisemblablement réalisée entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e¹³⁷⁹. Chaque tableau présente un seul cheval, paré d'une selle, au premier plan d'un paysage avec au fond une ville dont le nom, ainsi que celui de l'animal, apparaît

1377. BUFFON, « Le Cheval », in BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. IV (1753), p. 174.

1378. Nous avons d'ailleurs montré que le cheval fut le seul animal qui intéressa l'enseignement académique. Voir part. 2 chap. 1.

1379. Sans datation certaine, nous avons préféré exclure ces œuvres de notre corpus. Voir : FOUCART-WALTER Élisabeth, *Le Mans, Musée de Tessé, peintures françaises du XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1982, p. 229-130, cat. 133-149 (repr.).

dans un bandeau doré au sommet de la composition. Bien que cette suite de toiles ne soit pas originale si l'on considère généralement l'histoire de l'art¹³⁸⁰, elle constitue un exemple relativement unique dans la peinture animalière française de l'époque moderne. Elles emprunteraient aux représentations de chevaux isolés qu'avait pu faire Adam Frans Van der Meulen qui sont mentionnées dans le catalogue du musée Tessé. Elles s'apparenteraient à des études plus que véritablement à des peintures aux ambitions animalières.

Une autre exception notable mérite néanmoins d'être signalée : *La Fable du cheval et du loup* (cat. 7) par Jean-Jacques Bachelier inspirée des *Fables* de La Fontaine qui met en scène un cheval se cabrant et terrassant un loup. Le fait qu'il s'agisse de la mise en œuvre d'une fable justifie que le peintre ait été conduit à représenter un cheval. On remarquera que Bachelier a fait le choix de peindre le cheval recouvert d'une peau de bête permettant à l'homme de le monter, attestant bien du fait qu'il s'agissait d'un cheval domestique et non d'un individu sauvage. Ainsi, que ce soit celui de Bachelier ou bien ceux du musée Tessé, lorsque les chevaux apparaissent seuls dans la peinture française ils ne sont jamais représentés libres¹³⁸¹. La tradition française se différencie en cela de certaines compositions animalières flamandes évoquant des épisodes religieux ou mythologiques (voir fig. 15, fig. 18 et fig. 20 à 22) – et notamment le jardin d'Éden ou le mythe d'Orphée – où les chevaux, figurant libres en premier plan, symbolisaient justement la communion entre les êtres sans que celle-ci n'ait été entachée par un rapport de domination issu de la domestication. En outre, signalons également qu'à la même époque, en Angleterre, le peintre animalier George Stubbs s'illustre dans des compositions mettant en scène des chevaux tantôt représentés avec leurs cavaliers tantôt seuls¹³⁸². Ces toiles témoignaient de la nette différence entre la conception française de l'animal, et son expression dans la peinture animalière, et la manière dont il était perçu outre-Manche.

La représentation du monde sauvage : une nature dominée

Si c'est toujours par le biais du regard de l'homme et de ses actions envers eux que se définit le statut des animaux, l'animal sauvage est justement celui sur lequel l'homme n'a pas eu d'influence, ainsi que le définit Antoine Furetière (1619-1688) : « SAUVAGE. Adj. m. et. f. Farouche, qui ne se laisse pas approcher, qui n'est point apprivoisé. Les cerfs, les loups, et presque

1380. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la galerie de chevaux du palais du Te à Mantoue. Cf. part. 2 chap. 3 et BAZZOTTI Ugo, *Le Palais du Te, Mantoue*, Paris, Seuil, 2012.

1381. Nous excluons de notre analyse *Le Cheval et le serpent*, une toile de Bénigne Gagneraux (1756-1795) datée 1787 mais qui serait, selon les spécialistes, plus une étude qu'une œuvre achevée, et ne présenterait de fait pas les mêmes ambitions que la peinture animalière à proprement parler. Cf. STARCKY Laure *et al.*, *Les peintures françaises, Dijon, Musée Magnin : catalogue sommaire illustré*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 89, cat. 199 (repr.).

1382. Sur les chevaux chez George Stubbs, voir notamment : EGERTON Judy, LEJEUNE Mireille, LAVABRE Emmanuelle (trad.), *George Stubbs : le peintre "très anglais" du cheval, 1724-1806*, Lausanne, Favre, 2002 ; WARNER Malcolm *et al.*, *Stubbs and the horse*, New Haven ; London, Yale University Press ; Fort Wort, Kimbell Art Museum, 2004.

tous les animaux qui habitent les bois, et la campagne, sont *sauvages* ; en ce sens ils sont opposés à *domestiques*. Ceux qui prétendent parler exactement ne confondent pas *bête sauvage*, avec *animal sauvage*. La raison est que les bêtes *sauvages* dont des bêtes féroces ; et qu'un animal *sauvage*, est simplement un animal qui fuit les hommes, et qui n'est point apprivoisé¹³⁸³. » C'est probablement la fascination qu'exerçait sa distance avec le monde humain qui conduisit à vouloir le représenter. Cependant, en peinture animalière les animaux sauvages furent toujours montrés en confrontation avec l'homme, de manière directe ou indirecte.

Les animaux sauvages à avoir les plus souvent été représentés étaient ceux que l'on chassait : le cerf, le daim, le sanglier, le loup et le petit gibier tels que lièvres, perdrix ou faisans. Le loup, le cerf et le sanglier sont plus particulièrement issus d'une longue tradition symbolique liée à la chasse. Michel Pastoureau¹³⁸⁴ a justement montré comment le sanglier, animal extrêmement favorisé dans l'Antiquité et au début du Moyen Âge comme gibier d'envergure des héros et des princes, connut peu à peu une défaveur à partir du XII^e siècle jusqu'à l'époque moderne, à laquelle il semble qu'elle se renforça. Celle-ci était en partie due au fait que le sanglier était associé au porc et revêtit peu à peu une symbolique chrétienne négative. En contrepartie, le cerf, pour lequel les chasseurs de l'Antiquité n'éprouvaient que peu d'intérêt, trouva des valeurs positives au sein de la chrétienté où, depuis le III^e siècle et le mythe de saint Hubert, on l'associait au Christ. Le sanglier et le cerf constituent donc des pendants dans l'imaginaire symbolique de la vénerie qui, s'ils ne sont pas explicitement considérés comme tels dans la peinture cynégétique du XVIII^e siècle, y trouvent néanmoins quelques échos qui attestent de l'influence qu'avait encore une longue tradition symbolique de l'animal. Le cerf constituait le gibier royal par excellence, et lorsque les animaliers étaient amenés à le peindre, il était montré de manière à mettre le plus possible en évidence la perfection de sa silhouette et l'élégance de ses bois, à l'image du *Débouché de cerf* (Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 811.49) peint par Alexandre-François Desportes en 1718 sur lequel l'animal se détache visiblement sur le ciel. De plus, le cerf est l'un des animaux dont les peintres de chasse esthétisèrent peut-être le plus l'agonie, nous pensons ici notamment à un *Hallali de cerf* (cat. 29) toujours de la main de Desportes, de 1742, et surtout au *Cerf mourant* (cat. 73 *fig. a*) de Jean-Baptiste Oudry que nous pourrions, sans trop de difficulté, rapprocher d'un martyr chrétien.

Dans la peinture animalière, on ne rencontre presque jamais les animaux sauvages montrés paisiblement dans leur milieu naturel¹³⁸⁵. Ils sont soit représentés d'après des spécimens

1383. FURETIÈRE, 1702, t. II, p. 809.

1384. PASTOUREAU Michel, « Chasser le sanglier », *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 65-77.

1385. Jean-Baptiste Oudry avait bien peint une famille de chevreuil mais il s'agissait d'une commande destinée aux

mis en cage – comme les animaux de la Ménagerie – qui, même si elles ne sont pas visibles, sont tacitement incluses, soit chassés ou guettés par des chiens dont la présence implique, implicitement encore, l'homme. Les animaux sauvages sont donc toujours envisagés dans des circonstances où ils sont effectivement observables par l'homme. Les artistes n'opéraient pas de récréation totalement fantasmée des animaux dans un milieu duquel l'homme serait exclu ou du moins sur lequel il ne pourrait exercer aucune influence.

Même lorsque les peintres représentèrent des scènes de combats d'animaux qui n'étaient pas issues de la chasse – comme la buse enlevant un lapin et le renard dans un poulailler (cat. 80) de Jean-Baptiste Oudry – l'animal sauvage était toujours confronté à un individu domestiqué qui évoquait, par son statut, l'influence et la présence humaine.

2.2. Le face-à-face avec l'animal, entre figure de l'altérité et miroir

À la fin du XVII^e siècle, dans ses *Réflexions diverses*, François de la Rochefoucauld (1613-1680) établissait un parallèle entre la nature des hommes et celle des animaux :

Il y a autant de diverses espèces d'hommes qu'il y a de diverses espèces d'animaux, et les hommes sont, à l'égard des autres hommes, ce que les différentes espèces d'animaux sont entre elles et à l'égard les unes des autres. Combien y a-t-il d'hommes qui vivent du sang et de la vie des innocents : les uns comme des tigres, toujours farouches et toujours cruels ; d'autres comme des lions, en gardant quelque apparence de générosité ; d'autres comme des ours, grossiers et avides ; d'autres comme des loups ravissants et impitoyables ; d'autres comme des renards, qui vivent d'industrie, et dont le métier est de tromper ! [...] Toutes ces qualités se trouvent dans l'homme, et il exerce, à l'égard des autres hommes, tout ce que les animaux dont on vient de parler exercent entre eux¹³⁸⁶.

À la manière de ceux de La Fontaine, les animaux permettaient à La Rochefoucauld de condamner certaines actions humaines. Ainsi, pour reprendre les mots de Marc Fumaroli au sujet des *Fables* de La Fontaine, « l'homme pour se connaître, pour ramener ses prétentions morales et politiques à une plus juste mesure, [devait] chercher l'image de ses passions et de ses vices dans le comportement des animaux¹³⁸⁷ ». Cette quête de lui-même prit encore une dimension supplémentaire au XVIII^e siècle quand l'homme se mit à chercher en l'animal non plus seulement des valeurs morales. Celui-ci surpassa alors son statut métaphorique pour devenir l'autre figurant de la nature ; une créature vivante dont les progrès scientifiques conduisirent à vouloir percevoir l'essence, afin de mieux comprendre celle de l'homme.

« Comme ce n'est qu'en comparant que nous pouvons juger que nos connaissances roulent même entièrement sur les rapports que les choses ont avec celles qui leur ressemblent ou

ducs de Mecklembourg-Schwerin. Voir : [Cat. expo.] DROGUET, 2003, p. 114-115, cat. 36 (repr.).
1386. LA ROCHEFOUCAULD François (de), TRUCHET Jacques (éd.), « XI. Du rapport des hommes avec les animaux », *Maximes suivies des Réflexions diverses*, Paris, Classiques Garnier, 2018 [1665], p. 203-204.
1387. LA FONTAINE Jean (de), FUMAROLI Marc (éd.), « Introduction », *Fables*, Paris, Librairie générale française, 2015, p. XXXV.

qui en diffèrent, et que s'il n'existait point d'animaux, la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible ; après avoir considéré l'homme en lui-même, ne devons-nous pas nous servir de cette voie de comparaison¹³⁸⁸ ? » Cette phrase qui apparaît dès les premières lignes du *Discours sur la nature des animaux* du comte de Buffon, en introduction à l'*Histoire naturelle des animaux*, est tout à fait révélatrice de l'intérêt qu'on leur portait désormais : maintenant que l'on avait appris à mieux connaître l'homme, pour le comprendre plus encore, il fallait regarder le règne animal. Au sujet de cette même citation, à l'occasion du catalogue de l'exposition de 2004 *Homme-animal : histoires d'un face à face*, Fabrice Hergott évoquait l'animal comme une « seconde figure de l'homme », un « double permanent »¹³⁸⁹.

La question du rapport de l'homme à l'animal fascine autant les chercheurs aujourd'hui que les animaux ont pu captiver les hommes des Lumières. Les divers angles sous lesquels elle est abordée privilégient souvent la représentation humaine, par le biais de l'hybridation ou de la physiognomonie par exemple¹³⁹⁰. Pourtant l'animal mis en regard de l'homme possède des significations plus variées, comme celle du rapport de l'homme des Lumières à son environnement et son besoin de trouver sa place au sein d'une nature dont il comprenait de mieux en mieux les ressorts¹³⁹¹. Notre approche va se construire autour de la représentation exclusive des animaux en essayant de percevoir ce qu'elle pouvait signifier pour le spectateur.

Il y a principalement deux types de relations qui se mirent en place dans la confrontation du spectateur à la toile animalière. D'abord le statut d'observateur du règne animal offrait à l'homme une mise à distance avec ce dernier duquel il pouvait alors considérer être pleinement détaché. C'est-à-dire que le statut de spectateur observant la recreation par un artiste du monde

1388. BUFFON, « Discours sur la nature des animaux », in BUFFON, DAUBENTON, t. IV (1753), p. 3. Nous reproduisons partiellement ce texte dans notre deuxième volume en annexe 18.

1389. Cf. HERGOTT Fabrice, « Avant-propos », in [cat. expo.] BARIDON Laurent *et al.*, *Homme-animal : histoires d'un face à face [Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'art moderne et contemporain, 7 avril - 4 juillet 2004]*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004, p. 13.

1390. C'est par exemple le cas de l'exposition « Homme-animal » qui se tint à Strasbourg en 2004 et qui fut conçue selon cette dialectique du miroir homme/animal. L'exposition envisagea uniquement les représentations d'animaux dans la mesure où elles étaient susceptibles de lever le voile sur la nature humaine et les commissaires et rédacteurs du catalogue privilégièrent ainsi plus volontiers les questions d'hybridation, de rapports physiologiques ou physiognomoniques, ou encore la façon dont l'homme peut parfois se percevoir comme étant lui-même un animal. Cf. [Cat. expo.] BARIDON Laurent *et al.*, *Homme-animal : histoires d'un face à face [Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'art moderne et contemporain, 7 avril - 4 juillet 2004]*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004.

1391. Il s'agissait du parti pris de l'exposition « L'animal miroir de l'homme » qui se tint en 1996 à Paris au musée Cognacq-Jay. L'exposition s'articula notamment autour de la nécessité pour l'homme du XVIII^e siècle de mieux percevoir mieux le monde qui l'entourait. Le rapport qui se créa alors avec les animaux relève, entre autres, de ce que Pascal de La Vaissière, qui rédigea la préface au catalogue, nomme une « quête de communion » (p. 10) entre l'art et l'animal. Pascal de La Vaissière prend pour exemple l'équitation qui, plus qu'un simple exercice, se transforma en un véritable art. Les œuvres qui sont présentées dans le catalogue mettent en avant le besoin de proximité entre l'homme et l'animal et la nécessité que ce dernier soit, d'une certaine manière, civilisé, de manière à ce que les hommes puissent s'y retrouver comme dans un miroir. Cf. [Cat. expo.] NÉTO Isabelle, LA VAISSIÈRE Pascal (de) (préf.), *L'animal miroir de l'homme : petit bestiaire du XVIII^e siècle*, Paris, Paris-musées, 1996.

animal permettait à l'homme de revendiquer sa différence et sa supériorité sur lui. La fausse mise en scène naturelle, créée par la peinture, lui conférait l'illusion de s'être extrait du règne animal. À l'inverse, les autres genres picturaux avaient pour principal objet la représentation de l'action et de la figure de l'homme. Les animaux constituaient alors la figure idéale pour représenter *l'autre*, et ils eurent dès lors leur propre catégorie picturale. Scènes de mœurs, portraits et tableaux d'histoires se détachaient ainsi des représentations animalières. Pourtant, sans aucune velléité d'anthropomorphisation apparente, les toiles animalières faisaient écho aux représentations humaines : portraits intimes de chiens, scènes de chasses grandioses et disputes domestiques dans des gardes-mangers n'étaient pas sans évoquer les mises en scène de la vie humaine.

En réalité, la contemplation des animaux offrait implicitement aux hommes une vision déformée d'eux-mêmes. Dans un article traitant de la question de l'animal comme miroir, Jean-Luc Guichet cite l'abbé de Condillac qui en 1755 écrivait : « Il serait peu curieux de savoir ce que sont les bêtes, si ce n'était pas un moyen de connaître mieux ce que nous sommes¹³⁹². » En outre, le philosophe évoque le milieu du XVIII^e siècle comme un tournant dans le rapport de l'homme aux animaux¹³⁹³. Nous avons déjà vu avec, par exemple, *l'Histoire Naturelle*, que le contexte général lié aux animaux, et les profonds bouleversements qu'il connut¹³⁹⁴, trouva un écho certain dans la peinture animalière qui s'en fit l'illustration, c'est pourquoi il nous a paru important de mettre ici en avant quelques-uns des enjeux, notamment philosophiques, de la relation de l'homme aux animaux, et qui constituent une grille de lecture et d'analyse des productions animalières.

L'animalité¹³⁹⁵ de laquelle les hommes revendiquent s'être détachés et sur lesquels elle exerce une fascination évidente s'exprime sur des tableaux qui souvent mettent en avant la violence et la sauvagerie du monde animal, dont l'homme considère n'être que le spectateur. Par l'entremise de ces œuvres, se renforce la relation de distance entre humanité d'un côté et bestialité et animalité de l'autre. Il ne s'agit cependant pas du seul rapport qui puisse se mettre en place, et,

1392. Cf. GUICHET Jean-Luc, « L'animal comme miroir de l'homme au XVIII^e siècle », in CAMOS Valérie (éd.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, « Update Sciences & Technologies », 2009, p. 73.

1393. Cf. GUICHET, 2009, p. 73.

1394. Ainsi que le souligne Jean-Luc Guichet, dans l'étude de ces profondes modifications du rapport de l'homme aux animaux, la place à accorder à Buffon est essentielle : « L'objet ne doit plus être abîmé, mais miroir du sujet qui s'y réfléchit en le réfléchissant, sujet qui, en fait, est le vrai principe admirable qui soutient ce déploiement de l'admiré dans lequel pourtant il tend à se perdre. Buffon opère donc une sorte de révolution copernicienne dans le domaine du rapport de l'homme et de l'animal en transférant au plan d'une attitude existentielle ce qui était demeuré depuis Descartes surtout intellectuel et scientifique. » Cf. GUICHET, 2006, p. 97.

1395. L'animalité étant une notion complexe à définir, nous avons choisi pour cela de nous référer à la manière dont Dominique Lestel nous éclaire sur ce qu'elle implique : « L'animalité appartient à cette classe d'idées que nous définissons difficilement avec la rigueur espérée mais dont nous ne pouvons pas légitimement nous passer. La cause de notre malaise est aisément déterminable : l'animalité désigne une classe de créatures vivantes dont se distingue l'humain ; elle ne renvoie pas seulement à une classe d'entités, mais aux relations que celui-ci entretient avec d'autres classes. [...] En fait, l'animalité ne constitue pas seulement une notion renvoyant aux relations de l'homme à l'animal, elle se réfère aussi aux relations de l'animal à la machine et oscille sans cesse entre la question du statut du vivant et celle du statut de l'humain. » Cf. LESTEL Dominique, *L'animalité : essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, 2007, p. 8-9 (1^{ère} éd. : Paris, Hatier, 1996).

l'homme, conscient de sa proximité avec les bêtes, est aussi capable de les représenter différemment, dans des circonstances où elles sont, cette fois-ci, douées de sentiments et donc plus proches de lui. À cet égard, Diderot et Daubenton évoquèrent justement la frontière ténue qui sépare l'homme de l'animalité :

Car quoique nous ne distinguions pas bien nettement les qualités que nous avons en vertu de notre animalité seule, de celles que nous avons en vertu de la spiritualité de notre âme, ou plutôt de la supériorité de notre entendement sur celui des bêtes, nous ne pouvons guère douter que les animaux étant doué, comme nous des mêmes sens, possédant les mêmes principes de vie et de mouvement, et faisant une infinité d'actions semblables aux nôtres, ils n'aient avec les objets extérieurs, des rapports du même ordre que les nôtres, et que par conséquent nous ne leur ressemblions à bien des égards¹³⁹⁶.

La sensibilité en revanche – qui se distingue des *sens* dont parlent ici les encyclopédistes – diffère beaucoup entre l'homme et l'animal, ainsi que le précise un autre article de l'*Encyclopédie* : « Restera toujours cette différence notable entre l'homme et la brute, que dans le premier la *sensibilité* ou *l'animalité* est dirigée ou modérée par un principe spirituel et immortel qui est l'âme de l'homme, et que dans la brute elle tient à un être moins parfait et périssable appelé *instinct* ou *âme des bêtes*¹³⁹⁷. » Il apparaît donc comme de plus en plus évident que l'homme des Lumières était en quête autant de ce qui le rapprochait de l'animal que de ce qui l'en éloignait.

Sur cette question de l'altérité et du miroir nous nous référons, encore une fois, aux analyses de Jean-Luc Guichet :

C'est un fait que nous anthropomorphisons sans cesse, et non seulement les animaux d'ailleurs mais tout ce que nous voyons autour de nous. Certainement, c'est là encore un effet de notre capacité adaptative : nous humanisons toujours le monde de façon anticipative pour pouvoir mieux nous y installer. C'est donc tout naturellement que nous tendons à faire de l'animal – et ce d'autant plus que nous en ressentons l'espèce proche de la nôtre ou que des liens affectifs se sont tissés – une sorte d'*alter ego* qui, sous des apparences certes différentes, abriterait comme moi une conscience, une sensibilité analogue, mais de façon moins développée et affectée d'un étrange mutisme barrant l'accès à la parole¹³⁹⁸.

Si l'homme s'était effectivement retiré du cadre de la toile au profit du règne animal, il n'en demeurerait pas moins l'acteur essentiel de toute interprétation de cette peinture. Qu'il soit lui-même créateur, commanditaire, collectionneur, simple spectateur ou observateur critique, dans la peinture animalière l'homme, qui se tient à distance, se regarde.

2.3. Un vecteur symbolique et moral ?

Le bestiaire du XVIII^e siècle (celui de la peinture animalière en tout cas) n'a pas vocation à

1396. Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 471. Voir vol. 2 annexe 12.

1397. FOUQUET Henri, « Sensibilité », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 15, p. 40.

1398. GUICHET Jean-Luc, « La douleur animale et sa perception humaine », *Sens-Dessous*, 2015/2 (n° 16), p. 64.

être symbolique au sens où on l'entend généralement¹³⁹⁹ dans la mesure où, nous l'avons dit, il s'agit de représenter les animaux pour *eux-mêmes*, et ce malgré toutes les nuances que peut impliquer cette expression. Lucia Impelluso situe justement la rupture de la fonction symbolique des animaux – et des plantes – au milieu du XVIII^e siècle tandis que les savoirs se démocratisèrent : « Certes, grâce aux écrivains et aux savants des Lumières le savoir humain prend l'allure concrète d'un monde à la cartographie précise et aux frontières définies. Néanmoins quelque chose disparaît : ce sentiment de mystérieuse et magique communion, voire de mélange, entre les créatures, ouvert à l'imprévisible, au fantastique, au monstrueux. En somme, c'est le passage du cabinet de curiosités au musée¹⁴⁰⁰. » Avec l'arrivée de *l'Histoire Naturelle* de Buffon, et la publication de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, entre autres, la nature se dépara de significations symboliques aujourd'hui presque totalement perdues.

Les animaux en répondant ainsi à l'imaginaire collectif étaient porteurs d'un sens que l'on considérait parfois, presque toujours même, comme un trait de caractère inhérent à leur personnalité. Même s'ils avaient connu quelques évolutions, les poncifs répandus depuis l'Antiquité qui déterminaient une part de la personnalité des animaux perduraient nettement et étaient particulièrement perceptibles chez Buffon par exemple¹⁴⁰¹. Tout en s'étant émancipée du format des bestiaires, par la forme, le fond de la peinture animalière s'en trouvait encore très proche.

Un animal toutefois semble être porteur de plus de signification que tous les autres : le singe. Sa symbolique est issue d'une longue tradition picturale et elle pouvait évoquer soit le goût ou bien, comme valeur négative, le vice, voire même une incarnation du mal selon Lucia Impelluso¹⁴⁰². Il semblerait que dans les opulentes natures mortes du XVIII^e siècle, il ait conservé un rôle similaire. On en trouve un, par exemple, dans la *Nature morte au paon* (cat. 22) d'Alexandre-François Desportes où, comme souvent, l'artiste a figuré le singe tenant dans sa patte des fruits qu'il est sur le point de croquer¹⁴⁰³.

Si le singe se situe relativement en marge des autres représentations animales c'est que représenté *pour lui-même* il peut difficilement s'agir d'autre chose que d'une très forte figure

1399. Sur la symbolique animale en général voir notamment : IMPELLUSO Lucia, FÉRAULT Dominique (trad.), *La nature et ses symboles*, Paris, Hazan, 2004, p. 8-9 (1^{ère} éd. : IMPELLUSO Lucia, *La natura e i suoi simboli*, Milano, Electa, 2003) ; MARIÑO FERRO Xosé Ramón, *Symboles animaux : un dictionnaire des représentations et croyances en occident*, Paris, Desclée De Brouwer, 1996.

1400. IMPELLUSO, 2004, p. 8-9.

1401. Nous verrons plus particulièrement dans le prochain chapitre comment les descriptions du chien, du chat et celle du loup, que l'on peut lire chez Buffon trouvent un écho certains dans la manière dont les animaliers les représentèrent.

1402. Pour illustrer cette symbolique du singe, l'autrice choisit l'exemple d'une nature morte du peintre italien Andries Benedetti, datée 1646. Cf. IMPELLUSO, 2004, p. 200 (repr.).

1403. Lucia Impelluso prend l'exemple d'un tableau de Hendrick Ter Brugghen, *Bacchante avec un singe* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) de 1637 qui illustre les dangers liés à la gourmandise et à la consommation de la boisson, figurés par le singe tenant un fruit dans sa patte. Cf. IMPELLUSO, 2004, p. 198-199 (repr.).

mimétique : le singe évoque, plus que toutes les autres bêtes, l'homme¹⁴⁰⁴. On retrouve ainsi le même animal dépourvu de la symbolique que nous venons de présenter, travesti en humain. C'est le cas des *Singeries* de Christophe Huet au château de Chantilly¹⁴⁰⁵ mais également l'usage qu'en fit Chardin dans ses représentations de *Singe peintre* et de *Singe antiquaire* (cat. 13). Le singe répond à des attentes différentes de celles que l'on avait envers les autres animaux dans la mesure où il s'agit de l'animal qu'il était le plus d'usage d'anthropomorphiser¹⁴⁰⁶. Les représentations animalières s'étant détachées le plus possible de la pure anthropomorphisation, à l'image des fables, le singe peinait à y trouver une place similaire à celle des autres animaux.

En effet, en dépit de ce qu'affirmait Claude-Henri Watelet (« les peintres d'animaux ont pour associés les fabulistes¹⁴⁰⁷ ») la peinture animalière se prêta relativement peu au jeu des fables. Seul Jean-Baptiste Oudry s'y intéressa vraiment. Au début des années 1730, il réalisa une série de dessins destinés à être reproduits en gravure pour un recueil de *Fables* de La Fontaine¹⁴⁰⁸ et réalisa également un grand nombre de peintures sur le même thème dont une trentaine à sujets exclusivement animaliers¹⁴⁰⁹, à l'instar du *Chien portant à son cou le dîner de son maître* (cat. 82). Dans cette composition, Oudry s'est totalement affranchi de la mise en scène traditionnelle de la fable en *désanthropomorphisant* les animaux, représentés ici à la manière classique d'un combat de chiens.

La peinture animalière offrait au spectateur une confrontation feinte avec le règne animal. L'illusion d'un contrôle sur le monde naturel qu'elle procurait à l'homme lui permettait de se conforter dans son sentiment de domination. Celui-ci se trouvait néanmoins atténué par un aspect tout aussi fondamental de son rapport aux œuvres qui était sa quête de lui-même et le besoin qu'il avait des animaux pour y progresser. Par le biais de la peinture animalière, les

1404. En raison de la complexité de son statut, le singe semble également avoir été longtemps absent des fables de La Fontaine. Voir : ROSELLINI Michèle, « Les singes de La Fontaine », *Littératures*, vol. 66, 2012, p. 197-207.

1405. Nous développons plus spécifiquement cette question dans un précédent chapitre au travers de l'œuvre de Christophe Huet et d'Alexis Peyrotte (1699-1769). Voir part. 1 chap. 2.

1406. Notre propos ne tend à considérer ici que l'usage du singe dans la peinture animalière. Pour une analyse plus générale de leur place en tant qu'animaux mimétiques, voir : BOITARD Clotilde, « Les animaux imitateurs au XVIII^e siècle : miroir d'une animalité humaine ou d'une humanité conquérante ? », in BESSEYRE Marianne (dir.), LE POGAM Pierre-Yves (dit.), MEUNIER Florian (dir.), *L'Animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques [En ligne], 30 avril 2019, p. 311-326.

1407. WATELET Claude-Henri, « Genre (peinture) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, vol. 7, p. 598.

1408. Voir notamment : LA FONTAINE Jean (de), OUDRY Jean-Baptiste (ill.), *Fables*, Paris, D. de Selliers éd., 1992 [1755] (2 vol.).

1409. Voir la liste des œuvres dans OPPERMAN, 1977, vol. 1, p. 381-393, cat. P51-P85.

hommes pouvaient désormais affirmer être parvenus à se « rendre comme maîtres et possesseurs de la nature¹⁴¹⁰ » selon le célèbre adage cartésien. Celui-ci ne signifiait pas que l'homme puisse disposer à sa guise de la nature mais qu'il doive en posséder la connaissance et en maîtriser les actions ; ce que, d'une certaine manière, éprouvèrent les peintres animaliers.

Sauvages, domestiques, familières, les bêtes évoluaient dans des cadres divers. Ces animaux qui étaient des compagnons, des acolytes, des ennemis, des outils, des auxiliaires, ou encore de la nourriture, trouvèrent dans la peinture animalière des fonctions aussi variées que celles qu'ils occupaient dans la réalité des hommes. Ils revêtirent également le rôle de vecteurs moralisateurs et de fait se présentaient comme des modèles picturaux hautement polysémiques. Dans cette complexité du genre animalier, surtout en ce qui consiste à en définir le sujet, un animal peut-être plus que tous les autres cumula des rôles divers et fut amené à côtoyer la plupart des fonctions ici évoquées. Il s'agit du chien, dont nous allons maintenant étudier les représentations tout en mettant en lumière le rôle de nombreux autres animaux afin de comprendre plus précisément encore les enjeux liés à la peinture animalière.

1410. DESCARTES René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leyde, Jan Maire, 1637, p. 62.

Chapitre II. Perspective(s) canine(s) : autour de la représentation du chien

Jusqu'à présent, nous avons eu l'opportunité d'évoquer un certain nombre de catégories picturales mettant en scène des animaux divers. Le présent chapitre va s'articuler plus précisément autour d'un animal bien particulier qui semble être l'un des principaux fils conducteurs des représentations animalières du XVIII^e siècle : le chien. D'après nos estimations, ce sont près de la moitié des représentations animalières françaises du XVIII^e siècle qui mettent en scène au moins un chien. Une constatation qui paraîtra cependant peu surprenante si l'on considère le fait qu'il s'agit de l'animal domestique par excellence dont l'histoire côtoie, depuis les temps les plus reculés, celle des hommes.

Qu'il soit représenté seul ou en groupe, face à d'autres animaux avec lesquels il interagit ou non, le chien est, avec l'oiseau, dont nous avons étudié les ambitions naturalistes et décoratives lors d'un précédent chapitre¹⁴¹¹, l'animal privilégié des animaliers. Autour de lui se déploient toutes sortes de représentations variées, et c'est par son entremise que nous allons pouvoir aborder plusieurs problématiques liées au genre animalier. Nous envisagerons donc le chien à la fois comme le sujet principal de la réflexion mais également comme un objet de comparaison.

Du fait de la multiplicité de ses représentations, de très nombreuses monographies sont consacrées exclusivement à l'image du chien dans l'art selon des approches plus ou moins spécifiques mettant en relief une période, une ère (remontant jusqu'à l'Antiquité¹⁴¹²), ou un type de représentation donnée¹⁴¹³. Nous retiendrons par ailleurs un article de Xavier Salmon issu du

1411. Voir part. 2 chap. 3.

1412. Voir par exemple : BREWER Douglas, CLARK Terence, PHILIPS Adrian, *Dogs in antiquity : Anubis to Cerberus, the origins of the domestic dog*, Warminster, Aris & Phillips, 2001 ; HULL Denison Bingham, *Hounds and hunting in ancient Greece*, Chicago, University of Chicago Press, 1964.

1413. Voir notamment : [Cat. expo.] BOWRON Edgar Peters (dir.), SUTTON Peter C. (dir.), *Best in show : the Dog in Art from the Renaissance to Today [Bruce Museum, Greenwich, Mai-Août 2006 ; Museum of Fine Arts, Houston, Octobre 2006-Janvier 2007]*, New Haven : Yale University Press ; Houston : The museum of fine arts, 2006 ; DUCAMP Emmanuel (éd.) et al., *Vies de chiens*, Paris, A. de Gourcuff, 2000 ; GELFAND Laura Deborah (éd.), *Our Dogs, Our Selves : dogs in Medieval and early modern art, literature, and society*, Boston, Brill, 2016 ; JOHNS Catherine, *Dogs : history, myth, art*, Cambridge, Harvard University Press, 2008 ; NOURISSIER François, FOUCART-WALTER Élisabeth, *Chiens*, Paris, Musée du Louvre ; Flammarion, 2007 ; PICKERAL Tamsin, MONNATTE Christine (trad.), *Le chien dans l'art*, Citadelles & Mazenod, 2009 (1^{ère} éd : *The dog : 5000 years of the dog in art*, London, Merrell, 2008) ; ROSENBLUM Robert, BOUNIORT Jeanne (trad.), *Le Chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne*, Paris, A. Biro, 1989 (1^{ère} éd. : *The dog in art : from Rococo to post modernism*, Londres, Murray, 1988) ; [Cat. expo.] SAAL Wolfgang

catalogue de l'exposition qui fut, en 1999, consacrée aux décors du château de Marly entre la fin du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e, et dont le titre, « Cave canem »¹⁴¹⁴, souligne bien l'éminence des chiens dans la peinture cynégétique de notre période¹⁴¹⁵. Enfin, entre octobre 2018 et février 2019, s'est tenue à Turin une exposition intitulée *Cani in posa : dall'antichità a oggi* (littéralement « Chiens posant : de l'Antiquité à nos jours ») lors de laquelle étaient présentées des œuvres attestant de l'importance des chiens dans l'art occidental, autant comme figures accessoires que comme sujets privilégiés¹⁴¹⁶. Cette exposition fut justifiée par Francesco Petrucci en raison de « l'importance croissante du chien dans notre vie quotidienne, ainsi que son rôle de premier plan dans l'histoire de l'art, où sa figure dans le monde animal n'est dépassée que par celle de l'homme¹⁴¹⁷ ».

La richesse de ces publications et manifestations témoigne de l'omniprésence du chien dans l'art. Aucun autre animal n'a bénéficié, à notre connaissance, du même degré d'intérêt, de la part des artistes comme des historiens, et de façon aussi constante. En comparaison, le chat a relativement peu intéressé les historiens de l'art si l'on exclut les travaux d'Élisabeth Foucart-Walter en collaboration avec Pierre Rosenberg¹⁴¹⁸, ou ceux, concernant plus généralement son histoire mais aussi ses représentations, de Laurence Bobis¹⁴¹⁹. Nous devons également signaler une récente exposition virtuelle entre la France et les États-Unis consacrée aux chats¹⁴²⁰. Quant aux chevaux, qui, bien qu'absents de la peinture animalière du XVIII^e siècle, ne le sont pas pour autant de l'art en général, ils ont eux aussi intéressé, dans une moindre mesure, les chercheurs¹⁴²¹.

Commissaire, SCHWARTZ Frithjof, *Der Mops : ein Kunstwerk / The pug : an artwork / Le carlin : une œuvre d'art*, Trier, H2SF Editions, 2008 ; SECORD William, « Chapter 1. The Dog in Continental Art », *Dog painting, 1840-1940 : a social history of the dog in art, including an important historical overview from earliest times to 1840 when pure-bred dogs became popular*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1992, p. 21-43.

1414. Cf. SALMON Xavier, « Cave Canem », in [cat. expo.] KAYSER Christine et al., *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750*, Paris, L'inventaire, 1999, p. 69-76.

1415. Nous avons développé plus précisément cet aspect dans le troisième chapitre de notre deuxième partie.

1416. Voir le catalogue d'exposition : PETRUCCI Francesco (dir.), *Cani in posa : dall'antichità a oggi*, Milan, Silvana editoriale, 2018.

1417. « *Proprio la constatazione della crescente importanza del cane nel nostro quotidiano, unitamente al ruolo di primo piano avuto nella storia dell'arte, ove la sua figura nel mondo animale è seconda solo a quella dell'uomo, ci ha spinto a progettare una mostra sul tema.* » Cf. PETRUCCI Francesco, « Ragioni di una mostra », in [cat. expo.] PETRUCCI, 2018, p. 16.

1418. FOUCAUT-WALTER Élisabeth, ROSENBERG Pierre, *Le chat et la palette : le chat dans la peinture occidentale du XV^e au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1987. Voir aussi : ZUFFI Stefano, CANAL Denis-Armand (trad.), *Les chats dans l'art*, Paris, Éditions de La Martinière, 2007 (1^{ère} éd. : *Gatti nell' arte*, Roma, Sassi, 2007).

1419. BOBIS Laurence, *Le chat : histoire et légendes*, Paris, Fayard, 2000 ; BOBIS Laurence, « Métamorphoses du chat », in [cat. expo.] HÉRAN Emmanuelle et al., *Beauté animale [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012, p. 118-131.

1420. Signalons également une récente exposition virtuelle, accessible depuis août 2018, fruit d'un partenariat entre Universal Museum of Art (UMA) et la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, intitulée « Les chats en histoire de l'art », présentant quelques œuvres emblématiques mettant en scène des félins, qu'ils soient, ou non, le sujet principal de la composition, allant de la statuaire égyptienne à l'*Olympia* d'Édouard Manet, en passant par les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, sans oublier le *Chat angora blanc* (cat. 4) de Jean-Jacques Bachelier. [URL : http://legacy-uma.org/exhibition/cats_in_art_history/]

1421. Bien qu'il ne s'agisse pas de notre sujet, nous souhaitons évoquer ces publications à titre comparatif. Sur le cheval dans l'art, voir : AYALA Roselyne (de) (dir.), *Le cheval dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008 ; BASKETT John, MELLON Paul (préf.), *The horse in art*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980 ; DENT Anthony Austen, HALL Julian, *The horse through fifty centuries of civilization*, Londres, Phaidon Press, 1974. Concernant les portraits équestres plus spécialement, voir : CHAUDUN Nicolas, *La majesté des centaures : le portrait équestre dans la peinture*

Les œuvres qui mettent en scène des chiens, ainsi que les animaux domestiques en général, acquièrent d'une certaine manière « une qualité intemporelle¹⁴²² » ainsi que le remarque Jessica Rawson. L'historienne de l'art souligne, en outre, que « Dans la civilisation occidentale, le chien a toujours eu une place particulière dans l'affection de l'homme. Il est félicité pour ses loyaux services et son dévouement envers son maître¹⁴²³. » On s'étonnera alors d'autant moins que ces œuvres aient pu plaire à leur époque à mesure de l'intérêt qu'elles suscitent aujourd'hui encore.

Notre travail ici consiste à déterminer comment, tout en se rattachant à un certain nombre de traditions plus anciennes, le chien avait acquis une place spécifique dans la peinture animalière française du XVIII^e siècle. Notre propos ne tend toutefois pas à considérer que le genre animalier se constitua exclusivement autour du chien mais plutôt à montrer comment ce dernier y trouva une place majeure, susceptible d'intégrer tout type de catégorie, et de quelle manière il fut une figure privilégiée des artistes. Nous aurons aussi l'opportunité d'évoquer un certain nombre de compositions où ne figurent aucun chien et qui seront abordées au prisme de la comparaison¹⁴²⁴.

1. Du privilège social au privilège pictural

La place accordée aux chiens dans la peinture d'animaux du XVIII^e siècle est à l'image de celle qu'ils occupaient alors dans la société. À la fois animal domestique et compagnon familial, le chien présentait en outre une grande variété de races¹⁴²⁵ dont les morphologies pouvaient être infiniment différentes et il constituait un modèle privilégié pour les peintres. À cela venait s'ajouter une grande docilité qui facilita sa domestication et son éducation et qui lui permit de remplir de nombreuses fonctions. Enfin, sa fidélité, trait essentiel de son caractère que l'on valorisait peut-être plus que tout autre, favorisa nettement la grande affection qu'on lui dévouait

occidentale, Arles, Actes Sud, 2006.

1422. « *The proximity of domesticated animals to the men whose lives they share gives many of the paintings and sculptures in which they appear a timeless quality.* » Cf. RAWSON Jessica, *Animals in art*, Londres, British Museum Publications Ltd., 1977, p. 23.

1423. « *In western civilisation the dog has always had a special place in man's affection. He is commended for his faithful service and dedication to his master.* » Cf. RAWSON, 1977, p. 26.

1424. Nous avons néanmoins exclu de ce chapitre la catégorie des peintures d'oiseaux qui répondent à des enjeux différents et que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder lors d'un précédent chapitre. Voir part. 2 chap. 3.

1425. Louis Jean-Marie Daubenton, qui était également en charge des descriptions anatomiques des animaux de l'*Histoire naturelle*, évoqua dans cet ouvrage, au sein de la partie consacrée à la description du chien, leur grande diversité de races : « Le chien et le cheval sont peut-être de toutes les espèces d'animaux quadrupèdes, celles qui varient le plus par rapport à leurs diverses races ; mais il se trouve entre les chiens des différences bien plus considérables qu'entre les chevaux, par la grandeur et par les proportions du corps, par la longueur et la qualité du poil, etc. » Cf. DAUBENTON Louis Jean-Marie, « Description du chien », in BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis Jean-Marie, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roy*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, t. v (1755), p. 240 (36 vol.).

en retour. C'est à l'image de la diversité de ses relations avec l'homme que la peinture animalière fit la part belle au chien dans une multitude de représentations.

1.1. L'omniprésence du chien

L'animal domestique par excellence

Dans les volumes de l'*Histoire naturelle* que le comte de Buffon consacra aux quadrupèdes, les chiens apparaissent rapidement. En effet, le naturaliste choisit de privilégier un classement mettant en première ligne les animaux domestiques, c'est-à-dire ceux étant le plus au contact de l'homme. Parmi eux, il favorisa d'abord les animaux utilitaires en commençant par le cheval, puis le bœuf et l'âne, dans le quatrième volume (le premier consacré aux animaux), et la brebis, la chèvre, le cochon et enfin le chien dans le suivant. Le chien, qui n'arrive qu'en dernière position, occupait pourtant une place très particulière auprès de l'homme sur laquelle ne manque pas d'insister le naturaliste. Avant de mettre en lumière toutes les vertus inhérentes aux chiens, Buffon explique ainsi à son lecteur que c'est parce que le chien possède des « qualités intérieures qui peuvent lui attirer les regards de l'homme » et même « encore être perfectionné[es] par l'éducation » qu'il « devient digne d'entrer en société avec l'homme ». Si cela lui est permis, c'est aussi que les qualités du chien sont d'une grande utilité à l'homme pour lequel il met tout en œuvre afin de « concourir à ses desseins, veiller à sa sûreté, l'aider, le défendre, le flatter », et peut même aller jusqu'à « de son tyran faire un protecteur »¹⁴²⁶.

Louis Jean-Marie Daubenton, à qui fut confié l'article de l'*Encyclopédie* consacré au chien, le présente, dès l'amorce de sa description, comme « le plus familier de tous les animaux domestiques¹⁴²⁷ ». Dans la suite du texte, le naturaliste ne tarit pas moins d'éloges sur l'animal auquel il attribue sans peine un grand nombre de qualités :

Les *chiens* sont peut-être de tous les animaux ceux qui ont le plus d'instinct, qui s'attachent le plus à l'homme, et qui se prêtent avec la plus grande docilité à tout ce qu'on exige d'eux. Leur naturel les porte à chasser les animaux sauvages ; et il y a lieu de croire que si on les avait laissés dans les forêts sans les apprivoiser, leurs mœurs ne seraient guère différentes de celles des loups et des renards, auxquels ils ressemblent beaucoup à l'extérieur, et encore plus à l'intérieur : mais en les élevant dans les maisons et en en faisant des animaux domestiques, on les a mis à portée de montrer toutes leurs bonnes qualités. Celles que nous admirons le plus, parce que notre amour propre en est le plus flatté, c'est la fidélité avec laquelle un *chien* reste attaché à son maître ; il le suit partout ; il le défend de toutes ses forces ; il le cherche opiniâtrement s'il l'a perdu de vue, et il n'abandonne pas ses traces, qu'il ne l'ait retrouvé¹⁴²⁸.

1426. BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), « Le chien », in BUFFON, 1749-1789, t. v (1755), p. 185-186. Voir vol. 2 annexe 19.

1427. DAUBENTON Louis Jean-Marie, « Chien, *canis* (Hist. nat. Zoolog.) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 3, p. 327. Voir vol. 2 annexe 20.

1428. DAUBENTON, 1751-1772, vol. 3, p. 328. Voir vol. 2 annexe 20.

En plus des facultés naturelles du chien, Daubenton souligne nettement le lien très fort qui l'unit à l'homme en général et à son maître en particulier. La relation ainsi établie entre l'un et l'autre repose sur un usage qui peut être fonctionnel autant qu'affectif, voire les deux. L'existence du chien prend alors une valeur toute particulière, liée à celle de celle son maître qui, en retour, compte beaucoup sur lui.

Moins d'une dizaine d'années plus tard, lorsqu'il rédigea l'article « Bêtes » du *Dictionnaire de philosophie portatif*, Voltaire qui contestait avec véhémence la théorie cartésienne de l'animal-machine, employa à son tour l'exemple du chien qui, ayant perdu son maître, le chercherait alors sans relâche. Il usa même, pour appuyer son propos, d'une comparaison avec l'homme :

Est-ce parce que je te parle, que tu juges que j'ai du sentiment, de la mémoire, des idées ? Hé bien, je ne te parle pas ; tu me vois entrer chez moi l'air affligé, chercher un papier avec inquiétude, ouvrir le bureau où je me souviens de l'avoir enfermé, le trouver, le lire avec joie. Tu juges que j'ai éprouvé le sentiment de l'affliction et celui du plaisir, et que j'ai de la mémoire et de la connaissance. Porte donc le même jugement sur ce chien qui a perdu son maître, qui l'a cherché dans tous les chemins avec des cris douloureux, qui entre dans la maison agité, inquiet, qui descend, qui monte, qui va de chambre en chambre, qui trouve enfin dans son cabinet le maître qu'il aime, et qui lui témoigne sa joie par la douceur de ses cris, par ses sauts, par ses caresses¹⁴²⁹.

Ce vif attachement de l'animal à l'homme, sur lequel insistèrent Buffon, Daubenton et Voltaire doit nécessairement être gardé à l'esprit dans la perspective de notre étude. La forte dimension utilitaire que l'on attribuait aux animaux domestiques et notamment aux chiens, était transcendée par la projection de l'attachement de ces derniers envers les hommes. Cette considération faisait d'eux des animaux d'une importance supérieure (au besoin qu'avait l'animal de l'homme pour sa survie, se greffait une impression d'affection), dont la sensibilité était parfois fortement anthropomorphisée comme en témoignent les réactions face à certaines de ses représentations. Nous pensons ici plus particulièrement au tableau de la *Lice allaitant ses petits* (cat. 83) de Jean-Baptiste Oudry dont nous avons pu voir qu'en 1753, année où il fut exposé au Salon, certains critiques n'hésitèrent pas à parler d'un sentiment profondément maternel attribué à la chienne¹⁴³⁰.

Deux éléments en particulier, qui sont clairement énoncés dans ces textes, sont à retenir si l'on veut comprendre l'attrait envers le monde canin que l'on avait au XVIII^e siècle et qui se manifestait dans ses représentations picturales – mais aussi artistiques en général.

Le premier concerne la domestication du chien, une qualité qui ne lui est évidemment pas exclusive, bien que rares aient été les animaux domestiques dévolus à autant de différents

1429. Dans cet article, que nous avons choisi de reproduire intégralement en annexe, transparait tout l'ambition de Voltaire à défendre les animaux et leur sensibilité. Cf. VOLTAIRE, « Bêtes », *Dictionnaire philosophique portatif*, Londres, 1764, p. 49. Voir vol. 2 annexe 15.

1430. Voir part. 2 chap. 2.

exercices. Denis Diderot consacra d'ailleurs un article de l'*Encyclopédie* à l'économie rustique du chien où il lista les principales activités pour lesquelles l'homme s'était adjoint son secours : « On peut encore distribuer les *chiens* relativement à leur usage, et l'on aura les *chiens de basse-cour*, les *chiens de chasse*, et les *chiens de berger*¹⁴³¹. » Dans la peinture – animalière du moins –, on illustra cependant relativement peu les multiples rôles des chiens, privilégiant presque exclusivement l'exercice de la chasse qui permettait des représentations d'où était exclue la figure humaine tout en mettant le chien en action face à d'autres animaux. Si les scènes de basse-cour existent bel et bien dans la peinture animalière, les chiens n'y sont pas inclus. Dans ce cas là, on préférait se concentrer sur la représentation des oiseaux et des éventuels combats qui pouvaient éclater entre eux¹⁴³².

Le second élément à retenir concerne la distinction entre animal familier et animal domestique : le chien partage non seulement les activités de l'homme mais aussi son quotidien dans l'intimité, ce qui concourait à favoriser des représentations telles que les portraits d'animaux. Ces peintures ne mettaient plus en avant les aspects fonctionnels des chiens mais leur présence dans la sphère intime et pouvaient témoigner de l'attachement que l'on avait envers eux.

Le chien est donc perçu de deux manières dans la société comme dans la peinture. D'une part, il est un animal domestique et utilitaire mais il est aussi, d'autre part, un animal uniquement familier. Le cas des portraits de chien de chasse, que nous verrons plus loin, recoupait d'une certaine manière ces deux fonctions en mettant en avant à la fois leur aspect pratique et la place qu'on leur accordait au cœur d'un protocole social qui faisait valoir leur importance auprès des courtisans et du monarque.

Lévriers, braques, mâtins, dogues, barbets, épagneuls français, épagneuls nains, cavaliers King Charles ou encore carlins, parcourent ainsi les toiles des peintres du XVIII^e siècle, qu'ils soient animaliers, portraitistes, peintres de la vie quotidienne ou spécialisés dans l'histoire.

Sa place dans la peinture et l'art en général

Nous ne pourrions revenir ici sur les rôles successifs occupés par le chien dans l'art occidental tant ceux-ci furent nombreux. Du rituel funéraire, en passant par l'emblème des dominicains, jusqu'à son rôle dans la peinture profane, le chien revêtit de multiples visages. En tant qu'animal représenté pour lui-même (c'est-à-dire pas comme simple symbole¹⁴³³) on le retrouve en particulier dans un grand nombre de portraits, de scènes domestiques ou bien même de représentations religieuses et historiques. Dans un article qu'il rédigea pour l'ouvrage *Vies de*

1431. DIDEROT Denis, « Chiens (*Econom. Rustiq.*) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 3, p. 329.

1432. Voir par exemple cat. 68.

1433. Voir le précédent chapitre.

chiens, Claude d'Anthenaise retrace en quelques pages l'évolution de la place du chien dans l'art occidental, aussi bien peint que sculpté¹⁴³⁴. Il y aborde aussi bien le chien représenté seul, comme sujet, que le chien comme élément d'une composition plus développée et montre le lien qui se tisse entre ces deux types de représentations. Néanmoins, ainsi que Claude d'Anthenaise l'affirme lui-même : « Il faut que le maître s'efface pour que le chien devienne le sujet exclusif de l'œuvre¹⁴³⁵. »

Il est nécessaire de rappeler ici que le chien avait également un rôle majeur dans les autres productions artistiques. La place qu'il occupait notamment au sein des autres genres fait souvent écho au rôle qu'il tenait dans la peinture animalière. Nous mentionnerons ici en particulier le cas des portraits. En effet, si dans un portrait d'homme ou de femme, le chien était « un symbole de statut, un emblème de distinction sociale, de pouvoir de caste et de richesse économique, un signe d'élégance raffinée et de dignité supérieure¹⁴³⁶ », ainsi que le stipule Francesco Perucci, il conservait une portée symbolique relativement similaire dans les portraits animaliers. Francesco Perucci évoque ainsi également le fait que, pour leurs portraits, les dames préféraient les petits chiens de compagnie quand les hommes se faisaient plutôt portraiturer auprès de chiens de chasse. Une distinction que l'on retrouve également dans les portraits strictement animaliers qui rencontrent, en ce sens, une certaine forme de hiérarchisation à l'image de ceux des humains.

1.2. Une figure centrale de la peinture animalière

Parvenu à s'extraire de son rôle d'attribut, le chien était désormais représenté sans l'homme. Il semble dès lors avoir acquis un rôle d'une grande importance dans cette nouvelle forme picturale où il était mis en scène. En plus d'être devenu le centre de préoccupations de nombreux artistes, et d'avoir su captiver le regard du spectateur, le chien se faisait également médiateur entre l'observateur et la toile tout en se présentant en outre comme une figure intermédiaire entre les différentes compositions animalières.

Un pont entre les catégories animalières

Au cours de ce travail, nous avons eu l'occasion d'aborder régulièrement les différents sous-genres, ou catégories, qui composent la peinture animalière : les scènes de chasse, que l'on retrouve en particulier durant la première moitié du XVIII^e siècle, sous les pincesaux d'Alexandre-

1434. ANTHENNAISE Claude (d'), « Faire le beau », in DUCAMP, 2000, p. 11-30.

1435. ANTHENNAISE, 2000, p. 12.

1436. « [...] *uno status symbol, emblema di distinzione sociale, di potere di casta e ricchezza economica, segno di raffinati eleganza e superiore dignità.* » Cf. PETRUCCI Francesco, « Iconologia e iconografia canina », in [Cat. expo.] PETRUCCI, 2018, p. 41.

François Desportes et de Jean-Baptiste Oudry, les portraits d'animaux, qui sont plutôt l'œuvre de la seconde moitié du siècle notamment avec les compositions de Jean-Jacques Bachelier et de Jean-Baptiste Huet, et la nature morte, qui se développe parallèlement, ainsi que les représentations d'oiseaux dans toute leur variété (scènes de basses-cours, concerts d'oiseaux, volatiles dans des paysages...). À ces principaux sous-genres s'adjoignent les fables et les singeries que nous avons également eu l'occasion d'aborder plus tôt. La peinture animalière se développe en des catégories si diverses que l'on peinerait à trouver un fil conducteur, autre que l'animal en général, les reliant les unes aux autres. Un animal cependant semble se démarquer des autres, et se présenter comme un pont entre toutes ces représentations : le chien. En effet, nous sommes susceptibles d'en rencontrer un dans la plupart des formes de compositions évoquées. Si certaines catégories leurs sont presque entièrement dévolues – nous pensons ici aux scènes de chasses et de combats ainsi qu'aux portraits d'animaux – les chiens parcourent néanmoins volontiers la nature morte, et tiennent même, quelque-fois, compagnie aux oiseaux ou aux singes. C'est par exemple le cas de la toile *Huit terriers et douze petits oiseaux dans un paysage* (cat. 84 fig. a) de Jean-Baptiste Oudry sur laquelle l'artiste a mêlé à une grande profusion d'oiseaux la même abondance de chiens. Quant au cas des singeries incluant des chiens, nous pouvons évoquer ici une peinture (cat. 96) attribuée à Alexis Peyrotte sur laquelle on observe deux singes vêtus comme des humains dont l'un, à son chevalet, est en train de peindre un chien. Cette image satirique trouve d'ailleurs un écho immédiat dans notre propos sur la place du chien dans la peinture.

Nous développerons plus précisément les différentes catégories au sein desquelles la figure du chien est omniprésente au cours de notre réflexion mais nous souhaitons avant toute chose nous arrêter sur une toile en particulier qui illustre assez nettement la difficulté que l'on peut parfois rencontrer en essayant de catégoriser les toiles. Il s'agit d'une composition de Jean-Baptiste Oudry aujourd'hui intitulée *Basset avec gibier mort et fusil* (cat. 78). La toile représente en réalité plus précisément Pehr qui fut le chien du comte de Tessin, grand amateur de notre artiste. Sur ce tableau, Oudry a habilement mêlé une nature morte de gibier, des attributs de chasse, et le portrait d'un animal. Il convient alors de se demander si cette toile s'apparente plus à une nature morte – et plus précisément à la catégorie des chiens gardant du gibier – ou à un portrait. Si l'on s'en tient à la stricte conception de la toile, il s'agit bien d'un portrait, toutefois l'artiste a inclus certains éléments qui rapprochent ce tableau de la nature morte et créent une certaine confusion chez le spectateur.

De la même manière que Pehr, ici, fait le lien entre deux sous-catégories picturales (dans une même composition), nous verrons comment la figure du chien s'impose comme un dénominateur commun à la peinture animalière du XVIII^e siècle, tout en endossant des rôles et des

fonctions variées. Par sa présence, il permet en outre de faire pénétrer implicitement l'homme dans la toile. Pas seulement dans la mesure où la peinture, fenêtre sur le monde invisible, donnerait à voir une intimité animale – qui d'ailleurs n'existe pas dans sa représentation hors du fantasme de l'homme – mais dans le sens où le chien se fait lui-même lien ténu entre l'homme et le reste du monde animal.

Le représentant de l'homme sur la toile

Selon nous, l'un des principaux rôles du chien dans la peinture animalière est sa fonction médiatrice. Par son double statut d'animal domestique et familial, il est autorisé à rompre les frontières entre humanité et bestialité ou du moins à créer une sorte de va-et-vient lui permettant de se rapprocher indifféremment de l'une ou de l'autre. S'il n'est jamais assimilé à l'homme en tant qu'égal, il n'y a en revanche aucun doute permis quant au fait qu'il soit presque toujours présenté comme un compagnon nécessaire.

Au sujet du rôle du chien auprès de l'homme, Buffon adoptait une posture qu'il a clairement exprimée dans sa description de l'animal :

Comment l'homme aurait-il pu, sans le secours du chien, conquérir, dompter, réduire en esclavage les autres animaux ? comment pourrait-il encore aujourd'hui découvrir, chasser, détruire les bêtes sauvages et nuisibles ? Pour se mettre en sûreté, et pour se rendre maître de l'Univers vivant, il a fallu commencer par se faire un parti parmi les animaux, se concilier avec douceur et par caresses ceux qui se sont trouvés capables de s'attacher et d'obéir, afin de les opposer aux autres : le premier art de l'homme a donc été l'éducation du chien, et le fruit de cet art la conquête et la possession paisible de la Terre¹⁴³⁷.

Les propos de Buffon sont très équivoques : le chien avait été un acteur essentiel dans le processus de domination de l'homme sur le reste du vivant. Il n'est donc pas surprenant que les représentations picturales du chien s'articulent autour de ce même rôle significatif de médiateur entre l'homme et le monde sauvage. Plus encore, il nous semble que dans le cas de la peinture animalière, le chien peut se substituer à la figure humaine dont il devient d'une certaine manière le représentant. Il ne s'agit pas pour autant d'un processus d'anthropomorphisation à la manière des fables ou des singeries qui recouvrent des problématiques encore bien différentes.

C'est dans les représentations cynégétiques que la situation du chien en tant qu'intermédiaire est sans doute la plus notable. En effet, le principe même de chasse à courre implique que l'homme s'efface pour laisser agir, à son compte, la meute. Dès lors, le chien exécute l'action de chasse pour l'homme en devenant un instrument de l'exercice au même titre qu'un fusil ou un cheval. Les représentations cynégétiques impliquent un double contrôle de l'homme

1437. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. V (1755), p. 187-188. Voir vol. 2 annexe 19.

sur les chiens. Dans un premier temps, il concerne la pratique même de l'exercice puisque l'homme est parvenu à faire chasser le chien non pour lui-même mais pour celui qui le lui commande. Dans un second temps, le fait de représenter cette scène en excluant la figure humaine de la composition confère à l'homme une impression supplémentaire de contrôle en l'esthétisant et en le dépossédant encore plus de son autonomie.

De surcroît, le chien est l'intermédiaire entre le chasseur et la proie. Lorsqu'il s'agit de représentations cynégétiques, le rôle du spectateur ne diffère pas beaucoup de celui du veneur lorsqu'il assiste à la poursuite ou à l'hallali. En effet, la disparition de l'équipage de la composition permet au spectateur de s'identifier au veneur dont il partage la posture d'observateur. Alors le chien devient intermédiaire entre le spectateur et le monde sauvage qui est représenté. Domesticé par l'homme et agissant pour son compte contre la nature sauvage, le chien permet d'une certaine manière à celui-ci, par son entremise, de se positionner lui-même en adversaire conquérant.

Le chien entre les différents règnes du vivant

Enfin, il nous a semblé que le chien servait à traverser encore d'autres frontières que celles jusque-là évoquées. Au sein des multiples catégories sur lesquelles elle se déploie, la peinture animalière met en scène des animaux morts autant que vivants, et parfois dans cet entre-deux que constitue l'agonie. Cet état est particulièrement perceptible, par exemple, dans un *Hallali de cerf* (cat. 29) réalisé en 1742 par Alexandre-François Desportes. Encerclé par les chiens sous le poids desquels il est accablé, l'animal ne restera plus vivant encore longtemps. La rage de la meute ne se calmera que lorsqu'elle sera parvenue à l'abattre, alors les chiens retrouveront leur sérénité. C'est le cas de ceux que l'on peut observer sur une autre toile du même artiste, réalisée une quarantaine d'années auparavant, où ils sont montrés cette fois-ci autour d'un cerf mort suspendu à un arbre (cat. 21). Sous ces diverses formes, qui constituent une part très importante de la peinture animalière, les bêtes sont à la fois proie (traquée ou saisie), trophée et nourriture. Entre ces différents états de l'animal, le chien se promène.

Dans l'action de la chasse, c'est lui qui traque la proie, c'est également lui qui la combat et l'achève, puis, lorsque le gibier est obtenu, et se change en trophée, le chien veille à le protéger. Lorsque enfin, le gibier se fait nourriture, c'est encore le chien qui se charge de le préserver des chats qui tenteraient de le dérober (voir par exemple cat. 22 et cat. 23), tout en résistant à un instinct qui pourrait le pousser à vouloir lui aussi se servir. Cette présence manifeste à chacune des étapes évoquées contribue à renforcer l'image du chien dans la représentation animalière : qu'il soit au centre de l'attention ou acteur silencieux, il côtoie à la fois la représentation des animaux vivants et celle des animaux morts.

Une constatation similaire avait déjà été exprimée par Jean-Luc Guichet au sujet de la peinture de Chardin : « À travers ses séries, Chardin suit ainsi toute la chaîne du devenir animal dans son aliénation anthropologique en choisissant l'ellipse des deux moments qui en sont les termes et qui ne sont jamais représentés dans sa peinture : l'animal libre et vivant avant sa capture ou sa mise à mort (les animaux vivants qu'on rencontre chez Chardin sont apprivoisés et ne sont pas destinés à la consommation : chien, chat, perroquet ou serin) et l'acte ultime de sa consommation par l'homme¹⁴³⁸. » Jean-Luc Guichet envisage toutefois la peinture de Chardin comme une « déconstruction critique » du « traitement de l'animal par l'homme »¹⁴³⁹, que nous ne pensons pas pouvoir appliquer à l'art animalier en général qui, au contraire, aurait tendance à conforter l'homme dans ses actions et sa supériorité sur l'animal. En revanche, la chaîne du vivant telle qu'elle est évoquée ici, dont chacune des étapes trouve sa représentation, entre en résonance immédiate avec notre analyse de la figure du chien.

Les chiens se présentent donc à la fois comme une figure transitoire et intermédiaire. À l'image de la place qu'ils occupent dans la société, ils sont essentiels à l'homme dans la peinture animalière où ils sont chargés de l'incarner. En contrepartie, l'homme procure au chien cette place privilégiée dans l'art, à l'instar de celle qu'il lui offre dans son quotidien.

2. Le chien comme figure d'opposition

Le modèle rhétorique de l'opposition ou de la comparaison entre les animaux trouve sa source dans les valeurs qu'on leur accordait. C'était notamment le cas au sein des bestiaires médiévaux mais aussi dans la tradition littéraire des fables à laquelle nous nous limiterons ici en guise d'introduction. Qu'il s'agisse des fables ésopiques ou de leur réécriture par Jean de La Fontaine par exemple, qui connurent un grand succès aux XVII^e et XVIII^e siècles, les animaux, principaux protagonistes, conduisaient à une morale qui était bien souvent issue de la confrontation entre des traits de caractères aux valeurs positives et d'autres négatives. Cette personnalité que l'on donnait aux animaux était essentialisante et devait demeurer relativement constante afin que le lecteur puisse identifier rapidement le discours.

Aux côtés du lion, du loup et du renard, le chien faisait partie des animaux privilégiés des fabulistes. Chez Ésope (621 av. JC-565 av. JC), il est principalement caractérisé par sa gourmandise et à plusieurs reprises transparaissent également son statut d'animal domestique et

1438. GUICHET Jean-Luc, « L'animal dans la peinture de Chardin », *Dix-huitième siècle*, n° 36 (« Femmes des Lumières »), Paris, La Découverte, 2004, p. 550.

1439. Jean-Luc Guichet interprète en outre l'espace de la cuisine sur la toile comme « l'aboutissement invisible et [...] euphémique de toute cette narration picturale et dramatique ». Cf. GUICHET, 2004, p. 550.

son goût pour la chasse¹⁴⁴⁰. La Fontaine fit preuve d'un peu plus de complaisance à l'égard du chien, même si celui-ci restait présenté comme un animal particulièrement gourmand.

Certaines des plus célèbres oppositions entre les animaux sont donc relayées par des fables qui jouissaient d'une grande popularité aux XVII^e et au XVIII^e siècles. C'est le cas du chien et du loup, à la morphologie similaire, mais quand l'un était la figure de l'asservissement l'autre figurait la liberté¹⁴⁴¹. Ces oppositions entre les animaux, en raison de comportements qui leurs seraient indissociables, furent parfois critiquées. En 1732, par exemple, Gilles Morfouace de Beaumont faisait publier une *Apologie des bestes*¹⁴⁴² destinée à contredire le système mécaniste selon lequel les animaux auraient des comportements uniques et préconçus. Dans une fable intitulée « Le chien, le chat, le moineau et la souris¹⁴⁴³ », plutôt que d'opposer entre elles toutes ces bêtes, il voulut montrer comment elles pouvaient au contraire cohabiter pacifiquement – et ce malgré la préférence accordée au chien.

La peinture animalière s'était nourrie de ces oppositions entre les animaux desquelles elle avait tiré un grand nombre de ses sujets. À cet égard, le chien fut l'animal privilégié, dans la mesure où, domestiqué et obéissant, il était susceptible d'entrer en querelle avec de nombreux autres animaux. C'est l'homme qui était à l'origine de ces guerres et Buffon, dans son discours sur les animaux domestiques, évoquait justement le fait que celui-ci, en prenant peu à peu l'ascendant sur le règne animal, avait « opposé les animaux aux animaux¹⁴⁴⁴ ».

2.1. « S'entendre comme chien et chat », un antagonisme des tempéraments animaliers

Qualifié par Buffon de « domestique infidèle¹⁴⁴⁵ », le chat ne pouvait être que l'ennemi juré du chien qui incarnait l'image de la fidélité par excellence :

Le Chat est un domestique infidèle, qu'on ne garde que par nécessité, pour l'opposer à un autre

1440. Voir les fables 175 à 187 dans ÉSOPE, *Fables*, éd. et trad. par. Émile CHAMBRY, Paris, Les Belles Lettres, 2018 [IV^e-V^e s. av. J.-C.], p. 76-82.

1441. LA FONTAINE Jean (de), « Le Loup et le Chien », *Fables choisies mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668, Livre I, fable V.

1442. MORFOUACE DE BEAUMONT Gilles, *Apologie des bestes, ou leurs connaissance et raisonnement prouvés contre le système des philosophes cartésiens, qui prétendent que les brutes ne sont que des machines automates*, Paris, Prault, 1732.

1443. MORFOUACE DE BEAUMONT, « Le chien, le moineau, le chat et la souris », 1732, p. 136-140. Nous reproduisons également cette fable dans notre deuxième volume en annexe 16.

1444. Dans ce passage, Buffon énumère les différentes actions que l'homme a mis en œuvre pour pouvoir se protéger du monde sauvage : « Mais lorsque avec le temps, l'espèce humaine s'est étendue, multipliée, répandue, et qu'à la faveur des arts et de la société l'homme a pu marcher en force pour conquérir l'Univers, il a fait reculer peu à peu les bêtes féroces, il a purgé la terre de ces animaux gigantesques dont nous trouvons encore les ossements énormes, il a détruit ou réduit à un petit nombre d'individus les espèces voraces et nuisibles, il a opposé les animaux aux animaux, et subjuguant les uns par adresse, domptant les autres par la force, ou les écartant par le nombre, et les attaquant tous par des moyens raisonnés, il est parvenu à se mettre en sûreté [...] » Cf BUFFON, in BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. IV (1753), p. 173.

1445. BUFFON, in BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. VI (1756), p. 3. Voir vol. 2 annexe 21.

ennemi domestique encore plus incommode, et qu'on ne peut chasser : car nous ne comptons pas les gens qui, ayant du goût que pour s'en amuser ; l'un est l'usage, l'autre l'abus ; et quoique ces animaux, surtout quand ils sont jeunes aient de la gentillesse, ils ont en même temps une malice innée, un caractère faux, un naturel pervers, que l'âge augmente encore, et que l'éducation ne fait que masquer. [...] Bien différent de cet animal fidèle dont tous les sentiments se rapportent à la personne de son maître, le chat paraît ne sentir que pour soi, n'aimer que sous condition, ne se prêter au commerce que pour en abuser ; et par cette convenance de naturel, il est moins incompatible avec l'homme, qu'avec le chien dans lequel tout est sincère¹⁴⁴⁶.

Un peu plus loin dans ce même texte, Buffon, peu enthousiaste à l'égard des chats, soulignait le « goût général qu'ils ont pour la destruction »¹⁴⁴⁷, un caractère que le naturaliste utilisait également pour décrire le loup en l'opposant au chien¹⁴⁴⁸. En outre, le chat était considéré par Buffon comme l'animal faisant la transition entre le monde des animaux domestiques et celui des bêtes sauvages. Les chats occupèrent une posture relativement similaire dans la peinture animalière, leur domesticité permettant qu'ils soient représentés en intérieur, mais dans des attitudes qui contribuaient à renforcer l'image de leur indocilité.

Compte tenu de leur nature indépendante, les chats étaient bien plus absents du quotidien des hommes que ne l'étaient les chiens, ainsi que le remarqua Buffon : « Quoiqu'on en élève plus que de chiens, comme on les rencontre rarement, ils ne font pas sensation pour le nombre [...] »¹⁴⁴⁹. Il faut également noter que si le chat n'était pas un animal très apprécié, Nicolas Milovanovic nuança quelque peu la défaveur dont il jouissait durant le XVII^e siècle et au début du XVIII^e en évoquant l'exemple de quelques grandes figures ayant manifesté leur amour pour lui – Richelieu et Colbert en particulier. Il montra également que si la princesse Palatine (1652-1722) ne cachait pas son affection à leur égard, le fait qu'ils aient été par ailleurs peu appréciés freinait ses velléités d'en posséder¹⁴⁵⁰. L'un des plus fervents défenseurs des chats au XVIII^e siècle fut l'*historiogriffe* (ainsi que l'appela ironiquement Voltaire) François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770) qui publia une apologie de ces animaux¹⁴⁵¹. Ces quelques exemples toutefois ne suffiraient malheureusement pas à redorer le blason des chats, encore moins lorsqu'il s'agissait de les confronter aux chiens. Une opposition dont les peintres animaliers furent particulièrement friands.

1446. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. VI (1756), p. 3-4. Voir vol. 2 annexe 21.

1447. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. VI (1756), p. 6. Voir vol. 2 annexe 21.

1448. « [...] le loup, quoique pris jeune et élevé dans les maisons, n'est doux que dans le premier âge, ne perd jamais son goût pour la proie, et se livre tôt ou tard à son penchant pour la rapine et la destruction » Cf. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. V (1755), p. 191. Voir vol. 2 annexe 19.

1449. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. VI (1756), p. 8. Voir vol. 2 annexe 21.

1450. Voir : MILOVANOVIC Nicolas, « L'amour des chats », *La princesse Palatine : protectrice des animaux*, Paris, Perrin, 2012, p. 71-90.

1451. MONCRIF François-Augustin (Paradis de), *Les chats*, Paris, Gabriel-François Quillau, 1727.

Aujourd'hui encore, il est peu d'image plus parlante quant à l'opposition conflictuelle entre deux êtres que celle traditionnellement prêtée au chien et au chat : « Ces gens s'accordent, vivent comme chien et chat, c'est-à-dire ils ne peuvent se souffrir, ils sont toujours en querelle¹⁴⁵². » Si cette expression prit sa forme définitive au XVII^e siècle (elle existait toutefois avant¹⁴⁵³), ce n'est sûrement pas étranger à l'intérêt grandissant que l'on se mit à porter aux tempéraments, souvent présumés, des animaux. Plus encore que celle entre le loup et le chien que nous évoquerons ensuite, l'animosité innée et instinctive qui aurait dressé le chien et le chat l'un contre l'autre semble être intimement liée aux caractères moraux que l'on accordait populairement aux deux animaux. Laurence Bobis fait remonter cette opposition, « utilisée de manière allégorique ou figurée¹⁴⁵⁴ », à la fin du Moyen Âge. C'est leur statut d'animaux domestiques susceptibles de cohabiter l'un avec l'autre qui contribua à populariser l'image de leur rencontre autour d'une table ou dans une cuisine, dans un premier temps dans le cadre de plus vastes compositions picturales¹⁴⁵⁵, avant que la confrontation entre les deux animaux ne devienne un sujet à part entière à partir du XVII^e siècle.

Il s'agit d'un type de composition que Susan Koslow appelle les « tableaux de genre avec animaux¹⁴⁵⁶ », qu'elle considère comme étant une invention de Frans Snyders, et qu'elle décrit comme « la représentation d'animaux domestiques sans leur maîtres, dans des circonstances dramatiques mais quotidiennes¹⁴⁵⁷ ». Nous préférons pour notre part envisager cette catégorie picturale comme la *scène de genre animalière*, pour reprendre une terminologie proche de celle de Susan Koslow tout en y apportant une nuance selon nous nécessaire qui permet de la distinguer des scènes de vie quotidienne incluant des animaux¹⁴⁵⁸.

Selon Susan Koslow, Frans Snyders popularisa ce type de représentations en faisant de la rencontre, et souvent du combat, d'animaux dans des cuisines le sujet principal de compositions. Parfois la rencontre n'est qu'anecdotique, comme dans la *Nature morte de gibier, poissons, fruits et légumes* (fig. 57) du musée de Marseille, quand sur d'autres compositions, telles que les *Trois chiens*

1452. LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, t. 1, p. 573.

1453. On retrouve l'expression « comme chien et chat » dès le XV^e siècle pour illustrer le conflit en politique. Cf. BOBIS, 2000, p. 139.

1454. Cf. BOBIS, 2000, p. 138.

1455. Laurence Bobis prend, entre autres exemples, celui de *La Cène* (1481) de Cosimo Corelli figurant dans la chapelle Sixtine sur laquelle on peut voir « un gros chat blanc et gris qui pose sa patte sur un os, bravant ainsi un chien de petite taille qui lui montre les dents ». Cf. BOBIS, 2000, p. 140.

1456. Il s'agit de l'un des chapitres de son ouvrage monographique consacré à Frans Snyders. Voir : KOSLOW Susan, « Tableaux de genre avec animaux », *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995, p. 271-283.

1457. KOSLOW, 1995, p. 271.

1458. Peut-être le terme de « scène de genre avec des animaux » résulte-t-il uniquement d'un choix de traduction. Aucun volume de l'ouvrage en anglais ou en néerlandais n'étant disponible en France nous n'avons toutefois pas été en mesure de vérifier.

dans une cuisine (fig. 99) de Bruxelles, elle occupe tout le premier plan de la toile. Susan Koslow interprète les trois animaux les plus représentés par Snyder – le chien, le chat et le singe – selon trois biais différents mais « chaque fois avec une connotation négative : le chien est une bête féroce ; le chat, un voleur ; et le singe, un maraudeur qui détruit tout sur son passage »¹⁴⁵⁹. Chez les peintres de l'école de Snyder, on retrouve par la suite des compositions similaires comme le *Combat de chats dans un garde-manger* (fig. 65) de Paul de Vos ou encore la *Bataille de chiens et de chats* (fig. 70) de Nicasiaus Bernaerts. Ce dernier, professeur d'Alexandre-François Desportes, contribua probablement à faire connaître ce motif à son élève. Si chez les flamands les combats domestiques étaient relativement variés – opposant tour à tour chiens, chats et singes parfois entre une même espèce – la peinture française privilégia la querelle entre les chiens et les chats.

Chiens et chats chez les animaliers français

C'est dans le genre de la nature morte, contexte dans lequel sont le plus susceptibles de se rencontrer un chat et un chien, mais surtout celui qui illustre le mieux les tempéraments des deux animaux, que se manifesta le plus vivement l'opposition entre eux comme l'une des thématiques privilégiée des animaliers français du XVIII^e siècle. Face aux compositions traditionnelles de trophées de chasse gardés par des chiens¹⁴⁶⁰ s'illustrait la perfidie des chats en passe de dérober des aliments¹⁴⁶¹.

Présentées en 2015 lors de la vente de la collection Louis Grandchamp des Raux¹⁴⁶², deux toiles en pendant d'Alexandre-François Desportes (cat. 24) illustrent admirablement la façon dont les peintres traitèrent la dichotomie entre les deux animaux. La première montre, sur un fond de paysage, un chien à la posture tranquille qui se tient devant une nature morte bien ordonnée de fruits et de gibier, assisté d'un perroquet. Sur la seconde toile on observe un garde-manger désordonné, au sein duquel, un chat, qui n'a probablement pas été invité à se trouver là, est sur le point de se servir. Ce motif rencontra un certain succès auprès du public, puisque l'on retrouve sur une toile de 1730 le même chien, dans une composition presque identique passée en vente chez Sotheby's New York en janvier 2003¹⁴⁶³ (cat. 24 *fig. a*). Dans cette *Nature morte avec un chien, un chat et du gibier*, la seule différence réside dans le fait que cette fois-ci le chat a été intégré à la toile : surgissant en haut à droite il tend la patte vers le gibier, profitant du fait que le chien n'ait pas encore remarqué sa présence.

1459. KOSLOW, 1995, p. 271.

1460. Voir par exemple *Butor et perdrix gardés par un chien blanc* (cat. 78 *fig. a*) de Jean-Baptiste Oudry.

1461. Voir par exemple la nature morte au *Chat avec tranche de saumon, deux maquereaux, mortier et pilon* (cat. 11) de Jean-Baptiste Siméon Chardin.

1462. Cf. [Cat. vente] FOURNIER Matthieu, TURQUIN Éric, *Collection Louis Grandchamp des Raux : le choix de l'élégance, vente, Paris, rue du Faubourg Saint-Honoré, 26 mars 2015*, Paris, Sotheby's, Artcurial, 2015, cat. 20 (repr.) et cat. 21 (repr.), p. 58-61.

1463. [Cat. vente] *Important Old master paintings, Sotheby's*, New York, jeudi 23 janvier 2003, p. 216-217, cat. 96 (repr.).

Il est néanmoins plus fréquent que la rencontre survienne sur des compositions uniques qui donnent lieu à de véritables face à face à l'instar de la toile que nous venons d'évoquer¹⁴⁶⁴. Il s'agit de la représentation la plus courante de l'opposition entre les deux animaux, celle qui précède leur lutte. Les toiles se présentent toujours de la même manière : le chat survenant d'un coin du tableau, parfois dissimulé derrière un meuble, une architecture, ou encore un vase, tend la patte pour attraper le gibier, mais son geste reste suspendu sous le regard dénonciateur du chien, demeuré figé comme s'il était à la chasse. La nature morte s'anime ainsi d'une diagonale par le jeu de regard créé entre les animaux qui vient scinder la composition en deux. Le chien permet ainsi au spectateur de percevoir le chat et le fait participer à la scène en l'alertant sur ce qui est sur le point de se produire.

Alors qu'est survenu cet instant fatidique, le combat semble inévitable. Le moment où le conflit se meut en une terrible dispute est plus rarement représenté. Dans une très belle toile de Desportes et de son atelier montrant un combat de chien et de chat (cat. 23) on peut aisément imaginer ce qui précède la scène. Le chien a très certainement surpris la chatte venue rejoindre la cuisine afin de dérober de la nourriture pour elle et ses chatons. Aux compositions figées mettant en scène le face à face des deux animaux, se substitue ici un véritable désordre visuel. La priorité du chien n'est plus alors de préserver la tranquillité du lieu tandis que guidé par son instinct il s'est jeté sur le chat.

La nature morte semble même n'avoir été chez certains artistes qu'un prétexte pour représenter le contraste entre les deux animaux. Sur une autre paire de toiles (cat. 95) très originales, attribuées cette fois-ci à Claude-François Desportes, la rivalité entre le chien et le chat transparait non plus uniquement dans les postures qu'ils adoptent mais se manifeste par un jeu de regards qui transcende le cadre des tableaux. Bien que séparées, les toiles ne répondent qu'à une seule et même scène, laissant tout loisir au spectateur d'imaginer la rencontre qui est sur le point de se produire juste sous ses yeux.

Ce type de compositions fait le lien avec un autre genre de représentations qui mettent au regard, sans interactions mais en pendant, des chiens et des chats. On pensera notamment au très célèbre *Chat angora* (cat. 4) de Bachelier qui était initialement accompagné d'une seconde toile montrant un *Caniche faisant de l'exercice* (aujourd'hui disparu) ainsi que le stipule le catalogue de la vente de l'architecte Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) en 1780¹⁴⁶⁵. Peut-être ce modèle

1464. Nous pouvons également citer deux autres toiles de l'artiste qui, très similaires à certaines œuvres de notre corpus, n'y figurent pas. *Un chien protégeant du gibier* (1724, huile sur toile, 104 x 141 cm, vente Sotheby's, Londres, 28 janvier 2010, n° 213) ou encore *Animaux, fleurs et fruits* (1714, 210 x 133,5 cm, Angers, musée des Beaux-Arts, inv. 2013-22-8).

1465. « Deux Tableaux faisant pendants, dont l'un représente un Chat blanc angora, et l'autre un Chien caniche faisant l'exercice. » Cf. [Cat. vente] LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue de tableaux, pastels, gouaches, aquarelles, dessins d'architecture et autres [...] : [vente du 20 novembre 1780]*, Paris, Chez Lebrun, 1780, p. 9, cat. 20.

inspira-t-il Jacques-Barthélémy Delamarre qui, un peu plus tard dans le siècle, réalisa lui aussi une toile montrant un chat angora (cat. 18) que l'on présente parfois en pendant du *Chien à l'encrier* (cat. 16), tableau le plus connu de l'artiste¹⁴⁶⁶.

On peut également se demander si c'est sur le modèle de *La lice allaitant ses petits* (cat. 83) que l'artiste qui réalisa la toile représentant une *Chatte avec ses petits dans un intérieur* (cat. 94) mit en place sa composition. Ce rapprochement nous semble intéressant dans la mesure où est ici offerte une image différente du chat, montré sur un modèle positif qui pourrait avoir été emprunté au chien.

Les chats demeurèrent relativement minoritaires en peinture animalière, si ce n'est pour servir de rivaux aux chiens. Il faut toutefois noter que leur caractère se prêta nettement à la personnalité d'un artiste comme Jean-Baptiste Siméon Chardin qui, privilégiant le silence de la nature morte, sut toujours user avec justesse de leur discrétion afin d'animer ses compositions¹⁴⁶⁷, quand d'autres artistes, tels qu'Alexandre-François Desportes ou Jean-Baptiste Oudry, favorisèrent les chiens.

Les valeurs morales qui étaient intrinsèques aux deux animaux, lorsqu'on pouvait les retrouver dans d'autres types de compositions telles que les scènes religieuses, ne semblent cependant pas ici avoir eu de véritable valeur. Leurs tempéraments n'étaient pas vraiment porteurs de messages auprès du spectateur mais étaient surtout prétexte à une mise en scène du désordre et du chaos domestique. De cette image des conflits, il semble que l'on se soit alors particulièrement délecté si l'on en croit le grand nombre de compositions de ce type qui parcourent l'art animalier du XVIII^e siècle.

2.2. « Entre chien et loup », entre monde domestique et monde sauvage

Ainsi que l'a montré Michel Pastoureau, le loup est un animal dont l'Occident a presque toujours eu peur¹⁴⁶⁸ à la mesure de la fascination qu'il exerçait par ailleurs, et ce notamment en raison de sa proximité physiologique avec le chien dont il devint l'un des plus éminents rivaux. Buffon relate l'histoire d'une louve et d'un chien qu'il fit élever ensemble dans l'espoir de les accoupler mais qui furent rattrapés par leur nature, malgré leur isolement et le soin mis par le naturaliste à les préserver de toute influence extérieure¹⁴⁶⁹. Buffon en tira dès lors la conclusion que le chien et le loup ne pouvaient s'entendre, en dépit de leur parenté. Ce ne serait donc pas

1466. Nous avons déjà montré que de nos jours, ce petit chien est considéré comme ayant été celui de Marie-Antoinette. Une hypothèse qui nous semble très peu probable mais qui confère à la toile une valeur inattendue. Voir part. 1 chap. 1.

1467. Voir par exemple cat. 11, cat. 12 et cat. 10.

1468. PASTOUREAU Michel, *Le loup : une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2018.

1469. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. V (1755), p. 210-211.

l'homme qui se trouverait à l'origine du combat sans merci qu'ils se livreraient l'un à l'autre, mais bien la nature qui serait à l'œuvre.

Dans la peinture animalière, le loup représentait le monde sauvage et indompté que combattaient les chiens. Il n'y était néanmoins pas seul ; aux côtés d'autres féroces animaux, tels que les farouches sangliers, s'opposaient de plus innocentes victimes, comme les cerfs et les daims.

Le rôle du chien dans la représentation cynégétique

Depuis le règne de François I^{er} (1515-1547), communément considéré comme étant le « père des veneurs », la chasse à courre était privilégiée par les monarques, au détriment de la fauconnerie. C'est en cela que Katharine MacDonogh justifie le fait que « les faucons, symboles de noblesse, disparaissent [...] quasiment des portraits de l'époque, où ils cèdent la place au lévrier omniprésent¹⁴⁷⁰ ». C'est en majeure partie pour cette raison que les chiens acquièrent une nouvelle posture dans l'art. La chasse à courre était pratiquée à l'aide d'une meute de chiens courants qui, guidés par les valets de limiers, étaient en charge de la poursuite et de la capture du gibier, jusqu'au moment fatidique où sonnait l'hallali : leur tâche était alors d'achever l'animal capturé. Ils devinrent ainsi les acteurs essentiels de l'un des plus prestigieux exercices de la monarchie, tandis que l'équipage de veneurs, monté à cheval, restait en retrait et endossait le rôle d'observateur. Dans son essence même, la pratique de la vénerie met l'animal face à l'animal. Il convenait alors au peintre de rendre tout le potentiel dramatique de cette rencontre et de la sublimer¹⁴⁷¹. Son rôle consistait également à savoir conférer à l'observateur l'illusion d'assister à un conflit naturel. C'est un point important du processus de la chasse à courre car, si c'est bien pour le compte des hommes que travaillent les chiens, le procédé de mise en retrait des chasseurs leur permet de s'extraire du conflit. Cet aspect trouve un écho direct dans la peinture cynégétique face à laquelle le spectateur regarde lui aussi le combat entre les animaux.

En 2011, dans un article qu'il consacra à une approche typologique de la peinture de bataille, Jérôme Delaplanche écrivait : « Le peintre d'histoire voudrait aborder la bataille comme une action héroïque ; or, la peinture de l'héroïsme est celle de l'individualité¹⁴⁷². » Cette phrase

1470. MACDONOGH Katharine, MOMONT Danièle (trad.), *Histoire des animaux de cour*, Paris, Payot, 2011, p. 84 (1^{ère} éd. : *Reigning cats and dogs : a history of pets at court since the Renaissance*, New York, St. Martin's Press, 1999).

1471. Dans un article issu d'une communication, nous avons eu l'occasion d'explorer les modalités de l'usage de la lumière par les animaliers dans les compositions cynégétiques, afin de montrer comment celles-ci contribuèrent à l'aspect théâtral et dramatique de ces représentations. Cf. PELLETIER Loreline, « Théâtralité des scènes de chasse. L'animal de l'obscurité aux Lumières », in CARRÉ Benoît (dir.) et al., *Lumière(s) : Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l'IRHiS, Université de Lille 3-Sciences Humaines et Sociales* [en ligne], Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2016. [URL : <http://books.openedition.org/irhis/600>].

1472. DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », *Cahiers de la*

nous a tout particulièrement interpellée pour l'analogie que nous pouvons y voir avec la peinture de chasse telle qu'elle était mise en œuvre par les animaliers. Il s'agissait d'un mode de composition assez proche de celui de la peinture d'histoire comme incarnée, au tout début du XVIII^e siècle, par Joseph Parrocel dans une *Chasse au sanglier*¹⁴⁷³ aujourd'hui conservée à Londres, ou encore trente ans plus tard dans la série des *Chasses exotiques de Louis XV*¹⁴⁷⁴. Ces représentations étaient inspirées de l'art des Pays-Bas. Par exemple, Pierre Paul Rubens, pour une *Chasse au sanglier* (inv. BA103) conservée à Marseille, a entièrement rempli la toile avec l'image de l'action qui se déroule, jusqu'à ne plus laisser aucune place au paysage afin que toute l'attention du spectateur se concentre sur la guerre que les chasseurs et leurs chiens livrent au sanglier. Dans ces toiles, la composition ne se focalise plus sur l'exercice de la chasse, comme dans les représentations d'Adam Frans Van der Meulen que nous avons déjà évoquées¹⁴⁷⁵ et qui mettaient en scène l'équipage vu de loin comme sur une scène de bataille ; elles privilégient l'action immédiate qui oppose les chasseurs à l'animal traqué en insistant sur les différentes expressions des protagonistes et le dynamisme de la scène à la manière d'une représentation historique¹⁴⁷⁶.

Toujours dans le même article, Jérôme Delaplanche rappelait également que « la peinture d'histoire, telle que l'a théorisée Alberti au XV^e siècle, est fondée sur la description attentive d'individus nettement distingués par leur physionomie, leur geste et leur expression¹⁴⁷⁷ ». Ces vastes compositions cynégétiques qui étaient généralement dévolues à orner des pavillons de chasse¹⁴⁷⁸ se déployaient sur d'impressionnants formats à l'image de ceux généralement destinés à la grande peinture. Ces mises en scènes témoignaient bien de tout l'intérêt que l'on pouvait porter à ces représentations au sein desquelles les chiens jouaient un rôle fondamental. On notera d'ailleurs que si une meute doit être composée d'une douzaine de chiens pour pouvoir être

Méditerranée, n° 83, 2011, p. 2.

1473. Cf. Joseph Parrocel, *La chasse au sanglier*, v. 1700, huile sur toile, 109 x 104,1 cm, Londres, National Gallery (inv. NG6473).

1474. La série dite des *Chasses exotiques ou en pays étrangers* concerne une commande passée pour la Petite Galerie des petits appartements du roi à Versailles. Les toiles furent réalisées par des peintres d'histoire entre 1735 et 1739, à savoir Jean-François de Troy pour *La chasse de l'ours* (1735) et *La chasse du lion* (1735), Charles Parrocel pour *La chasse de l'éléphant* (1736) et *La chasse du taureau sauvage* (1738), Nicolas Lancret pour *La chasse du tigre* (1736), Jean-Baptiste Pater pour *La chasse chinoise* (1736), François Boucher pour *La chasse du léopard* (1736) et *La chasse du crocodile* (1739), Carle Vanloo pour *La chasse de l'ours* (1736) et *La chasse de l'autruche* (1738). Voir : [Cat. expo.] SALMON Xavier, *Versailles : "les chasses exotiques de Louis XV"*, Amiens, Musée de Picardie, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

1475. Voir part. 2 chap. 3.

1476. Au sujet de cette grande commande, Pierre Rosenberg a justement relevé que celle-ci fut exclusivement passée à des peintres d'histoire, et qu'il ne fut, à aucun moment, envisagé de mandater Alexandre-François Desportes ou Jean-Baptiste Oudry, tous deux pourtant bien connus des Bâtiments du Roi et peut-être les plus habilités à représenter les animaux exotiques (mais néanmoins pas la figure humaine). Voilà qui témoigne bien du fait que les *Chasses exotiques* s'apparentaient à de véritables tableaux d'histoire bien plus qu'à des toiles ayant une vocation animalière. Cf. ROSENBERG Pierre, « Un tournant du goût : les *Chasses exotiques* de Versailles », in [cat. expo.] SALMON, 1995, p. 12.

1477. DELAPLANCHE, 2011, p. 2.

1478. Voir part. 2 chap. 3.

considérée comme telle celle-ci n'est pas toujours représentée au complet dans les compositions animalières. À trois, quatre, ou cinq individus, les chiens des tableaux cynégétiques illustrent souvent une volonté de confronter l'animal à l'animal.

Comme la plupart des motifs animaliers, la représentation du monde sauvage trouve ses sources dans les temps les plus reculés des civilisations et semble, malgré les écarts temporels et géographiques, faire preuve de survivance jusqu'à la période qui nous occupe. Jessica Rawson proposa une analyse de la représentations des animaux sauvages : « Ce thème du lion tuant une bête inférieure mais puissante semble avoir une signification qui est parallèle aux représentations des rois des grandes civilisations sédentarisées tuant des lions comme symbole de leur autorité et de leur pouvoir¹⁴⁷⁹. » Nous pouvons établir un parallèle entre la mise en scène des chiens se confrontant au monde sauvage et celle des lions comme symbolique de l'autorité de l'homme – et plus particulièrement du roi – sur le chien d'abord puis, par extension, sur l'animal combattu, image du monde naturel et indompté. Quel que soit l'animal traqué, qu'il s'agisse du sanglier à la connotation généralement négative, ou du cerf, à la symbolique traditionnellement plus positive¹⁴⁸⁰, le chien fait figure d'opposant.

Le face-à-face avec la férocité

C'est en raison de son rôle dans la représentation cynégétique que le chien se présente à nouveau comme une figure d'opposition. Ayant destiné ses actions aux hommes, il est sorti du monde sauvage et s'est défait d'une part de sa bestialité. Il se retrouve alors en querelle avec les bêtes féroces. À cet égard plus particulièrement, le loup permettait de marquer vivement cette opposition, notamment en raison de sa ressemblance avec le chien. « Le Loup tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, ressemble si fort au chien, qu'il paraît être modelé sur la même forme [...] : si la forme est semblable ce qui en résulte est bien contraire ; le naturel est si différent, que non seulement ils sont incompatibles par nature, ennemis par instinct¹⁴⁸¹. » Cette *haine*, que Buffon entendait comme naturelle et qui est en fait liée à la domestication du chien par l'homme et l'usage qu'il en fait en particulier dans l'exercice de la chasse, à l'origine d'une guerre permanente entre les deux animaux, alimenta le fantasme des peintres animaliers.

En 1725, par exemple, Alexandre-François Desportes réalisa une *Chasse au loup* (cat. 25) dont la composition se déployait sur plus de trois mètres de hauteur et de largeur. On peut y

1479. « This theme of the lion killing a lesser but strong beast appears to have a significance which is parallel to the representations of the kings of the great settled civilisations killing lions as a symbol of their authority and power. » Cf. RAWSON, 1977, p. 9.

1480. Voir chapitre précédent.

1481. BUFFON, in BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. VII (1758), p. 40.

apercevoir un loup au pelage sombre – presque de la même couleur que le sol – avec lequel contrastent les robes blanches des chiens qui l'encerclent. Cette mise en scène est très largement empruntée à l'art flamand ainsi qu'en atteste, notamment, une *Chasse au sanglier* (fig. 100) peinte au moins un demi siècle plus tôt par Frans Snyders. L'action se concentre autour de l'animal chassé et un jeu de contraste entre les différentes couleurs des animaux dynamise la composition tout en marquant, comme c'était le cas sur la toile de Desportes, la rivalité entre les deux camps : celui des animaux domestiqués et celui des animaux sauvages, entre lesquels le conflit semble inévitable.

À ce titre, la toile la plus saisissante est peut-être l'*Hallali de loup* (cat. 71) réalisé par Jean-Baptiste Oudry en 1725, la même année que celui de Desportes¹⁴⁸². Si dans le précédent tableau l'action restait encore assez générale, s'articulant autour d'une vue d'ensemble, Oudry pour sa part marque une réelle rupture dans ses représentations animalières. La composition est beaucoup plus proche de l'action, permettant de percevoir nettement l'expression de la figure centrale du loup, qui fait face au spectateur, tout en illustrant la férocité des chiens. L'usage que fait l'artiste des coloris et des lumières qui créent à nouveau un contraste très marqué entre la meute et le loup attestent une fois encore la rupture entre monde domestique et nature sauvage.

Une représentation de la souffrance animale : le chien comme bourreau

En incarnant ainsi le monde domestique et donc, par extension, la société humaine, le chien permettait à l'homme de s'émanciper d'une confrontation directe avec le monde sauvage¹⁴⁸³. De cette manière, la mise en œuvre de la souffrance animale, telle qu'infligée par les chiens, se présentait aux hommes comme un spectacle. Dans ces compositions toutefois, le chien s'éloigne de son simple statut d'animal apprivoisé et recouvre une part de sa bestialité, à l'image de son plus sauvage cousin, le loup.

La mise en œuvre de la violence et la souffrance qui en découle sont totalement indissociables d'une certaine forme de peinture¹⁴⁸⁴. La représentation de la souffrance animale (face à l'homme ou à un autre animal), très présente dans l'art, a relativement peu intéressé les

1482. Ces œuvres étaient toutes les deux issues de plus vastes commandes royales à destination du château de Chantilly. Voir part. 2 chap. 3.

1483. En plus de la série des *Chasses exotiques de Louis XV* que nous avons déjà évoquée dans ce chapitre, les représentations cynégétiques tendirent de plus en plus, au XVIII^e siècle, à ne représenter que les animaux en action.

1484. Du Dieu furieux et vengeur de l'Ancien Testament en passant par les martyrs de l'ère chrétienne jusqu'aux massacres et combats, historiques ou mythologiques, l'image de la mort, et surtout du corps supplicié, parcourt l'art depuis plusieurs siècles. Voir par exemple : FERRIÈRES-PESTUREAU Suzanne, MICHAUD François (préf.), *La violence à l'œuvre : figures de la violence dans la peinture de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018 ; QUENEAU Patrice, MICHEL François-Bernard (préf.), *La douleur transcendée par les artistes : douleur et représentation dans l'art*, Paris, Glyphe, 2014.

historiens de l'art¹⁴⁸⁵. Il existe cependant un court ouvrage du philosophe Yves Vargas intitulé *La souffrance animale : regards sur la peinture flamande*¹⁴⁸⁶, qui trouve un écho considérable dans notre travail. Partant de la constatation que l'animal souffrant avait été particulièrement présent dans la peinture flamande à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle et durant le XVII^e, alors même qu'elle n'existait pas avant, Yves Vargas interroge les raisons d'un tel renouveau pictural. Il l'explique notamment en évoquant une transition iconographique qui serait passée du saint martyr à l'animal souffrant. Celle-ci aurait été justifiée par une forme de lassitude du spectateur face à la souffrance humaine qui aurait conduit à un besoin de renouvellement des images¹⁴⁸⁷. Les peintres animaliers français du XVIII^e siècle héritèrent de cette tradition picturale qu'ils durent néanmoins adapter aux attentes et à la sensibilité de leur époque. De fait, bien que les codes de composition demeurent sensiblement les mêmes – bien qu'ils soient largement édulcorés –, la représentation de la souffrance animale répond à des ambitions différentes chez les artistes français.

Que Jan Fyt représente une *Chasse à l'ours* (fig. 101) sur laquelle le puissant animal aux pattes ensanglantées saisit violemment à la gorge l'un des chiens, ou bien que Frans Snyders peigne une *Chasse au sanglier* (fig. 59) le montrant dans toute la puissance de sa fureur face à plusieurs chiens, les peintres animaliers flamands n'épargnèrent généralement pas les animaux. Les artistes français pour leur part firent preuve de beaucoup plus d'indulgence envers ces derniers, et particulièrement les chiens que leurs aînés flamands n'avaient pourtant pas ménagés. C'est d'ailleurs dans l'œuvre de Paul de Vos que l'on trouve l'exemple le plus frappant d'animal souffrant sur une composition singulière mettant en scène un chien à l'agonie, sous le poids d'un rocher qui s'est abattu sur lui (fig. 59). Le fait que cette action se déroule en dépit de tout élément contextuel supplémentaire témoigne bien de la volonté de ne mettre ici en œuvre que la seule douleur animale. Chez les animaliers français, la toile qui pourrait peut-être le plus facilement être rapprochée de celle de Paul de Vos est le *Loup pris au piège* (cat. 73) de Jean-Baptiste Oudry – dont s'inspira très vraisemblablement Jean-Baptiste Huet pour réaliser le *Loup percé d'une lance* (cat. 48). Cependant, même si dans ces deux compositions l'animal est représenté comme seul protagoniste de son supplice, le piège dans lequel est prise sa patte, de même que la lance qui transperce l'animal, témoignent d'une action humaine extérieure à la composition. En outre, le loup étant considéré comme un animal nuisible, la compassion que pourrait ressentir le spectateur face à la toile est nécessairement moindre que celle qui concerne le chien de Paul de Vos.

1485. Nous nous devons de signaler ici un travail de doctorat portant sur la question de la représentation des animaux souffrants et mourants dans la peinture française du XVIII^e siècle et le lien avec la passion grandissante de Louis XV pour la pratique de la chasse. Cette thèse étant aujourd'hui non publiée et indisponible en France et pays limitrophes nous n'avons malheureusement pas été en mesure de la consulter. Cf. GIRARD Catherine, *Rococo Massacres : Hunting in Eighteenth-Century French Painting*, Harvard University, 2014.

1486. VARGAS YVES, *La souffrance animale : regards sur la peinture flamande*, Monceaux-lès-Meaux, Fiacre, 2016.

1487. Dans ce glissement iconographique, Yves Vargas a considéré la peinture de Jérôme Bosch, et notamment son *Jugement dernier* (Bruges) peint entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e comme un jalon fondamental.

Au contraire, chez les animaliers français, la représentation des combats mêlant chiens et animaux sauvages laisse peu de doute quant à leur issue. Qu'il s'agisse d'Alexandre-François Desportes ou de Jean-Baptiste Oudry, ce ne sont que rarement les chiens qui souffrent. S'ils sont parfois mis à mal, surtout chez Desportes comme dans son *Hallali de cerf* (cat. 26) de 1725 encore très empreint de la dette flamande au travers du motif de l'animal projeté dans les airs¹⁴⁸⁸, les chiens ont généralement le dessus. Ils endossent surtout le rôle de bourreaux, à l'instar de celui qui saisit dans sa gueule un petit marcassin sur une toile (cat. 79) de Jean-Baptiste Oudry, tandis que dans un autre *Hallali de cerf* (cat. 29) de Desportes, les chiens écrasent le cerf dont la langue pendante présage de la mort imminente. Même lorsqu'il ne s'agit pas de représentations cynégétiques les chiens peuvent faire preuve de fureur et de cruauté, comme celui de Jean-Baptiste Huet qui, ayant pénétré dans une basse-cour, terrorise des oies et leurs petits (cat. 46), écrasant même de sa lourde patte l'un des oisons. Même si ce n'est pas l'homme que l'on perçoit en train de faire du mal aux animaux au sein de toutes ces compositions, celui-ci se tient pourtant toujours derrière les chiens, qu'il soit veneur, spectateur, ou peintre. De cette manière, il atteste de son ascendant sur le monde sauvage en étant parvenu à domestiquer une bête qui peut, elle-aussi, se montrer cruelle et bestiale.

La question de la souffrance animale avait été soulevée par Claude Yvon dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré à l'âme des bêtes¹⁴⁸⁹ : « Mais n'y a-t-il pas de la cruauté et de l'injustice à faire souffrir des âmes et à les anéantir, en détruisant leurs corps pour conserver d'autres corps¹⁴⁹⁰ ? » La conservation des corps dont il est question renvoie ici au fait de se nourrir en tuant les animaux pour cela. Une pratique qui s'explique plus loin par le fait que l'âme humaine étant supérieure à celle des autres animaux, il était normal que ceux-ci, de même que le cheval sert de support à l'homme et que la mouche nourrit l'hirondelle, puissent être utilisés pour veiller à la préservation des hommes¹⁴⁹¹. Les images de violence trouvaient dans ce discours une certaine forme de justification qui dédouanait le spectateur du plaisir ressenti face à elles, d'autant plus que le rôle d'exécutant endossé par le chien conférait l'illusion d'une querelle naturelle.

1488. Il s'agit d'un mode de représentation que l'on retrouve tout particulièrement dans la peinture de Paul de Vos.

1489. Dans ce passage, Claude Yvon synthétise le discours d'un ouvrage philosophique paru quelques années auparavant et dans lequel l'auteur s'appliquait à réfuter la théorie de Pierre Bayle selon laquelle il n'y aurait eu aucune différence d'essence entre l'âme humaine et l'âme animale. Cf. BOULLIER David-Renaud, *Essai philosophique sur l'âme des bêtes, où l'on traite de son existence et de sa nature, et où l'on mêle par occasion diverses réflexions sur la nature de la liberté, sur celle de nos sensations, sur l'union de l'âme et du corps, sur l'immortalité de l'âme et où l'on réfute diverses objections de Mr Bayle*, Amsterdam, F. Changuion, 1728.

1490. YVON Claude, « Âme des bêtes », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 1, p. 351. Voir vol. 2 annexe 14.

1491. « Ainsi, quoique ces âmes et ces vies innombrables que Dieu tire chaque jour du néant, soient des preuves de la bonté divine, leur destruction journalière ne blesse point cet attribut : elles se rapportent au monde dont elles font partie ; elles doivent servir à l'utilité des êtres qui le composent ; il suffit que cette utilité n'exclue point la leur propre, et qu'elles soient heureuses en quelque mesure, en contribuant au bonheur d'autrui. » Cf. YVON, 1751-1772, vol. 1, p. 351. Voir vol. 2 annexe 14.

Ce statut du chien comme bourreau qui aurait naturellement pris du plaisir à chasser pour l'homme n'était cependant pas si unanimement reconnu, et, bien que son avis ait été en toute vraisemblance très minoritaire à son époque, il convient de citer les mots de Charles-Georges Leroy, dont les convictions entrent en résonance avec notre propos :

Sans la mémoire, les coups de fouet ne rendraient point nos chiens sages, et toute éducation des animaux serait impossible. [...] La douleur des coups de fouet, retracée par la mémoire, balance dans un chien couchant le plaisir de courir un lièvre qui part. De la comparaison qu'il fait entre ces deux sensations naît le jugement qui détermine son action. Souvent il est entraîné par le sentiment vif du plaisir ; mais l'action répétée des coups rendant plus profond le souvenir de la douleur, le plaisir perd à la comparaison ; alors il réfléchit sur ce qui s'est passé, et la réflexion grave dans sa mémoire une idée de relation entre un lièvre et des coups de fouet¹⁴⁹².

Si cette perspective était probablement bien éloignée des considérations de nos peintres et de la plupart des admirateurs des toiles, elle permet néanmoins de nuancer le point de vue que l'on pouvait avoir sur les chiens au XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit, le chien, en répondant aux attentes de l'homme, lui permettait à la fois de se distancier et de se rapprocher de la faune sauvage, et ainsi de s'imposer en maître.

2.3. « Se regarder en chiens de faïence », illustrer la dualité canine

Il arriva également que, toujours sur le modèle de la peinture flamande, des chiens soient représentés aux prises les uns avec les autres. Un motif que l'on retrouve par exemple chez Jean-Baptiste Oudry dans un *Combat de chiens* (cat. 82 *fig. a*) sur lequel, sans raison apparente, deux chiens sont engagés dans un vif affrontement. Plus généralement, c'est la gourmandise des chiens qui est illustrée dans ce genre de compositions, comme dans le morceau de réception (cat. 35) de Nicolas Desportes, sur lequel deux chiens tentent de s'approprier la dépouille d'un sanglier. Un mode de représentation qui tranche avec l'image véhiculée par Buffon qui voudrait que jamais le chien qui « se repose sur les dépouilles, n'y touche pas, même pour satisfaire son appétit, et donne en même temps des exemples de courage, de tempérance et de fidélité¹⁴⁹³ ». Ainsi, bien que l'on ait préféré les opposer à d'autres animaux, il arrivait néanmoins que la véritable nature du chien, et son vice de gourmandise surtout, le rattrape jusqu'à en perdre le contrôle qu'il avait d'ordinaire sur lui-même et qui faisait de lui le principal allié de l'homme. Il s'agit toutefois d'un type de représentations que l'on peut percevoir d'une autre manière : fidèle à son maître, le chien est prêt à se battre contre un représentant de sa propre espèce pour protéger son bien.

1492. LEROY Charles-Georges, *Lettres sur les animaux*, Nuremberg, 1768, p. 150.

1493. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. V (1755), p. 187. Voir vol. 2 annexe 19.

L'expression « se regarder en chien de faïence » ne provient d'ailleurs en aucun cas d'une querelle qui opposerait les animaux, mais de petites sculptures animales en céramique représentant des chiens que l'on disposait de part et d'autre des cheminées, généralement par paire¹⁴⁹⁴. Les chiens sont donc plus souvent envisagés comme adjuvants que comme opposants. Jean-Baptiste Oudry représenta même deux chiens gardant du gibier¹⁴⁹⁵ dans une attitude peu commune de tendresse¹⁴⁹⁶ illustrée par la tête de l'un d'eux posée sur son compagnon. Une image des animaux qui contraste avec celle des bêtes mortes qui figurent à droite de la toile. Ces dernières renvoient entre autres à la férocité dont les chiens peuvent faire preuve lorsqu'il s'agit de capturer du gibier.

Notons également que les artistes peignirent parfois des querelles de chats, bien que l'animal en raison de sa nature plus solitaire soit surtout montré seul. Nous pensons par exemple au tableau de Jacques-Barthélémy Delamarre représentant des chats luttant pour un canari (cat. 17). Plutôt que de se dérouler dans le contexte d'une cuisine, la composition de petit format prend pour prétexte à la lutte la dépouille d'un oiseau. Au contraire, sur une toile au sujet similaire de Jean-Baptiste Oudry conservée au musée des beaux-arts du Canada (cat. 17 *fig. a*), les chats semblent cette fois-ci s'être associés, ou du moins cohabiter pacifiquement, autour d'un oiseau mort. Un motif qui, nous allons le voir, était indissociable de la représentation du chat.

3. Les portraits d'animaux, vers une autre image du chien

Le chien était un animal privilégié des portraits où il accompagnait ses maîtres et ses maîtresses¹⁴⁹⁷. À l'instar des animaux de la peinture cynégétique qui trouvèrent un sens nouveau dans des compositions qui leur étaient dédiées, le chien sortit à son tour du cadre du portrait d'homme pour intégrer celui de sa propre représentation¹⁴⁹⁸.

La notion de portrait d'animal fut employée à quelques reprises au XVIII^e siècle. On lit par exemple, sur une gravure d'Étienne Fessard (1714-1777) d'après un tableau de Christophe Huet représentant Mimi (cat. 41), petite chienne de la marquise de Pompadour, « La Constance,

1494. La cité de la Céramique, à Sèvres, possède encore de nombreux biscuits illustrant cette affection du XVIII^e siècle pour les modèles de chiens, souvent des carlins, conçus en paires. Voir par exemple : PRÉAUD Tamara (dir.), SCHERF Guilhem (dir.), *La manufacture des Lumières : la sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, Dijon, Faton, 2015, p. 121, cat. 55 et 56-57.

1495. Jean-Baptiste Oudry, *Deux chiens couchés gardant du gibier*, Palais du Luxembourg, Sénat (inv 7029).

1496. Une tendresse dont l'artiste savait user avec justesse et que l'on retrouva notamment dans le célèbre tableau de la *Lice allaitant ses petits* (cat. 83). Le chien n'y est plus appréhendé au prisme de sa dimension utilitaire ou domestique mais par la mise en avant d'un instinct maternel commun à tous les mammifères dans lequel l'homme peut aussi se reconnaître.

1497. Un type de représentations qu'interroge notamment Katharine MacDonogh pour témoigner de l'importance des animaux de compagnie dans la vie de cour. Voir : MACDONOGH, 2011.

1498. Voir à ce sujet : LAROCHE Esther, « Le portrait de chien », in [cat. expo.] HÉRAN, 2012, p. 100-117.

portrait de Mimi ». Le rédacteur du catalogue du Salon de 1743 mentionnait aux numéros 48 et 49 deux « portrait[s] de chien couchant¹⁴⁹⁹ », réalisés par Jean-Baptiste Oudry pour Louis XV. Nous avons déjà évoqué les oiseaux de la marquise de Pompadour exposés en 1750 et dont le livret précisait qu'ils étaient « tous portraits¹⁵⁰⁰ ». Enfin, nous pourrions également citer « les portraits des chiens appartenant à Madame d'Auriac¹⁵⁰¹ » du Salon de 1753, toujours par Jean-Baptiste Oudry, ou encore les deux « paysages où sont représentés les portraits de très jolis chiens¹⁵⁰² », cette fois-ci du pinceau de Jean-Jacques Bachelier qui furent présentés lors de la vente du marquis de Marigny en 1782.

Si le portrait d'animal semble avoir été assez généralement considéré comme un sous-genre valable de la peinture animalière, il apparaît néanmoins que celui-ci n'a fait l'objet d'aucune contextualisation théorique et historique à ce jour, qu'elle soit ancienne ou plus récente¹⁵⁰³.

Avant de nous intéresser aux portraits d'animaux en eux-mêmes, il convient d'interroger cette notion afin d'en comprendre les enjeux. Ainsi que nous l'avons vu, par exemple, concernant la représentation des passions des animaux, ce n'est pas parce qu'il n'existe pas de théorie d'une pratique picturale que celle-ci ne fut pas pour autant en mesure de se développer. De fait, nous allons expliquer quel sens nous souhaitons donner à la définition du portrait d'animal au XVIII^e siècle et tenter d'en percevoir les origines avant d'étudier sa mise en œuvre.

3.1. Pour une définition du « portrait d'animal »

La théorie du portrait à l'époque moderne a été notamment étudiée par Édouard Pommier. Selon l'historien de l'art, c'est au début du XVII^e siècle que le terme *portrait*, qui jusque-là pouvait revêtir un grand nombre de sens, se borna à décrire la « représentation de la personne humaine¹⁵⁰⁴ ». En théorie, ainsi que le présentait Édouard Pommier en s'appuyant sur des textes et

1499. Cf. GUIFFREY Jules (éd.), « Exposition de 1743 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent Le Roi, Jacques Laget, 1990-1991, t. II, p. 19 [Voir vol. 2 annexe 6]. L'une des deux toiles est peut-être celle passée en vente chez Artcurial le 13 novembre 2015, signée Oudry et datée 1742, montrant une chienne en arrêt devant du gibier. Cf. [Cat. vente] FOURNIER Matthieu, LACROIX Alexandre, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle : dont deux importantes collections particulières. Vente 2791, Paris, Rond-Point des Champs-Élysées, vendredi 13 novembre 2015*, Paris, Artcurial, 2015, p. 44-45, cat. 28 (repr.).

1500. GUIFFREY, « Exposition de 1750 », 1990-1991, t. III, p. 17. Voir vol. 2 annexe 6.

1501. GUIFFREY, « Exposition de 1753 », 1990-1991, t. III, p. 19. Voir vol. 2 annexe 6.

1502. « Deux Paysages, où sont représentés les Portraits de très jolis Chiens : dans l'un, on voit une Chienne caniche blanche, tondue, jouant avec un Épagneul noir ; dans l'autre, un Caniche blanc moucheté de noir, avec un Épagneul noir marqué de quelques coups de feu. Sur toile, de forme ronde. » Cf. [Cat. vente] BASAN François, JOULLAIN François-Charles, *Catalogue des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composent le Cabinet de feu M. le marquis de Ménars [...] : [vente du 18 mars 1782]*, Paris, Chez Basan, chez Joullain et chez Prault, 1782, p. 1, cat. 1.

1503. Nous pensons par exemple à un ouvrage comme celui d'Andreas Beyer qui, malgré la largeur du panorama qu'il brosse, afin de retracer une histoire du portrait occidental de l'Antiquité au XX^e siècle, élude la question animale – si minime puisse-t-elle être – pour se concentrer exclusivement sur la figure humaine. Cf. BEYER Andreas, *L'art du portrait*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003 (1^{ère} éd. : *Das Porträt in der Malerei*, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 2002).

1504. Cf. POMMIER Édouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 16.

des dictionnaires, le portrait ne peut s'appliquer qu'à l'homme de façon ferme et exclusive. Au XVII^e siècle, la définition qu'en donnait André Félibien semble effectivement indiscutable et sans nuance : « Le mot de Peindre est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose ; néanmoins on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets : on dit le *Portrait d'un homme*, ou d'une *femme*, mais on ne dit pas le *portrait d'un cheval*, d'une *maison* ou d'un *arbre*. On dit *la figure d'un cheval* la *représentation d'une maison* la *figure d'un arbre*¹⁵⁰⁵. » Au même titre que les autres sujets inférieurs de la peinture, les animaux ne pouvaient donc être peints et ce, quand bien même, l'artiste en aurait rendu l'exacte ressemblance.

« C'est, en Peinture, la représentation d'une personne, en sorte qu'on la reconnaisse dans le Tableau. Le principal mérite de peinture est donc l'exacte ressemblance¹⁵⁰⁶. » En 1753, la définition du portrait de Jacques Lacombe, tout comme celle d'Antoine-Joseph Pernety, quatre années plus tard, évoquant la « représentation en Peinture ou en dessin seulement, ou d'un homme ou d'une femme, faite de manière à pouvoir, au premier coup d'œil, y reconnaître la personne, quand on l'a connue auparavant [...]»¹⁵⁰⁷, se limitait explicitement à la figure humaine. Pernety ajoutait : « L'essence de l'art à peindre le portrait n'est pas précisément de saisir une ressemblance grossière, trait pour trait, un Peintre médiocre peut avoir ce talent ; mais elle consiste à bien exprimer le véritable tempérament, le caractère distinctif, l'air et la physionomie des personnes, de manière à y lire ce qu'on y lit sur le visage même de la personne vivante [...]»¹⁵⁰⁸. » En plus du fait qu'il donne à voir un individu humain singulier, le portrait consistait donc à mettre en avant tout ce qui aurait constitué l'essence, tant extérieure qu'intérieure, du modèle. Beaucoup plus récente, la définition fournie par le *Dictionary of Art*, insiste elle aussi vivement sur la notion d'individu comme inhérente au portrait : « Il est, ainsi, imprudent de définir le "portrait" en terme de ressemblance. Une définition plus adaptée est proposée par John Gere (cf. cat. expo. 1974), selon qui un portrait est une image "dans laquelle l'artiste s'est engagé avec la personnalité de son modèle et est préoccupé de ses caractères en tant qu'individu"¹⁵⁰⁹. » La notion d'individualité semble donc être un élément intrinsèque à l'art du portrait. Selon l'*Encyclopédie*, un individu est « un être dont toutes les déterminations sont exprimées. Quand il reste des déterminations à faire dans la notion de l'espèce, et qu'on les assigne toutes d'une

1505. FÉLIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J. B. Coignard, 1676, p. 707.

1506. LACOMBE Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique, avec la définition de ces Arts, l'explication des termes & des choses qui leur appartiennent [...]*, Paris, Jean-Th. Hérisant et Frères Étienne, 1753, p. 544.

1507. PERNETY Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757, p. 475.

1508. PERNETY, 1757, p. 475.

1509. « It is, therefore, unwise to define 'portrait' in terms of likeness. A more serviceable definition was put forward by John Gere (see 1974 exh. cat.), according to whom a portrait is an image 'in which the artist is engaged with the personality of his sitter and is preoccupied with his or her characterization as an individual'. » Cf. CAMPBELL Lorne, « Portraiture », in TURNER Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres-New York, Macmillan : Grove, 1996, vol. 25 (34 vol.), p. 275.

manière qui ne répugne pas à l'espèce, on parvient à l'individu ; car l'espèce n'exprimant que les choses communes aux individus omet les différences qui les distinguent¹⁵¹⁰ ». Ainsi, l'idée d'individualité implique non plus seulement que l'artiste excelle dans le fait de saisir les traits de son modèle – la simple ressemblance étant insuffisante – mais il faut qu'il soit en mesure de bâtir une relation avec ce modèle en lui manifestant un véritable intérêt afin de parvenir à la réussite de son portrait. Le modèle n'est donc plus un archétype mais un individu bien déterminé.

Dans notre précédent chapitre, nous expliquions que la peinture animalière s'était construite soit autour de la représentation de l'animal en général, soit de celle de l'espèce, soit de celle de l'individu. Le genre du portrait d'animal appartient sans aucun doute à cette dernière catégorie. Toutefois si ce sont les caractères (caractères physiques et caractères moraux) qui forment les individualités et qui définissent chaque être comme unique et singulier, comment percevoir ceux des animaux ? Reste alors à déterminer dans quelle mesure l'artiste avait la possibilité de véritablement saisir l'essence de son modèle lorsque ce dernier s'avérait être un animal.

Ainsi que nous l'évoquions dans notre chapitre précédent, la création du sujet-animal résulte autant du fait de l'artiste qui peint la toile que du spectateur qui l'observe dans la projection que tous deux se font du modèle animal. Dans le cas du portrait d'animal, un acteur supplémentaire et essentiel entre en jeu : le propriétaire de l'animal qui est, généralement, le commanditaire de l'œuvre. Il ne peut en effet exister d'individualisation des caractères singuliers d'un animal donné que parce que la personne qui le côtoie dans son rôle de compagnon – que celui-ci soit uniquement utilitaire ou bien affectif – est en mesure de les percevoir.

« Vous avez une chienne que vous aimez, et dont vous croyez être aimée. Je défie tous les cartésiens de monde de vous persuader que votre chienne n'est qu'une machine¹⁵¹¹ » écrivait, en 1739, Guillaume-Hyacinthe Bougeant. Le fait que Bougeant emploie l'expression *croyez être aimés* le préserve d'un anthropomorphisme bien présent dans le rapport à l'animal mais n'en témoigne pas moins de l'importance du sentiment d'affection réciproque qu'il soit, ou non, illusoire. Ainsi pouvait naître le portrait d'animal.

« Il a peint pour moi le portrait de mon basset, de Pehr, ce chien admirable. Il est assis près d'un mur auquel sont suspendus un lapereau et un faisane... C'est un des (plus) beaux tableaux qu'il ait jamais fait¹⁵¹². » Dans cette lettre de 1740 à l'architecte Carl Hårleman, le comte de Tessin

1510. ANONYME, « Individu, (*Métaphysiq.*) », in DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772, vol. 8, p. 684.

1511. BOUGEANT Guillaume-Hyacinthe, *Amusement philosophique sur le langage des bestes*, Paris, Gisse, 1739, p. 6.

1512. [Cat. expo.] OPPERMAN Hal, ROSENBERG Pierre, J.-B. Oudry : 1686-1755 [exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, octobre 1982-janvier 1983], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982, p. 207, cat. 111 (repr.).

s'émeut du portrait de son chien (cat. 78) réalisé par Jean-Baptiste Oudry la même année. L'attachement du comte envers son petit compagnon est aujourd'hui bien connu grâce à sa correspondance au cours de laquelle il ne manquait pas une occasion de mentionner son nom¹⁵¹³. Le comte et son épouse, Ulrika Louisa (1711-1768), attribuaient ainsi volontiers au « gros Pehr » (ou Pähr), ainsi que le surnommait affectueusement son maître, des comportements proprement humains : « Pehr me boude extrêmement, nous ne sommes plus bien ensemble depuis que je l'ai laissé à Paris¹⁵¹⁴ », pouvait-on ainsi lire dans une lettre de 1739 envoyée par Ulrika Louisa à son époux. Tessin évoquait aussi volontiers le tempérament de son chien et terminait, en 1741, une lettre à sa femme en écrivant : « il vous donne la patte en grognant¹⁵¹⁵ ».

Connaître les rapports qu'entretenait le comte de Tessin avec son chien Pehr est essentiel pour saisir la juste valeur du portrait qu'en fit Jean-Baptiste Oudry. Si pour nous l'œuvre est aujourd'hui généralement intitulée *Basset avec gibier mort et fusil*, il en allait tout autrement du comte qui voyait en ce basset un individu déterminé avec un caractère bien défini. Cette description très générale avait également été celle donnée dans le livret du Salon de 1740 lors duquel fut exposée la toile¹⁵¹⁶. Le rédacteur du catalogue qui indiquait bien que le tableau appartenait au comte n'en précisait pourtant rien au sujet du chien. Pehr était alors dépossédé de son identité et de ce fait la toile ne venait plus s'inscrire dans la tradition, encore naissante en France, des portraits d'animaux mais s'ancrait plutôt dans celle déjà bien présente des chiens gardant du gibier dont Jean-Baptiste Oudry s'était par ailleurs fait une spécialité.

Quelle que soit la raison pour laquelle le tableau ne fut pas considéré au Salon comme un portrait, ou celle pour laquelle il n'est de nos jours pas plus présenté comme tel, le fait qu'une telle œuvre ait été réalisée dans les circonstances de relation de l'homme à son chien que nous connaissons témoigne indéniablement de l'existence d'un genre des portraits d'animaux ; à l'origine desquels se situe l'affection accrue du maître envers son chien. Sans surprise, les portraits concernèrent presque exclusivement des chiens en raison de leur place privilégiée auprès des hommes, et se développèrent selon des modes de représentation bien codifiés.

3.2. Le chien en son portrait : du noble chien de chasse à l'intimité du chien de salon

Parmi les premières commandes que passèrent les Bâtiments du Roi à Alexandre-François Desportes se trouvait celle, en 1702, du portrait des chiennes royales *Folle et Mite* (cat. 20c)

1513. La correspondance de Tessin est aujourd'hui en partie publiée, voir : TESSIN Carl Gustaf, *Tableaux de Paris et de la Cour de France, 1739-1742 : lettres inédites*, éd. par Gunnar von PROSCHWITZ, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1983 [1739-1742].

1514. TESSIN, 1983 [1739-1742], p. 64.

1515. TESSIN, 1983 [1739-1742], p. 178.

1516. « 21. Autre de 4 pieds et demi de hauteur sur 3 et demi de largeur, représentant un chien basset, au dessus duquel il y a un faisan groupé avec un lapin, et à côté un fusil. Ce tableau appartient à M. le comte de Tessin. » Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1740 », 1990-1991, t. I, p. 15. Voir vol. 2 annexe 6.

montrées en arrêt devant des faisans. La toile, qui plut beaucoup au monarque, fut rapidement suivie de trois tableaux supplémentaires, représentant respectivement *Diane et Blonde* (cat. 20a), elles aussi devant des faisans, puis *Bonne, Nonne et Ponne* (cat. 20b) et enfin *Tane* (cat. 20d) toutes trois en arrêt sur des perdrix. Contrairement au portrait de Pehr, il est encore impossible aujourd'hui d'ignorer l'identité de ces chiennes, l'artiste ayant fait figurer en lettres d'or – manifeste de leur importance – le nom de chacune d'entre elles. Ces peintures offraient ainsi aux animaux, individualisés et identifiables, la postérité. Nous avons eu l'occasion d'évoquer ces toiles lors d'un précédent chapitre en abordant les enjeux du décor du château de Marly où elles avaient été placées dès 1709¹⁵¹⁷. Leur accrochage privilégié dans les appartements du roi témoignait de la volonté du souverain de conserver près de lui l'image de ses chiennes. Ces peintures, nouvelles en France, s'inscrivaient par ailleurs dans une tradition picturale occidentale plus ancienne, intimement liée à l'art de cour.

Ainsi que l'a montré Nicolas Milovanovic, le portrait de chien n'était pas complètement nouveau en France. Grande amatrice des animaux, Élisabeth-Charlotte de Bavière, épouse de Philippe d'Orléans, connue également sous le nom de princesse Palatine, avait en effet déjà fait peindre ses chiens à la fin du XVII^e siècle par Pierre Mignard¹⁵¹⁸ (1612-1695). Le peintre n'était pas spécialisé dans la représentation animalière mais dans les portraits. Il lui arrivait cependant d'intégrer des petits chiens à certaines de ses toiles¹⁵¹⁹, et l'on suppose donc qu'il exécuta brillamment la commande de la princesse Palatine dont il ne reste cependant de nos jours aucune trace. Il s'agit toutefois d'un exemple relativement isolé et qui fut, il est important de le signaler, le fruit de la volonté d'une princesse étrangère. Ce portrait d'animal n'atteste donc pas encore d'un goût véritablement français pour ces représentations.

Georges de Lastic et Pierre Jacky évoquent comme l'un des premiers portraits d'animaux en France une toile très originale de Laurent de La Hyre (1606-1656) aujourd'hui à Arras, les *Deux chiens dans un paysage* (fig. 102) : « Deux chiens se disputent un morceau de viande mais le chien de droite, rendu avec une grande acuité, apparaît déjà comme un véritable portrait¹⁵²⁰. » Une affirmation que nous souhaiterions néanmoins nuancer – sans toutefois remettre en cause l'intérêt fondamental de cette toile comme première occurrence animalière française –, car si effectivement l'attention de l'artiste s'est concentrée uniquement sur les chiens, nous ne pensons pas que l'on puisse qualifier cette toile de portrait. En effet, les portraits des chiennes de la meute,

1517. Voir part. 2 chap. 3.

1518. MILOVANOVIC, 2012, p. 53.

1519. Un petit cavalier King Charles apparaît par exemple sur le portrait qu'exécuta Mignard de la jeune Louise-Marie de Bourbon (huile sur toile, 130 x 96, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV3624) ou encore sur celui montrant Mademoiselle de Blois (huile sur toile, 138 x 98 cm, Paris, musée du Louvre, inv. MI942).

1520. Cf. LASTIC SAINT JAL Georges (de), JACKY Pierre, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010, p. 98.

ainsi que nous avons essayé de le définir, peuvent être considérés comme tels dans la mesure où, hormis l'intérêt porté spécifiquement à l'animal il s'agit d'une représentation individualisée quoique celle-ci soit ancrée dans un contexte spécifique, lié aux fonctions de l'animal, ce dont La Hyre semble s'être affranchi. Son tableau n'est néanmoins pas sans évoquer très nettement les scènes de genre animalières dont nous avons eu l'occasion de parler plus tôt, une précision qui nous semblait essentielle dans la mesure où nous essayons de déterminer ici ce qui peut constituer un type précis de portrait d'animal auquel, selon nous, cette peinture ne semble pas appartenir.

Enfin, nous devons signaler qu'à la fin du siècle, le peintre Jean Chappe¹⁵²¹ (actif v. 1680/90) avait réalisé le portrait d'un petit chien aboyant sur un coussin¹⁵²². Une œuvre qui, malgré sa facture moyenne, fait office de figure singulière dans la peinture française du XVII^e siècle. À peu près à la même époque, Nicasiaus Bernaerts avait pour sa part peint le portrait de Tambon (fig. 72), majestueux chien du duc de Vendôme (1654-1712). Ces deux occurrences témoignent de l'existence de portraits de chiens en France autour des années 1690, avant que ne se développe véritablement le genre au siècle suivant.

L'origine du genre : un art des cours européennes

En Europe, la tradition du portrait de chien peint remontait à déjà près d'un siècle et ce n'est cette fois-ci plus du côté flamand qu'il faut regarder, mais dans l'art italien¹⁵²³. Les *Deux chiens de chasse attachés à une souche* (fig. 27) peints par Jacopo Bassano au milieu du XVI^e siècle sont aujourd'hui bien connus et constituent la première occurrence de portrait de chien de la peinture européenne. En tant que telle, Claude d'Anthenaise qualifie cette toile d'« important jalon dans l'évolution de l'art animalier, du symbolisme au réalisme¹⁵²⁴ ». Pour la première fois, les chiens étaient les seuls acteurs d'une composition, selon le vœu du comte vénitien Antonio Zentani (1509-1567), commanditaire de l'œuvre. Cette peinture témoigne bien de l'attention accrue de Bassano pour les animaux et, contrairement à celle de Laurent de La Hyre, il nous paraît plus légitime de pouvoir la considérer comme le premier portrait d'animal de la peinture européenne connu à ce jour. En effet, les chiens ne sont pas mis en action mais posent véritablement pour le peintre.

À peine plus tardives, les œuvres du florentin Tiberio Titi nous semblent faire fortement

1521. Il fut actif à Reims durant la seconde moitié du XVII^e siècle et semble avoir peint surtout des portraits et des natures mortes. Cf. BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, t. III, p. 483.

1522. Pour une reproduction de la toile, voir [cat. vente] SOTHEBY'S, *Old master paintings*, Londres, 6 juillet 2000, p. 226, cat. 416.

1523. Nous avons déjà montré l'intérêt que portèrent très tôt les peintres italiens aux animaux, suivant l'exemple de Dürer notamment. Voir part. 1 chap. 1.

1524. ANTHENAISE, 2000, p. 12.

écho à notre conception du portrait d'animal, selon un mode pictural toutefois très différent de celui employé par Jacopo Bassano. La collection de toiles animalières de la famille Médicis¹⁵²⁵ comprend un tableau montrant une petite chienne installée sur un coussin rouge, daté du début du XVII^e siècle et attribuée à Titi (fig. 25). Une attribution qui se justifie par le fait que l'artiste, connu pour ses portraits, avait réalisé une toile assez originale figurant les chiens des Médicis dans les jardins de Boboli (fig. 26). Ces dix petits chiens sont montrés en présence du nain qui en avait la charge mais qui demeure cependant annexe à la composition : relégué sur le bord droit de la toile, il sort partiellement du cadre tandis que les chiens occupent tout le reste du tableau. À peu près à la même époque, les flamands Pierre-Paul Rubens et Jan I Brueghel, dit Brueghel de Velours, réalisaient eux aussi un portrait de groupe canin mettant en scène les chiens de l'archiduchesse Isabelle d'Autriche (1566-1633), gouvernante des Pays-Bas, sur deux compositions en pendant, *La Chasse* et *Le repos de Diane* (fig. 103a et 103b) aujourd'hui au musée de la Chasse et de la Nature à Paris. S'il s'agit bien d'une occurrence flamande de portrait de chien, un motif relativement rare à cette époque-là dans la peinture des Pays-Bas, le mode de composition privilégié rapproche ces toiles de compositions mythologiques, à la différence du tableau de Titi sur lequel les chiens des Médicis ne sont pas mis en scène dans un autre contexte que celui de leur quotidien.

Nicasius Bernaerts, peut-être inspiré par l'art italien de son époque, réalisa lui-aussi un portrait de chiens sur coussin rouge. La toile, aujourd'hui conservée au Louvre, présente, et ce n'est sûrement pas un hasard, les deux petits animaux devant un jardin italianisant¹⁵²⁶. Cette représentation de petit chien sur coussin rouge qui, nous le verrons, constitue une forme très répandue de portrait animalier, trouva également un écho à la cour de Madrid durant les premières décennies du XVIII^e siècle, durant lesquelles le peintre français Jean Ranc (1674-1735) peignit, d'une manière similaire, le portrait de Liseta (fig. 104) – ou Lista –, la petite chienne d'Élisabeth Farnèse (1692-1766), reine d'Espagne.

Ces peintures de la fin du XVI^e ou début du XVII^e siècle, ainsi que la toile de Jacopo Bassano quelques décennies plus tôt, attestent de la pratique du portrait de chien dans les cours italiennes. Si nous avons évoqué ici les contextes florentins et vénitiens, nous pourrions également mentionner Bologne où le comte Filippo Maria Aldrovandi (1598-1644) fit portraiturer par Le Guerchin (1591-1666) un de ses chiens (fig. 105). La toile, datée des environs de 1625,

1525. Voir part. 1 chap. 1 et [cat. expo.] MOSCO Marilena (éd.), *Natura viva : animal paintings in the Medici Collections* [National Academy of Design, New York, 3 juillet-10 septembre 1986 ; Lowe Museum of Art, Coral Gables, 9 octobre-23 novembre 1986], Firenze, Centro Di, 1985.

1526. On sait que l'artiste s'était rendu en Italie où son travail était apprécié puisque certaines de ses œuvres entrèrent dans la collection de Ferdinand II de Médicis. Il est tout à fait possible que ce portrait ait été réalisé durant sa période italienne et que le peintre l'ait ensuite apporté avec lui en France. Pour les œuvres de Nicasius Bernaerts au sein de la collection Médicis, voir : CHIARINI Marco, *La natura morta a Palazzo e in Villa : le collezioni dei Medici e dei Lorena*, Livorno, Sillabe, 1998.

montre un imposant dogue sur un fond de paysage architectural, à l'image d'un véritable portrait. Toutes les cours italiennes semblent avoir eu leurs portraitistes animaliers. Le peintre romain Michelangelo Pace da Campodiglio (1610-1670) peignit lui aussi des chiens dans une série de quatre tableaux (fig. 106). Il s'agit cette fois-ci de lévriers dont certains sont représentés dans une attitude de course au premier plan de paysages.

Les portraits de chiens qui se développèrent en Italie à partir du XVI^e siècle, puis un peu partout en Europe durant la seconde moitié du XVII^e, furent l'œuvre d'artistes qui, s'ils n'étaient pas portraitistes à l'instar de Tiberio Titi, témoignaient dans leurs compositions d'un intérêt accru pour les animaux, comme Jacopo Bassano et Le Guerchin. Michelangelo Pace, spécialisé dans la nature morte est celui dont la carrière est la plus proche de celle de nos animaliers français. Ces derniers, lorsqu'ils contribuèrent au développement du portrait d'animal, suivirent les codes mis en places par leurs aînés italiens.

Les portraits de chiens que nous avons montré jusqu'ici sont tous très différents, allant des représentations groupées, aux chiens figés sur un fond de paysage, en passant par ceux en action, jusqu'aux petits chiens sur des coussins. D'une certaine manière, tous ces modes de représentation qui constituent le genre du portrait d'animal dont usèrent les animaliers français font écho à la distinction et la hiérarchisation qui s'opère au sein du genre du portrait humain selon des catégories déterminées (portrait royal, portrait de cour, portrait de la vie quotidienne, etc.) et répondent à des modalités picturales spécifiques.

Portraits de chiens en extérieur : l'animal en action

L'usage des portraits de chiens de meute institué en France avec Alexandre-François Desportes durant le règne de Louis XIV perdura ensuite durant celui de Louis XV au travers du pinceau de Jean-Baptiste Oudry. En 1725, par exemple, ce dernier peignait *Misse et Turlu* (cat. 70) deux levrettes de la meute royale. Le mode de représentation changea assez peu entre nos deux artistes, malgré leurs différentes manières, et nous n'évoquerons pas ici tous les portraits de chiens de meute qu'ils réalisèrent mais retiendrons que les animaux étaient représentés seuls, ou par deux ou trois, dans des paysages sur lesquels leurs noms figuraient toujours en lettres d'or. Dans le cas de *Misse et Turlu*, par exemple, Turlu est représentée au repos tandis que Misse est aux aguets, mais toutes deux posent pour le peintre¹⁵²⁷. Plus généralement les chiens étaient montrés dans des attitudes de chasse, pointant du petit gibier, ou parfois uniquement en mouvement à

1527. C'est également le cas de Polydore (huile sur toile, 139 x 169 cm, Fontainebleau, musée national du château, inv. n°B587) peint par Oudry en 1726 et qu'Hal Opperman présente comme, « superbe de jeunesse, de force, d'intelligence et de vivacité ; là encore, la description qui s'impose, en des termes d'ordinaire réservés aux humains, pourrait tout aussi bien s'appliquer à un athlète ». Cf. [Cat. expo.] OPPERMAN, ROSENBERG, 1982, p. 105, cat. 45 (repr.).

l'instar du chien Fanfaraut (Chantilly, musée Condé, inv. PE 382), aujourd'hui donné à l'atelier de Desportes¹⁵²⁸, seul sur un fond de paysage dans une posture de course à l'image des lévriers de Michelangelo Pace.

En revanche, sur les portraits d'hommes en chasseur¹⁵²⁹, les chiens – même s'il s'agissait aussi parfois de portraits – faisaient généralement figures d'attributs, au même titre que le fusil, les accessoires, ou le gibier. Suivant un processus d'autonomisation de l'animal dans la peinture, il devenait alors essentiel qu'ils puissent être représentés dans leurs propres portraits cynégétiques. À l'instar des portraits en chasseur, ces toiles marquaient le prestige social du commanditaire, qui n'était plus exprimé au travers de son image personnelle mais de celle de ses animaux.

Le portrait de chien de chasse est assez ambivalent dans la mesure où le rôle de ces chiens relevait de l'utilitaire plus que de l'affectif. Quand bien même il est attesté que les rois avaient pour eux un intérêt particulier, allant les nourrir en personne, leur offrir des caresses, et se montrant très soucieux de leur bien être, ces manifestations étaient liées à leur importance dans la pratique cynégétique. À l'image des portraits de rois conquérants, guerriers ou chasseurs, on peut, d'une certaine manière, considérer ces représentations comme de véritables portraits d'apparats, se distinguant du reste des portraits d'animaux du même siècle.

Jean-Baptiste Oudry qui ne se limitait bien sûr pas aux commandes de la monarchie réalisa quelques autres portraits de chiens, dans des contextes différents, pour le compte de particuliers. Nous retrouvons certains des aspects que nous avons déjà évoqués, comme par exemple la représentation de chiens posant en extérieur. Oudry mêla parfois activité et portrait à l'instar des deux petits chiens en train de jouer dans un jardin (cat. 84) qui ne sont pas sans rappeler une certaine application du portrait de chien royal dans leur interaction à l'environnement. On perçoit néanmoins immédiatement qu'il s'agit d'animaux familiers en raison de leurs colliers et du lieu où se déroule la scène.

Christophe Huet emprunta des codes de représentations similaires lorsqu'il peignit, en 1755, Mimi (cat. 41) la petite chienne de la marquise de Pompadour représentée au premier plan d'un paysage dans une attitude de pose. Chargé lui aussi de peindre Mimi (cat. 41 *fig. a*) quelques années plus tard, Jean-Jacques Bachelier s'inspira de ses prédécesseurs et montra la chienne, toujours sur fond de paysage, dans le vif d'une action qui rappelait certainement le tempérament de l'animal.

1528. Dans la mesure où il n'existe aucune trace de cette commande, il est difficile d'attester de la véritable paternité de l'œuvre. En outre, Fanfaraut est accompagné de Briador et de Baltazar. Voir : [Cat. expo.] *Chasse à courre - chasse de cour : fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condés et des Orléans (1659-1910)* [Chantilly, Musée Condé ; Senlis, Musée de la vénerie, avec la collaboration du Musée de la chasse et de la nature (Paris), 9 juin - 6 septembre 2004], Tournai, La Renaissance du Livre, 2004, p. 114-115, cat. 15-17 (repr.).

1529. Voir par exemple le morceau de réception d'Alexandre-François Desportes à l'Académie royale de peinture : *Autoportrait en chasseur*, 1699, huile sur toile, 197 x 163 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3899).

Les petits chiens de compagnie pouvaient également, comme ceux de la meute, être représentés à plusieurs. Un tableau très original de Jean-Baptiste Oudry, conservé au musée des Arts Décoratifs, montre *Huit terriers et douze petits oiseaux dans un paysage* (cat. 84 fig. a). Dans le catalogue de l'exposition monographique de 1982, celui-ci fut décrit par Hal Opperman comme un « portrait de groupe¹⁵³⁰ », sans toutefois plus de précision à ce sujet. Il est intéressant de constater que si les chiens sont très vraisemblablement des portraits, il est fort probable que ce soit également le cas pour les oiseaux. Dans ses portraits de chiens, à l'instar du reste de son œuvre, Jean-Baptiste Oudry sut brillamment saisir la physionomie animale et présenter des images sans cesse renouvelées.

Les petits chiens de compagnie, des figures décoratives

Il existe un autre type de portraits de chiens de compagnie, que l'on retrouve surtout durant la seconde moitié du siècle, où les chiens, représentés cette fois-ci en intérieurs, sont montrés comme des animaux domestiqués et serviles, bien différents de ceux que l'on pouvait trouver jouant dans des jardins.

C'est souvent au prisme de l'humour et de la dérision que les historiens de l'art choisirent d'appréhender les portraits de petits animaux que nous léguèrent les artistes du XVIII^e siècle¹⁵³¹. Le fait que la mode pour les petits chiens qui faisait alors fureur¹⁵³² – et encore aujourd'hui – prête souvent à rire¹⁵³³ n'y étant sûrement pas étranger. Ces petits portraits de chiens de dames venaient contraster d'une manière saisissante avec ceux de la fière et noble meute royale. Pourtant, nous ne sommes pas convaincue qu'il faille percevoir ces images comme des parodies et non comme les réponses sérieuses à une demande qui existait alors bel et bien. Que l'artiste ait considéré ces sujets comme dérisoires et ne faisant pas honneur à son talent, cela est possible, en revanche,

1530. [Cat. expo.] OPPERMAN, ROSENBERG, 1982, p. 173-174, cat. 91 (repr.).

1531. Claude d'Anthenaise, par exemple, malgré l'intérêt que suscite chez lui l'art du XVIII^e siècle, considère Théodore Géricault, au XIX^e siècle, comme ayant été « le premier à utiliser, sans intention parodique, un cadrage resserré sur la tête d'un bouledogue », précisant que c'est seulement à cette époque que l'on commença à s'intéresser à la « psychologie de l'animal », qui passe par l'expression. Cf. ANTHENAISE, 2000, p. 22.

1532. « Il est singulier de voir à quel point la fureur d'avoir des petits chiens s'est emparée de nos femmes en général, et surtout des femmes à prétention. » Cf. MAYEUR DE SAINT-PAUL François-Marie, *Tableau du nouveau Palais-Royal. Partie 2*, Londres, Maradan, 1788, p. 184.

1533. À l'époque déjà, certain s'en amusaient. Mayeur de Saint-Paul relata, non sans un peu d'humour, une anecdote concernant un marchand peu scrupuleux qui n'avait pas hésité à coller quelques artifices sur un petit chien afin de le vendre : « L'an dernier (1787), M. le Vicomte de *** acheta à un de ces marchands un joli petit chien épagneul, tout au plus gros comme les deux poings, qui avait les oreilles brunes ainsi que la queue, et le reste du corps d'un blanc de neige. Il le paya un louis, et le porta à son épouse, qui fut enchantée à la vue de cette jolie bête. Vite un petit coussin près du feu pour le petit chien. On le met là près de la cheminée, afin qu'il n'ait pas froid... quelques moments passés à la contemplation du petit animal, on veut voir comme il court, s'il fera des gentillesses. On l'appelle, il vient ; mais jugez de la surprise et du chagrin de la dame ! le superbe chien laisse ses deux oreilles et sa queue sur le coussin. Tout avait été collé par le marchand de chien, avec tant d'art que l'on ne s'en était pas aperçu ; mais la chaleur du feu fit découvrir la ruse. » Cf. MAYEUR DE SAINT-PAUL, 1788, p. 183-184.

qu'en est-il des propriétaires de ces petites bêtes ? Souhaitaient-ils célébrer leurs charmants petits compagnons ou bien s'en amuser à leurs dépens ? À cela, nous sommes tentée de répondre que la sensibilité envers les animaux était bien réelle, et à une époque à laquelle on préservait par l'art l'image de ceux que l'on affectionnait, est-il réellement si surprenant que de telles œuvres aient pu exister comme de véritables portraits animaliers ?

Le *Petit chien sur un coussin rouge* de Bachelier (cat. 8 fig. a) peut-être considéré comme le type même des portraits de petits chiens de salon. Sur un coussin rouge, confortablement installé en intérieur, le chien porte un collier et lève la patte en signe d'obéissance. Cette représentation semble donc répondre aux attentes très précises d'un commanditaire qui souhaitait que son chien soit montré dans une attitude de docilité – voire de servitude –, attestant de l'autorité qu'il exerçait sur lui. Ces portraits de chiens sur coussin témoignaient toujours d'une forme d'obéissance de l'animal, disposé à rester en place selon la bonne volonté du maître et de l'artiste. Le coussin revêtait par ailleurs une dimension symbolique forte : l'animal, à l'instar des couronnes, bijoux ou autres bien précieux, y était présenté comme un objet de valeur¹⁵³⁴.

« Je vois ici tous les jours quelque chose de nouveau [...], tantôt, ma chienne blanche Diane, levrette, délicieusement peinte par Monsieur Vincent, pensionnaire du Roy, qui m'en a fait l'agréable surprise¹⁵³⁵. » Ces mots de Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grandcourt (1715-1785) font référence à un tableau que composa pour lui, en 1774, le peintre d'histoire François-André Vincent : un portrait de sa chienne levrette, Diane (cat. 93), réalisé à l'échelle de l'animal. Bergeret de Grandcourt avait une affection toute particulière pour ses animaux. En plus du portrait de Diane par Vincent, le financier avait fait façonner par le sculpteur Clodion (1738-1814) des modèles de mausolées à l'effigie de son canari Fifi (fig. 107) et de son bichon Ninette (fig. 108), témoignant de tout l'intérêt qu'il portait à ses compagnons, et le sérieux qu'il pouvait mettre dans sa volonté d'en préserver l'image¹⁵³⁶.

Bergeret posa à son tour quelques mois plus tard pour Vincent qui réalisa un pendant au portrait de Diane. Les deux toiles furent exposées au Salon de 1777 mais sous des numéros différents (n° 193 et n° 195), et, Diane ne fut présentée que comme « une chienne levrette¹⁵³⁷ ». Pourtant, dans le contexte de leur réalisation, le portrait de Diane et celui de son maître évoquaient indéniablement les portraits de couples en pendant. L'artiste avait volontairement fait

1534. Le fonds d'atelier d'Alexandre-François Desportes comprend le modèle de l'un de ces coussins à chiens représenté vide (*Étude pour un coussin de velours avec galon et glands dorés*, huile sur papier belge collé sur carton, 25 x 49,5 cm, Sèvres, archives de la manufacture nationale, inv. IV. 44, F § 8 1814. n° 7).

1535. Bergeret de Grandcourt, cité par Matthieu Pinette. Cf. PINETTE Matthieu, *La levrette et le financier : à propos de l'acquisition d'un tableau de François-André Vincent*, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 1992, p. 51.

1536. Jean-Baptiste Huet exposa également au Salon de 1769 une toile représentant un petit chien. Le livret stipulait que le tableau appartenait à Bergeret et il est probable que cela ait été également le cas pour le chien. Cf. GUIFFREY, « Exposition de 1769 », 1990-1991, t. IV, p. 27. Voir vol. 2 annexe 6.

1537. GUIFFREY, « Exposition de 1777 », 1990-1991, t. V, p. 37. Voir vol. 2 annexe 6.

contraster le négligé de Bergeret avec la posture très hiératique de Diane que Claude d'Anthenaise qualifia à cet égard de « chien sans âme, bibelot raffiné dont la facture lisse accentue la préciosité¹⁵³⁸ ». En effet, la stature très figée de la chienne, ainsi que l'élégance peu naturelle de sa disposition, ne sont pas sans évoquer certains modèles de porcelaine et de faïence très répandus qui répondaient, eux aussi, à cette mode du motif du chien sur coussin. Il s'agissait de représentations sculptées quasiment identiques aux toiles. On trouve aujourd'hui dans les collections du musée de Sèvres des modèles en plâtre du XVIII^e siècle figurant des chiens sur un coussin levant la patte (fig. 109), qui se rapprochent également de la composition de Bachelier évoquée plus tôt. En outre, le département des objets d'art du musée du Louvre conserve une tabatière datée du milieu du XVIII^e siècle sur laquelle figure en miniature un petit chien sur un coussin rouge (fig. 110) attestant de la diffusion de ces images sur de nombreux supports.

Une autre œuvre de Bachelier témoigne encore plus nettement de la soumission de l'animal familier à son maître : *Un chien de la race havanaise posant sur deux pattes* (cat. 8), peint par l'artiste en 1768. Tous les éléments de cette composition permettent de prendre la mesure de la minuscule taille du chien et concourent à rappeler la présence humaine : des ouvrages rangés de part et d'autre aux pantoufles laissées négligemment sur le sol jusqu'à l'attitude servile du petit animal bien campé debout sur ses pattes, le corps rasé, et arborant un gros nœud rose. Le statut du chien dans ce tableau, plus proche du jouet que de l'animal, entre en résonance avec le discours de Buffon sur les animaux domestiques : « L'homme change l'état naturel des animaux en les forçant à lui obéir et les faisant servir à son usage : un animal domestique est un esclave dont on s'amuse, dont on se sert, dont on abuse, qu'on altère, qu'on dépayse et que l'on dénature, tandis que l'animal sauvage n'obéissant qu'à la Nature, ne connaît d'autres lois que celles du besoin et de la liberté¹⁵³⁹. » Cette toile constitue la représentation la plus extrême que l'on puisse trouver à cette époque du chien arraché à son animalité pour ne devenir plus qu'un objet au service de l'homme.

C'est parce qu'on annihila une part de leur bestialité que l'on permit aux chiens de prétendre à de véritables portraits, à l'image de ceux des hommes. Néanmoins, ces tableaux trouvaient aussi leur source dans l'affection que les maîtres éprouvaient envers leurs compagnons. Les portraits conservent alors parfois pleinement la part animale du chien. Ainsi, bien que dans le cadre du catalogue de l'exposition consacrée à Bachelier en 1999, Hélène Mouradian et Xavier Salmon, aient pu envisager la *Tête de chien* (cat. 51 fig. b) de Bachelier comme un portrait

1538. ANTHENAISE, 2000, p. 18.

1539. BUFFON, 1749-1789, t. IV (1753), p. 169.

parodique, symbolisant la figure d'un notable¹⁵⁴⁰, il nous semble qu'au contraire on peut légitimement penser que cette peinture représente le chien pour lui-même, selon une dimension affective. Ce tableau s'inscrit notamment dans la tradition des portraits en médaillon, si chère au XVIII^e siècle. Les personnes y étaient représentées en buste, à la manière de la composition qu'a choisie d'adopter Bachelier.

C'est un format dont usa également Jean-Baptiste Huet sans toutefois s'en servir de la même manière. Le peintre y représenta intégralement le corps de ses modèles, qu'il s'agisse du portrait d'un chien papillon (cat. 51) ou celui d'un cavalier King Charles (cat. 51 *fig. a*). Bien que les animaux, encore sur un coussin pour le premier, posent toujours pour l'artiste les compositions de Huet font preuve de plus de dynamismes que celles, très figées, que nous avons pu observer jusqu'ici, attestant d'une évolution dans les modes de représentations. À la fin du siècle, le peintre Dominique Doncre (1743-1820), spécialisé notamment dans l'art du portrait, alla jusqu'à représenter, non sans une certaine ironie, un chien, toujours sur un coussin rouge (cat. 37), mais cette fois-ci dans une attitude tout à fait différente et bien peu obéissante : le petit chien est en effet sur le point de mettre en pièce un délicat chausson de dame. Toutefois, celui qui s'amusa peut-être le plus, et ce bien avant Dominique Doncre, de l'image du chien présenté sur un coussin fut Jean-Baptiste Oudry qui, en 1734, peignit un tableau très surprenant aujourd'hui intitulé *Le Sérail du doguin* (cat. 74). Sur cette composition tout à fait inédite, le peintre a représenté un groupe de chiens dont l'un, vêtu d'un costume orientalisant, domine la scène. Il est placé sur un coussin de velours rouge et est en train de fumer une pipe à tabac turque (chibouk). Un autre chien se tient à sa gauche et lui tend la patte en signe de soumission quand le dernier se maintient en retrait. Tous trois sont observés par un chat. Cette peinture tout à fait amusante représente un rapport hiérarchique entre les différents protagonistes de la scène, celui sur coussin adoptant une posture privilégiée. Il s'agit d'une composition unique dans l'œuvre de l'artiste et dans la peinture animalière du XVIII^e siècle qui emprunte ici des codes aux images orientalisantes selon la mode des turqueries, très en vogue durant le règne Louis XV.

Le 13 décembre 1981, lors d'une vente à Paris, un tableau représentant un chat sur un coussin bleu fut donné à Bachelier¹⁵⁴¹, une attribution que réfutèrent incontestablement Hélène Mouradian et Xavier Salmon mais qui nous amène néanmoins à une interrogation fondamentale : si les chiens furent en effet aisément représentés dans toutes sortes de portraits (cynégétiques, en

1540. Les auteurs comparent les quelques poils blancs du chien à un jabot, et le reste de sa robe, noire, à une veste. Une analyse, aussi séduisante soit-elle, que nous ne partageons pas. Nous préférons considérer ce tableau comme la représentation de l'animal tel qu'il était. Cf. [Cat. expo.] MOURADIAN Hélène, SALMON Xavier, *Jean-Jacques Bachelier : 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris Versailles, Somogy : musée Lambinet, 1999, p. 120, cat. 65 (repr.).

1541. Voir : MOURADIAN, SALMON, 1999, p. 192, cat. R.3 (repr.).

extérieur, en intérieur), quelle place était laissée aux autres animaux domestiques ?

3.3. Les modalités picturales des portraits de chats

Le *Chat angora blanc* (cat. 4) de Jean-Jacques Bachelier doit-il être considéré comme un portrait ? Nous avons vu que dans le cas des portraits de chiens les compositions répondaient à des codes précis qu'il s'agisse des chiens de la meute royale ou bien de petits chiens de cour. L'usage voulait que les premiers soient généralement représentés dans des paysages, souvent en arrêt sur des faisans ou des perdrix, et que leurs noms apparaissent sur la composition, quand les seconds étaient montrés soit dans des jardins soit en intérieur, généralement sur des coussins. L'angora de Bachelier est très proche des petits chiens dans les jardins, à l'image de ceux de Jean-Baptiste Oudry en train de chasser des papillons (cat. 84). Le fait que Bachelier ait choisi de représenter l'angora en train de guetter un petit animal fait écho à l'image que l'on avait des chats à ce moment là, Buffon les décrivant comme « plus habile[s] à la chasse que les chiens les mieux instruits [...] »¹⁵⁴².

De la même manière que des modalités spécifiques présidaient à la peinture de chiens, les portraits de chats – mettant presque toujours en scène des angoras –, malgré leur relative rareté, avaient eux aussi leurs propres spécificités. Quelques années avant le tableau de Bachelier, Christophe Huet avait lui aussi représenté un chat angora en extérieur (cat. 44), la patte posée sur un oiseau mort au sein d'une composition qui rappelle très nettement le portrait de Mimi (cat. 41), la chienne de la marquise de Pompadour, du même artiste.

Nous pourrions également évoquer le chat angora de Jacques-Barthélémy Delamarre (cat. 18) très semblable à son petit chien à l'encrier (cat. 16), qui, lui aussi, tient sa patte sur un oiseau mort. C'est donc selon des modalités très proches des portraits de chiens que furent réalisées ces toiles. Elles avaient comme particularité déterminante l'intégration systématique d'oiseaux morts – ou sur le point d'être tués dans le cas de Bachelier – qui constituaient ce que Laurence Bobis définit comme une « proie symbolique »¹⁵⁴³. Les motifs du chat et de l'oiseau associés avaient surtout pour ambition de présenter le félin s'en prenant à une proie plus faible que lui et surtout innocente (à la différence des chiens dans l'exercice de la chasse qui se mettaient souvent en danger et surtout œuvraient pour le bien de leur maître contre des bêtes souvent considérées comme nuisibles). Une image de ces animaux qui ne contrastait pas avec la symbolique négative qu'on leur prêtait généralement et à laquelle leurs portraits ne firent pas exception. Sur la toile anonyme représentant *Une chatte et ses petits dans un intérieur* (cat. 94), c'est même l'un des chatons que l'artiste a représenté tenant l'oiseau mort, dont la taille est presque

1542. BUFFON, *in* BUFFON, DAUBENTON, 1749-1789, t. VI (1753), p. 6. Voir vol. 2 annexe 21.

1543. BOBIS, 2000, p. 141.

équivalente à la sienne.

Sur une toile peinte en 1728 (cat. 72), c'est sans doute pour souligner l'éminence de ce chat dont le nom – Le Général – figure en lettres d'or au bas de la composition que Jean-Baptiste Oudry fit le choix de remplacer le traditionnel oiseau mort par un lapin. Le peintre toutefois ne s'émancipa pas complètement des attributs du chat et, même s'il n'intéresse pas notre animal, l'oiseau mort figure bel et bien en bas à gauche de la toile. Ce tableau, qui compte parmi les plus originaux portraits de chats de notre corpus, avait été commandé par Louis XV en même temps que les portraits de ses chiens ce qui explique le parti pris du peintre lors de son élaboration.

Outre ces quelques représentations de chats, rares furent les portraits d'animaux domestiques autres que les chiens. Nous évoquions, également, dans le chapitre précédent la série dite des *Chevaux du roi* conservée au musée Tessé au Mans¹⁵⁴⁴, qui constitue une occurrence sans précédent de portrait équin indépendant dans la peinture française mais que nous ne sommes pas certaine de pouvoir vraiment dater du XVIII^e siècle. Nous avons vu que quelques oiseaux purent également être portraiturés. Toutes ces toiles demeurent cependant minoritaires en comparaison des tableaux représentant des chiens.

Les portraits d'animaux et surtout de chiens, nouveaux en France au XVIII^e siècle, entraient en résonance avec une longue tradition artistique du portrait. Du portrait princier des chiens de la meute royale, à celui, affectif, de Pehr, en passant par les chiens bourgeois d'intérieur, sans négliger non plus le traditionnel portrait en médaillon, voire même le très intime portrait de couple, il existait, dans ces portraits d'animaux, comme dans ceux de leurs maîtres, une évidente hiérarchie sociale et d'apparat. De ce genre, complexe et ambigu, l'homme pouvait sembler exclu. Il était pourtant partout : dans la conception, dans l'affection, dans le regard et dans le miroir.

Les chiens ont depuis toujours une place essentielle auprès des hommes, ils les assistent, les accompagnent, les remplacent dans certaines activités, les protègent, les soutiennent et leur offrent toute leur fidélité la plus sincère, autant de fonctions qui conduisirent à leur rôle prépondérant dans la peinture animalière du XVIII^e siècle. Celle-ci se construisit en grande partie avec eux et constitue aujourd'hui un précieux témoignage du rapport de l'homme au chien autant que de la fonction du genre animalier qu'il s'avère nécessaire d'inscrire dans une histoire sociale de l'animal. En effet, autour de la figure du chien se développent la quasi-totalité des enjeux de la peinture animalière : offrir à l'homme un spectacle de la nature et lui montrer le contrôle qu'il a

1544. Voir : FOUCAIT-WALTER Élisabeth, *Le Mans, Musée de Tessé, peintures françaises du XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1982, p. 229-130, cat. 133-149 (repr.).

sur celle-ci, proposer au spectateur une image de lui-même à travers celle des bêtes, mais aussi pouvoir observer l'animal comme un compagnon toujours présent qui ouvrirait au curieux une fenêtre sur le monde fascinant du sauvage.

Dans la peinture animalière, le chien semble avoir été comme pris en étau entre une représentation à la fois utilitaire, pour le moins essentialisante voire même mécaniste – accomplissant inlassablement les mêmes actions¹⁵⁴⁵, et souvent mieux que les hommes –, et une dimension plus sentimentale et affectueuse où il était finalement perçu comme l'animal le plus digne d'être représenté, presque à l'égal de l'homme mais pourtant encore souvent envisagé comme une figure automatisée. Ainsi, le chien des animaliers était à l'image des querelles qui divisaient depuis quelques décennies hommes de lettres, philosophes et scientifiques : l'animal était-il une machine au service de l'homme ou bien était-il sentant et souffrant ? Fallait-il le considérer comme un compagnon ou bien comme un objet ? Enfin : quelle place devait-on lui permettre d'occuper ? L'animal en général, mais surtout le chien au travers duquel l'homme se contemplait, demeura quoi qu'il en soit profondément ancré dans une vision anthropocentriste du monde de laquelle la peinture animalière ne pouvait en aucune manière prétendre s'émanciper.

1545. Une image du comportement des animaux qui rejoint le principe d'âme unique que se partageraient les représentants d'une même espèce ainsi que l'expliquaient Diderot et Daubenton : « Car s'ils avaient la moindre étincelle de la lumière qui nous éclaire, on trouverait au moins de la variété, si l'on ne voyait pas de la perfection, dans leurs ouvrages ; chaque individu de la même espèce ferait quelque chose d'un peu différent de ce qu'aurait fait un autre individu. Mais non, tous travaillent sur le même modèle ; l'ordre de leurs actions est tracé dans l'espèce entière ; il n'appartient point à l'individu ; et si l'on voulait attribuer une âme aux animaux, on serait obligé à n'en faire qu'une pour chaque espèce, à laquelle chaque individu participerait également. » Cf. DIDEROT, DAUBENTON, 1751-1772, vol. 1, p. 470. Voir vol. 2 annexe 11.

Conclusion de la Troisième partie

La question de l'animal en peinture, et qui plus est à l'époque des Lumières, engage nécessairement celle de l'animal face à l'homme et sa place dans la société. C'est en raison de cette confrontation de l'homme à l'animal qu'il fut accordé à celui-ci de devenir un sujet de la peinture. Dans toute la pluralité de ses sens, la notion de sujet-animal n'existe finalement qu'au travers du regard de ceux qui produisent les œuvres et de ceux qui les reçoivent. À cet égard, l'histoire sociale des animaux s'est avérée déterminante pour comprendre ce qui motiva la création formelle des œuvres et l'analyse que l'on peut en tirer aujourd'hui.

En se réappropriant des modèles plus anciens, flamands et italiens, les peintres français parvinrent, au XVIII^e siècle, à mettre en place un sujet-animal qui leur était propre et qui répondait aux attentes de leur époque. Celui-ci trouvait un écho dans le besoin grandissant des hommes des Lumières de se définir notamment au regard de l'animalité. La peinture animalière constitue à cet égard un témoignage privilégié du rapport de l'homme au reste des animaux.

Conclusion

Aborder un genre pictural spécifique, autant dans sa diversité singulière qu'au travers des liens qu'il entretient avec le contexte dans lequel il se développa, nécessitait d'en circonscrire les contours et d'en déterminer certains des principaux enjeux. C'est autour de la problématique du sujet que nous avons choisi d'appréhender cette étude de la peinture animalière en France au XVIII^e siècle et de construire notre propos. Une notion – celle de *sujet* – qui si elle est relativement vaste répond aussi à des déterminations précises. Celle-ci nous a alors offert l'opportunité, autour d'une question centrale commune, de broser un large panorama du genre animalier au XVIII^e siècle. Tout au long de notre réflexion un travail de définition s'est avéré primordial afin d'éviter l'écueil, si justement décrit par Jan Blanc à propos de l'étude des genres picturaux, de l'anachronisme et de l'interprétation selon des biais préconçus : « Or, et c'est ce que j'aimerais montrer ici, la notion de *genre* y conduit trop souvent, quand elle est employée à tort et à travers, enfermant le travail de l'historien dans un piège essentialiste bien connu – si une chose est "nommée", elle finit toujours par exister dans l'esprit de celui qui en fait ainsi l'élection¹⁵⁴⁶. »

La peinture animalière se présentait comme un objet d'étude complexe et aux sens multiples dont il convenait de saisir les enjeux à la fois du point de vue de la création picturale à l'époque moderne mais aussi au prisme des bouleversements qui, dès la fin du XVII^e siècle, avaient profondément modifié le regard que l'on portait aux animaux.

L'une des premières difficultés liées à cette étude tenait à l'ancienneté et à la multiplicité des formes de l'image animale. À cet égard, nous avons choisi de considérer les années 1660¹⁵⁴⁷, et plus particulièrement la construction de la Ménagerie royale de Versailles entre 1662 et 1668, comme un moment charnière dans l'histoire de la représentation des animaux en France. Nous avons ainsi pu établir le lien entre d'une part des vellétés à la fois scientifiques, fantasmagoriques,

1546. BLANC Jan, « Existe-t-il des genres dans la peinture néerlandaise du XVII^e siècle ? », in GAUTHIER Cécile (éd.), HÉNIN Emmanuelle (éd.), LEROUX Virginie (éd.), *Subversion des hiérarchies et séduction des genres mineurs*, Paris-Louvain-Bristol, Peeters, 2016, p. 96. [p. 95-112]

1547. Les années 1660 envisagées comme un moment clé de l'histoire animale en France avaient déjà été au cœur de deux précédentes études : MASUMI Iriye, *Le Vau's Menagerie and the rise of the animalier : Enclosing, dissecting, and representing the animal in early modern France*, University of Michigan, 1994 ; SAHLINS Peter, *1668 : The Year of the Animal in France*, New York, Zone Books, 2017.

pédagogiques, et artistiques, qui toutes trouvaient un écho au sein du domaine versaillais, et d'autre part la peinture française. Cette analyse contextuelle a été l'occasion de mettre en avant plusieurs aspects de la relation de l'homme aux animaux en Occident qui tous participèrent d'une manière ou d'une autre à l'élaboration d'une image autonome de l'animal.

C'est au regard de ces diverses perspectives que nous avons ensuite appréhendé la création de la Ménagerie versaillaise comme un événement majeur de notre étude. À partir de la fin des années 1660, deux peintres flamands – Pieter Boel et Nicasiaus Bernaerts – avaient été conviés à venir peindre les pensionnaires de la Ménagerie, inaugurant la tradition animalière en France. Malgré son progressif déclin à partir du début du XVIII^e siècle, la Ménagerie de Versailles ouvrit ensuite ses portes à deux artistes français : Alexandre-François Desportes, qui avait été l'élève de Nicasiaus Bernaerts, et Jean-Baptiste Oudry. L'un et l'autre comptèrent parmi les plus importants peintres d'animaux du XVIII^e siècle français. Dans un premier temps, il nous semblait donc nécessaire de rattacher le genre animalier français à celui des Pays-Bas au prisme d'un seul et unique lieu au sein duquel les peintres se confrontèrent aux animaux.

La manière dont les artistes français s'approprièrent la peinture d'animaux a ensuite été étudiée au prisme de biographies qui, mises les unes au regard des autres, offrent une histoire autant qu'une analyse du développement et de l'évolution du genre en France durant tout le siècle. Cette première approche a été l'occasion de mettre en lumière autant de noms de peintres aussi illustres que méconnus que les multiples catégories qui constituent le genre animalier, à l'instar des tableaux de chasse, des portraits d'animaux ou encore de la nature morte. Nous avons également pu proposer une première lecture de sa réception au fil du siècle en montrant comment la tradition animalière française se construisit plus spécialement autour des deux grands noms de Desportes et d'Oudry.

L'étude d'un genre pictural ne pouvant évidemment pas se borner à la simple question des artistes, il semblait essentiel de mettre au jour le regard que lui portaient ses contemporains. De la même manière que jusqu'ici nous avons essayé de contextualiser au mieux au regard de la figure spécifique des animaux, c'est une fois encore autour d'eux que s'est articulée cette mise en perspective.

S'il avait été relativement aisé pour quelques éminents artistes issus de l'Académie royale de peinture de parvenir à la notoriété en pratiquant la peinture animalière, la théorie artistique dominante entendait quant à elle rejeter la figure animale. Cette dévalorisation de l'*objet-animal* dans l'art était en grande partie liée à un contexte plus général qui interrogeait la posture des animaux par rapport à celle de l'homme selon des biais hiérarchiques. Dans son rapport au règne animal, le contexte philosophique et scientifique avait une répercussion immédiate sur la théorie

picturale qui se développait parallèlement. La critique d'art réemploya des problématiques similaires en abordant pour sa part l'animal comme un sujet positif du discours artistique. Sans parvenir à être élevés au même rang que l'homme, les animaux occupèrent dans la réception critique une place sensible. Le fait que lors des expositions de peinture le genre animalier ait été si bien représenté durant quelques années encouragea nettement l'émergence de certains discours qui lui furent relatifs. Les critiques d'arts et libellistes en tous genres figurent donc en bonne place dans cette étude dans la mesure où ils participèrent nettement de la construction du genre. Et si lors des Salons de peinture le genre animalier semble avoir presque toujours été reçu favorablement, l'étude des collections nous a montré qu'il ne trouva pas un retentissement similaire dans la sphère privée. En réalité, il s'avéra que la peinture animalière était avant tout un art de commande et de décor plus que de collection, et ce notamment en raison du format des œuvres. Les questionnements profonds quant à la place des hommes dans la nature et leurs relations avec le règne animal entraînent en retentissement avec le contexte dans lequel étaient présentées les toiles. Les murs de la demeure, desquels on pouvait désormais exclure la figure humaine au profit de celle de l'animal, contribuaient à conférer un sentiment de recréation d'un microcosme idéal au centre duquel se serait tenu l'homme.

En mettant en parallèle ces regards croisés entre théorie, réception et goût pour la peinture animalière, nous avons pu montrer que la mise en place du genre animalier passait véritablement en tout premier lieu par le rapport qui s'établissait entre l'homme et les animaux. Ces formes de discours prenaient activement part, de la même manière que l'artiste avec son pinceau, à l'émergence de l'animal comme sujet.

L'animal lui-même, sujet central de notre travail, restait à étudier. La question du sujet ne se présentait plus ici en terme de contexte pictural mais devenait relative à l'élaboration d'un sujet, que nous devons alors appréhender au regard du récepteur des œuvres autant que de leur émetteur. La création du sujet constitue selon nous l'une des spécificités de la peinture animalière compte tenu du fait que celle-ci engage à recréer l'image non pas d'un *objet* mais bien d'un *sujet* qui existe dans la nature tout en étant aussi différent de l'homme qu'il peut en être proche. Il faut donc qu'entre l'artiste et le spectateur un dialogue implicite puisse naître pour que le *sujet-animal* soit en mesure d'émerger au-delà de la toile. Il convenait donc d'étudier les modalités de discours et d'écriture du sujet-animal dans le tableau. Celles-ci nous ont montré comment l'homme en choisissant toujours les animaux les plus proches de lui avait la possibilité de s'y identifier autant que de s'en détacher. Les enjeux liés à la peinture animalière ne relevaient pas d'une volonté de mieux connaître le monde environnant, ainsi qu'en témoigne l'absence d'animaux exotiques, mais plutôt de s'assurer une forme de pouvoir sur le milieu sauvage le plus proche. À cet égard la

figure du chien s'est avérée centrale dans la construction de la peinture animalière dans la mesure où c'est elle qui, en se faisant médiatrice, impliqua un processus de distanciation et de rapprochement entre règne animal et monde humain.

Ainsi que l'écrivait André Félibien en 1660, « cette science [la peinture] que l'on peut dire avoir quelque chose de divin, puisqu'il n'y a rien en quoi l'homme imite davantage la toute-puissance de Dieu, qui de rien a formé cet univers, qu'en représentant avec un peu de couleurs toutes les choses qu'il a créées : Et comme Dieu a fait l'Homme à son image, il semble que l'homme de son côté fasse une image de soi-même, en exprimant sur une toile ses actions et ses pensées¹⁵⁴⁸ ». Avec la peinture animalière, la hiérarchie de la Création trouva encore un nouveau retentissement : Dieu avait créé l'homme à son image, et l'homme à son tour (re)créait l'animal. Au travers de cette peinture, les hommes ne trouvaient pas uniquement une image de l'Autre mais y percevaient avant tout une représentation d'eux-mêmes. Ces images n'étaient pas nouvelles, l'homme ayant depuis toujours dessiné, peint, sculpté, écrit, ou encore imité, les animaux, mais elles témoignent pour chaque époque et pour chaque forme spécifique d'un rapport au monde en constante mutation.

Le sujet ici s'est donc construit selon trois acceptions : dans un premier temps le sujet a été entendu comme étant celui de l'image et de l'artiste, avant que, dans un deuxième temps, cette même image ne devienne le sujet du discours artistique, dans un dernier temps, le sujet a enfin été envisagé au prisme de l'animal *lui-même* et de toutes les contradictions qu'une telle dénomination peut impliquer. Ces différents aspects qui témoignent de la polysémie d'une notion comme celle de sujet font écho à la pluralité d'interprétations que nous pouvons faire des animaux dans la peinture et à la complexité de l'étude d'un genre pictural. Ce dernier devait être appréhendé autant au travers de son cadre strictement artistique que selon la vision plus globale de son contexte, celle qui fait sa spécificité.

Nous avons souhaité entreprendre notre étude avant tout comme un travail de définition. Ainsi que nous le présentions en introduction, les recherches menées sur la peinture animalière nous ont montré que celle-ci, pour ce qui concerne l'art français à l'époque moderne, n'avait jamais été abordée en tant que telle et que sa définition demeurait encore relativement floue. Les précédentes publications se bornaient encore trop souvent à ne concevoir l'animal que comme un objet. Il nous semblait donc essentiel de déterminer véritablement le(s) sujet(s) de l'art animalier afin de pouvoir en saisir les enjeux. Nous souhaitions ainsi détacher la peinture animalière de la nature morte, sans toutefois rejeter la perspective d'un croisement entre les deux genres, de la même manière que le genre animalier trouve des résonances dans la peinture de paysage, de

1548. FÉLIBIEN André, *De l'origine de la peintures et des plus excellents peintres de l'Antiquité. Dialogue*, Paris, Pierre Le Petit, 1760, p. 10.

genre, dans le portrait et même dans l'histoire.

De ce fait, nous avons bien conscience que cette étude ne se présente que comme une ouverture à la peinture animalière, éminemment plus riche et complexe que les quelques aspects que nous avons abordés.

Tout au long de notre réflexion, nous nous sommes appliquée au mieux à conserver l'animal comme le sujet central de notre discours. Pourtant, en empruntant les mots d'Arnaud Zucker dans sa préface à *La personnalité des animaux* par Élien (I^{er}-II^e siècle ap. J.-C.), nous pourrions résumer notre travail de thèse en affirmant que « si son sujet est l'animal, son horizon reste l'homme¹⁵⁴⁹ ».

1549. ÉLIEN, *La personnalité des animaux. Livres I à IX*, éd. traduite et commentée par Arnaud ZUCKER, Paris, Les Belles Lettres, 2001 [II^e-III^e s.], p. XXXIII.

INDEX DES NOMS PROPRES

A.

Actéon, 80
Adam, 37-39, 49, 336
Agricola, Christoph Ludwig, 295
Alberti, Leon Battista, 205, 220, 307
Aldrovandi, Filippo Maria, 389
Alembert, Jean le Rond (d'), 184, 354
Alexandre le Grand, 45, 220
Angran de Fontpertuis, 102-105, 155
Ansezune (duc d'), 303
Antin (duc d'), 308
Apelle, 31
Apollon, 61, 187
Arcambal (marquis d'), 291
Aristote, 35, 39, 45, 215-216
Aubert, 292-293
Aubriet, Claude, 44
Audran, Claude III, 79, 121, 124-125
Aumale, duc d', 312
Angiviller (comte d'), 102-105, 155
Argenson (marquis d'), 151
Aved, Jacques André Joseph, 285, 300

B.

Bachaumont, Louis Petit (de), 110, 115, 154
Bachelier, Jean-Jacques, 14, 19-20, 99, 101, 105, 118, 126, 129, 137-145, 147-151, 164, 173, 234-235, 238-239, 255-256, 264, 281, 302, 310-311, 333-334, 345-348, 364, 372, 382, 391-395
Baillet de Saint-Julien, Louis-Guillaume, 114, 141, 142, 253-255, 258, 262-263, 269-270
Bailly, Jacques, 59
Baptiste, 236
Barye, Antoine-Louis, 12
Basan, Pierre-François, 287
Bassano, Jacopo, 50, 53, 206, 284, 387-389
Batteux, Charles, 212
Beauzée, Nicolas, 330
Belin, Jean-Baptiste dit Blain de Fontenay, 43
Bentham, Jeremy, 56
Bentham, Samuel, 56
Bérain, Jean, 125
Bergeret de Grandcourt, Pierre Jacques Onésyme, 392-393
Beringhen, marquis de, 289, 302
Bernaerts, Nicasius, 34, 54, 56, 62, 72-80, 82-83, 89, 91, 96, 190, 193, 236, 281, 309, 321, 371, 387-388, 400

Bimbi, Bartolomeo, 53-54
Blain de Fontenay (voir Belin, Jean-Baptiste)
Blondel d'Azincourt, Barthélémy-Augustin, 291
Boel, Pieter, 34, 57, 62, 67, 69, 72, 74-78, 83, 190, 193, 206, 400
Bologne, Jean, 60, 389
Bonnier de la Mosson, Joseph, 293
Boucher, François, 131, 146, 173, 297, 298
Bougeant, Guillaume-Hyacinthe, 217, 254, 271, 384
Boullier, David-Renaud, 217
Bourbon-Conti, Louis-François (de), 285, 287, 291, 301
Brandi, Domenico, 50
Brueghel, Jan (l'Ancien), 49-50, 67, 203, 388
Brueghel, Jan (le Jeune), 50, 301
Buffon, Georges-Louis Leclerc (comte de), 41-42, 126, 343-344, 346-347, 351, 354, 360-361, 365, 368-369, 373, 374, 376, 380, 393, 395

C.

Cacault, François, 120
Camburat (de), 268-271
Castiglione, Giovanni Benedetto, 50, 51, 68, 192, 206, 284
Castiglione, Giovanni Francesco, 50
Catherine II de Russie, 159
Caylus, Anne-Claude (de), 140-156
Chappe, Jean, 387
Chardin, Jean-Baptiste Siméon, 19-20, 26, 27, 103, 105, 115, 134, 139, 154, 162-172, 174, 191, 236, 246, 250, 269, 334-335, 355, 367, 373
Choiseul (duc de), 286-287
Choiseul-Praslin (duc de), 286
Christ (Le), 349
Christophe, Joseph, 80
Christian Ludwig II, 81
Clara (rhinocéros), 47, 81, 297, 345
Clément (abbé), 332
Clodion, 392
Cochin, Charles-Nicolas, 111, 221, 243
Colbert, Jean-Baptiste, 41, 369
Condé (princes de), 22, 312, 313
Condillac, Étienne Bonnot (de), 217, 352
Conti : voir Bourbon-Conti
Cotelle, Jean II, 59

Coypel, Antoine, 204, 209, 210
Coypel, Charles-Antoine, 193, 261
Criaerd, Mathieu, 298
Crivelli, Angelo Maria, 301
Crivelli, Giovanni, 301
Cureau de la Chambre, Marin, 217-226
Cuyp, Aelbert, 65

D.

Dagomer, Charles, 88, 122, 128-130, 146, 535
Daubenton, Louis Jean-Marie, 328, 342, 353, 360, 361
Daudé de Jossan, 146
Davila, Pedro Franco, 295, 302
Delacroix, Eugène, 12
Delamarre, Jacques-Barthélémy, 150-152, 373, 381, 395
Della Porta, Giambattista, 228
Demarne, Jean-Louis, 149
Demarteau, Gilles, 128, 130
Descamps, Jean-Baptiste, 286, 290-291
Descartes, René, 213, 215-217, 219, 226, 254
Desfontaines, Pierre-François Guyot, 240
Desmares, Charlotte, 314
Desportes, Alexandre-François, 14-15, 21-24, 27, 34, 74-75, 79-80, 86-94, 98-100, 102-103, 105-107, 110-111, 113, 123, 126, 130, 135, 137-139, 142, 148, 153, 156, 162-164, 166-167, 169-173, 192, 227, 239, 247, 251-253, 255-256, 288, 291-294, 298, 303, 307-314, 317-318, 320, 345, 349, 355, 364, 366, 371-373, 377, 379, 386, 389-390, 400
Desportes, Claude-François, 87, 89-91, 94-98, 102-103, 113, 164, 193, 252, 257, 372
Desportes, Nicolas, 87, 98-105, 113, 144, 168, 235, 266, 310, 333-334, 380
Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph, 68, 99
Dezallier d'Argenville, Antoine-Nicolas, 173, 310-311, 313
Diane (figure mythologique), 80, 265
Diane (chienne), 392-393
Diderot, Denis, 58, 100-101, 115, 143, 146-147, 156-160, 184, 209-212, 214, 255-256, 264, 266, 269, 271-272, 328, 341-342, 353-354, 362
Doncre, Dominique, 394
Du Bos, Jean-Baptiste, 212, 251, 259
Du Fresnoy, Charles-Alphonse, 201
Dubois de Saint-Gelais, 72
Duchâteau-Destours, Denise, 161
Dujardin, Karel, 287
Dupuy du Grez, Bernard, 199
Durameau, Louis Jean-Jacques, 258

Dürer, Albrecht, 46-47

E.

Edwards, George, 305
Élien, 403
Élisabeth Farnèse, 388
Elisabeth I^{ère}, 305
Ésope, 59, 368
Estève, Pierre, 111, 240-241, 243, 260, 268
Estours, Mademoiselle (d'), 154, 160, 161
Ève, 49

F.

Fanfaraut (chien), 390
Félibien, André, 25, 72, 186-190, 193, 199, 207, 210, 383, 402
Fénelon, François (de), 208-209
Ferdinand, Valentin, 46
Fessard, Étienne, 382
Fifi (canari), 392
François I^{er}, 22, 374
Frédéric II, 320
Fréron, Élie, 156
Furetière, Antoine, 349
Fyt, Jan, 63, 67, 69-70, 76, 163, 280, 290, 378

G.

Garrigues de Froment, 165
Gaston d'Orléans, 43
Gersaint, Edme-François, 286, 296-297
Gevigney, Jean-Baptiste Guillaume (de), 291
Gigot de la Peyronie, François, 81, 107
Gillot, Claude, 125
Glucq, Claude, 313-314
Goiffon, Georges-Claude, 224
Gougenot, Louis, 107, 114-116, 118-119, 249-250, 253, 260, 271-272
Grandjean, Jean-Louis, 298
Grimm, Freidrich Melchior, 115-159
Grosier (abbé), 148, 249, 256
Gryef, Adriaen (de), 290-291

H.

Hårleman, Carl, 385
Hébert, Thomas-Joachim, 298
Hercule, 148
Hogguer, Antoine, 314
Homère, 211
Hondecoeter, Melchior (d'), 63, 66, 69-70, 129, 172-173, 193, 280, 290-291, 296, 300-301
Hondius, Abraham, 290
Houzeau, Jacques, 60
Hubert (saint), 349

- Huet, Christophe, 86-88, 121-134, 137-138, 144, 146, 151, 164-165, 289, 297, 302, 312, 345, 355, 382, 390, 395
- Huet, Jean-Baptiste, 27, 88, 99, 105, 122, 128, 137-139, 144-150, 164, 173, 234, 239, 247, 255-257, 264, 268, 271, 281, 283, 292, 347, 364, 378-379, 394
- Huet, Jean-Baptiste-Marie, 144
- Huet, Nicolas (l'Ancien), 123, 144, 294
- Huet, Nicolas (le Jeune), 123, 144
- Huilliot, Claude, 170
- Huilliot, Pierre-Nicolas, 66, 87, 162, 170-173
- Huquier, Gabriel, 132
- Huquier, Jacques-Gabriel, 240
- I.**
- Io, 220
- Isabelle d'Autriche, 388
- J.**
- Jacob, Georges, 298
- Jaucourt, Louis (de), 184, 330
- Jeaurat, Étienne, 169
- Jeaurat de Bertry, Nicolas Henry, 129, 162, 167-171
- Joly de Saint-Just, 265
- Jullienne, Jean (de), 283, 286
- K.**
- Keller, Balthazar, 60
- Klinglin, François-Joseph (de), 292, 301
- L.**
- Lacombe, Jacques, 243, 262, 383
- La Faye (marquis de), 315
- La Fontaine, Jean (de), 34, 80, 110, 133, 141, 217, 298, 312, 333, 348, 350, 355, 367-368
- La Font de Saint-Yenne, Étienne (de), 108, 242, 250-251, 253
- La Hyre, Laurent (de), 386-387
- Lairesse, Gérard (de), 195
- Langlier, Jacques, 284
- Largillière, Nicolas (de), 107, 114
- La Rochefoucauld, François (de), 350
- Latone, 60
- Laugier, Marc-Antoine, 109, 240, 262, 263, 267, 268
- Laurent le Magnifique, 46, 52
- Le Blanc, (abbé), 109, 253
- Le Brun, Charles, 34, 59, 72, 74, 76, 78, 186-188, 190, 201-203, 223, 226-229
- Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre, 280, 287, 290-291
- Leclerc, Sébastien, 42, 59, 75
- Leczinska, Marie, 168
- Le Général (chat), 396
- Le Guerchin, 389
- Le Lorrain, Louis-Joseph, 173
- Lemoyne, Jean-Baptiste, 103
- Lenormant de Tournehem, Charles François Paul, 262
- Le Nôtre, André, 54, 58
- Lépicié, Nicolas-Bernard, 293
- Le Roy de la Faudignière, François, 283
- Leroy, Charles-Georges, 218-219, 380
- Le Vau, Louis, 56-57
- Léon X, 46, 52
- Linné, Carl (von), 346
- Liseta (chienne), 388
- Louis XIV, 22, 44, 55, 57, 62, 79, 90, 187, 308-309, 312, 317-318, 320, 345, 389
- Louis XV, 79, 82-83, 94, 106, 306, 308, 311-312, 316-317, 320, 344-345, 382, 389, 394
- Louis XVI, 287, 317
- Lully, Jean-Baptiste, 61
- M.**
- Mailly (madame de), 298
- Malebranche, Nicolas, 216
- Manuel I^{er}, 46
- Marcenay de Ghuy, Antoine, 209
- Marie-Antoinette, 150-151
- Mariette, Pierre-Jean, 118-119, 163
- Marigny (marquis de), 143, 221, 382
- Marsigli, Luigi Ferdinando, 254
- Marsy, Balthazar, 60
- Marsy, Gaspard, 60
- Martin, Pierre-Denis, 93
- Masquelier, Louis-Joseph, 286
- Massé, Jean-Baptiste, 192-193
- Mathon de La Cour, 101, 159, 248
- Mazarin (cardinal), 57, 308
- Mecklembourg-Schwerin (ducs de), 81, 107, 289, 345
- Mecklembourg-Schwerin, Christian Ludwig II (de), 81
- Médicis (famille), 52, 53, 54, 62, 74, 388
- Médicis, Cosme III (de), 53-54
- Médicis, Ferdinand II (de), 54
- Ménageot, François-Guillaume, 204-205
- Mignard, Pierre, 386
- Mignon, Abraham, 156, 296
- Mimi (chienne), 143, 382, 391, 395
- Misse (chienne), 389
- Moncrif, François-Augustin (Paradis de), 369
- Monnoyer, Jean-Baptiste, 77, 236

Morfouace de Beaumont, Gilles, 217, 368
Muzaffar II, 46

N.

Napoléon III, 22
Nassau-Siegen, Jean-Maurice (de), 345
Nattier, Jean-Marc, 320
Neufville, Jean-Florent (de), 92
Neufville de Brunaubois-Montador, 253, 271
Nicias, 31
Ninette (chienne), 392
Noé, 37, 49, 50

O.

Orléans, Philippe (d'), 386
Omphale, 148
Orphée, 48, 49, 50, 71, 75, 316, 342, 348
Orry, Philibert, 103, 308
Oudry, Jacques, 107
Oudry, Jacques-Charles, 87, 105, 112-119, 142, 235, 239, 250, 260, 288, 293
Oudry, Jean-Baptiste, 14-15, 17, 19-21, 23, 27, 34, 47, 66, 75, 81-82, 86-88, 92, 94, 98-100, 105-113, 115-121, 123-124, 126, 130, 132, 135, 137-146, 148, 150, 156, 162-164, 166-167, 171-173, 175, 191, 194, 198, 227, 234, 236, 239-243, 245-247, 250-258, 261-263, 265, 267-268, 271-272, 275, 281, 283, 288-289, 291-293, 297-298, 306-317, 319-320, 332-334, 341, 345-346, 350, 355, 361, 364, 373, 377-382, 385, 389-391, 394-396, 400
Ovide, 48, 60

P.

Pace da Campodoglio, Michelangelo, 389-390
Pagni, Benedetto, 284
Pahin de la Blancherie, 152, 156, 160-161
Paillet, Alexandre-Joseph, 285, 287
Palatine (princesse), Elisabeth-Charlotte de Bavière, 369, 386
Parrocel, Joseph, 93, 309, 375
Pasquier, 104
Pausias, 31
Pehr (chien), 364-365, 385-386, 396
Perdrix, Jean-François, 312
Pernety, Antoine-Joseph, 184, 191-192, 210, 383
Perrault, Charles, 59, 187-188, 207
Perrault, Claude, 34, 41-44, 57, 75
Perrot, Pierre-Josse, 130
Peyrotte, Alexis, 88, 122, 130-134, 165, 312, 364
Philippe II d'Espagne, 63

Pierre, Jean-Baptiste-Marie, 103, 105, 131, 173
Piles, Roger (de), 191, 197, 199, 200-201
Pineau, Nicolas, 173
Pingeron, Jean-Claude, 257
Platon, 209
Pline l'Ancien, 31, 39
Pluche, Noël-Antoine, 218
Pompadour (marquise de), 127, 142, 144, 302, 306, 382, 391, 395
Pompon (chien), 151
Portail, Jacques-André, 242
Potter, Paulus, 63-66, 69, 149, 198, 285-287, 289-291, 347
Poussin, Nicolas, 203
Prévost, Jean-Louis, 238, 291

Q.

Quinault, Philippe, 61

R.

Radet, Jean-Baptiste, 148
Ranc, Jean, 388
Raon, Jean, 60
Razoumovski (comte), 305
Rébecca, 202
Reboul, Marie-Thérèse : voir Vien Marie-Thérèse
Remy, Pierre, 293, 300
Renou, Antoine, 146
Restout, Jean, 241
Reynolds, Joshua, 194
Richelieu (cardinal de), 61, 369
Richer, Henri, 270
Rigaud, Hyacinthe, 99
Robert, Hubert, 265
Robert, Nicolas, 43-44
Robien, Christophe-Paul (de), 294
Rodolphe II, 69
Romé de l'Isle, Jean-Baptiste Louis, 295
Rouette, Gabriel, 87, 112, 118-121
Rouette, Louis, 119
Rousseau, Jean-Jacques, 12
Rubens, Pierre Paul, 49, 67-68, 70, 205, 345, 375, 388

S.

Saftleven, Cornelis, 294
Saint-Aubin, Gabriel (de), 241-242, 285
Saint-Yves, Charles-Léoffroy (de), 109, 114
Savery, Roelandt, 49-50, 67, 69, 71, 284, 299
Savoie (princesse de), 58
Schlegel, August Wilhelm, 198
Sève, Jacques (de), 126

Simpol, Claude, 80
Snyders, Frans, 21, 43, 63, 67-72, 76, 93-94,
120, 129, 190, 192-193, 257, 280, 283, 288,
290-291, 310, 370-371, 377-378
Soufflot, Jacques-Germain, 373
Spoede, Jan Jakob, 246
Stubbs, George, 21, 348
Sully (duc de), 303-304
Susini, Antonio, 60

T.

Tallard, Marie-Joseph (duc de), 284
Tambon (chien), 387
Taraval, Hugues, 257
Téniers, David (le Jeune), 133
Terray (abbé), 102
Tessin, Carl-Gustaf, 289, 364, 385
Tessin, Ulrika-Louisa, 385
Testelin, Henri, 202-203
Titi, Tiberio, 53, 388-389
Tobie, 202
Tronquette (chienne), 142
Trudaine, Daniel-Charles, 315, 319
Turlu (chienne), 389

V.

Vallayer-Coster, Anne, 152-156, 261, 265-266,
347
Van Blarenberghe, Louis-Nicolas, 287
Van Boucle, Pieter, 83, 112, 190, 290
Van Clève, Corneille, 60
Van der Meulen, Adam Frans, 72, 77, 93, 307,
309, 317-318, 348, 375
Van de Velde, Adriaen, 65-66, 285-286

Van Kessel, Ferdinand, 296
Van Kessel, Jan (l'Ancien), 67, 69, 71, 76, 301, 304
Van Loo, Carle, 131, 263
Van Oosten, Isaac, 49
Van Spaendonck, Gerard, 156
Van Utrecht, Adriaen, 67, 69, 70
Vasari, Giorgio, 86, 270
Vaudreuil (comte), 287
Vendôme (duc de), 387
Vernansal, Guy-Louis, 80
Vernet, Joseph, 154, 269
Vien, Joseph-Marie, 103, 156
Vien, Marie-Thérèse, 152, 156-157, 159-160,
168, 256, 272
Vincent, Antoine-François-André, 221-222,
224
Vincent, François-André, 85, 392
Voltaire, 217, 361, 369
Vos, Paul (de), 21, 50, 63, 67, 69-71, 76, 371,
378-379

W.

Watelet, Claude-Henri, 31, 184-185, 190-191,
193, 197, 225, 228-229, 259, 263, 355
Watteau, Jean-Antoine, 134, 165
Weenix, Jan, 173, 193
Wildens, Jan, 50
Wouvermans, Philips, 287

Y.

Yvon, Claude, 215, 216, 224, 379

Z.

Zentani, Antonio, 387

INDEX DES NOMS D'ANIMAUX

A.

Aigle, 75
Autour des palombes, 77

B.

Barbet, 116, 298, 315, 362
Beagle, 93
Bichon, 151-152, 392
Bœuf, 31, 49, 65, 287, 347, 360
Bouvreuil, 96
Braque, 102, 333-334, 362
Brebis, 360
Buse, 142, 319, 350

C.

Canard, 116, 315, 319
Canard colvert, 92
Canari, 381, 392
Caille, 126
Carlin, 333-334, 362
Cavalier King Charles, 102, 117, 149, 362, 394
Cerf, 40, 60, 80, 96, 142, 166, 245, 312, 314,
332-333, 349-350, 366, 374, 376, 379
Chat/chatte, 26, 69-71, 129, 143, 151, 160, 166,
168-169, 264-266, 292, 335, 347, 358, 366,
368, 369-373, 381, 394-396
Chat angora 143, 151, 160, 264, 347, 373, 395
Cheval, 31, 55, 60, 141, 205, 221-222, 284, 287,
320, 348-349, 358, 360, 366, 374, 379
Chèvre, 236, 360
Chevreuil, 80
Chien/chienne, 21-22, 40, 53, 55, 60, 69-70,
82-83, 85, 90, 92-93, 96, 100-101, 110, 114,
116-117, 120, 124, 127, 130, 137, 142-143,
145-146, 148-151, 153, 155, 194, 202, 205,
252, 263, 267-268, 282-283, 290, 292, 294,
298, 303-304, 313, 315, 317, 319-321, 326,
333-334, 340, 345-347, 350, 352, 356-382,
385-397, 402
Chien havanais : voir bichon
Chien papillon, 149, 394
Chiot, 117
Cochon, 360
Coq, 111-112, 302, 304-305, 315, 319
Coq-faisan, 302
Crocodile, 57
Cygne, 116, 298, 303, 313

D.

Daim, 80, 349, 374
Dogue, 240, 267-268, 271, 346, 362, 389

E.

Écureuil, 298
Éléphant, 46, 52, 57
Épagneul, 333, 362

F.

Faisan, 77, 252, 298, 300, 302-303, 313, 317,
319, 349, 386, 395
Faucon, 171
Flamand rose, 303

G.

Girafe, 46, 52
Grand-Duc, 44
Grenouille, 60, 211

H.

Hamster, 130
Hirondelle, 379

I.

Insecte, 25, 71, 295, 298

L.

Lapin, 120, 142, 154, 298, 350, 396
Léopard, 49, 82, 234
Lévrier/levrette, 362, 389, 392, 390
Lièvre, 47, 92-93, 113, 319, 349
Lion, 40, 47, 49, 60, 82, 150, 226, 311, 345,
368, 376
Loup/louve, 60, 80, 141, 166, 240, 245, 267,
320, 340, 348-349, 368-370, 373-374, 376-
378
Loup-cervier, 240
Lynx, 77

M.

Marcassin, 271-272, 379
Marmotte, 77
Mâtin, 362
Mouche, 379
Mouton, 53, 65, 236, 287, 290, 347

O.

Oie, 57, 146, 268, 271, 379
Oiseau, 26, 40, 44, 47, 53, 57, 61, 66, 69-71, 75, 77, 110, 125, 126, 129, 131-132, 134, 143, 150-152, 156-157, 159, 171-172, 235, 276, 282, 290-292, 294-295, 298, 299-305, 307, 311, 313, 321, 346, 357, 362, 364, 381-382, 391, 395-396
Ours, 40, 60, 226, 311, 345

P.

Paon, 57, 172
Papillon, 71, 143, 149, 156-157, 304, 394-395
Pélican, 44, 57
Perdrix, 92, 113, 126, 252, 300, 302, 317, 349, 386, 395
Perroquet, 69, 96, 169, 371
Pigeon, 158-159, 347
Poisson, 25, 40, 61, 71, 166, 171, 245, 335
Poule, 54, 160, 272, 305, 315
Putois, 77

R.

Raie, 26, 166
Rapace, 77

Rat, 211

Raton laveur, 77
Renard, 120, 312-313, 315, 319, 350, 368
Reptile, 71
Rollier bleu, 47
Rhinocéros, 46-47, 81, 297, 345

S.

Sanglier, 60, 69, 80, 96, 245, 290, 314, 320, 333-334, 349-350, 374-376, 380
Serin, 160
Singe, 43, 47, 66, 69, 125-126, 133-134, 165, 236, 297, 355, 364, 371
Singe capucin, 43

T.

Taureau, 65
Tigre, 49, 60, 82, 346
Tortue, 75, 96

V.

Vache, 65, 220, 285-287, 290, 347
Vautour, 54
Veau, 53

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Sources

Sources manuscrites

Centre historique des Archives nationales

Série O1-Maison du Roi

O¹ 1925 (Maison du roi, Ancien Régime, année 1737).

Minutier central des notaires Parisiens (MC)

Études

I, 408, 13 juin 1742 : Inventaire après-décès de Claude Glucy (Glucq)

XXVI, 390, 2 septembre 1737 : quittance de Christophe Huet, maître peintre, demeurant rue Darnétal.

XXVIII, 276, 24 août 1742 : Constitution de rente annuelle de 25 livres par Christophe Huet, professeur en l'Académie de Saint-Luc.

XXXVIII, 363, 25 février 1748 : Bail par Christophe Huet, peintre officier de l'académie de peinture, rue Greneta.

LXXIII,837, 25 avril 1761 : inventaire après décès de Louis Pierre Maximilien de Béthune (1685-1761), duc de Sully.

LXV, 286, 8 août 1741 : Inventaire des biens qui sont au château de Villegénis.

Bibliothèque Nationale de France (BNF)

Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale

[Collection de pièces sur les Beaux-arts imprimées et manuscrites] / [recueillie par Pierre-Jean MARIETTE, Charles-Nicolas COCHIN et M. DELOYNES].

BASAN Pierre-François, *RECUEIL // D'estampes gravées // d'après les tableaux // du Cabinet de // Monseigneur le duc // DE CHOISEUL // par les soins du // Sr Basan // MDCCLXXI*, Paris, Chez l'Auteur, 1771

DEMARTEAU Gilles, DAGOMER Charles, *Planches pour Deux cahiers d'animaux*, s. l. n. d.

École Nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)

Ms.229 DESPORTES Claude-François, *Discours sur la théorie et la pratique*, manuscrit, n. d.

Ms. 235 DESPORTES Claude-François, *Du dessin*, manuscrit, n. d.

Sources imprimées et ouvrages anciens

Périodiques

L'Année littéraire (1754-1776)

L'Avant-coureur (1760-1773)

La Feuille nécessaire (1759)

Gazette de France (1631-1761)

Journal encyclopédique (1756-1793)

Mercur (1721-1723)

Mercur de France 1 (1724-1778)

Mercur de France 2 (1778-1791)

L'Observateur littéraire (1758-1761)

Ouvrages et articles

ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET SCULPTURE, *Establissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture par lettres patentes du roy vérifiées en Parlement*, Paris, P. le Petit, 1664.

ALBERTI Leon Battista, *La peinture, texte latin, traduction française, version italienne*, éd. par Thomas GOLSENNE, Bertrand PRÉVOST et Yves HERSANT, Paris, Seuil, 2004 [1435].

ALBERTI Leon Battista, *De re aedificatoria*, Florence, N. Laurentii Alamanni, 1485.

ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier*, trad. par Pierre CAYE et Françoise CHOAY, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1485].

ALBERTI Leon Battista, *L'Architecture et art de bien bastir, du seigneur Léon Baptiste Albert*, trad. de Jean MARTIN, Paris, J. Kerver, 1553 [1485].

L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps, Par M. Fréron des Académies d'Angers, de Montauban & de Nancy, Paris, Michel Lambert, 1754-1776.

ANONYME, « Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de peinture de l'année 1748 », *Revue universelle des arts*, 1859 [1748] (t. x), p. 432-462.

ANONYME, « Lettre au P.J.B. Sur l'exposition des Ouvrages de Sculpture, de Gravure qui s'est fait cette année au Louvre », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, 1750, t. I, p. 2425-2426.

ANONYME, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre, le 27 août 1751*, Amsterdam, 1751.

ANONYME, *Remerciement à M. B** auteur des lettres sur la peinture, vulgairement appelées "La Critique du Salon"*, Par M. Z**. Peintre de l'Académie de Saint-Luc, Genève, 1751.

ANONYME, « Individu, (Métaphysiq.) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 8, p. 684.

ANONYME, « Rage, (Passion.) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 13, p. 458.

Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts ou Journal de Trévoux, Trévoux-Paris, 1701-1767.

ANONYME, *Réponse à une Lettre adressée à un Partisan du bon goût, sur l'exposition des Tableaux faite dans le grand Salon du Louvre, le 28. Août 1755.*, s. l., 1755-1756.

ANONYME, *Lettre sur le Salon de 1755, Adressée à ceux qui la liront*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1755.

ANONYME, *Extrait des observations sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur*, Paris, Moreau, 1757.

ANONYME, *Lettre critique, a un ami, sur les ouvrages de Messieurs de l'Académie, exposés au Sallon du Louvre*, s. l., 1759.

ANONYME, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de Peinture & de Sculpture au Sallon du Louvre 1769.*, Paris, Vente, 1769.

ANONYME, *L'Ombre de Raphael, ci-devant Peintre de l'Académie de Saint Luc, A son Neveu Raphael, Elève des Ecoles Gratuites de Dessin, en Réponse à sa Lettre sur les Peintures, Gravures & Sculptures exposées cette Année au Louvre.*, s. l., 1771.

ANONYME, *Le Devoir du Palais Royal, Instrument assez utile aux Peintres du sallon de 1773*, La Haye, 1773.

ANONYME, « Lettres sur l'Académie Royale de sculpture et de peinture et sur le Salon de 1777. Deuxième lettre. Suite du coup d'œil sur l'école française (en 1777) », *Revue Universelle des Arts*, Paris, Renouard, 1865 [1777] (t. 22), p. 213-233.

ANONYME, « Réponse à la Lettre de M. le Comte de ** », insérée dans le N° 272 », *Journal de Paris*, 1777, n° 276 (3 octobre), p. 2-3.

ANONYME, « Seconde Lettre à M. le Comte De ***, en réponse à celle du Numéro 276 », *Journal de Paris*, juillet-décembre 1777, n° 280 (7 octobre), p. 2-3.

ANONYME, *Encore un rêve, suite de la prêtresse*, s. l., 1779.

ANONYME, *Le lit de justice du dieu des arts, ou Le pied-de-nez des critiques du sallon ; suivi de l'arrêt rendu contr'eux en la cour du Parnasse*, La Haye-Paris, Belin, 1779.

ANONYME, *La Critique est aisée, mais l'art est difficile*, s. l., 1783.

ANONYME, *Changez-moi cette tête, ou Lustucru au Sallon. Dialogue entre le duc de Malborough, un marquis françois & Lustucru*, Paris, Belin, 1783.

ANONYME, *Sans-Quartier au Sallon ; Avec un précis de la vie de Sans-Souci, élève de M. Raphaël, des Porcherons. Histoire très-véritable*, Amsterdam, 1783.

ANONYME, *Messieurs, ami de tout le monde !*, s. l., 1783.

ANONYME, *Les peintres volants ou Dialogue entre un François et un Anglois, sur les tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1783*, s. l., 1783.

ANONYME, *Le Véridique au Sallon*, Athènes-Paris, Cailleau, 1783.

ANONYME, *Entretiens sur les tableaux exposés au Sallon en 1783 ou Jugement de M. Quil, Lay, procureur au Châtelet, & son Épouse ; Mme Fi, Delle, & Mademoiselle Descharmes, Nièce de maître Lami, & de M. Dessence, Apothicaire-Ventilateur*, s. l., 1783.

ANONYME, *Le Sallon à l'encan. Rêve pittoresque, mêlé de vaudevilles, Rêve pittoresque, mêlé de vaudevilles*, s. l., 1783.

ANONYME, *Apelle au Sallon. Seconde édition ; revue, corrigée et augmentée*, s. l., 1783.

ANONYME, *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785, pour servir de suite au discours sur la peinture*, Paris, 1785.

ANONYME, *Le Peintre anglais au Salon de peintures, exposées au Louvre en l'année 1785*, s. l., 1785.

ANONYME, *Observations critiques sur les tableaux du Sallon, de l'année 1785 ; pour servir de suite au Discours sur la Peinture*, Paris, Marchands de Nouveautés, 1785.

ANONYME, *Tarare au Sallon de peinture*, Paris, Marchands de Nouveautés, 1787.

ANONYME, *Merlin au Salon en 1787*, Rome, 1787.

ARISTOTE, *Histoire des animaux* [livres I-IV ; livres V-VII ; livre VIII-X], édition traduite et commentée par Pierre LOUIS, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1969 [IV^e s. av. J.-C.], 3 tomes.

ARISTOTE, *Histoire des animaux*, édition par Pierre PELLEGRIN, Paris, Flammarion, 2017 [IV^e s. av. J.-C.].

BACHAUMONT Louis (Petit de), *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, J. Adanson, 1777-1783, 17 vol.

BACHAUMONT Louis (Petit de), « Liste des meilleurs peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des Académies royales de Peinture, Sculpture et Architecture, suivant leurs rangs à l'Académie en 1750. », *Revue Universelle des Arts*, Paris, Renouard, 1857 [1750] (t. 5), p. 418-427.

BAILLET DE SAINT-JULIEN Guillaume, *Réflexions sur quelques circonstances présentes. Contenant Deux Lettres sur l'Exposition des Tableaux au Louvre cette année 1748. A M. le Comte de R****, s. l., 1748-1749.

BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *Lettres sur la peinture. À un amateur*, Genève, 1750.

BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *La peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.****, Londres, 1753.

BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *Lettre a un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre le 28 Août 1755*, s. l., 1755.

BATTEUX Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BAUDERON DE SÉNECÉ Antoine, *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, Lieutenant-General Au Bailliage & Siege Présidial de Chaumont en Bassigny. Au sujet des Tableaux exposés au Salon du Louvre. Paris le 5. Septembre 1741.*, s. l., 1741.

BEAUZÉE Nicolas, « Sujet (Log. Gramm.) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 15, p. 644.

BONNEFOY DE BONYON Louis, *Lanlaire au Salon académique de peinture*, Gatières-Paris, 1787.

BOUDET Antoine, « Exposition des Tableaux de l'Académie de saint Luc, commencée le 15 mai dans les salles de l' Arsenal », *Journal économique*, Juillet 1752, p. 75-85.

BOUGEANT Guillaume-Hyacinthe, *Amusement philosophique sur le langage des bestes*, Paris, Gissey, 1739.

BOULLIER David-Renaud, *Essai philosophique sur l'âme des bêtes, où l'on traite de son existence et de sa nature, et où l'on mêle par occasion diverses réflexions sur la nature de la liberté, sur celle de nos sensations, sur l'union de l'âme et du corps, sur l'immortalité de l'âme et où l'on réfute diverses objections de Mr Bayle*, Amsterdam, F. Changuion, 1728.

BOUQUIER Gabriel, « Observations critiques sur le Salon de 1775 », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1975 [1775], n° 2, p. 95-104.

BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire Naturelle, Générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roi.*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, 36 vol.

BUFFON, « De la manière d'étudier et de traiter l'Histoire Naturelle », in BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire Naturelle, Générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roi.*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, t. I (1749), p. 31-33.

BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), « Le chien », in BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), DAUBENTON Louis-Jean-Marie, *Histoire Naturelle, Générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roi.*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1789, t. V (1755), p. 185-186.

CAMBURAT (de), *L'Exposition des tableaux du Louvre, Faite en l'année M. DCC. LXIX*, Genève-Paris, Valade, 1769.

CHAMPAIGNE Philippe (de), « Élièzer et Rébecca de Poussin », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps d'Henry Testelin : 1648-1681*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006 [1668], t. I, vol. 1, p. 196-205.

CLÉMENT, « Ode VII. À Mr Oudri Peintre du Roi », *Œuvres diverses de M. l'Abbé Clément*, C. Herissant, 1764, p. 18-20.

COCHIN Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur, en réponse aux Critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1753.

COLSON Jean-François-Gille, COCHIN Charles-Nicolas, *Observations sur les ouvrages exposés au Sallon du Louvre, ou Lettre à M. le comte de ****, Paris, Didot, 1775.

CONDILLAC Étienne Bonnot (de), *Traité des animaux, ou après avoir fait des observations critiques sur le sentiment de Descartes et sur celui de M. de Buffon, on entreprend d'expliquer leurs principales facultés*, Paris,

De Bure aîné, 1755.

COYPEL Charles-Antoine, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751*, Amsterdam, 1751.

COYPEL Antoine, « 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences : 1712-1746*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2010 [1712], t. IV, vol. 1, p. 53-58.

COYPEL Charles-Antoine, « Réponse de M. Coypel, Directeur, au discours de M. Massé sur le choix des talents divers que renferme la peinture », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel, 1747-1752*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2012 [1748], t. V, vol. 2, p. 486-488.

CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Les Caractères des passions*, Paris, P. Rocolet, 1640-1662, 5 vol.

CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Traité de la connoissance des animaux, où tout ce qui a été dict pour et contre le raisonnement des bestes est examiné par le sieur de La Chambre*, Paris, P. Rocolet, 1647.

DAUBENTON Louis Jean-Marie, « Description du chien », in BUFFON Georges-Louis Leclerc (comte de), *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roy*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1804, t. V [1755], 35 vol., p. 230-301.

DAUDÉ DE JOSSAN, *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre*, Paris, Delalain, 1769.

DAUDÉ DE JOSSAN, *Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773. Suivi de l'Entretien d'un Lord, avec M. l'Abbé A****, Paris, 1773.

DE LA PORTE, *Sentimens sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, s. l., 1755.

DELLA PORTA Giovanni Battista, *De humana physiognomonia libri III. Ad Aloysium Card. Estensem*, Vici Aequensis, Apud Iosephum Cacchium, 1586.

DELLA PORTA Giovanni Battista, RAULT (trad.), *La Physionomie humaine de Jean Baptiste Porta, divisée en quatre livres. Nouvellement traduite du latin en français, par le sieur Rault*, Rouen, Jean et David Berthelin, 1655.

DESCAMPS Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, C.-A. Jombert, 1753, 4 vol.

DESCARTES René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leyde, Jan Maire, 1637.

DESCARTES René, « Lettre au Marquis de Newcastle, Egmond, 23 novembre 1646 », *Œuvres et lettres. Textes présentés par André Bridoux*, éd. par André BRIDOUX, Paris, Gallimard, 1966 [1646], p. 1252-1257 (1^{ère} éd. : 1953).

DESCARTES René, *Les Passions de l'âme*, Paris, H. Legras, 1649.

DESFONTAINES Pierre-François Guyot et al., *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, 33 vol.

DESPORTES Claude-François, « La vie de M. Desportes, peintre d'animaux, écrite par son fils conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue en l'Assemblée du 3 août 1748. », in DUSSIEUX Louis (éd.) et al., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854 [1748], t. II (2 vol.), p. 98-113.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grands maîtres*, Paris, De Bure l'aîné, 1745-1752, 3 vol.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage Pittoresque de Paris, ou indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, De Bure l'Aîné, 1752.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville. Par M. D****, Paris, De Bure l'Aîné, 1755.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou, Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance : situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, Paris, De Bure l'Aîné, 1762.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville. Par M. D*** quatrième édition, corrigée & augmentée*, Paris, De Bure l'Aîné, 1779.

Dictionnaire universel françois et latin contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue, Trévoux-Paris, Compagnie des Libraires associés, 1721, 4 vol.

Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771, 8 vol.

DIDEROT Denis, DAUBENTON Louis Jean-Marie, « Animal », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 1, p. 468-474.

DIDEROT Denis, « Bête, Animal, Brute (Gramm.) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 2, p. 214-216.

DIDEROT Denis, « Homme, s. m. », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 8, p. 256-257.

DIDEROT Denis, « Ménagerie », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 10, p. 330.

DIDEROT Denis, « Chiens (*Econom. Rustiq.*) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 3, p. 329-331.

DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par Gita MAY et Jacques CHOUILLET, Paris, Hermann, 1984 [1759-1763].

DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, éd. par Else Marie BUKDAHL et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1984 [1765].

DIDEROT Denis, *Ruines et paysages : salons de 1767*, éd. par Else Marie BUKDAHL, Michel DELON et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1995 [1767].

DIDEROT Denis, *Salons IV. Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, suivi de Pensées détachées sur la peinture*, éd. par Else Marie BUKDAHL et al., Paris, Hermann, 1995 [1769-1781].

DUBOIS DE SAINT-GELAIS Louis-François, « Vies de Renard de Saint-André, Gilles Guérin, Pierre Daret, Nicasiaus Bernarets, Pierre Sarazin, Nicolas Loir et Francesco Maria Borzoni », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tome IV (1712-1746)*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2010 [1729], vol. 2, p. 389-384.

DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, 2 vol.

DUPUY DU GREZ Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, J. Pech & A. Pech, 1699.

DU FRESNOY Charles-Alphonse, PILES Roger (de) (éd. et trad.), *L'art de peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy traduit en français, avec des remarques*, Paris, N. Langlois, 1668.

EDWARDS George, *Histoire naturelle de divers oiseaux, par George Edwards, traduit de l'anglois par M. D.*, Londres, Chez l'Auteur, 1745-1751 (1^{ère} éd. : *A Natural history of birds*, Londres, Chez l'Auteur, 1743-1751).

EDWARDS George, DU PLESSIS J. (trad.), *Glanures d'histoire naturelle, consistant en figures de quadrupèdes, d'oiseaux, d'insectes, de plantes,... avec les descriptions*, Londres, Chez l'Auteur, 1764 (1^{ère} éd. : *Gleanings of natural history, exhibiting figures of quadrupeds, birds, insects, plants,... with description*, Londres, Chez l'Auteur, 1758-1764).

ÉLIEN, *La personnalité des animaux. Livres I à IX*, édition traduite et commentée par Arnaud ZUCKER, Paris, Les Belles Lettres, 2001 [II^e-III^e s.].

ENGERAND Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, E. Leroux, 1901 (1^{ère} éd. : 1900).

ÉSOPE, *Fables*, éd. et trad. par. Émile CHAMBRY, Paris, Les Belles Lettres, 2018 [IV^e-V^e s. av. J.-C.].

ESTÈVE Pierre, *Lettre a un ami, sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre, le 25. Août 1753.*, s. l., 1753-1754.

FARÉ Fabrice (préf.), *Divers salons du dix-huitième siècle : pour servir de complément à la Collection des livrets des salons du XVIII^e siècle publiée par J.J. Guiffrey*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1996.

FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. 5e partie*, Paris, Vve S. Mabre-Cramoisy, 1666-1688, 5 vol.

FÉLIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, pour l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1668.

FÉLIBIEN André, *Description de la grotte de Versailles*, Paris, 1674.

FÉLIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J. B. Coignard, 1676.

FÉLIBIEN André, *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité. Dialogue*, Paris, Pierre Le Petit, 1680.

FÉNELON François (de), *Démonstration de l'existence de Dieu, tirée de la connaissance de la Nature, et proportionnée à la faible intelligence des plus simples*, Paris, Jacques Estienne, 1713.

FOUQUET Henri, « Sensibilité », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 15, p. 40.

FURCY-RAYNAUD Marc (dir.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre », *Archives de l'Art Français*, troisième série, t. XXI, Année 1905, *Revue de l'Art français ancien et moderne*, vingt-deuxième année.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome 1*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 vol.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1702, 4 vol. (1^{ère} éd. : 1690, 3 vol.).

GARRIGUES DE FROMENT Antoine-Joseph, *Sentimens d'un amateur Sur l'Exposition des Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, s. n., 1753-1754.

GAUTIER D'AGOTY Jacques-Fabien, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes dédiées à M. de Vandière, Conseiller du Roi en ses Conseils, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académies, & Manufactures de France. Par M. Gautier, Inventeur de l'Art de faire les Tableaux sous Presse, & Pensionnaire de Sa Majesté*, Paris, Jorry, 1753, t. I.

GOIFFON Georges-Claude, VINCENT Antoine-François, *Mémoire artificielle des principes relatifs à la fidèle représentation des animaux, tant en peinture qu'en sculpture. Première partie concernant le cheval*, Alfort, Chez l'Auteur, École royale vétérinaire ; Paris, Valat-la-Chapelle ; Lyon, Jean-Marie Bruiset ; Versailles, Blaisot, 1779, 3 vol.

GORSAS Antoine-Joseph, *La plume du coq de Micille, ou aventures de Critès au Sallon, Pour servir de suite aux Promenades de 1785. Première journée*, Londres-Paris, Hardouin & Gattey, 1787.

GOUGENOT Louis, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M.****, s. l., 1748.

GOUGENOT Louis, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture. A M.*** Seconde édition, revue & augmentée de nouvelles Notes, & de réflexions sur les Tableaux de M. de Troy.*, Amsterdam, 1749.

GOUGENOT Louis, « Vie de M. Oudry, peintre et professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue à l'Académie de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761 », in DUSSIEUX Louis (éd.) et al., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854 [1761], t. II, p. 98-113.

GRIMM Friedrich Melchior et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. par Maurice TOURNEUX, Paris, Garnier frères, 1877-1882 [1748-1793], 16 vol.

GROSIER Jean-Baptiste, *Coup d'œil sur les ouvrages de peinture, sculpture et gravure, de Messieurs de l'Académie Royale, exposés au Sallon de cette année*, Genève, 1779.

GUIFFREY Jules (éd.), *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774 : avec une notice bibliographique et une table*, Paris, Baur et Détaillé, 1872.

GUIFFREY Jules (éd.), *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du xviii^e siècle. Suivie d'une Table de la bibliographie des Salons. Précédée de note sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873*, Paris, J. Baur, 1873.

GUIFFREY Jules (éd.), « Liste générale des maîtres peintres et sculpteurs de la communauté de Saint-Luc de la ville de Paris (1391-1789) », *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris, Édouard Champion, 1915, t. IX.

GUIFFREY Jules (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, 8 vol. (1^{ère} éd. : Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, 42 vol.).

HEINECKEN Carl Heinrich (von), *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1778-1790, 4 vol.

HOMÈRE, *La Batrachomyomachie d'Homère*, éd. et trad. par Philippe BRUNET et préf. de Giacomo LEOPARDI, Paris, Allia, 1998 [v. 303].

HUQUIER Jacques-Gabriel, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre, avec des notes historiques*, Paris, s. n., 1753.

JAUCOURT Louis (de), « Langage, (*Arts. Raisonn. Philos. Metaphys.*) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 9, p. 242-243.

JAUCOURT Louis (de), « Objet (peinture) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 11, p. 302.

JAUCOURT Louis (de), « Passion, (Peint.) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 12, p. 150-152.

JAUCOURT Louis (de), « Peinture des Grecs », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 12, p. 270-271.

JAUCOURT Louis (de), « Physionomie, s. f., (*Scienc. Imagin.*) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 12, p. 538.

JAUCOURT Louis (de), « Privé, apprivoisé (synonymes) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 13, p. 388.

JAUCOURT Louis (de), « Sujet (peinture) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le

Breton et Durand, 1751-1772, vol. 15, p. 644-645.

JOLY DE SAINT-JUST, *Promenades d'un observateur au salon, de l'année 1787*, Londres, 1787.

LABBES (des), *Le miracle de nos jours ; conversation écrite et recueillie par un sourd et muet ; et la bonne lunette, Dans lesquels on trouvera non seulement la critique des Ouvrages exposés au Sallon ; mais la critique de nos Peintres & Sculpteurs les plus connus*, s. l., 1779.

LACOMBE Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique, avec la définition de ces Arts, l'explication des termes & des choses qui leur appartiennent [...]*, Paris, Jean-Th. Hérisant et Frères Étienne, 1753.

LACOMBE Jacques, *Le Salon [en vers et en prose]*, s. l., 1753-1754.

LA FONTAINE Jean (de), *Fables choisies mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668-1694, 3 tomes.

LA FONTAINE Jean (de), *Fables*, Paris, éd. présentée par Marc FUMAROLI, Librairie générale française, 2015 [1668-1694].

LA FONTAINE Jean (de), « Discours à Madame de la Sablière », *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine, 4^e partie*, Paris, D. Thierry et C. Bardin, 1679, p. 78-96.

LA FONTAINE Jean (de), OUDRY Jean-Baptiste (ill.), *Fables*, Paris, D. de Selliers éd., 1992 [1755] (2 vol.).

LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746.*, La Haye, Jean Neaulme, 1747.

LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure , Écrits à un Particulier en Province*, s. l., 1754.

LAUGIER Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V****, Paris, Nicolas Bonaventure-Duchesne, 1753.

LAIRESSE Gérard (de), JANSEN Hendrik (trad. et préf.), *Le grand livre des peintres ou L'Art de la peinture considéré dans toutes ses parties*, Paris, Hôtel de Thou, 1787, 2 vol. (1^{ère} éd. : Het groot schilderboek, Amsterdam, Willem de Coop, 1707).

LA ROCHEFOUCAULD François (de), *Maximes suivies des Réflexions diverses*, éd. présentée par Jacques TRUCHET, Paris, Classiques Garnier, 2018 [1665].

LE BLANC Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Sallon du Louvre, en l'Année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture. À monsieur le Président de B**.*, s. l., 1753.

LE BRUN, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, Paris, Delalain, 1776.

LE BRUN Charles, « 7 avril 1668 : L'expression générale » et « 6 octobre-10 novembre 1668 : L'expression particulière », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps d'Henry Testelin : 1648-1681*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006 [1668], t. I, vol. 1, p. 233-238 et p. 263-283

LE BRUN Charles, « Sur l'expression générale et particulière », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps d'Henry Testelin : 1648-1681*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006 [1668], t. I, vol. 2, p. 715-719.

LE BRUN Charles, PICART Bernard (éd.), *Conférence de monsieur le Brun: premier peintre du roi ... sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, J. J. De Lorne, 1698.

LE BRUN Charles, AUDRAN Jean (éd.), *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1727.

LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands : ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne avec un texte explicatif [...]*, Paris, Chez l'Auteur et chez Étienne-Léon Poignant, 1792-1796, 3 tomes.

LEROY Charles-George, *Lettres sur les animaux*, Nuremberg, 1768.

LEROY Charles-Georges, *L'intelligence des animaux selon Charles-Georges Leroy (1723-1789)*, éd. présentée par François SIGAUT *et al.*, Paris, Ibis Press, 2002 [1768].

« Logements d'artistes au Louvre », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, publiés par la société de l'histoire de l'art français*, Paris, J. Baur, 1873.

LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles. Précédé de Manière de montrer les jardins de Versailles, une invitation à la promenade*, édition présentée par Catherine SZÁNTÓ, Paris, B2, 2013 [1689-1704].

MALEBRANCHE Nicolas, *De la recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, & de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, Amsterdam, H. Desbordes, 1688 (4^e éd.), 2 vol. (1^{ère} éd. : Paris, André Pralard, 1674-1675, 2 vol.).

MARCENAY DE GHUY Antoine, *Essai sur la beauté*, Paris, D'Houry, 1770.

MARIETTE Pierre-Jean, « Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Tome premier A-COL », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, publiés par la société de l'histoire de l'art français*, Paris, Toss, 1851.

MASSÉ Jean-Baptiste, « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coyvel, 1747-1752*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2012 [1748], t. V, vol. 2, p. 466-486.

MATHON DE LA COUR Charles-Joseph, *Lettres à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Guillaume Desprez, 1763.

MATHON DE LA COUR Charles-Joseph, *Lettres à Monsieur***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au sallon du Louvre en 1765*, Paris, Bauche et d'Houry, 1765.

MAYEUR DE SAINT-PAUL François-Marie, *Tableau du nouveau Palais-Royal. Partie 2*, Londres, Maradan, 1788.

MONCRIF François-Augustin (Paradis de), *Les chats*, Paris, Gabriel-François Quillau, 1727.

MONTAIGLON Anatole (de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-*

1793, Paris, J. Baur, 1875-1909 [1648-1793], 11 vol.

MORFOUACE DE BEAUMONT Gilles, *Apologie des bestes, ou leurs connoissance et raisonnement prouvés contre le système des philosophes cartésiens, qui prétendent que les brutes ne sont que des machines automates*, Paris, P. Prault, 1732.

NEUFVILLE DE BRUNAUBOIS-MONTADOR Jean-Florent-Joseph, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre Lettre à Madame la marquise de S.P.R.*, Paris, s. n., 1738.

NEUFVILLE DE BRUNAUBOIS-MONTADOR Jean-Florent-Joseph (de), *Description raisonnée des tableaux exposés au Salon du Louvre*, Paris, Claude-François Simon fils, 1739.

OVIDE, *Les Métamorphoses. Tome II, Livres VI-X*, édition traduite par Georges LAFAYE et présentée par Henri LE BONNIEC, Paris, Les Belles lettres, 1995 [I^{er} s.].

PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, Paris, Ruau, 1779-1788.

PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française, depuis Jean Cousin, en 1500, jusqu' en 1783 inclusivement*, Paris, Knapen & fils, 1783.

PAPILLON DE LA FERTÉ Denis-Pierre-Jean, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, Paris, Ruault, 1776, 2 vol.

PERNETY Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Bauche, 1757.

PERRAULT Charles, *La Peinture, poème*, Paris, Frédéric Léonard, 1668.

PERRAULT Charles, *La Peinture*, éd. présentée par Jean-Luc GAUTIER-GENTÈS, Genève, Droz, 1992 [1668].

PERRAULT Claude, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, Imprimerie Royale, 1671-1676, 2 vol.

PERRAULT Charles, BENSERADE Isaac (de), *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris, Impr. Royale, 1677.

PICART Bernard, *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions, figures gravées par Picart*, Amsterdam, 1713.

PIDANSAT DE MAIROBERT Mathieu-François, *L'Observateur anglois, ou Correspondance secrète entre Milord All'eye and Milord All'ear*, Londres, J. Adamson, 1777-1784, 10 vol.

PILES Roger (de), *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, François Muguet, 1699.

PILES Roger (de), « De l'invention », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps de Jules Hardouin-Mansart, 1699-1711, Tome III*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009 [1699], p. 49-59.

PILES Roger (de), *Cours de peinture par principe*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

PINGERON Jean-Claude, *Réflexions sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au sallon du Louvre*, s. l., s. n., 1769.

PLATON, *La République, livres IV-VIII*, éd. présentée par Émile CHAMBRY et Louis BODIN, Paris, Les Belles Lettres, 1933.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, éd. traduite et présentée par Jean-Michel CROISILLE, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

PLUCHE Antoine, *Le Spectacle de la nature, ou Entretien sur les particularités de l'Histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit*, Paris, Frères Estienne, 1764-1770, 8 tomes en 9 vol.

POMPADOUR Marquise (de), *Lettres. 1746-1752*, Troyes, Librairie Bleue, 1985 [1746-1752].

PUJOULX Jean-Baptiste, *Momus au Sallon, comédie-critique en vers et en vaudevilles : suivie de notes critiques*, s. l., 1783.

RADET Jean-Baptiste, *Ab ! Ab ! Encore une critique du Sallon ! Voyons ce qu'elle chante. Aux derniers les bons !*, Paris, La Grenade, 1779.

RENOU Antoine, *L'impartialité au Sallon, dédiée à messieurs les critiques présents et à venir*, Boston-Paris, 1783.

REYNOLDS Joshua, *Discours sur la peinture*, Paris, ENSBA, 1991 [1769-1790].

RICHER Henri, *Fables nouvelles mises en vers*, Paris, Étienne Ganeau, 1729.

ROBIN Jean-Baptiste-Claude, *L'Ami des artistes au Sallon*, Paris, L'Esclapart, 1787.

SAINT-YVES Charles (Léoffroy de), *Observations sur les arts, Et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. Où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les Villes.*, Leyde, Elias Luzac Junior, 1748.

SCHLEGEL August Wilhelm, *La doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*, trad. de Marc JIMENEZ et Marc GÉRAUD, préface de Jean-Luc NANCY, Paris, Klincksieck, 2009 [1801-1804].

SCUDÉRY Madeleine de, *La promenade de Versailles : dédiée au roi*, Paris, Claude Barbin, 1669.

TESSIN Carl Gustaf, *Tableaux de Paris et de la Cour de France, 1739-1742 : lettres inédites*, éd. par Gunnar von PROSCHWITZ, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1983 [1739-1742].

VINCENT Antoine-François, *Essai sur l'expression des diverses passions du cheval, considérées dans les trois principaux instans de leurs progrès. Quatrième lettre à M. Bachelier*, Paris, Impr. royale, 1787.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique portatif*, Londres, 1768.

WATELET Claude-Henri, « Genre (peinture) », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, vol. 7, p. 597-598.

WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1792, 5 vol.

WILDENSTEIN Georges (éd.), *Le Salon de 1725 : compte rendu par le Mercure de France de l'exposition faite au Salon carré du Louvre par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1725, publié avec des notes et*

documents nouveaux sur les expositions de l'Académie pendant le XVIII^e siècle, Paris, Impr. de Frazier-Soye, 1924 [1725].

YVON Claude, « Âme des bêtes », in DIDEROT Denis (éd.), D'ALEMBERT Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André le Breton, 1751-1772, vol. 1, p. 343-353.

Z***, *Remerciement à M. B** auteur des lettres sur la peinture, vulgairement appelées "La Critique du Salon", et imprimées, à Genève en 1750 . Par M. Z**.* Peintre de l'Académie de Saint-Luc, s. l., 1751.

Catalogues de vente du XVIII^e siècle à nos jours

1745/03/08 - GERSAINT Edme-François, *Catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres contenues dans les cabinets de feu Monsieur Bonnier de la Mosson [...]* : [vente du 8 mars 1745], Paris, Chez Jacques Barois et Pierre-Guillaume Simon, 1745.

1747/04/12 - ANONYME, *Catalogue de tableaux provenans de la galerie et du cabinet de M. le Baron de Banckheim [...]* : [vente] 12 avril 1747, s. l., 1747.

1747/12-1748/03 - GERSAINT Edme-François, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes [...]* de M. Angran, vicomte de Fonspertuis : [vente de décembre 1747 et du 4 mars 1748], Paris, Chez Pierre Prault et chez Jacques Barois, 1747.

1752/03/22 - REMY Pierre, GLOMY Jean-Baptiste, *Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, tant de marbre que de bronze [...]* : [vente du 22 mars 1756], Paris, Didot, 1756.

1754 - ANONYME, *Catalogue de tableaux, bronzes, marbres et dessins du cabinet de feu Monsieur de la Haye* : [vente de 1754], s. l., 1754.

1757/02/28 - HELLE P. C. A., GLOMY Jean-Baptiste, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes [...]* : [vente du 28 février 1757], Paris, Didot, 1757.

1758/03/20 - ANONYME, *Catalogue d'une collection de tableaux et de dessins des meilleurs maîtres de France, d'Italie et de Flandre [...]* : [vente du 20 mars 1758], Paris, Antoine Jombert, 1758.

1762/03/08 - HELLE P. C. A., REMY Pierre, *Catalogue d'une très belle collection de bronzes et autres curiosités égyptiennes, étrusques, indiennes et chinoises [...]* : [vente du 8 mars 1762], Paris, Didot, 1762.

1765/01/14 - ANONYME, *Catalogue de tableaux, estampes, dessins, bronzes, figures de marbre, bustes et gaines de marbre [...]* : [vente du 14 janvier 1765], Paris, Merigot, 1765.

1765/12/02 - LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue des tableaux, estampes, dessins, bronzes, bustes de marbre, avec leurs gaines de marbre [...]* : [vente du 2 décembre 1765], Paris, Chez Lebrun, 1765.

1766/04/28 - REMY Pierre, *Catalogue des tableaux originaux de différents maîtres, miniatures, dessins et estampes sous verre de feu Madame la Marquise de Pompadour [...]* : [vente du 28 avril 1766], Paris, Chez Pierre Rémy, 1766.

1766/11/24 - REMY Pierre, *Catalogue raisonné de tableaux de différents bons maîtres des trois écoles, de figures, bustes et autres ouvrages de bronze et de marbre, de porcelaines, et autres effets qui composent le cabinet de feu Jacques André Joseph Aved [...]* [vente du 24 novembre 1766], Paris, Didot l'Aîné, 1766.

1767/03/30 - REMY Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne [...]* : [vente du 30 mars 1767], Paris, Chez Vente, 1767.

1767/11/12 - ROMÉ DE L'ISLE Jean-Baptiste Louis (de), *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art qui composent le cabinet de M. Davila [...]* : [vente du 12 novembre 1767], Paris, Briasson, 1767, 3 vol.

1769/05/18 - ANONYME, *Catalogue de tableaux originaux des trois écoles, dessins, estampes, bronzes et autres effets [...]* : [vente du 18 mai 1769], s. l., 1769.

1770/07/02 - REMY Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, figures et groupes de bronze, laques, porcelaines distinguées, de différentes sortes [...]* : [vente du 2 juillet 1770], Paris, Chez Musier père, 1770.

1770/12/01 - PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue d'une riche collection de tableaux des peintres les plus célèbres des différentes écoles [...]* : [vente du 1er décembre 1779], Paris, Chez Saugrain et Lamy et chez A. J. Paillet, 1779.

1772/04/06 - BOILEAU Nicolas-François-Jacques, *Catalogue des tableaux qui composent le cabinet de Monseigneur le Duc de Choiseul [...]* : [vente du 6 avril 1772], Paris, Chez Boileau, 1772.

1772/06/16 - ANONYME, *Notice des tableaux, bronzes, porcelaines et autres différents effets de curiosités qui composaient le Cabinet de feu M. Baillon [...]* : [vente du 16 juin 1772], s. l., 1772.

1773/04/01 - REMY Pierre, *Catalogue de tableaux de maîtres très renommés des différentes écoles d'Italie, des Pays Bas, et de France, figures de bronze et de marbre [...]* : [vente du 1er avril 1773], Paris, Chez Chariot, 1773.

1776/02/22 - ANONYME, *Catalogue de tableaux, gouaches, dessins, estampes, bronzes, pierres gravées [...]* : [vente du 22 février 1776], Paris, Chez Charlot et chez Paillet, 1776.

1776/04/15 - JOULLAIN François Charles, JOMBERT Louis-Alexandre, *Catalogue de tableaux, sculptures, dessins et estampes, livres, et autres objets curieux...*, Paris, 1776.

1777/04/08 - REMY Pierre, *Catalogue des tableaux, dessins, terres-cuites, marbres, bronzes, pierres gravées, médailles [...]* : [vente du 8 avril 1777], Paris, Chez Musier et chez Pierre Remy, 1777.

1777/12/15 - PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, bronzes, terres cuites et autres objets de curiosité [...]* [vente du 15 décembre 1777], Paris, Fr. Gueffier, 1777.

1778/02/16 - ANONYME, *Vente de tableaux dont plusieurs sont originaux de bons maîtres et de différentes écoles, quelques dessins [...]* : [vente du 16 février 1778], s. l., 1778.

1778/05/21 - ANONYME, *Catalogue de tableaux, sculptures en bronze, porcelaine, feu et pendule de bronze doré [...]* : [vente du 21 mai 1778], Paris, Chez Bresse et chez Joullain, 1778.

1778/12/01 - REMY Pierre, *Catalogue de tableaux originaux de Jacques Bassan, Gaspre Dughet, Philippe Wouwermans [...]* : [vente du 1er décembre 1778], Paris, Vve Musier, 1778.

1779/03/15 - BOILEAU Nicolas-François-Jacques, *Catalogue d'une collection précieuse de tableaux et dessins des meilleurs maîtres des trois écoles [...]* : [vente du 15 mars 1779], Paris, Chez Du Francastel et chez Boileau, 1779.

1780/11/20 - LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue de tableaux, pastels, gouaches, aquarelles, dessins*

d'architecture et autres [...] : [vente du 20 novembre 1780], Paris, Chez Lebrun, 1780.

1781/02/07 - JOULLAIN François-Charles, *Notice de quelques tableaux, dessins, et meubles précieux, provenans du cabinet de M.*** dont la vente se fera le mercredi 7 février 1781, de relevée, à l'Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré*, Paris, Chez Dufresne et chez Joullain, 1781.

1782/03/01 - ANONYME, *Catalogue des tableaux et autres objets curieux qui composent la majeure partie de la collection de M. Le Roy de La Faudignère [...] : [vente du 1er mars 1782]*, Paris, 1782.

1782/03/18 - BASAN François, JOULLAIN François-Charles, *Catalogue des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composent le Cabinet de feu M. le marquis de Ménars [...] : [vente du 18 mars 1782]*, Paris, Chez Basan, chez Joullain et chez Prault, 1782.

1783/02/10 - PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue des tableaux, dessins, marbres, bronzes, terres cuites, pierres gravées, meubles précieux [...] : [vente du 10 février 1783]*, Paris, 1783.

1784/11/24 - LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue raisonné d'une très belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre et de Hollande [...] : [vente du 24 novembre 1784]*, Paris, Chez Lebrun, 1784.

1786/04/24 - LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France [...] : [vente du 24 avril 1786]*, Paris, Chez Brullé et chez Lebrun, 1786.

1789/04/06 - PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue d'une belle collection de tableaux précieux, la plus grande partie des premiers maîtres flamands et hollandais [...] : [vente du 6 avril 1789]*, Paris, Chez Paillet, 1789.

1793/02/18 - PAILLET Alexandre-Joseph, *Catalogue des tableaux précieux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France [...] : [vente du 18 février 1793]*, Paris, Chez L. F. J. Boileau et chez Paillet, 1793.

1970/05/24-25 - ROUSSEAU (Mlle.), *Tableaux modernes, gravures du XVIII^e siècle, tableaux anciens, objets d'art et de bel ameublement*, Versailles (Hôtel des Cheval-légers), 24-25 Mai 1970.

1970/06/19 - ANONYME, *Tableaux anciens, sculptures antiques, bronzes, bel ameublement du XVIII^e siècle, rares tapisseries*, Paris, Rheims-Laurin, Palais Galliera, 19 juin 1970.

1991/01/30-31 - ADER-PICARD-TAJAN, *Tableaux anciens*, Paris (hôtel Drouot), 30 et 31 janvier 1991.

1992/05/20 - Cornette de Saint-Cyr Pierre *et al.*, *Tableaux anciens, meubles et objets d'art*, Paris (Drouot Richelieu), 20 mai 1992.

1993/07/02 - *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, M^e M.-Th. Escaut-Marquet, Monte-Carlo, Sotheby's Monaco, 2 juillet 1993.

1994/03/31 - TAJAN Jacques *et al.*, *Tableaux anciens*, Paris, Hôtel Drouot, 31 mars 1994.

1994/12/08 - BAYSER Bruno (de) *et al.*, *Dessins et tableaux anciens, céramique, haute époque : objets d'art et de bel ameublement des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, tapisseries, tapis*, Paris (Drouot-Richelieu), Artus associés ; É. Beaussant ; P.-Y. Lefèvre, 08 décembre 1994.

1995/06/23 - PESCHETEAU-BADIN *et al.*, *Dessins et tableaux anciens, bel ameublement*, Paris (Drouot-Richelieu), 23 juin 1995, p. 35, cat. 138 (repr.).

1995/11/27 - BAYSER Bruno (de) *et al.*, *Dessins et tableaux anciens, orfèvrerie et céramique, objets d'art et bel ameublement, tapis et tapisseries : collection d'un amateur et divers*, Paris (Drouot-Richelieu), J. M. Millon ; Cl. Robert B. de Bayser, 27 novembre 1995.

2000/07/06 - SOTHEBY'S, *Old master paintings*, Londres, 6 juillet 2000.

2003/01/23 - *Important Old master paintings*, Sotheby's, New York, jeudi 23 janvier 2003.

2003/12/10 - MAIGRET Thierry (de) *et al.*, *Tableaux et dessins anciens, céramiques, haute époque, sculptures, objets d'art et d'ameublement des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, tapis et tapisseries*, Paris (Drouot-Richelieu), Lyon, R. Millet ; G. Dillée ; P. d'Arcy, , 10 décembre 2003.

2004/12/07 - AGUTTES Claude *et al.*, *Dessins et tableaux anciens, Extrême-Orient - argenterie, armes et souvenirs historiques...*, Neuilly-sur-Seine (Hôtel des ventes), 7 décembre 2004.

2005/11/09 - PORRO & C, *Arredi, dipinti e oggetti d'arte dalla collezione di Francesco Queirazza*, Milan, Porro, 9 novembre 2005.

2005/12/13 - TAJAN, *Tableaux anciens*, Paris (Espace Tajan), 13 décembre 2005.

2008/06/25 - SOTHEBY'S, *Tableaux et Dessins anciens*, Paris (Galerie Charpentier), 25 juin 2008.

2009/03/25 - CAZO Wilfrid *et al.*, *Dessins 1500 à 1900, Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, Paris (Drouot-Richelieu), Tajan, 25 mars 2009.

2009/06/03 - COUTAU-BÉGARIE Olivier, *Tableaux anciens & modernes, bijoux & orfèvrerie, céramiques & verrerie, objets d'art & de bel ameublement, icônes, tapisseries*, Paris (Drouot-Richelieu), Olivier Coutau-Bégarie, 3 juin 2009.

2009/06/26 - DELVAUX Jean-Marc *et al.*, *Tableaux XIX^e et modernes, bronzes, dessins et tableaux anciens [...] des tutelles de Madame Agnès F., Monsieur et Madame B. et à divers*, Paris (Drouot-Richelieu), 26 juin 2009.

2011/03/29-30 - AGUTTES Claude, *Mobilier et objets d'art, Haute époque, archéologie, céramiques et arts d'Asie, tableaux, dessins*, Paris (Drouot-Richelieu), G. Dillée ; D. Lebourrier ; B. Perrier, 29-30 mars 2011.

2011/06/08 - LIBERT Damien *et al.*, *Estampes, dessins et tableaux anciens, collection de gouaches napolitaines de M. et Mme C., céramiques, art asiatique, objets d'art et d'ameublement, mobilier des XVIII^e et XIX^e siècles, tapisseries et tapis*, Paris (Drouot-Richelieu), Libert, 08 juin 2011.

2012/06/21 - MOTHES Pierre, FORESTA Camille (de), *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle*, Paris, Sotheby's, 21 juin 2012.

2014/06/26 - DENIZET Stéphanie, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle*, Paris (rue du Faubourg Saint Honoré), Sotheby's, 26 juin 2014.

2015/03/26 - FOURNIER Matthieu, TURQUIN Éric, *Collection Louis Grandchamp des Raux : le choix de l'élégance, vente, Paris, rue du Faubourg Saint-Honoré, 26 mars 2015*, Paris, Sotheby's, Artcurial, 2015.

2015/10/20 - *Old master paintings, Part II*, Vienne (Palais Dorotheum), Dorotheum, 20 octobre 2015.

2015/11/13 - FOURNIER Matthieu, LACROIX Alexandre, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle : dont deux importantes collections particulières. Vente 2791, Paris, Rond-Point des Champs-Élysées, vendredi 13 novembre 2015*, Paris, Artcurial, 2015.

2015/11/20 - BINOCHÉ ET GIQUELLO, *Dessins et tableaux anciens, tableaux modernes, bijoux, miniatures, souvenirs historiques, objets d'art et d'ameublement*, Paris (Drouot-Richelieu), Cabinet de Bayser ; H. Bonafous-Murat ; O. Boré, 20 novembre 2015.

2017/03/23 - FOURNIER Matthieu, BASTIER Elisabeth, *Maîtres anciens & du XIX^e siècle*, Paris (Rond-Point des Champs-Élysées), Artcurial, jeudi 23 mars 2017.

2017/04/17 - KOHN Marc-Arthur *et al.*, *Provenant de la collection de Monsieur A. B. après décès et à divers, tableaux anciens & XIX^e siècle, sculptures, objets d'art, mobilier du XVI^e au XX^e siècle, porcelaines, arts d'Extrême Orient, tapisseries & tapis anciens*, Paris (Hôtel Drouot), 13 avril 2017.

2017/06/30 - *Dessins et tableaux anciens, céramiques anciennes, art islamique, art d'Extrême-Orient, mobilier et objets d'art, taxidermie, tapis*, Paris (Drouot-Richelieu), Audap & Mirabaud, 30 juin 2017.

2017/12/18 - *Alte Meister*, Vienne (Palais Dorotheum), Dorotheum, 18 décembre 2017.

Bibliographie

ANDRÉ Jacques (éd.), *Traité de physiognomonie*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

ANDRÉ Jean-Marie, Baslez Marie-Françoise, *Voyager dans l'Antiquité*, Paris, Fayard, 1993.

ANTHENAISE Claude (d'), « Faire le beau », in DUCAMP Emmanuel (éd.) *et al.*, *Vies de chiens*, Paris, A. de Gourcuff, 2000, p. 11-30.

ANTOINE Élisabeth, « Jardins et ménageries de la fin du Moyen-Âge. Le prince au jardin d'Éden », in BRENOT Anne-Marie (éd.), COITRET Bernard (éd.), *Le jardin : figures et métamorphoses*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2005, p. 53-56.

ANTOINE-MAHUT Delphine, *L'homme cartésien. La "force qu'a l'âme de mouvoir le corps" : Descartes, Malebranche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

ARASSE Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE Georges, *Majeur ou mineur ? : les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000, p. 33-51.

ARASSE Daniel, BÉDARD-ARASSE Catherine (éd.), COHN Danièle (éd.), *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Regard, 2017.

ARMINJON Catherine, *Versailles et les sciences*, Paris, Gallimard, 2010.

ARTHUR Laurent, *Pionniers de la photographie animalière : 1888-1933*, Barbizon, Pôles d'images, 2006.

ATTENBOROUGH David *et al.*, *Amazing rare things : the art of natural history in the age of discovery*, New Haven, Yale university press, 2015 (1^{ère} éd. : Londres, Royal Collection publ., 2007).

ATWATER Vivian Lee, *A catalogue and analysis of eighteenth-century French prints after Netherlandish*

baroque paintings, thèse de doctorat de l'université de Washington, 1988.

AUBERT Gauthier, *Le président de Robien : gentilhomme et savant dans la Bretagne des lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

AVERY Charles, « Jean Bologne et la France », in [cat. expo.] AVERY Charles (dir.), HALL Michael (dir.), *Giambologna (1529-1608) : la sculpture du Maître et de ses successeurs. Collection de Michael Hall [Paris, Galerie Piltzer, mai-septembre 1999, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, décembre 1999-mars 2000, Douai, Musée de la Chartreuse, avril-juin 2000]*, Paris, Somogy, 1999, p. 25-35.

AYALA Roselyne (de) (dir.), *Le cheval dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.

BAADJ Nadia, *Jan van Kessel I (1626-79) : crafting a natural history of art in early modern Antwerp*, Turnhout, Harvey Miller, 2016.

BABELON Jean-Pierre *et al.*, *Chantilly*, Paris, Scala, 1999.

BAILEY Colin B., « Le marquis de Véri collectionneur », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1985 [année 1983], p. 67-83.

BAILEY Colin B., *Patriotic taste : collecting modern art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, Yale University Press, 2002.

BAILEY Colin B., « Un peintre de natures mortes et ses mécènes : les collectionneurs de Vallayer-Coster de 1770 à 1789 », in [cat. expo.] KAHNG Eik (dir.), ROLAND MICHEL Marianne (dir.), *Anne Vallayer-Coster : peintre à la Cour de Marie-Antoinette*, Marseille, Musée des beaux-arts de Marseille, 2003, p. 59-73.

BAKER Steve, *Picturing the beast : animals, identity and representation*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

BARATAY Éric « Zoologie et Église catholique dans la France du XVIII^e siècle (1670-1840) », *Revue d'histoire des sciences*, t. 48 (Les sciences de la vie au Siècle des Lumières), n^o 3, 1995, p. 241-266.

BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos : histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte, 1998.

BARATAY Éric, *Et l'homme créa l'animal : histoire d'une condition*, Paris, O. Jacob, 2003.

BARATAY Éric, *L'Église et l'animal : France XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Cerf, 2006 (1^{ère} éd. 1996).

BARATAY Éric, « Claude Perrault (1613-1688), observateur révolutionnaire des animaux », *Dix-septième siècle*, Presses Universitaires de France, 2012, n^o 255 (Malebranche et la littérature), p. 309-320.

BARATAY Éric, *L'Église et l'animal : France, XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015 (1^{ère} éd. : Paris, les Éditions du Cerf, 1996).

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, *Corps et arts : physiologies et physiognomies dans les arts visuels*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, « La physiognomonie zoologique et les arts figuratifs »,

Histoire de l'art, n° 49, 2001, p. 11-19.

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, « L'homme au miroir de l'animal », in [cat. expo.] BARIDON Laurent et al, *Homme-animal : histoires d'un face à face* [Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'art moderne et contemporain, 7 avril - 4 juillet 2004], Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004, p. 13-47.

BAROLSKY Paul, *Ovid and the metamorphoses of modern art from Botticelli to Picasso*, New Haven-London, Yale University Press, 2014.

BARTHA-KOVÁCS Katalin, « Esthétique du sentiment et langage affectif : quelques aspects de la réflexion esthétique de Du Bos », *Archivum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*, t. 57, suppl. (2012), p. 165-178.

BASKETT John, MELLON Paul (préf.), *The horse in art*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980.

BATTISTI Eugenio, « Paysage, peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/paysage-peinture/>].

BATTISTINI Olivier, CHARVET Pascal, *Alexandre le Grand : histoire et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2004.

BAZZOTTI Ugo, *Le Palais du Te, Mantoue*, Paris, Seuil, 2012.

BEAUFILS Thomas, *Histoire des Pays-Bas : des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2018.

BECK Corinne (éd.), GUIZAR Fabrice (éd.), *La bête captive au Moyen âge et à l'époque moderne* [Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes », Valenciennes, 8 et 9 novembre 2007], Amiens, Encrage université, 2012.

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice : 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. : Ospedaletto, Pacini Editore, 1984).

BEDINI Silvio A., *The Pope's elephant*, New York, Penguin Books, 2010 (1^{ère} éd. : Manchester, Carcanet Press, 1997).

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (Extrait de la *Revue universelle des arts*, Paris, Vve J. Renouard, 1865).

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1882-1885, 3 vol.

BELOZERSKAYA Marina, « Menageries as Princely Necessities and Mirrors of Their Times », in MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted Menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, p. 59-73

BELOZERSKAYA Marina, *The Medici giraffe : and other tales of exotic animals and power*, New York, Little, Brown and Co., 2009 (1^{ère} éd. : 2006).

BENHAÏM André (éd.), SIMON Anne (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 328 : « Zoopoétique », décembre 2017.

BÉNATOUÏL Thomas, « Échelle de la nature et division des mouvements chez Aristote et les

stoïciens », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, *Les stoïciens et le monde* (octobre/décembre 2005), p. 537-556.

BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, 14 vol. (1^{ère} éd. : Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911-1923, 3 vol.).

BENTON Janetta Rebold, VEUBRET Michèle (trad.), *Bestiaire médiéval : les animaux dans l'art du Moyen âge*, New-York ; Londres ; Paris, Abbeville, 1992.

BÉRAUD Claire, HEIM Jean-François, HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française : 1789-1799*, Paris, CAC, 1989.

BERCHTOLD Jacques (dir.), GUICHET Jean-Luc (dir.), « L'animal des Lumières », numéro thématique de la revue *Dix-huitième siècle*, n° 42, La Découverte, Paris, 2010.

BERGER Robert W., *In the garden of the Sun King : studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington, Dumbarton oaks, 1985.

BERGER Robert W., HEDIN Thomas F., *Diplomatic tours in gardens of Versailles under Louis XIV*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2008.

BERGOT François, *Dessins de la collection Robien*, Rennes, Musée de Rennes, 1970.

BERGOT François, *Peintures de la Collection Robien*, Rennes, Musée de Rennes, 1972.

BERLIOZ Jacques (dir.), POLO DE BEAULIEU Marie-Anne (dir.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge, v^e-XV^e siècles* [actes du colloque international, Muséum d'histoire naturelle d'Orléans, 26 et 27 septembre 1996], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.

BERNARD Mathilde (dir.), GEFEN Alexandre (dir.), TALON-HUGON Carole (dir.), *Dictionnaire arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2015.

BERNARD-FOLLIOT Denise, « Le comte de Tessin à Paris 1739-1742 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CV, janvier 1985, p. 33-36.

BERSIER Jean Eugène, *L'influence de l'Italie dans la peinture hollandaise*, Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1951

BEURDELEY Michel, DASSAULT Olivier (photo), *Pavillons de chasse*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2004.

BEYER Andreas, *L'art du portrait*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003 (1^{ère} éd. : *Das Porträt in der Malerei*, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 2002).

BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin : Architecture, sculpture, peinture*, Paris, Vve J. Renouard, 1870 (1^{ère} éd. : 1867).

BLANC Charles *et al.*, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Flamande*, Paris, J. Renouard, 1883-1884, t. X.

BLANC Jan, « Existe-t-il des genres dans la peinture néerlandaise du XVII^e siècle ? », in ELSIG Frédéric (éd.), DARBELLAY Laurent (éd.), KISS Imona (éd.), *Les genres picturaux : genèse, métamorphoses*

et transpositions, Genève, MétisPresses, 2010, p. 95-112.

BLANC Jan, « La "hiérarchie des genres". Histoire d'une notion tactique et occasionnelle », in ELSIG Frédéric (éd.), DARBELLAY Laurent (éd.), KISS Imona (éd.), *Les genres picturaux : genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 135-148.

BLANC Jan (éd.), MAES Gaëtane (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-bas et la France, 1482-1814* [actes du colloque international, Palais des Beaux-Arts de Lille, les 28-29-30 mai 2008], Turnhout, Brepols, 2010.

BLANC Jan, « La réception française des théories de Joshua Reynolds (1787-1792) », in MICHEL Christian (dir.), MAGNUSSON Carl (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 301-328.

BLANC Jan (éd.), *Les écrits de Sir Joshua Reynolds*, Turnhout, Brepols, 2015.

BLAY Michel, THOMASSET Claude (dir.), *La naissance de la science classique au xvii^e siècle*, Paris, Nathan, 1999.

BIRNBAUM Jean (éd.), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010.

BOBIS Laurence, *Le chat : histoire et légendes*, Paris, Fayard, 2000.

BOBIS Laurence, « Métamorphoses du chat », in [cat. expo.] HÉRAN Emmanuelle *et al.* *Beauté animale [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012, p. 118-131.

BOBY DE LA CHAPELLE Philippe *et al.*, *Paradis retrouvés : un itinéraire artistique*, Paris, Cercle d'Art, 2005.

BODSON Liliane (éd.), *Les animaux exotiques dans les relations internationales : espèces, fonctions, significations. Journée d'étude, Université de Liège, 22 mars 1997*, Liège, Université de Liège, 1998.

BOITARD Clotilde, « Les animaux imitateurs au XVIII^e siècle : miroir d'une animalité humaine ou d'une humanité conquérante ? », in BESSEYRE Marianne (dir.), LE POGAM Pierre-Yves (dit.) et MEUNIER Florian (dir.), *L'Animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques [En ligne], 30 avril 2019, p. 311-326.

BOL Laurens Johannes, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nabe den grossen Meistern : Landschaften und Stilleben*, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1969.

BON Denis, *L'animisme : l'âme du monde et le culte des esprits*, Paris, De Vecchi, 1998.

BONNAFFÉ Edmond, *Les collectionneurs de l'ancienne France : notes d'un amateur*, Paris, A. Aubry, 1873.

BORDLEY Charles-Rogers, MAYEN Jean (trad.), REY Robert (préf.), *Rubens ou Snyders ?*, Paris, La Nef de Paris, 1958 (1^{ère} éd. : 1940).

BOULANGER André, *Orphée : rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris, F. Rieder, 1925.

BOULERIE Florence, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : Des premiers "Salons" aux "Essais sur la peinture" », *Diderot Studies*, Genève, Droz, 2007, vol. 3.

- BOURDIER Frank, « L'extravagant cabinet de Bonnier : le cabinet des curiosités de Bonnier de la Mosson », *Connaissance des arts*, 1959, n° 90, p. 52-59.
- BOURDIN, Jean-Claude, « L'anthropomorphisme de Charles-Georges Leroy chasseur et philosophe », *Dix-huitième siècle*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 353-366.
- BOUSQUET Georges-Henri, « Des Animaux et de leur traitement selon le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam », *Studia Islamica*, n° 9, 1958, p. 31-48.
- BREMER-DAVID Charissa (éd.), *French tapestries & textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1997.
- BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, *L'Inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.
- BREWER Douglas, CLARK Terence, PHILIPS Adrian, *Dogs in antiquity : Anubis to Cerberus, the origins of the domestic dog*, Warminster, Aris & Phillips, 2001.
- BRIGITTE Nicolas, *Au bonheur des Indes Orientales : Musée de la Compagnie des Indes*, Quimper, Palantines, 2014.
- BROCK Maurice, « Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique (D. Arasse) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-sujet-dans-le-tableau-essais-d-iconographie-analytique/>].
- BRUAND Yves, « Un grand collectionneur marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre, 1950, t. II, p. 99-114.
- BRUGÈRE Fabienne, *Le goût : art, passions et société*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- BRUNON Hervé, *Pratolino : arts des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de Daniel Rabreau, Paris, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.
- BRYSON Norman, *Looking at the overlooked : four essays on still life painting*, Londres, Reaktion, 1990.
- BUFFET Étienne, *Essai de théorie intégrale de la peinture : la doctrine*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1932.
- BUGLER Caroline, *The bird in art*, Londres, Merrell, 2012.
- BULTINGAIRE Léon, *Les Origines de la collection des vélins du Muséum et ses premiers peintres*, Paris, Masson, 1926
- BUQUET Thierry, « La belle captive. La girafe dans les ménageries princières au Moyen Âge », in BECK Corinne (éd.), GUIZAR Fabrice (éd.), *La bête captive au Moyen âge et à l'époque moderne [Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes », Valenciennes, 8 et 9 novembre 2007]*, Amiens, Encrage université, 2012, p. 65-90
- BUQUET Thierry, « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales », in TOUSSAINT Jacques (éd.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes* [publication dans le cadre de l'exposition au Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois - Trésors d'Oignies (TreMa) du 14 novembre 2013 au 16 février 2014], Namur, Société Archéologique de Namur, 2013, p. 97-121.

BURGAT, Florence, « A quoi la question qui sont les animaux engage-t-elle ? », in BIRNBAUM Jean (éd.), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 138-150.

BUYSSCHAERT Anne-Caroline, « Roelandt Savery als Tiermaler », in [cat. expo.] MAI Ekkehard (éd.), *Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639) [Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 28 septembre-24 novembre 1985, Centraal Museum, Utrecht, 21 Décembre 1985-16 février 1986]*, Cologne, Das Museum, 1985, p. 51-64.

CAHEN Antoine, *L'École du modèle au XVIII^e siècle : la pratique de l'enseignement à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Mémoire de maîtrise sous la dir. d'Antoine SCHNAPPER, Université de Paris IV-Sorbonne, 1991.

CAILLET Robert, Alexis Peyrotte peintre et dessinateur du Roy pour les meubles de la Couronne (1699-1769), Vaison, Macabet frères, 1928.

CAILLEUX Jean, « M. Oudry le fils ou Les Avatars de la paternité », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 952, « Special issue in honour of Terence Hodgkinson », Burlington Magazine publication Ltd., July 1982.

CAMBOULIVES Catherine, « L'âme et le sang du poète », in CAMBOULIVES Catherine (dir.), LAVALLÉE Michèle (dir.), *Les métamorphoses d'Orphée*, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 53-67.

CAMPBELL Lorne, « Portraiture », in TURNER Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres-New York, Macmillan : Grove, 1996, vol. 25, 34 vol.

CAMUS Fabienne, *Jean Baptiste Pierre Le Brun : peintre et marchand de tableaux (16 février 1748-7 août 1813)*, thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne sous la dir. d'Antoine SCHNAPPER, 2000.

CARRIC Jean-François, BÉJART Maurice (préf.), *Versailles : le jardin des statues*, Paris, Hersher, 2001

CASCIU Stefano (éd.), *Museo della natura morta : Villa Medicea di Poggio a Caiano. Catalogo dei dipinti*, Livorno, Sillabe, 2009.

CASTELLUCIO Stéphane, *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI : étude du décor et de l'ameublement des appartements du pavillon royal sous le règne de Louis XVI*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996

CASTELLUCCIO Stéphane, « Le décor des vestibules et de l'appartement du roi, 1686-1738 », in [cat. expo.] KAYSER Christine et al., *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750 [exposition, Musée-promenade, Marly-le-Roi-Louveciennes, 10 avril-11 juillet 1999]*, Paris, L'inventaire, 1999, p. 49-65.

CASTELLUCCIO Stéphane, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles*, St-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013.

CASTELLUCCIO Stéphane, « Madeleine de Scudéry et Versailles. Des châteaux enchantés au château enchanteur », *Revue de l'art*, n° 190, 2015, p. 39-47.

CATALA Sarah, *La Matière à l'œuvre : la redécouverte du lion de Fragonard*, Paris, Galerie Eric Coatalem, 2015.

CAYEUX Jean (de), « Le décor d'oiseaux colorés à Vincennes et à Sèvres », *Revue de la société des amis*

du musée national de céramique, 1993, n° 2, p. 7-36.

CHAMBEFORT Yves, « Entomologie et mélancolie. Quelques aspects du symbolisme des insectes dans l'art européen du XIV^e au XXI^e siècle », in DOUNIAS Edmond (éd.), MOTTE-FLORAC Élisabeth (éd.), DUNHAM Margaret (éd.), *Le symbolisme des animaux : l'animal, clef de voûte de la relation entre l'homme et la nature ? [actes du colloque international, 12-14 novembre 2003, Hôpital Paul Brousse et Centre André-Georges Haudricourt de Villejuif]*, Paris, IRD, 2007, p. 393-423.

CHAMPEAUX Alfred (de), *Histoire de la peinture décorative*, Paris, H. Laurens, 1890.

CHASTAGNOL André, « La prosopographie, méthode de recherche sur l'histoire du bas Empire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, n° 5 (25^e année), 1970, p. 1229-1235.

CHASTEL André (dir.), MOREL Philippe (éd.), *La Villa Médicis. Volume 3. Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Fernand de Médicis. Étude iconologique*, Rome, Académie de France à Rome/École française de Rome, 1991.

CHATELUS Jean, « Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIII^e siècle », *Dix-huitième Siècle*, n°6 (Lumières et Révolution), 1974, p. 309-324.

CHATELUS Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

CHAUDUN Nicolas, *La majesté des centaures : le portrait équestre dans la peinture occidentale*, Arles, Actes Sud, 2006.

CHEVÉE Anne, *Art & chasse : chassé-croisé*, Chartres, Éditions du Gerfaut, 2018.

CHEVROTON Denise, « L'instinct, objet d'une controverse, à l'époque de Descartes : Pierre Chanet et Marin Cureau de la Chambre. », *Histoire et nature*, 1976, n° 8, p. 3-20.

CHIARINI Marco, *La natura morta a Palazzo e in Villa : le collezioni dei Medici e dei Lorena*, Livorno, Sillabe, 1998.

CHOMER Gilles, THUILLIER Jacques, *Peintures françaises avant 1815 : la collection du musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

CHRISTEN Yves, « Dictionnaire, de A à Z, de quelques personnes animales illustres », *Les surdoués du monde animal*, Monaco, Éd. du Rocher, 2009, p. 213-284.

CLARK Kenneth, DEUIL Michèle (trad.), LÉGER David (trad.), *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 1977 (1^{ère} éd. : *Animals and men : their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day*, Londres, Thames and Hudson, 1977).

CLARKE T. H., *The rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, London-New York, Sotheby's Publications, 1986.

CLÉMENT-GRANDCOURT Brigitte, « Jean-Jacques Bachelier, peintre de fleurs et d'animaux », *L'estampille, l'objet d'art*, Dijon, SFBD-Archéologia, fév. 1994 (n° 277), p. 30-43.

COHEN Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Leiden-Boston, Brill, 2008.

COJANNOT Alexandre, « Un séraïl pour le cardinal Mazarin. Louis Le Vau et l'adaptation du

- Serraglio de' Leoni de Florence à Vincennes », *Annali di architettura*, n° 21, 2009, p. 151-166.
- COJANNOT-LE BLANC Marianne, « Les modalités du discours stylistique chez Roger de Piles ou les progrès de la réflexion critique sur le paysage à l'aube du XVIII^e siècle », in COJANNOT-LE BLANC Marianne (dir.), POUZADOUX Claude (dir.), PRIOUX Évelyne (dir.), *L'héroïque et le champêtre. Volume I, Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 223-240.
- CONISBEE Philip, *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century*, Washington, National Gallery of Art, 2009.
- CONTAMINA Sandra (éd.), COPELLO Fernando (éd.), *L'animal et l'homme dans leurs représentations : ponts et frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- COQUERY Natacha, « Les hôtels parisiens du XVIII^e siècle : une approche des modes d'habiter », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 38 n° 2, Avril-juin 1991, p. 205-230.
- COQUERY Natacha, *L'espace du pouvoir : de la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790*, Paris, Seli Arslan, 2000.
- CORBIN Alain (dir.), COURTINE Jean-Jacques (dir.), VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire des émotions. 2, Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016.
- CORMACK Malcolm, *Country pursuits : British, American, and French sporting art from the Mellon collections in the Virginia Museum Of Fine Arts*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 2007.
- Corpus, revue de philosophie*, n° 16/17 (*Sur l'âme des bêtes*), mis en œuvre par Francine Markovits, 1991.
- COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, « L'effacement de la physiognomonie », *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVI^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages, 1988, p. 108-113.
- COUTURIER Élisabeth, « Henri Testelin : un peintre très académique », *Historia*, février 2011, n° 270, p. 78-79.
- CROISILLE Jean-Michel, *Natures mortes dans la Rome antique : naissance d'un genre artistique*, Paris, Picard, 2015.
- CROW Thomas Eugene, Jacquesson André (trad.) *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000 (1^{ère} éd. : *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1985).
- CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and early modern identity*, Farnham, Ashgate, 2014.
- CUZIN Jean-Pierre, MAYER-MICHALON Isabelle (coll.), *François-André Vincent 1746-1816 : entre Fragonard et David*, Paris, Arthena, 2013.
- DARCHEVILLE Patrick, *Bestiaire de l'art sacré*, Paris, E-dite, 2011.
- DARDOT Pierre, « La subjectivation à l'épreuve de la partition individuel-collectif », *Revue du MAUSS*, vol. 38, n° 2, 2011, p. 235-258.
- DARROUSSAT Séverine, « Recherches autour de l'expert et marchand Pierre Remy (1715-1797) »,

Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français, 2001 (2002), p. 103-123.

DASSAS Frédéric, « L'esprit du décor », in DURAND Jannic (dir.), BIMBENET-PRIVAT Michèle (dir.), DASSAS Frédéric (dir.), *Décor, mobilier et objets d'art du musée du Louvre : de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2014, p. 30-81.

DAYOT Armand, *Joshua Reynolds, peintre et esthéticien*, Paris, Rieder, 1930.

DEBAISIEUX Françoise, *Caen, Musée des beaux-arts : peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 2000.

DEBIDOUR Victor-Henry, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961.

DEGUEURCE Christophe, « L'anatomie du cheval aux XVIII^e et XIX^e siècles : un outil pour mieux représenter le cheval », *In Situ* [En ligne], 27/2015, mis en ligne le 02 novembre 2015. [URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12058>].

DEKONINCK Ralph (dir.), *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas, XVI^e et XVIII^e siècles : bilan et perspectives / Artistieke relaties tussen Italië en de Nederlanden, 16de-18de eeuw : status quaestionis en vooruitzichten* [actes du colloque, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 24-25 avril 2009], Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 2012.

DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011, p. 111-118.

DELESALLE Hubert, « Tapisseries exposées à Beauvais pour le troisième centenaire de la Manufacture royale (1664-1964) », *Gazette des Beaux-arts*, n° 4-5, 1965, p. 203-205.

DELGADO ROSA Frederico, « Aux archives de l'animisme », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 45-1, 2015, p. 221-242.

DELIEUVIN Vincent, « Le décor animalier de la Ménagerie de Versailles par Nicasiaus Bernaerts », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, Paris, J. Schemit, 2008, p. 47-80.

DELORT Robert, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

DEMATHIEU Ludovic, *Les Jollain graveurs, éditeurs et marchands-experts à Paris au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat de l'Université Lille 3 sous la dir. de Patrick Michel, 2014.

DEMELLO Margo, *Animals and society : an introduction to human-animal studies*, New York, Columbia University Press, 2012.

DÉMORIS René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », in GUILLERM Jean-Pierre (éd.), *Des mots et des couleurs. II*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 39-67.

DÉMORIS René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, A. Biro, 1991.

DÉMORIS René, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique*, 1997, 31/32, p. 37-50.

DÉMORIS René, FERRAN Florence, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des*

Lumières, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DÉMORIS René, « Les horizons de la théorie chez Félibien », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009/2 (n° 4), p. 17-27.

DÉMORIS René, « Oudry et les cruautés du Rococo », *Revue des sciences humaines*, n° 296 « Bestiaire des Lumières », 2009, p. 143-177.

DÉMORIS René, « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot [en ligne] [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>].

DENKHA Ataa, *L'imaginaire du paradis et le monde de l'au-delà dans le christianisme et dans l'islam*, Paris, L'Harmattan, 2014.

DENT Anthony, HALL Julian, *The horse through fifty centuries of civilization*, Londres, Phaidon Press, 1974.

DENT Anthony, BERNARD Alfred (trad.), *Les animaux dans l'art : 116 peintures et dessins, aquarelles et miniatures, estampes et gravures*, Paris ; Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1976 (1^{ère} éd. : *Animals in art : 116 reproductions*, Oxford, Phaidon Press Ltd, 1976).

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA Jacques, MALLET Marie-Louise (éd.), *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DERRIDA Jacques, DESCOLA Philippe, « Les animaux et l'histoire, par-delà nature et culture. Entretien avec Philippe Descola », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 54, n° 1, 2017, p. 113-131.

DESAZARS DE MONTGAILHARD Marie-Louis, *Les Salons de peinture de Toulouse au XVIII^e siècle*, Extrait des « Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse », X^e série, 1902, t. II.

DESLACHE Lucile (éd.), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

DESLACHE Lucile, *La plume des bêtes : les animaux dans le roman*, Paris, l'Harmattan, 2011.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015 (1^{ère} éd. : 2005).

DESHAIRS Léon, *Le Château de Bercy : architecture et décoration, fin du règne de Louis XIV*, Paris, A. Calavas, 1911.

DESJARDINS Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval l'Harmattan, 2001.

DESROUSSEAUX Christine, « Du sérail au parc zoologique », *Vacarme*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 25-27.

DEUCHAR Stephen, *Sporting art in Eighteenth-Century England : a social and political history*, New Haven, Yale University Press, 1988.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la

légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. CVI, n° 2, 1994, p. 383-432.

DIGARD Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques : anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 2009 (1^{ère} éd. : 1989).

DIMIER Louis, *Les peintres français du XVIII^e siècle : histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928-1930, 2 vol.

DIMIER Louis, « Christophe Huet : peintre de chinoiseries et d'animaux. », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1895 (juillet-décembre), p. 353-356 et p. 487-496.

DITTMAR Pierre-Olivier, « Performances symboliques et non symboliques des images animales », in DIERKENS Alain (éd.), BARTHOLEYNS Gil (éd.), GOLSSENNE Thomas (éd.), *La performance des images* [actes des journées d'étude "Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales", Bruxelles, 26 et 27 juin 2007], Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009, p. 59-70.

DITTMAR Pierre-Olivier, « Le seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia*. Les animalités paradisiaques des années 1300 », in PARAVICINI BAGLIANI Agostino (éd.), *Adam, le premier homme*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 219-254.

DORBEC Prosper, « L'exposition de la jeunesse au XVIII^e siècle (premier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1905, 47^e année, 3^e période, t. XXXIII, p. 456-470.

DROGUET Vincent, « Oudry et la cour de Schwerin », in [cat. expo.] DROGUET Vincent, SALMON Xavier, VÉRON-DENISE Danièle, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003 - 9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 85-91.

DUBOIS Claude-Gilbert, *Mythe et langage au XVI^e siècle*, Paris, Eurédit, 2010, p. 45 (1^{ère} éd. : Bordeaux, Ducros, 1970).

DUCAMP Emmanuel (éd.) *et al.*, *Vies de chiens*, Paris, A. de Gourcuff, 2000.

DU CAMP Maxime, *En Hollande, lettres à un ami, suivies des catalogues des musées de Rotterdam, La Haye et Amsterdam*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *Le bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.

DUCOS Joëlle (dir.), GIACOMOTTO-CHARRA Violaine (dir.), *Lire Aristote au Moyen Âge et à la Renaissance : réception du traité "Sur la génération et la corruption"*, Paris, H. Champion, 2011.

DUFFY Stephen, HEDLEY Jo, *The Wallace Collection's pictures : a complete catalogue*, Londres, Unicorn Press, 2011.

DUKE Alastair Crawford, *Reformation and revolt in the Low Countries*, Londres-Ronceverte, Hambledon Press, 1990.

DUPONT-SOMMER André, « Le mythe d'Orphée aux animaux et ses prolongements dans le judaïsme, le christianisme et l'Islam » [conférence tenue durant la séance du 5 juin 1974], Rome,

Accademia nazionale dei Lincei, 1975.

DUPREY Laura, « L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet », *Dix-huitième siècle*, 2011/1 (n° 43), p. 617-637.

EDWARDS JoLynn, SCHNAPPER Antoine (préf.), *Alexandre-Joseph Paille : expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Arthena, 1996.

EGERTON Judy, *British sporting and animal paintings, 1655-1867 : a catalogue*, Londres, Tate Gallery for the Yale Center for British Art, 1978.

EGERTON Judy, LEJEUNE Mireille, LAVABRE Emmanuelle (trad.), *George Stubbs : le peintre "très anglais" du cheval, 1724-1806*, Lausanne, Favre, 2002.

EISLER Colin Tobias, *Dürer's animals*, Washington-London, Smithsonian institution press, 1991.

ELSIG Frédéric, KISS Imola, *Catalogue raisonné des peintures françaises du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2014.

ELSIG Frédéric, « Genres Picturaux », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]
[URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/genres-picturaux/>]

ERTZ Klaus, NITZE-ERTZ Christa, *Jan van Kessel der Ältere, 1626-1679, Jan van Kessel der Jüngere, 1654-1708, Jan van Kessel der "Andere", ca. 1620-ca. 1661 : kritische Kataloge der Gemälde*, Lingen, Luca, 2012.

FABER KOLB Arianne, *Jan Bruegel the Elder : The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.

FARA Amelio, *Buontalenti e Le Nôtre : geometria del giardino da Pratolino a Versailles*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017.

FARÉ Michel, FARÉ Fabrice, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976.

FAURE-CARRICABURU Emmanuel, « La condamnation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture par les premiers historiens de l'art. Une conséquence du rejet de l'art italien. », in LAUGÉE Thierry (dir.), RABILLER Carole (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen du XIX^e siècle*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017, p. 23-29.

FAÿ-HALLÉ Antoinette *et al.*, *Porcelaine française du XVIII^e siècle*, Issy-les-Moulineaux, Massin, 2011.

FERAY Jean, *Architecture intérieure et décoration en France, des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault : Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988.

FERRIÈRES-PESTUREAU Suzanne, MICHAUD François (préf.), *La violence à l'œuvre : figures de la violence dans la peinture de la fin du Moyen Age à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018.

FESSAGUET Isabelle, *Les Métamorphoses d'Orphée : le mythe d'Orphée dans les arts en Italie de 1470 à 1607*, Thèse de doctorat sous la dir. de Louis Marin, Paris, EHESS, 1987.

FIDIÈRE Octave, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay, 1885.

- FOCILLON Henri, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, 1969.
- FONTAINE André, *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques*, Paris, Renouard : H. Laurens, 1909.
- FONTAINE André, *Les collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, H. Laurens, 1910.
- FONTENAY Élisabeth (de), *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- FONTENAY Elisabeth (de), « Un abécédaire », in BIRNBAUM Jean (éd.), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 27-46.
- FONTOURA DA COSTA A., *Les Déambulations du Rhinocéros de Modofar, roi de Cambaye, de 1514 à 1516*, Lisbonne, Agence générale des colonies, 1937.
- FORRAY-CARLIER Anne (dir.), KOPPLIN Monika (dir.), *Les secrets de la laque française : le vernis Martin*, Paris, Les Arts décoratifs, 2014.
- FOUCART Jacques, « Un peintre flamand à Paris, Pieter van Boucle », in CHÂTELET Albert (éd.), REYNAUD Nicole (éd.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 237-256.
- FOUCART-WALTER Élisabeth, *Le Mans, Musée de Tessé, peintures françaises du XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.
- FOUCART-WALTER Élisabeth, ROSENBERG Pierre, *Le chat et la palette : le chat dans la peinture occidentale du XV^e au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1987.
- FOURNERY Nicolas, « Les animaux de monsieur Oudry en porcelaine de Vincennes », *L'Estampille, l'Objet d'art*, juin 2010, n° 458, p. 32-37.
- FRANKLIN Alfred, *La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XII^e au XVIII^e siècle d'après des documents originaux ou inédits. Les Animaux. II*, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1899.
- FRENSEMEIER Marietta, *Studien zu Adriaen van de Velde (1636-1672)*, Aachen, Shaker, 2001.
- FRICHEAU Catherine, « Piles, Roger de. 1635-1709 », in TALON-HUGON Carole (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017, p. 513-517.
- FRICHEAU Catherine, « Dupuy du Grez, Bernard. 1640-1720 », in TALON-HUGON Carole (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017, p. 190-191.
- FRICHEAU Catherine, « Testelin, Henri. 1616-1695 », in TALON-HUGON Carole (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017, p. 661-662.
- FRIED Michael, BRUNET Claire (trad.), *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} éd. : FRIED Michael, *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California press, 1980).
- FRIEDMAN John Block, *Orphée au Moyen âge*, Éditions universitaires, Fribourg, 1999 (1^{ère} éd. : *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1970).

FUDGE Erica (éd.), GILBERT Ruth (éd.), WISEMAN Susan (éd.), *At the borders of the human : beasts, bodies and natural philosophy in the early modern period*, Londres, MacMillan Press, 1999.

FULTON Christopher B., *An Earthly Paradise : the Medici, their Collection and the foundations of Modern Art*, Firenze, L. S. Olschki, 2006.

FURCY-RAYNAUD Marc (dir.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre », Archives de l'Art Français, troisième série, t. XXI, Année 1905, *Revue de l'Art français ancien et moderne*, vingt-deuxième année.

FURCY-RAYNAUD Marc, « Les Directeurs généraux des Bâtiments du Roi au XVIII^e siècle », in SAUER Josedph (éd.), RIEFFEL Franz (éd.), SELBST Joseph (éd.), *Studien aus Kunst und Geschichte : Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg im Breisgau, 1906, p. 531-539.

GABILLOT Cyrille, *Les Hüet : Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, Librairie de l'Art, 1892.

GADY Alexandre, TARGAT Gilles (photo.), *Les hôtels particuliers de Paris : du Moyen âge à la belle époque*, Paris, Parigramme, 2008.

GADY Bénédicte, MONTAGU Jennifer (préf.), *L'ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2010.

GADY Bénédicte, MILOVANOVIC Nicolas, « Charles Le Brun : dans l'ombre du Roi-Soleil », in [cat. expo.] GADY Bénédicte (dir.), MILOVANOVIC Nicolas (dir.), *Charles Le Brun, 1619-1690 [Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 mai-29 août 2016]*, Lens-Paris, Louvre-Lens Lienart, 2016, p. 15-17.

GAEHTGENS Thomas W., LUGAND Jacques, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi. 1716-1809*, Paris, Arthena, 1988.

GAETHGENS Thomas W., « La doctrine académique. Histoire d'une fiction », in LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les conférences au temps d'Henry Testelin : 1648-1681*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, t. I, vol. 1, p. 13-23.

GAILLARD Aurélie, « Bestiaire réel, bestiaire enchanté : les animaux à Versailles sous Louis XIV », in MAZOUER Charles (éd.), *L'animal au XVII^e siècle* [actes de la 1^{ère} journée (21 novembre 2001) du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III)], Tübingen, G. Narr, 2003, p. 185-198.

GARNIER-PELLE Nicole, *Antoine Coyvel (1661-1722)*, Paris, Arthena, 1989.

GARNIER-PELLE Nicole, *Chantilly, Musée Condé : peintures du XVIII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

GARNIER-PELLE Nicole, *La peinture à Chantilly : chefs-d'œuvre du Musée Condé*, Versailles, Art lys, 2000.

GARNIER-PELLE Nicole, CLÉRET Hermine (photo.), *Les singeries*, Paris, N. Chaudun, 2008.

GARNIER-PELLE Nicole, GUÉGAN Stéphane, *Les tableaux de Chantilly : la collection du duc d'Aumale*, Chantilly, Domaine de Chantilly, 2009.

GARNIER-PELLE Nicole, HAYOT Monelle, *Les singeries du château de Chantilly. The monkeys rooms*,

Paris, N. Chaudun, 2013.

GARNIER-PELLE Nicole *et al.*, *Singeries et exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010.

GAUTHIER Cécile (éd.), HÉNIN Emmanuelle (éd.), LEROUX Virginie (éd.), *Subversion des hiérarchies et séduction des genres mineurs*, Paris-Louvain-Bristol, Peeters, 2016.

GAUTIER Théophile, *Les beaux-arts en Europe, 1855, 2^{de} série*, Paris, Michel Lévy, 1855-1856.

GELFAND Laura Deborah (éd.), *Our Dogs, Our Selves : dogs in Medieval and early modern art, literature, and society*, Boston, Brill, 2016.

GENAND Stéphanie, « L'œil ravi : violences du regard dans les premiers "Salons" de Diderot », *Diderot Studies*, vol. 30 (2007), p. 143-154.

GERIN-PIERRE Claire, DISERENS Corinne, *Catalogue des peintures françaises, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

GERMER Stefan, MICHEL Christian (av. prop.), *Art-pouvoir-discours : la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2016.

GERSON Horst, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam, B.M. Israël, 1983 (1^{ère} éd : Haarlem, F. Bohn, 1942).

GEVREY Françoise (dir.), BOCH Julie (dir.), HAQUETTE Jean-Louis (dir.), *Écrire la nature au XVIII^e siècle : autour de l'abbé Pluche*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

GILBEY Walter, *Animal painters of England from the year 1650 : a brief history of their lives and works*, Londres, Vinton, 1900-1911, 3 vol.

GIRARD Catherine, *Rococo Massacres : Hunting in Eighteenth-Century French Painting*, Harvard University, 2014.

GLORIEUX Guillaume, ROCHE Daniel (préf.), *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

GLORIEUX Guillaume, *Le château de Condé : une demeure de plaisance au siècle des Lumières*, Paris, Somogy, 2004.

GONCOURT Edmond et Jules (de), *L'art du dix-huitième siècle. Watteau. Chardin. Boucher. Latour. Greuze. Les Saint-Aubin*, Paris, Rapilly, 1873-1874.

GONTIER Thierry, *La question de l'animal : les origines du débat moderne*, Paris, Hermann, 2011.

GOUGEAUD-ARNAUDEAU Simone, *Le comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*, Paris, l'Harmattan, 2010.

GOUZI Christine, *Jean Restout, 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000.

GRASSET-MOREL Louis, *Les Bonnier, ou une famille de financiers au XVIII^e siècle*, Paris, E. Dentu, 1886.

GREGORY Frederick, *Natural science in Western history*, Boston, Houghton Mifflin, 2008.

GREINDL Edith, « Jan Fyt, Peintre de Fleurs », in OUVRAGE COLLECTIF, *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1949, p. 163-165.

GREINDL Edith, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Sterrebeek, Éditions d'Art Michel Lefebvre, 1986, p. 94-95 (1^{ère} éd. : Bruxelles, Elsevier, 1956).

GRISSET Pascal, Greffe Florence, *350 ans de l'Académie des sciences : une compagnie en son siècle*, Paris, Cherche midi, 2015.

GROOM Angelica, *Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Leiden-Boston, Brill, 2018.

GROSLAMBERT Yoann, « Alexis Peyrotte (1699-1769), un peintre décorateur sous Louis XV », in CARDINAL Catherine (éd.), BLANCHER-RIVIALE Laurence (éd.), *Décors de peintres : invention et savoir-faire. XVI^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2016, p. 277-293.

GUÉDRON Martial, *Peaux d'âmes : l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001.

GUELLIOT Octave, *Docteur O. Guelliot. Le peintre Nicolas Desportes, 1718-1787*, Châlons-sur-Marne, A. Robat, 1932 (Extrait de la *Nouvelle revue de Champagne et de Brie*, juillet 1932).

GUERRINI Anita, « Perrault, Buffon and the natural history of animals », *Notes and Records of the Royal Society of London*, 20 décembre 2012, vol. 66, n° 4 (History comesto life), p. 393-409.

GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

GUICHARD Charlotte, *La griffe du peintre : la valeur de l'art, 1730-1820*, Paris, Seuil, 2018.

GUICHET Jean-Luc, « L'animal dans la peinture de Chardin », *Dix-huitième siècle*, n° 36 (« Femmes des Lumières »), Paris, La Découverte, 2004, p. 547-556

GUICHET Jean-Luc, « Les ambiguïtés de la querelle de l'âme des bêtes dans la seconde moitié du XVII^e siècle : l'exemple du *Discours de la connaissance des bêtes* d'Ignace-Gaston Pardies », in GONTIER Thierry (dir.), *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge Classique*, Louvain-la-Neuve, Éd. de l'Institut supérieur de philosophie ; Louvain-Paris, Éd. Peeters, 2005, p. 59-75.

GUICHET Jean-Luc, *Rousseau, l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

GUICHET Jean-Luc, « L'animal comme miroir de l'homme au XVIII^e siècle », in CAMOS Valérie (éd.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, « Update Sciences & Technologies », 2009, p. 73-p. 84.

GUICHET Jean-Luc, *De l'animal-machine à l'âme des machines : querelles biomécaniques de l'âme, XVII^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

GUICHET Jean-Luc, « La douleur animale et sa perception humaine », *Sens-Dessous*, 2015/2 (n° 16), p. 59-68.

GUICHET Jean-Luc, « From the Animal of the Enlightenment to the Animal of Postmodernism », *Yale French Studies*, n° 127, Animots : Postanimality in French Thought (2015), p. 69-83.

GUICHET Jean-Luc, « Enjeux de la question de l'animal sous les Lumières : Condillac, Diderot, Rousseau » [en ligne] [URL : http://ecole-thema.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Article_Guichet-2.pdf].

GUILLOU Édouard, VAN DER KEMP Gérard (préf.), *Versailles, le palais du soleil*, Paris, Plon, 1963.

HACHET Jean-Charles, *Les bronzes animaliers : de l'antiquité à nos jours*, Paris, Varia, 1992, 2 vol. (1^{ère} éd : 1986).

HALLETT Mark, *Reynolds : portraiture in action*, New Haven, Yale University Press, 2014.

HAMONOU Aline, *Claude Aubriet : artiste naturaliste des Lumières*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010.

HARDEN Alastair, « Animals in Classical Art », in CAMPBELL Gordon Lindsay (éd.), *The Oxford handbook of animals in classical thought and life*, Oxford, Oxford university press, 2014.

HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, DUPUIS-TESTENOIRE Françoise (coll.), *Le peintre et l'animal en France au XIX^e siècle, Dictionnaire des peintres ayant représenté des animaux en France au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2001.

HAUTERIVES Arnaud (d'), « Les animaux dans l'art », *Institut*, Paris, Palais de l'Institut, 2011 (n° 13).

HECK Christian, CORDONNIER Rémy, *Le bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011

HEDIN Thomas F., *The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy : art and patronage in the early reign of Louis XIV, with a catalogue raisonné*, Columbia, University of Missouri Press, 1983.

HÉNIN Emmanuelle, « Vérité et vraisemblance dans la théorie de l'art française », in HECK Michèle-Caroline (dir.), FREYSSINET Marianne (coll.), TROUVÉ Stéphanie (coll.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 246-263.

HÉРАН Emmanuelle, « L'animal est un sujet », in HÉРАН Emmanuelle et al. *Beauté animale [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012-1, p. 12-21.

HÉРАН Emmanuelle, *À la gloire des bêtes*, Paris, Gallimard RMN-Grand Palais, 2012-2.

HERGOTT Fabrice, « Avant-propos », in [cat. expo.] BARIDON Laurent et al., *Homme-animal : histoires d'un face à face [Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'art moderne et contemporain, 7 avril - 4 juillet 2004]*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004, p. 10-11.

HERRERO DE JÁUREGUI Miguel, *Orphism and christianity in late Antiquity*, Berlin, De Gruyter, 2010 (1^{ère} éd. : *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007).

HERRMANN Wolfgang, Stas Marie-Claire (trad.), *La théorie de Claude Perrault*, Bruxelles, 1980 (1^{ère} éd. : *The theory of Claude Perrault*, Londres, A. Zwemmer, 1973).

HEURTEL Pascale (dir.), LENOIR Michelle (dir.), *Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Citadelles & Mazenod-Muséum national d'histoire naturelle, 2016.

HOCHSTRASSER Julie Berger, *Still life and trade in the Dutch golden age*, New Haven, Yale university

press, 2007.

HOFMAN Jean-Marc *et al.*, *À la recherche des châteaux disparus d'Île de France : demeures royales, princières et privées*, Genève, Vögele, 2001.

HOUSSAYE Arsène, « Les Paysagistes hollandais : Paulus Potter (le réalisme), Berghem (l'imagination), Raysdael (le sentiment) », *Revue nouvelle*, 1846, p. 594-625.

HUG Laure, *Recherches sur le peintre Jean Baptiste Huët (1745-1811)*, Maîtrise sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV Sorbonne, 1996

HUG Laure, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Jean-Baptiste Huët (1745-1811)*, DEA sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV Sorbonne, 1997.

HULL Denison Bingham, *Hounds and hunting in ancient Greece*, Chicago, University of Chicago Press, 1964.

IMPELLUSO Lucia, FÉRAULT Dominique (trad.), *La nature et ses symboles*, Paris, Hazan, 2004 (1^{ère} éd. : IMPELLUSO Lucia, *La natura e i suoi simboli*, Milano, Electa, 2003).

INIZAN Christelle, « Découverte à Paris d'un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret », *In Situ* [En ligne], 2011, n° 16, mis en ligne le 22 août 2011 [URL : <http://journals.openedition.org/insitu/805>].

JACKSON Christine E., *Great bird paintings of the world*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1993, 2 vol.

JACKY Pierre, ROSENBERG Pierre (préf.), *Alexandre-François Desportes tableaux de chasse*, Paris, Mona Bismarck Foundation, 1998.

JAM Jean-Louis (éd.), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000.

JARRY Madeleine, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981.

JULIBERT JIMÉNEZ Àngela, « Les salons de l'Académie de Saint-Luc (1751-1774) », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 187-213.

JOLLET Étienne, *Chardin. La vie silencieuse*, Paris, Herscher, 1995.

JOLLET Étienne, *La nature morte ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007.

JONGH Eddy (de), HOYLE Michael (trad.), *Questions of meaning : theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden, Primavera Pers, 2000 (1^{ère} éd. : *Kwesties van betekenis : thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden, Primavera Pers, 1999).

JOHNS Catherine, *Dogs : history, myth, art*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.

JOOST-GAUGIER Christiane L., « Lorenzo the Magnificent and the Giraffe as a Symbol of Power », *Artibus et Historiae*, vol. 8, n° 16, 1987, p. 91-99.

JOULIE Françoise, « Philibert Orry : directeur général des Bâtiments du roi et collectionneur », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015, mis en ligne le 28 octobre 2015 [URL : <http://journals.openedition.org/crcv/13279>].

JOURDAN Fabienne, *Orphée et les chrétiens : la réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. Tome I, Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ : "réécriture d'un mythe à des fins protreptiques chez Clément d'Alexandrie"*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

JOURDE Michel, « Mort ou vif ? Modes de conservation et connaissance des animaux à la Renaissance : le Jardin, le Cabinet, la volière », in LESTRINGANT Frank (dir.), *Le théâtre de la curiosité*, Paris, PUPS, 2008, p. 123-138.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Apports, question et limites de la prosopographie en histoire de l'art », in CABOURET-LAURIOUX Bernadette (éd.), DEMOTZ François (éd.), *La prosopographie au service des sciences sociales*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 339-357.

KAHR Madlyn Millner, *La peinture hollandaise du Siècle d'or*, Paris, Librairie générale française, 1998.

KAYSER Christine, « La puissance et la gloire ou l'esprit premier de Marly », in [cat. expo.] KAYSER Christine et al., *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750*, Paris, L'inventaire, 1999, p. 10-40.

KAYSER Christine, « Introduction », in [cat. expo.] KAYSER Christine et al., *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750*, Paris, L'inventaire, 1999, n. p.

KEARNS James (éd.), VAISSE Pierre (éd.), *"Ce Salon à quoi tout se ramène" : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010.

KERNBAUER Eva, « Jugements de valeur : la formation du public comme autorité d'évaluation esthétique », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 99-128.

KESSER Caroline, « Représentations d'animaux. Symbole, bêtes domestiques, individu », in [Cat. expo.] FREHNER Matthias (dir.), LOCATELLI Valentina (dir.), *Anker, Hodler, Vallotton...: Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte [exposition, Bern, Kunstmuseum, 7 mars - 24 août 2014, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 5 décembre 2014 - 14 juin 2015]*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2014, p. 93-111.

KIRCHNER Thomas, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32, « La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », p. 187-196.

KOCH Georg Friedrich, *Die Kunstausstellung : Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1967.

KOSLOW Susan, *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995.

KOSLOW Susan, « Frans Snyders, "le" peintre animalier du XVII^e siècle », in [cat. expo.] VÉZILIER-DUSSART Sandrine (éd.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle [exposition, Musée de Flandre, Cassel du 8 octobre 2016 au 22 janvier 2017]*, Gand, Snoeck, 2016, p. 35-43.

KOVÁCS Katalin, *L'expression des passions et la hiérarchie des genres dans la pensée picturale de Diderot et de*

ses prédécesseurs, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001.

KOVÁCS Katalin, « Le principe de la hiérarchie des genres dans les Salons de Diderot », *Acta Romanica Szegediensis*, Tomus XXI, 2001, p. 29-37.

KOVÁCS Katalin, « Système des sentiments et "langage du cœur" dans le discours sur l'art français du XVIII^e siècle », in MARCHAND Sophie (dir.), PAVY-GUYBERT Élise (dir.), DELON Michel (post.), *L'esprit de système au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2017, p. 215-227.

KOVÁCS Katalin, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », *Loxias* 33 [en ligne], 15 juin 2011 [URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>].

KREMER Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Ed. Kimé, 2008.

KRIDIS Nouredine, *Psychologie de l'artiste créateur*, Paris, l'Harmattan, 2010.

LAES Arthur, *Le peintre courtraisien Roelandt Savery (1576-1639)*, Extrait de la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Octobre 1931, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931.

LAFONT Anne, *1740, un abrégé du monde : savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Lyon, Fage, 2012.

LAHAUSOIS Christine, *Animaux-boîtes : porcelaine du XVIII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

LAISSUS Yves, *Les Vélins du Muséum*, Paris, Palais de la découverte, 1967.

LAISSUS Yves *et al.*, *Nicolas Robert et les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Henri Scrépel, 1980.

LAMY Gabriela, « Les Prévost, peintres de fleurs : des jardins de La Celle-Saint-Cloud à l'expédition La Pérouse en passant par Trianon », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 16 février 2017, [URL : <http://journals.openedition.org/crcv/14000>].

LANGLOIS Gilles-Antoine, « La Folie-Desmares à Châtillon », *Dix-huitième Siècle*, n° 25, 1993, « L'Europe des Lumières », p. 457-482.

« L'animal en Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Armand Colin, 2014/3 (n° 377).

LAROCHE Esther, « Le portrait de chien », in [cat. expo.] HÉRAN Emmanuelle *et al.* *Beauté animale [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012, p. 100-117.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, etc.*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

LASTIC SAINT JAL Georges (de), Jacky Pierre, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010.

LASTIC SAINT JAL Georges (de), Jacky Pierre, *Desportes : catalogue*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2010.

LAUGÉE Thierry, « Aux origines de la photographie animalière : *La Photographie zoologique* d'Achille Devéria et Louis Rousseau », *Revue de la BNF*, Paris, BNF Éditions, 2017 (n° 54), p. 120-129.

LEBEN Ulrich, « Jean-Jacques Bachelier et l'École royale gratuite de dessin de Paris », in [Cat. expo.] MOURADIAN Hélène, SALMON Xavier, *Jean-Jacques Bachelier : 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris Versailles, Somogy : musée Lambinet, 1999, p. 75-85.

LEBEN Ulrich, « La Fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », in FAVREAU Marc (éd.), MICHEL Patrick (éd.), *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire* [actes du colloque international de Bordeaux, 12-14 janvier 2006], Pessac, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2007, p. 89-104.

LECOQ Danielle (éd.), CHAMBARD Antoine (éd.), *Terre à découvrir, terres à parcourir : exploration et connaissance du monde, XII^e-XIX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998.

LE DANTEC Denise, « Quand le Roi bâtissait Versailles et ses jardins », *Dalhousie French Studies*, Vol. 29, 1994 (Jardins et châteaux), p. 31-54.

LEFÈVRE L., *Livrets des salons de Lille (1773-1788)*, Paris, J. Laget, 1994.

LEJEUNE Théodore, *Guide théorique et pratique de l'amateur des tableaux, étude sur les imitateurs et les copistes*, Paris, Vve J. Renouard, 1863-1865, 3 vol.

LE LEYZOUR Philippe, « Du goût - 1645-1764 », in [Cat. expo.] HUNTER-STIEBEL Penelope (éd.), LE LEYZOUR Philippe (éd.), *La volupté du goût : la peinture française au temps de madame de Pompadour [exposition, Tours, Musée des Beaux-Arts, du 11 octobre 2008 au 12 janvier 2009 et à Oregon, Etats-Unis, Portland Art Museum, du 7 février au 17 mai 2009]*, Paris, Somogy, 2008, p. 24-36.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LESNÉ Claude, ROQUEBERT Anne, *Catalogue des peintures MNR*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

LESTEL Dominique, *L'animal singulier*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

LESTEL Dominique, *L'animalité : essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, 2007 (1^{ère} éd. : Paris, Hatier, 1996).

LESTRINGANT Frank *et al.*, *Le théâtre de la curiosité*, Paris, PUPS, 2008.

LEVENSON Jay A., RABY Julian, « A Papal Elephant in the East : Carthaginians and Ottomans, Jesuits and Japan », in WOLFTHAL Diane (éd.), GARTON John (éd.), *New studies on old masters : essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011, p. 49-67.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.

LICHTENSTEIN Jacqueline, « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32, « La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », p. 17-35.

- LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014.
- LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), MICHEL Christian (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture [1648-1792]*, Paris, École nationale supérieure des beaux arts, 2006-2015, 6 tomes, 11 volumes.
- LIST Claudia, *Tiere : Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart ; Zürich, Belser Verlag, 1993.
- LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874.
- LIVINGSTON Paisley, *Art and intention : a philosophical study*, Oxford, Clarendon Press, 2005.
- LOCQUIN Jean, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry : peintre du roi (1686-1755)*, Paris, J. Schemit, 1912.
- LOISEL Gustave, « Les Ménageries de Versailles et de Trianon », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1910, n° 56, p. 530-567
- LOISEL Gustave, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris, O. Doin ; H. Laurens, 1912, 3 vol.
- LOUIS Pierre, *La découverte de la vie : Aristote*, Paris, Hermann, 1975.
- LOVEJOY Arthur Oncken, *The great chain of being : a study of the history of an idea*, Cambridge, Harvard university press, 1964 (1^{ère} éd. : 1942).
- LUGT Frits, *Répertoire des Catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité: tableaux, dessins, estampes, miniatures, sculptures, bronzes, émaux, vitraux, tapisseries, céramiques, objets d'art, meubles, antiquités, monnaies, médailles, camées, [...]*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1938, 4 vol.
- LURÇAT Jean, *Le bestiaire de la tapisserie du Moyen Âge*, Genève ; Paris, Pierre Cailler, 1947.
- MABILLE Gérard, « La Ménagerie de Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1974, 6^e période, t. LXXXIII, p. 5-36.
- MABILLE Gérard, *Les Tableaux de la Ménagerie de Versailles*, Paris, F. de Nobele, 1975 [Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1974, p. 89-102.
- MABILLE Gérard, « La Ménagerie de Versailles », in MOSSER Monique (éd.), TEYSSOT Georges (éd.), *Histoire des jardins : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 168-170.
- MABILLE Gérard *et al.*, *Vues des Jardins de Marly : le roi jardinier*, Paris, Alain de Gourcuff, 1998.
- MABILLE Gérard, PIERAGNOLI Joan, *La Ménagerie de Versailles*, Arles, H. Clair, 2010.
- MACALLISTER Johnson W., « From Verrue to Vence : systematic engraving of private painting collections in France to 1760 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXVII, n° 1465 (1991), p. 77-92.
- MACDONOGH Katharine, MOMONT Danièle (trad.), *Histoire des animaux de cour*, Paris, Payot, 2011 (1^{ère} éd. : *Reigning cats and dogs : a history of pets at court since the Renaissance*, New York, St. Martin's Press, 1999).
- MAËS Gaëtane, « Le goût "français" pour la peinture hollandaise et flamande au XVIII^e siècle : goût

national ou goût commercial ? Réflexions autour de Houbraken, Dezallier d'Argenville et Hoet », in BLANC Jan (éd.), MAËS Gaëtane (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-bas et la France, 1482-1814 : actes du colloque international, Palais des Beaux-Arts de Lille, les 28-29-30 mai 2008*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 195-213.

MAËS Gaëtane, *De l'expertise à la vulgarisation au siècle des Lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout, Brepols, 2016.

MAËS Gaëtane, BORDES Philippe, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration : 1773-1820*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.

MAINGON Claire, BERGEZ Daniel (coll.), *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Hermann, 2009.

MAISONNIER Élisabeth (dir.), MARAL Alexandre (dir.), *Le Labyrinthe de Versailles : du mythe au jeu*, Paris, Magellan & Cie, 2013.

MALLET Georges-Claude, « Les représentations plastiques de l'animal », *Courrier de l'Environnement de l'INRA*, Paris, INRA, avril 1996 (n° 27).

MANCEAU Nathalie, « Raillerie et fascination : le critique d'art face aux tableaux de l'exposition du Louvre », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 75-97.

MANCEAU Nathalie, *Guillaume Baillet de Saint-Julien, 1726-1795 : un amateur d'art au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2014.

MANNEBACK Marguerite, « Paul de Vos et François Snyders », in OUVRAGE COLLECTIF, *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1949, p. 147-152.

MANTZ Paul, « Salon de 1859 », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1859, t. II, juillet-décembre, p. 129-141, p. 193-208 et p. 271-299.

MARAL Alexandre, « Le bestiaire de Versailles. Les plombs du bosquet du Labyrinthe. », in MAISONNIER Élisabeth (dir.), MARAL Alexandre (dir.), *Le Labyrinthe de Versailles : du mythe au jeu*, Paris, Magellan & Cie, 2013, p. 43-61.

MARCHAISSE Thierry, *Le théorème de l'auteur : logique de la créativité*, Paris, EPEL, 2016.

MARIE Alfred, *Naissance de Versailles : le château - les jardins. Volume I*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1968.

MARIE Alfred, MARIE Jeanne, *Versailles au temps de Louis XIV. Troisième partie, Mansart et Robert de Cotte*, Paris, Imprimerie nationale, 1976, n° 190, 2015-4 (« Au temps de Louis XIV »).

MARIÑO FERRO Xosé Ramón, *Symboles animaux : un dictionnaire des représentations et croyances en occident*, Paris, Desclée De Brouwer, 1996.

MARRACHE-GOURAUD Myriam, « L'Orient "systématique et raisonné" : L'exemple du cabinet parisien de don Pedro Davila (1767) », *Études Épistémè* [En ligne], 26 / 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, [URL : <http://journals.openedition.org/episteme/339> ; DOI : 10.4000/episteme.339].

- MARRET Bertrand, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001.
- MARQUET DE VASSELLOT Jean Joseph, « La Ménagerie de Versailles. La grotte et les pavillons », *Revue historique de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1899, p. 81-96.
- MASSETI Marco, « New World and other Exotic Animals in the Italian Renaissance : the Menageries of Lorenzo II Magnifico and his Son, Pope Leo X », in MACGREGOR Arthur, *Naturalists in the field : collecting, recording and preserving the natural world from the fifteenth to the twenty-first century*, Leiden, Brill, 2018, p. 40-75.
- MASUMI Iriye, *Le Vau's Menagerie and the rise of the animalier : Enclosing, dissecting, and representing the animal in early modern France*, University of Michigan, 1994 (disponible sous forme de microfiche à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, à Paris).
- MATHIS Rémi, GAPAILLARD Jacques, LE LAY Colette, *Quand un graveur veut se faire savant : le "Nouveau système du monde" de Sébastien Leclerc (1706-1708)*, Paris, Comité national de l'estampe, 2017 [tiré à part du n° 257 des *Nouvelles de l'estampe*].
- MAUBERT Andrée, *L'exotisme dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Paris, E. de Boccard, 1943.
- MAURICHEAU-BEAUPRÉ Charles, *L'art au XVI^e siècle en France. Deuxième période, 1661-1715 : architecture, sculpture, peinture, arts appliqués*, Paris, G. Le Prat, 1947.
- MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge university press, 1991.
- MÉJANÈS Jean-François, « Les Van Blarenberghe et le duc de Choiseul », in [cat. expo.] CHÂTEAU-THIERRY Irène (de) et al., *Les Van Blarenberghe, des reporters du XVIII^e siècle [exposition, Paris, Musée du Louvre, 27 janvier-30 avril 2006]*, Paris, Snoeck ; Musée du Louvre, 2006, p. 91-92.
- MELONI TRKUIJA Silvia (éd.), TONGIORGI TOMASI Lucia (éd.), *Bartolomeo Bimbi : un pittore di piante e animali alla corte dei Medici*, Firenze, Edifir, 1998.
- MÉNARD René, *Histoire des Beaux-Arts. Illustrée de 414 gravures représentant les chefs d'œuvre de l'art à toutes les époques*, Paris, l'Écho de la Sorbonne, 1875.
- MÉROT Alain (éd.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- MÉROT Alain, « L'idée du public parfait selon Antoine Coypel », in BONFAIT Olivier (éd.), GERARD POWELL Véronique (éd.), SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998.
- MÉROT Alain, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVII^e siècle : Poussin et le paysage », *Dix-septième siècle*, 2009/4 (n° 245), p. 609-619.
- MEYER Richard, *Representing the passions : histories, bodies, visions*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.
- MÉZIN Louis, *Cargaisons de Chine : porcelaines de la Compagnie des Indes Musée de Lorient*, Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, 2002.
- MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.

MICHEL Christian, « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32, « La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », p. 71-82.

MICHEL Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012.

MICHEL Christian (dir.), MAGNUSSON Charles (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013.

MICHEL Émile, *Les Van de Velde*, Paris, L. Allison & Cie, 1892.

MICHEL Émile, *Paulus Potter : biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors texte*, Paris, H. Laurens, 1906.

MICHEL Johann, « Préface », in SERVET Ertul (dir.) et al., *Subjectivation et redéfinition identitaire : parcours sociaux et affirmation du sujet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

MICHEL Patrick, « Pierre Remy 'peintre et négociant en tableaux et autres curiosités. Bon connoisseur' : esquisse d'un portrait », in OTTANI Cavina (éd.), LACLOTTE Michel (éd.), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e- XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 328-336

MICHEL Patrick, « Il gusto per la pittura genovese in Francia nel XVIII secolo. Storia di una recezione limitata », in BOCCARDO Piero (éd.) et al., *Genova e la Francia : opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2002, p. 157-169.

MICHEL Patrick (éd.), SCHNAPPER Antoine (préf.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle : actes de la 3^e Journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2002.

MICHEL Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2007.

MICHEL Patrick, « Lieux et dispositifs de la collection en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009.

MICHEL Patrick, *Peinture et plaisir : les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

MICHEL Patrick, « L'abbé de Gevigney (1729-1808) : collectionneur d'exception ou marchand d'art ? », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2012, n° 10, p. 113-123.

MILOVANOVIC Nicolas, *La princesse Palatine : protectrice des animaux*, Paris, Perrin, 2012.

MILOVANOVIC Nicolas, « Les animaux expressifs de Charles Le Brun », in [cat. expo.] GADY Bénédicte (dir.), MILOVANOVIC Nicolas (dir.), *Charles Le Brun, 1619-1690 [Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 mai-29 août 2016]*, Lens-Paris, Louvre-Lens Lienart, 2016, p. 67-74.

MIREUR Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles : tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints et vitraux*, Paris-Marseille, L. Soullié-R. Rémusat, 1901-1912, 7 vol.

MIRIMONDE Albert Pomme (de), « Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise », *Revue des Arts*, 6^e année, t. IV, déc. 1956, p. 207-214.

MONCOND'HUY Dominique (éd.), SCEPI Henri (éd.), *Les genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

MONTAGU Jennifer, *The expression of the passions : the origin and influence of Charles Le Brun's « Conférence sur l'expression générale et particulière »*, New Haven, Yale University Press, 1994.

MOREL D'ARLEUX Louis-Marie-Joseph, *De la physionomie humaine et animale : dessins de Charles Le Brun gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

MORTON Mary, « Oudry's painted Menagerie », in MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted Menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, p. 119-123.

MORTON Mary (éd.), *Oudry's painted Menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009.

MÜLLENMEISTER Kurt J., *Roelant Savery (Kortrijk 1576-1639 Utrecht) : Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1988.

NÉRAUDAU Jean-Pierre (éd.), GRIMAL Pierre (préf.), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

NEWMAN Abigail D., « Paul de Vos et ses collaborations : les féroces combats d'animaux mis en scène par des artistes pacifiques », in [cat. expo.] VÉZILIER Sandrine (éd.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*, Gand, Snoeck, 2016, p. 57-65.

NEWTON William Ritchey, *Les chevaux et les chiens du roi à Versailles au XVIII^e siècle : la grande et la petite écurie, les écuries de la reine, le grand chenil et la louvererie*, Paris, H. Champion, 2015 (1^{ère} éd. : Springfield, 2012).

NINANE Lucie, « Rubens et Snyder », in OUVRAGE COLLECTIF, *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1949, p. 143-146.

NORFOLK Lawrence, TURLE Bernard (trad.), *Le rhinocéros du pape*, Paris, Grasset, 1997 (1^{ère} éd. : *The pope's rhinoceros*, s. l., Minerva, 1997).

NOURISSIER François, FOUCART-WALTER Élisabeth, *Chiens*, Paris, Musée du Louvre ; Flammarion, 2007.

NYGREN Edward J., TONGIORGI TOMASI Lucia, « Animal subjects », in TURNER Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres ; New York, Macmillan ; Grove, 1996, vol. 2, p. 102-108.

OPPERMAN Hal N., *Jean-Baptiste Oudry*, New York, Garland Pub., 1977, 2 vol.

OTTINGER Bénédicte, *Tableaux de chasse : peintures du Musée de la vénerie*, Paris, Somogy, 2001.

OTTINGER Bénédicte, *L'art et la chasse : Histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002

OUTTERS Maÿlis, *La nomination des animaux par Adam dans l'Occident latin du XI^e au XV^e siècle : Étude iconographique*, Mémoire de master 2 (Histoire médiévale), sous la dir. de Bruno LAURIOUX et de Marie-Anne POLO DE BEAULIEU, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006 [URL : <https://www.memoireonline.com/02/08/889/nomination-animaux-adam-occident-latin-xii-xv-eme-siecle-etude-iconographique.html>].

OUVRAGE COLLECTIF, *La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2017.

OUVRAGE COLLECTIF, *La fabrique du luxe : les marchands merciers parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Paris Musée, 2018.

PANOFSKY Erwin, LE BOURG Dominique (trad.), *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Vanves, Hazan, 2012 (1^{ère} éd. : *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton Princeton University Press, 1943).

PARROCEL Étienne, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, Impr. nationale, 1889, 2 vol.

PASTOUREAU Michel, « Le Moyen Âge et l'animal », in [cat. expo.] TESNIÈRE Marie-Hélène (dir.), DELCOURT Thierry (dir.), *Bestiaire du Moyen âge : les animaux dans les manuscrits [Troyes, Médiathèque de l'agglomération troyenne, 19 juin-19 septembre 2004]*, Paris, Somogy, 2004 p. 9-15.

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011.

PASTOUREAU Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, France loisirs, 2015 (1^{ère} éd. : 2001).

PASTOUREAU Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2017.

PASTOUREAU Michel, *Le loup : une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2018.

PAWLOWSKI Gaston (de) (rédacteur en chef), *Comoedia*, Paris, s. n., 7 mai 1910.

PELLETIER Loreline, « Théâtralité des scènes de chasse. L'animal de l'obscurité aux Lumières », in CARRÉ Benoît (dir.) et al., *Lumière(s) : Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l'IRHiS, Université de Lille 3-Sciences Humaines et Sociales* [en ligne], Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2016. [URL : <http://books.openedition.org/irhis/600>]. ISBN : 9782905637703].

PELLETIER Loreline, « Autour de Buffon, représentations du singe entre naturalistes, artistes, et artistes-naturalistes », in BOULERIE Florence (éd.), BARTHA-KOVÁCS Katalin (éd.), *Le singe aux XVII^e et XVIII^e siècles : figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019, p. 53-66.

PERRIN KHELISSA Anne, « Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », in PICHET Isabelle (dir.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture : archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014, p. 195-217.

PERRIN KHELISSA Anne (éd.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015.

PETRUCCI Francesco (dir.), *Cani in posa : dall'antichità a oggi*, Milan, Silvana editoriale, 2018.

- PETRUCCI Francesco, « Iconologia e iconografia canina », in [cat. expo.] PETRUCCI Francesco (dir.), *Canis in posa : dall'antichità a oggi*, Milan, Silvana editoriale, 2018, p. 23-49.
- PETZET Michael, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs : der Louvre König Ludwigs XIV und das Werk Claude Perraults*, München, Deutscher Kunstverl, 2000 (1^{ère} éd. : 1967)
- PICHET Isabelle, « La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789) », *Lumen*, n° 26, 2007, p. 127-141.
- PICHET Isabelle, VAN DE SANDT Udolpho (préf.), *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon, 1750-1789 : expographie, critique et opinion*, Paris, Hermann, 2012.
- PICHET Isabelle, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *Culture & Musées*, n° 20, 2012, p. 189-210.
- PICHET Isabelle, « La discursivité du Salon (expographie et discours) », in MICHEL Christian (dir.), MAGNUSSON Carl (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 61-77.
- PICHET Isabelle, « L'œil du spectateur : incarnation d'une nouvelle sociabilité », in OUVRAGE COLLECTIF, *Artistes, savants et amateurs : art et sociabilité au XVIII^e siècle, 1715-1815 [actes du colloque international, organisé du 23 au 25 juin 2011 à l'INHA, Paris]*, Paris, Mare & Martin, 2016, p. 201-212.
- PICKERAL Tamsin, MONNATTE Christine (trad.), *Le chien dans l'art*, Citadelles & Mazenod, 2009 (1^{ère} éd : *The dog : 5000 years of the dog in art*, London, Merrell, 2008).
- PICON Antoine, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Paris, Picard, 1988.
- PIERAGNOLI Joan, *La cour de France et ses animaux : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.
- PIMENTEL Juan, MASON Peter (trad.), *The rhinoceros and the megatherium : an essay in natural history*, Cambridge, Harvard university press, 2017.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine, *Le Peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine, « Les animaux du roi : de Pieter Boel aux dessinateurs de l'Académie royale des Sciences », in MAZOUER Charles (éd.), *L'animal au XVII^e siècle* [actes de la 1^{ère} journée (21 novembre 2001) du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III), Tübingen, G. Narr, 2003, p. 159-184.
- PINCHON Pierre, *Identifier le sujet dans le tableau : les secrets de la peinture*, Paris, Hazan, 2013.
- PINETTE Matthieu, *La levrette et le financier : à propos de l'acquisition d'un tableau de François-André Vincent*, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 1992.
- PINETTE Matthieu, *Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles des musées d'Amiens*, Paris, Somogy, 2006.
- PINETTE Matthieu, SOULIER-FRANÇOIS Françoise, *De Bellini à Bonnard / From Bellini to Bonnard : chefs-d'oeuvre de la peinture du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Paris, P. Zech, 1992.
- PIOBETTA Jean-Baptiste, « Au temps de Descartes. Une polémique ignorée sur la connaissance des

animaux (Pierre Chanet et Marin Cureau de la Chambre) », *Études cartésiennes II*, 1937, vol. 2, p. 60-66.

POISSON Georges, « Un édifice de Gabriel retrouvé : le petit château de Choisy », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1953, p. 10-15.

POLETTI Michel, RICHARME Alain, *Barye : catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000.

POLETTI Michel, *Monsieur Barye*, Lausanne, Acatos, 2003.

POMIAN Krzysztof, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, 1979, n^o 43, p. 23-36.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

POMMIER Édouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

PONS Bruno, *Grands décors français, 1650-1800 : reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Faton, 1995.

POORTER Mathias (de), « D'après nature ? Les oiseaux dans l'art des Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle », in [Cat. expo.] VÉZILIER Sandrine (éd.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*, Gand, Snoeck, 2016, p. 21-25

POPLIN François, « L'animal dans l'art », *Histoire de l'art*, n^o 49, novembre 2011, « Animalia », p. 3-10.

POULAIN Bérangère, « La nature dans le boudoir », in PERRIN KHELISSA Anne (éd.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, p. 235-249.

PRAET Istvan, *Animism and the question of life*, New York, Routledge, 2014.

PRÉAUD Maxime, « L'Académie des sciences et des beaux-arts : le testament graphique de Sébastien Leclerc », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 10, n^o 1, 1983, p. 73-81.

PRÉAUD Tamara, « Les animaux de M. Oudry », in PRÉAUD Tamara (éd.), SCHERF Guilhem (éd.), *La manufacture des Lumières : la sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, Dijon, Faton, 2015, p. 122-125.

PRÉAUD Tamara (dir.), SCHERF Guilhem (dir.), *La manufacture des Lumières : la sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, Dijon, Faton, 2015.

PRIGOT Aude, « Une entreprise franco-hollandaise : la galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, 1792-1796 », in BLANC Jan (éd.), MAËS Gaëtane (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-bas et la France, 1482-1814 : actes du colloque international, Palais des Beaux-Arts de Lille, les 28-29-30 mai 2008*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 215-222.

Procès-verbaux. Commission municipale du Vieux Paris, Paris, Imprimerie municipale, 29 janvier 1921.

PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven-Londres, Yale University Press,

1985.

QUARRÉ Pierre, *Une école provinciale de dessin au XVIII^e siècle : l'Académie de peinture et sculpture de Dijon*, Dijon Musée des beaux-arts, 1961.

QUENEAU Patrice, MICHEL François-Bernard (préf.), *La douleur transcendée par les artistes : douleur et représentation dans l'art*, Paris, Glyphe, 2014.

QUENET Grégory, *Versailles, une histoire naturelle*, Paris, La Découverte, 2015.

RASMUSSEN Jesper, « Introduction », in RASMUSSEN Jesper (éd.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 7-11.

RAWSON Jessica, *Animals in art*, Londres, British Museum Publications Ltd., 1977.

RÉAU Louis, *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, Paris ; Bruxelles, G. Van Oest, 1925-1926, 2 volumes.

RECHT Roland, « Introduction », in RECHT Roland (éd.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses universitaires, 1998, p. 11-17.

REISS Stephen, *Aelbert Cuyp*, Londres, Zwemmer, 1975.

« La naissance de la théorie de l'art en France. 1614-1720 », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32.

RÉMY Catherine, « L'animal cobaye : un corps sans intériorité ? », *Journal des anthropologues* [En ligne], n° 112-113, 2008, mis en ligne le 28 juin 2010 [URL : [http:// journals.openedition.org/jda/853](http://journals.openedition.org/jda/853)].

Revue Histoire de l'art, n° 81 (« Animal-Animalité »), juin 2018, Paris, Somogy.

RICE Danielle, « Jean-Jacques Bachelier et la redécouverte de la peinture à l'encaustique », in [cat. expo.] MOURADIAN Hélène, SALMON Xavier, *Jean-Jacques Bachelier : 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris Versailles, Somogy : musée Lambinet, 1999, p. 67-74.

RICHEFORT Isabelle, *Adam-François Van der Meulen (1632-1690) : peintre flamand au service de Louis XIV*, Bruxelles, Fonds Mercator : Dexia, 2004.

RIKKEN Marringje, *Melchior d'Hondecoeter. Bird painter*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2008.

RINGOT Benjamin, « Politique des arts et pratiques artistiques : le rôle de la surintendance des Bâtiments du roi », *Revue de l'art*, 2015, n° 190, p. 59-66.

RIPERT Pierre, *Le bestiaire des cathédrales : imagerie de la statuaire médiévale, symbolique des monstres, gargouilles et autres chimères*, Paris, De Vecchi, 2010 (1^{ère} éd. : 2004).

RIS Clément (de), *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, Plon, 1877.

ROBAUT Alfred, *Alexis Peyrotte, peintre et dessinateur. 1699-1769*, Paris, l'Artiste, 1888.

ROBAUT Alfred, « Un peintre oublié, Alexis Peyrotte, peintre du roi 1699-1769 », *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1888, p. 200-203.

ROBELS Hella, *Frans Snyders, Stilleben - und Tiermaler, 1579-1657*, München, Deutscher Kunstverlag,

1989.

ROCHE Daniel (éd.), REYTIER Daniel (éd.), BABELON Jean-Pierre (préf.), *Les Écuries royales : du XVII^e au XVIII^e siècle*, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, 1998.

ROGER Jacques, SALOMON-BAYET Claire (préf.), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle : La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 1993 (1^{ère} éd. : Paris, A. Colin, 1963).

ROLAND MICHEL Marianne, *Anne Vallayer-Coster, 1744-1808*, Paris, C.I.L., 1970.

ROLAND MICHEL Marianne, « Les achats du Comte Tessin », *Revue de l'art*, 1985, n° 77, p. 26-28.

ROLAND MICHEL Marianne, *Chardin*, Paris, Hazan, 2011 (1^{ère} éd. : 1994).

ROMESTAING Alain, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », in BENHAÏM André (éd.), SIMON Anne (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 328 : « Zoopoétique », décembre 2017, p. 153-164.

ROMEYER-DHERBEY Gilbert (éd.), CASSIN Barbara (éd.), LABARRIÈRE Jean-Louis, *L'animal dans l'Antiquité [rencontre internationale, 18-22 octobre 1994, Paris, Sorbonne et Muséum national d'histoire naturelle]*, Paris, J. Vrin, 1997.

ROQUE Georges (éd.), *Majeur ou mineur ? : les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000.

ROSENBERG Pierre, « Un tournant du goût : les *Chasses exotiques* de Versailles », in [cat. expo.] SALMON Xavier, *Versailles : "les chasses exotiques de Louis XV" [Amiens, Musée de Picardie, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 10-13.

ROSENBERG Pierre, « Un peintre subversif qui s'ignore », in [cat. expo.] *Chardin [Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 septembre-22 novembre 1999, Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 décembre 1999 - 20 février 2000, Londres, Royal Academy of Arts, 9 mars - 28 mai 2000, New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 juin - 17 septembre 2000]*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999 p. 27-35.

ROSENBERG Pierre (dir.), *Le cabinet d'un amateur, collectionneur et conservateur : Georges de Lastic, 1927-1988*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010.

ROSENBERG Pierre, TEMPERINI Renaud, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999.

ROSENBLUM Robert, « From the Royal Hunt to the Taxidermist. A Dog's History of Modern Art », in [cat. expo.] BOWRON Edgar Peters *et al.*, *Best in show : the dog in art from the Renaissance to today [Greenwich, Bruce Museum, May 13-August 27 2006, Houston, Museum of Fine Arts, October 1 2006-January 1 2007]*, New Haven Conn., Yale university press, 2006, p. 39-99.

ROSENBLUM Robert, BOUNIORT Jeanne (trad.), *Le Chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne*, Paris, A. Biro, 1989 (1^{ère} éd. : *The dog in art : from Rococo to post modernism*, Londres, Murray, 1988).

ROSELLINI Michèle, « Les singes de La Fontaine », *Littératures*, vol. 66, 2012, p. 197-207.

SAHLINS Peter, « Where the sun don't shine : animals and animality in Louis XIV's royal Labyrinth

of Versailles (1668-74) », in CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and early modern identity*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 67-88.

SAHLINS Peter, *1668 : The Year of the Animal in France*, New York, Zone Books, 2017.

SAINT GIRONS Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français*, Paris, Philippe Ser, 1990.

SAINT GIRONS Baldine, « Sujet », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sujet/>].

SAINT-RAYMOND Edmond, « Un Toulousain critique d'art au XVII^e siècle : Dupuy du Grez et son Traité de la peinture », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, dixième série, t. XI, 1911, p. 241-278.

SAINTE FARE GARNOT Nicolas, « Les Flandres à Paris », in [cat. expo.] DE MAERE Jan (éd.), SAINTE FARE GARNOT Nicolas (éd.), *Du baroque au classicisme : Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle* [Musée Jacquemart-André, 24 septembre 2010-24 janvier 2011], Bruxelles, Fonds Mercator, 2010, p. 17-29.

SAINTE-MARIE Jean-Pierre, *Catalogue raisonné des peintures françaises du 15^e au 18^e siècle du musée des Beaux-Arts de Troyes*, s. l., 1965.

SALLEY Victoria, *Nature's artist : plants and animals by Albrecht Dürer*, München, Prestel, 2003.

SALMON Xavier, « Cave Canem », in [cat. expo.] KAYSER Christine et al., *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750*, Paris, L'inventaire, 1999, p. 69-76.

SALMON Xavier, « Ses travaux l'annoncèrent partout, surtout chez les étrangers », in [cat. expo.] DROGUET Vincent et al., *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003-9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003 - 8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 79-83.

SALMON Xavier, « Le peintre, le chirurgien, le duc et les animaux », in [cat. expo.] DROGUET Vincent, SALMON Xavier, VÉRON-DENISE Danièle, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003 - 9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 135-144.

SALMON Xavier, « Alexis Peyrotte (1699-1769), ou les grâces du rocaille à Fontainebleau », *Société des Amis et Mécènes du Château de Fontainebleau*, 2012, n° 7.

SANCHEZ Pierre, *Les salons de Dijon, 1771-1950 : catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002.

SANCHEZ Pierre (éd.), ROSENBERG Pierre (préf.), *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province : 1673-1800*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.

SARRAZIN Béatrice (dir.), *Jean Cotelle, 1646-1708 : des jardins et des dieux*, Versailles, Château de Versailles, 2018.

SAVOIA Daniela (éd.), STROCCHI Maria Letizia (éd.), *Le belle forme della natura : la pittura di Bartolomeo Bimbi (1648-1730) tra scienza e 'maraviglia'*, Abacus, 2001.

SCAILLIÉREZ Cécile (éd.) *et al.*, *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, Paris, Somogy, 2017.

SCHAFFNER Alain, « Intériorités animales », in BENHAÏM André (éd.), SIMON Anne (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 328 : « Zoopoétique », décembre 2017, p. 107-120.

SCHILLE Dorothea, *Die Kunsttheorie Antoine Coypels : eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*, Francfort, P. Lang, 1996.

SCHMITT Stéphane, « Les apports de la Ménagerie royale à l'anatomie des animaux », in [cat. expo.] SAULE Béatrix (dir.), ARMINJON Catherine (dir.), *Sciences & curiosités à la cour de Versailles [exposition, Château de Versailles, 26 octobre 2010-27 février 2011]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011, p. 116-120.

SCHNAPPER Antoine, *Curieux du Grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. 2, Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994.

SCHNAPPER Antoine, « Peinture – Les catégories », *Encyclopædia Universalis France*, [en ligne] [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-les-categories/>].

SCHNEIDER Marlen, « L'absence des mots : l'échec de la théorie académique face aux genres "hybrides" », in HECK Marie-Caroline (dir.), FREYSSINET Marianne (coll.), TROUVÉ Stéphanie (coll.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 291-303.

SCHWARTZ Selma, *Le service Razoumovski : un cabinet de curiosités sur porcelaine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

SCOTT Katie, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.

SECORD William, *Dog painting, 1840-1940 : a social history of the dog in art, including an important historical overview from earliest times to 1840 when pure-bred dogs became popular*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1992.

SÉRULLAZ Arlette, VIGNOT Edwart, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.

SERVET Ertul (dir.) *et al.*, *Subjectivation et redéfinition identitaire : parcours sociaux et affirmation du sujet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

SIAUD Jean, *Ils ont donné l'eau à Versailles*, Paris, Éd. de l'Onde, 2012.

SIMARI Maria Matilde, *Per il gran principe Ferdinando: nature morte, paesi, bambocciate e caramogi dalle collezioni medicee*, Livorno, Sillabe, 2013.

SIMON Anne, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? Entretien réalisé par Nadia Taïbi », *Sens-Dessous*, vol. 16, n° 2 : « Animal », 2015, p. 115-124.

SIMON Anne, « Une arche d'études et de bêtes », *Revue des sciences humaines*, n° 328 : « Zoopoétique », 2017, p. 7-16.

SINGER Peter, *Animal liberation : a new ethics for our treatment of animals*, New York, New York review, 1975.

SJÖBERG Yves, *Delacroix, 1798-1863 : chevaux et félins, aquarelles, dessins, peintures*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2011.

SMITH Anthony D., « The "historical revival" in late 18th century England and France », *Art history*, t. II, n° 2, juin 1979, p. 190-191.

SOLMS-LAUBACH Ernstotto, *La chasse dans l'art*, Paris, Bibliothèque des arts, 1961.

SOUCHON Henri, « Descartes et Le Brun : Étude comparée de la notion cartésienne des "signes extérieurs" et de la théorie de l'Expression de Charles Le Brun », *Les Études philosophiques*, n° 4, XVII^e siècle, octobre-décembre 1980, p. 427-458.

SOURIAU Étienne, SOURIAU Anne (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 1990.

STARCKY Laure *et al.*, *Les peintures françaises, Dijon, Musée Magnin : catalogue sommaire illustré*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

STEEL Carlos G. (éd.), GULDENTOPS Guy (éd.), BEULLENS Pieter (éd.), *Aristotle's animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven, 1999.

SPINK John Stephenson, « L'échelle des êtres et des valeurs dans l'œuvre de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, n° 13, p. 339-351.

SUZUKI Mikenô, « Chaîne des idées et chaîne des êtres dans *Le Rêve de d'Alembert* », *Dix-Huitième Siècle*, Année 1987 (n° 19), p. 327-338.

SZÁNTÓ Catherine, *Le Promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique. Regard sur les jardins de Versailles*, thèse de doctorat sous la dir. de Jean-Pierre Le Dantec, Paris, Université de Paris VIII, 2011.

SZANTO Mickaël, « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Géographie d'une communauté. », in CHAUDONNERET Marie-Claude (éd.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Âge aux années 1920 [actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005]*, Bern, Peter Lang, 2007.

TALON-HUGON Carole, « Figurer les passions : la conférence générale et particulière de Charles Le Brun », *Figures de l'art*, n° 5, 1999/2001(2001), p. 213-237.

TALON-HUGON Carole, « L'homme, l'animal et les passions : le double renversement cartésien », in GONTIER Thierry (dir.), *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge Classique*, Louvain-la-Neuve, Éd. de l'Institut supérieur de philosophie ; Louvain-Paris, Éd. Peeters, 2005, p. 182-193.

TALON-HUGON Carole, *Classicisme et Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

TALON-HUGON Carole, « Passions de l'âme et émotions artistiques : enjeux éthiques et esthétiques des Réflexions critiques sur la poésie et la peinture de Du Bos », in DAUVOIS Daniel (éd.), DUMOUCHEL Daniel (éd.), *Vers l'esthétique : penser avec les "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, 2015, p. 65-84.

TAMMISTO Antero, *Birds in mosaics : a study on the representation of birds in Hellenistic and Romano-Campanian tessellated mosaics to the early Augustan age*, Rome, Institutum Romanum Finlandiae, 1997.

TATON René, *Les Origines de l'Académie royale des sciences* [conférence donnée au Palais de la découverte le 15 mai 1965], Paris, Palais de la découverte, 1966.

TAUZIÈDE-ESPARIAT Maël, « Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien régime », *Revue TRANSVERSALES du Centre Georges Chevrier*, 9, mis en ligne le 1er octobre 2016 [URL : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/Transversales.html>].

TENENTI Alberto, « Claude Perrault et la pensée scientifique française dans la seconde moitié du XVII^e siècle », in BRAUDEL Fernand (éd.), *L'Éventail de l'histoire vivante. II. Hommage à Lucien Febvre*, Paris, Colin, 1953, p. 303-316.

TILLEROT Isabelle, MICHEL Christian (préf.), *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

TRAPERO Anna, *Nicolas Henry Jaurat de Bertry (Paris, 1728-1803)*, Mémoire d'étude de deuxième année de Master, sous la direction de Christine Gouzi, Paris-Sorbonne Paris IV, 2015, 2 vol.

TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004 (1^{ère} éd. : Paris, A. Biro, 2000).

TOLIOPOULOU Evangélie, *L'art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVII^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. d'Antoine Schnapper, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1991.

TORERO-IBAD Alexandra, *Débats politiques et philosophiques au XVII^e siècle*, Québec, PUL, 2009.

UNTEREINER René, « Réflexions sur la création artistique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1960, p. 285-293.

VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », in [Cat. expo.] SAHUT Marie-Catherine, VOLLE Nathalie, *Diderot & l'art de Boucher à David: les Salons, 1759-1781*, Hôtel de la Monnaie (5 octobre 1984-6 janvier 1985), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 79-93.

VAN DE SANDT Udolpho, « Le rôle prédominant de l'Académie de peinture et de sculpture », in BRESCH-BAUTIER Geneviève, FONKENELL Guillaume, *Histoire du Louvre. I, Des origines à l'heure napoléonienne*, Paris, Louvre éditions : Fayard, 2016, p. 522-535.

VANOOSTHUYSE François, « Nature morte et narrativité (peinture, littérature) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 118^e année, n° 2 (avril-juin 2018), p. 309-330.

VARGAS Yves, *La souffrance animale : regards sur la peinture flamande*, Monceaux-lès-Meaux, Fiacre, 2016.

VASAK Anouchka, « La question du genre dans les Salons », in CAMMAGRE Geneviève (dir.), TALON-HUGON Carole (dir.), *Diderot, l'expérience de l'art. Salons de 1759, 1761, 1763, et Essais sur la peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 11-25.

VENTURI Lionello, BERTRAND Juliette (trad.), *Histoire de la critique d'art, Bruxelles*, Éditions de la connaissance, 1938.

VERBRAEKEN René, *La peinture de paysage en Hollande au XVII^e siècle*, Paris, les Éd. du Panthéon, 1995.

VERBRAEKEN René, *Termes de couleur et lexicographie artistique : recueil d'essais suivi de quelques articles sur la critique d'art*, Paris, Éd. du Panthéon, 1997.

VÉRON-DENISE Danièle, « Louis XV, la chasse et Oudry », [Cat. expo.] DROGUET Vincent *et al.*, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003-9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 15-21.

VERSCHAFFEL Bart, *Essais sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

VÉZILIER-DUSSART Sandrine, « Joannes Fyt, les trophées de chasse ou l'élégance de la vie silencieuse », in [cat. expo.] VÉZILIER Sandrine (éd.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*, Gand, Snoeck, 2016, p. 45-55.

VIAL Charles-Éloi, « La vénerie royale sous Louis XV et les chasses de Fontainebleau », in [Cat. expo.] DROGUET Vincent (dir.), *Louis XV à Fontainebleau : la "demeure des rois" au temps des Lumières [Château de Fontainebleau du 02 avril au 04 juillet 2016]*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016, p. 189-193.

VIDAL Michel, SIMONNEAUX Laurence, « Conceptions de l'animal au regard de dialectique objet/sujet », *Éducation et socialisation* [En ligne], n° 36, 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014 [URL : <http://journals.openedition.org/edso/1022>].

VIHALEM Margus, « Qu'est-ce qu'une subjectivation ? Les rapports entre le savoir, le pouvoir et le sujet, dans la pensée de Michel Foucault », *Synergies*, n° 8, 2011, p. 89-100.

VISEUX Dominique, *Le jardin des délices : approche de l'image paradisiaque dans l'Occident médiéval et pré-renaissant*, Suresnes, Les Éditions du Net, 2015.

VITTET Jean, *Les Gobelins au siècle des Lumières : un âge d'or de la manufacture royale*, Paris, Swan, 2014.

VOISENET Jacques, BONNASSIE Pierre (préf.), *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e s.)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.

VOISENET Jacques, LE GOFF Jacques (préf.), *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

VOLDÈRE Florence (de) *et al.*, *L'Odyssée du Paradis dans la peinture flamande, XV^e-XVII^e siècle : l'émergence du paysage profane*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.

VOURC'H Anne, PELOSSE Valentin, « Du bestiaire au paysage : (Ré)introduire des espèces animales », *Études rurales*, n° 129/130, Sauvage et domestique (Jan.-Jun. 1993), p. 51-58.

WALTZ Pierre (éd. et trad.), SOURY Guy (éd. et trad.) *et al.*, *Anthologie grecque. Première partie, Anthologie palatine. Tome VIII. Livre IX, Épigrammes 359-827*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

WARNER Malcolm *et al.*, *Stubbs and the horse*, New Haven ; London, Yale University Press ; Fort Wort, Kimbell Art Museum, 2004.

WARREN Jeremy (éd.), TURPIN Adriana (éd.), *Auctions, agents and dealers : the mechanisms of the art*

market, 1660-1830, Oxford, Beazley Archive : Archaeopress, 2007.

WEIGERT Roger-Armand, « Quelques travaux décoratifs de Claude III Audran », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1950, p. 85-93.

WEIGERT Roger-Armand, « Un collaborateur ignoré de Claude III Audran. Les débuts de Christophe Huet décorateur (1700-1759) », *Études d'art*, 1952, n° 7, p. 63-78.

WENDORF Richard, *Sir Joshua Reynolds : the painter in society*, Londres, National portrait gallery, 1996.

WEPLER Lisanne, *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks*, Petersberg, M. Imhof, 2014.

WESTERMANN Mariët, LEYMARIE Isabelle (trad.), *Le siècle d'or en Hollande*, Paris, Flammarion, 2009 (1^{ère} éd. : 1996).

WICKY Érika, « La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, AAUC/UAAC (Association des universités d'art du Canada / Universities Art Association of Canada, 2014 (vol. 39), p. 76-89.

WILDENSTEIN Daniel, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle, conservés au Minutier central des notaires de la Seine*, aux Archives nationales, Paris, Beaux-arts, 1967.

WILDENSTEIN Daniel, « Les tableaux italiens dans les catalogues de ventes parisiennes du XVIII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, t. C, juillet-août 1982, p. 1-48, et septembre 1982, p. 1-78.

WILDENSTEIN Georges, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, les Beaux-Arts, 1926.

WILDENSTEIN Georges, *Chardin : biographie et catalogue critiques*, Paris, Beaux-Arts, 1933.

WILDENSTEIN Georges, « Le goût pour la peinture, dans le cercle de la bourgeoisie parisienne, autour de 1700 », *Gazette des beaux-arts*, 1958, p. 113-138.

WILHELM Jacques, « Le Labyrinthe de Versailles », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1936-1, p. 44-63.

WILLIAMS Haydn, HERSANT Patrick (trad.), *Turquie : une fantaisie européenne du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2015.

WILLIGEN Adriaan (van der), MEIJER Fred G., *A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils, 1525-1725*, Leiden, Primavera press, 2003.

WILLK-BROCARD Nicole, *François-Guillaume Ménageot : 1744-1816, peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Paris, Arthena, 1977.

WOLF Norbert, VIREY-WALLON Aude (trad.), AGIUS D'YVOIRE Élisabeth (trad.), *Dürer*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011 (1^{ère} éd. : Munich, Prestel, 2011)

WOLF Norbert, FRUHRUNK Wolf (trad.), *Albrecht Dürer, 1471-1528 : le génie de la Renaissance allemande*, Köln-Paris, Taschen, 2016 (1^{ère} éd. : *Albrecht Dürer, 1471-1528 : the genius of the German renaissance*, Köln, Taschen, 2006).

WOLFF-QUENOT Marie-Josèphe, *Bestiaire de pierre : le symbolisme des animaux dans les cathédrales*, Strasbourg, Nuée Bleue, 1992.

WRIGLEY Richard, *The origins of French art criticism : from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon press, 1993.

WYZEWA Teodor (de), *Les grands peintres des Flandres et de la Hollande*, Paris, Firmin-Didot, 1890.

ZUCKER Arnaud (éd.), *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, J. Millon, 2004.

ZUCKER Arnaud, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus* [En ligne], n° 1, 2006, mis en ligne le 09 juillet 2006 [URL : <http://journals.openedition.org/rursus/58>].

ZUFFI Stefano, CANAL Denis-Armand (trad.), *Les chats dans l'art*, Paris, Editions de La Martinière, 2007 (1^{ère} éd. : *Gatti nell' arte*, Roma, Sassi, 2007).

Catalogues d'expositions

1954 (Gand) - Roelandt Savery : 1576-1639 [Musée des beaux-arts, Gand, 10 avril-13 juin 1954], Gand, Musée des beaux-arts, 1954.

1962 (Paris) - FRICKER Jeanine (éd.), Charles Le Brun, premier directeur de la Manufacture royale des Gobelins [Musée des Gobelins, 6 juin 1962], Paris, Ministère d'État affaires culturelles, 1962.

1974 (Bruxelles) - *Vélins du Museum : peintures sur vélin de la collection du Muséum national d'histoire naturelle de Paris* [Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, 28 septembre-31 octobre 1974], Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1974.

1976-1977 (Paris) - PETTER Francis, GOLDSCHIEDER Cécile, LAISSUS Yves, *L'Animal de Lascaux à Picasso* [Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 15 juin 1976 - 7 janvier 1977], Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 1976.

1977 (Nice-Clermont-Ferrand-Nancy) - ROSENBERG Pierre, SAHUT Marie-Catherine, *Carle Vanloo, Premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765)*, [Nice, Musée Chéret 21 janvier-13 mars 1977, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin 1^{er} avril-30 mai 1977, Nancy, Musée des Beaux-Arts 18 juin-15 août 1977], Nice, Musée Chéret.

1982 (Paris) - DUCLAUX Lise, PRÉAUD Tamara, *L'Atelier de Desportes : dessins et esquisses conservés par la Manufacture nationale de Sèvres* [exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, 5 novembre 1982-24 janvier 1983], Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.

1982-1983 (Paris) - OPPERMAN Hal N., ROSENBERG Pierre, J. B. Oudry : 1686-1755 [Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1^{er} octobre 1982-3 janvier 1983], Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.

1984 (Aix-en-Provence) - KROTOFF Marie-Henriette, *La tenture des Anciennes et Nouvelles Indes* [Aix-en-Provence, musée des tapisseries, 20 juin-1^{er} octobre 1984], Aix-en-Provence, Musée des tapisseries, 1984.

1984 (Paris) - PINAULT-SØRENSEN Madeleine, *Dessin et sciences : XVII^e-XVIII^e siècles* [82^e exposition du

Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris, 22 juin-24 septembre 1984], Paris, Réunion des musées nationaux, 1984.

1985 (New York) - MOSCO Marilena (éd.), *Natura viva : animal paintings in the Medici Collections* [National Academy of Design, New York, 3 juillet-10 septembre 1986 Lowe Museum of Art, Coral Gables, 9 octobre-23 novembre 1986], Firenze, Centro Di, 1985.

1985-1986 (Cologne-Utrecht) - MAI Ekkehard (éd.), *Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639)* [Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 28 septembre-24 novembre 1985, Centraal Museum, Utrecht, 21 Décembre 1985-16 février 1986], Cologne, Das Museum, 1985.

1985-1986 (Paris-Londres) - PENNY Nicholas (éd.), *Reynolds Paris*, [exhibition, Paris, Grand Palais, 9 octobre-16 décembre 1985 ; London, Royal Academy of Arts, 16 janvier-31 mars 1986], Londres, Royal academy of arts, 1986.

1986 (New York-Coral Gables) - MOSCO Marilena (éd.), *Natura viva : animal paintings in the Medici Collections* [National Academy of Design, New York, 3 juillet-10 septembre 1986 ; Lowe Museum of Art, Coral Gables, 9 octobre-23 novembre 1986], Firenze, Centro Di, 1985.

1986 (Londres) - *An exhibition of old master drawings of the French School, 1480-1880* (exposition du 9 décembre au 19 décembre 1986), Londres, Baskett & Day, 1986.

1989 (Nancy) - Ouvrage collectif, *La Vie en France autour de 1789 : images et représentation, 1785-1795*, Nancy, Musée des beaux-arts, 1989.

1990 (Montréal) - DUPARC Frederik J., GRAIF Linda L., *Souvenirs d'Italie : peintres hollandais de l'Âge d'or* [Musée des beaux-arts de Montréal, 8 juin-22 juillet 1990], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1990.

1991 (Bordeaux) - DE BOYSSON Bernadette, LE BIHAN Olivier, *Trophées de Chasse*, Bordeaux, Musée des beaux-arts, 1991.

1992 (Gand) - VERMET Bernard *et al.*, *Van Boucher tot Boudin : honderd jaar Franse schilderkunst, 1750-1850 uit de collectie van het Musée des beaux-arts te Quimper*. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, Gand, Snoeck-Ducaju, 1992.

1995 (Amiens-Versailles) - SALMON Xavier, *Versailles : "les chasses exotiques de Louis XV"* [Amiens, Musée de Picardie, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon], Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

1996 (Paris) - NÉTO Isabelle, LA VAISSIÈRE Pascal (de) (préf.), *L'animal miroir de l'homme : petit bestiaire du XVIII^e siècle*, Paris, Paris-musées, 1996.

1999 (Versailles) - MOURADIAN Hélène, SALMON Xavier, *Jean-Jacques Bachelier : 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris Versailles, Somogy : musée Lambinet, 1999.

1999 (Hazebrouck-Arras) - Dominique Doncre, *1743-1820* [Hazebrouck, Musée municipal, octobre-décembre 1989, Arras, Musée des beaux-arts, décembre 1989-mars 1990], Arras, Sensey, 1989.

1999 (Marly-le-Roi-Louvenciennes) - KAYSER Christine *et al.*, *De chasse et d'épée : le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683-1750* [exposition, Musée-promenade, Marly-le-Roi-Louvenciennes, 10 avril-11 juillet 1999], Paris, L'inventaire, 1999.

1999-2000 (Paris) - *À courre, à cor et à cri : images de la vénerie au XIX^e siècle* [Paris, Musée de la chasse et de la nature, 4 novembre 1999 - 2 avril 2000], Paris, Somogy, 1999.

2000 (L'Isle-Adam) - OUVRAGE COLLECTIF, *Les Trésors des princes de Bourbon Conti* [exposition, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis-Senleçq, 2000], Paris, Somogy, 2000.

2000 (Tours-Toulouse) - *Les peintres du roi, 1648-1793* [Musée des beaux-arts, Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins, Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000], Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

2000 (Paris) - SAMOYAUULT Jean-Pierre (dir.), *À travers les collections du Mobilier national : XVI^e-XX^e siècles* [Beauvais, Galerie nationale de la tapisserie, 20 avril-29 octobre 2000], Paris, Centre national des arts plastiques, 2000.

2001 (Toulouse) - OUVRAGE COLLECTIF, *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle : l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture*, [Toulouse, Musée Paul Dupuy, 17 janvier-30 avril 2001], Paris, Somogy, 2001.

2001 (Paris) - FOUCART-WALTER Élisabeth, LOYRETTE Henri (préf.), *Pieter Boel, 1622-1674 : peintre des animaux de Louis XIV. Le fonds des études peintes des Gobelins* [exposition, Musée du Louvre, Paris, 12 septembre-17 décembre 2001], Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

2001 (Paris) - PINAULT-SØRENSEN Madeleine, LOYRETTE Henri (préf.), *Sur le vif : dessins d'animaux de Pieter Boel* [Musée du Louvre, Paris, 14 septembre-17 décembre 2001], Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

2001-2002 (Washington-Londres-Amsterdam) - WHEELLOCK Arthur Kingsland (éd.), *Aelbert Cuyp* [Washington, 7 octobre 2001-13 janvier 2002, National Gallery, Londres, 13 février-12 mai 2002, Rijksmuseum, Amsterdam, 7 juin-1 septembre 2002], Londres-New York, Thames & Hudson ; Washington, National Gallery of Art, 2001.

2003 (Marseille) - KAHNG Eik, ROLAND MICHEL Marianne, *Anne Vallayer-Coster : peintre à la Cour de Marie-Antoinette* [exposition itinérante, Washington, National Gallery of art, Dallas Museum of art, New-York, The Frick Collection, Musée des beaux-arts de Marseille, 2002-2003], Marseille, Somogy, 2003.

2003-2004 (Fontainebleau-Versailles) - DROGUET Vincent, SALMON Xavier, VÉRON-DENISE Danièle, *Animaux d'Oudry : collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin* [Musée national du château de Fontainebleau, 5 novembre 2003 - 9 février 2004, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 5 novembre 2003-8 février 2004], Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

2004 (Strasbourg) - BARIDON Laurent et al, *Homme-animal : histoires d'un face à face* [Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'art moderne et contemporain, 7 avril - 4 juillet 2004], Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004..

2004 (Chantilly-Senlis) - *Chasse à courre - chasse de cour : fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condés et des Orléans (1659-1910)* [Chantilly, Musée Condé ; Senlis, Musée de la vénerie, avec la collaboration du Musée de la chasse et de la nature (Paris), 9 juin - 6 septembre 2004], Tournai, La Renaissance du Livre, 2004.

2005-2006 (Amsterdam-Pittsburgh) - LIPPINCOTT Louise, BLÜHM Andreas, MORRIS Desmond (préf.), *Fierce friends : artists and animals, 1750-1900* [Amsterdam, Van Gogh Museum, 5 octobre 2005 - 5 février 2006 ; Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 25 mars - 28 août 2006], London ; New York ; Amsterdam ; Pittsburgh, PA, Merrell ; Van Gogh Museum ; Carnegie Museum of

Art, 2005.

2006 (Lunéville-Rambervillers) - THIÉRY Frédéric, *Des faïences et des ailes : histoire du décor "à l'oiseau" sur faïences du XVIII^e au XX^e siècle dans les manufactures de Lunéville, Saint-Clément, Moyen, Rambervillers* [Lunéville, 19 mai-12 juin 2006, Saint-Clément, 22 juillet-6 août 2006, Moyen, 4 août-3 septembre 2006, Rambervillers, 15 juillet-24 septembre 2006], Lunéville, les Amis de la faïence ancienne de Lunéville-Saint-Clément, 2006.

2006-2007 (Greenwich-Houston) - BOWRON Edgar Peters (dir.), SUTTON Peter C. (dir.), *Best in show : the Dog in Art from the Renaissance to Today*, [Bruce Museum, Greenwich, Mai-Août 2006 ; Museum of Fine Arts, Houston, Octobre 2006-Janvier 2007], New Haven : Yale University Press ; Houston : The museum of fine arts, 2006.

2006-2007 (Dijon-Lausanne) - CARIEL Rémi *et al.*, *Visions du déluge : de la Renaissance au XIX^e siècle* [Dijon, Musée Magnin, 11 octobre 2006-10 janvier 2007 ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2 février-29 avril 2007], Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

2006-2007 (Valenciennes) - ANSELM Marie-Christine, FRELIN Virginie, *Les singeries de Christophe Huet* [exposition-dossier, Musée des beaux-arts de Valenciennes, 23 décembre 2006-19 mars 2007], Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2007.

2007 (Los Angeles) - Oudry's painted menagerie : portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe, Museum of fine arts, J. Paul Getty Museum, Staatliches Museum, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.

2008 (Mayence-Spittal) - SAAL Wolfgang Commissaire, SCHWARTZ Frithjof, *Der Mops : ein Kunstwerk / The pug : an artwork / Le carlin : une œuvre d'art*, Trier, H2SF Editions, 2008.

2010-2011 (Versailles) - SAULE Béatrix (dir.), ARMINJON Catherine (dir.), *Sciences & curiosités à la cour de Versailles* [exposition, Château de Versailles, 26 octobre 2010-27 février 2011], Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

2011 (Karlsruhe) - JACOB-FRIESEN Holger (éd.) *et al.*, *Von Schönheit und Tod : Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2011.

2012 (Paris) - HÉRAN Emmanuelle *et al.* *Beauté animale* [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012], Paris, Réunion des musées nationaux, 2012.

2012 (Blois) - MORIN Christophe (dir.), *Marigny : ministre des arts au château de Menars* [catalogue de l'exposition "Le naturel exalté, Marigny, ministre des arts au château de Menars", Blois, 30 juin-16 septembre 2012], Milan, Silvana, 2012.

2014 (Versailles) - ROCHEBRUNE Marie-Laure (de) (éd.), *La Chine à Versailles : art et diplomatie au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2014.

2014 (Troyes) - TESNIÈRE Marie-Hélène (dir.), DELCOURT Thierry (dir.), *Bestiaire du Moyen âge : les animaux dans les manuscrits* [Troyes, Médiathèque de l'agglomération troyenne, 19 juin-19 septembre 2004], Paris, Somogy, 2004.

2014-2015 (Paris) - BRUGEROLLES Emmanuelle (dir.), *L'Âge d'or du paysage hollandais* [Cabinet des dessins Jean Bonna - Beaux-Arts de Paris, 10 octobre 2014-16 janvier 2015], Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014.

2016 (Paris) - COUILLEAUX, Jean-Baptiste Huet : *le plaisir de la nature*, Paris, Paris-Musées, 2016.

2016 (Paris) - FAROULT Guillaume (éd.), SALMON Xavier (éd.), TREY Juliette (éd.), *Un Suédois à Paris au XVIII^e siècle : la collection Tessin*, Paris, Lienart : Louvre éditions, 2016.

2016 (Turin) - NEPI Chiara (éd.), CASCIU Stefano (éd.), *Bartolomeo Bimbi : eccentrica natura* [Torino, Palazzo Madama, 29 janvier-11 avril 2016], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.

2016 (Marseille) - OUVRAGE COLLECTIF, *Marseille au XVIII^e siècle : les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793*, Paris-Marseille, Somogy, [Marseille, Musée des beaux-arts, 17 juin-16 octobre 2016].

2016-2017 (Amsterdam-Londres) - CORNELIS Bart, SCHAPELHOUMAN Marijn, *Adriaen van de Velde : Dutch master of landscape* [Rijksmuseum, Amsterdam, 24 juin-15 septembre 2016 ; Dulwich Picture Gallery, Londres, 12 octobre 2016-15 janvier 2017], Londres, Paul Holberton, 2016.

2016-2017 (Cassel) - VÉZILIER-DUSSART Sandrine (éd.), *L'Odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle* [exposition, Musée de Flandre, Cassel du 8 octobre 2016 au 22 janvier 2017], Gand, Snoeck, 2016.

2018 (Turin) - PETRUCCI Francesco (dir.), *Cani in posa : dall'antichità a oggi*, Milan, Silvana editoriale, 2018.

Ressource numérique

« Histoire des légumes à Aubusson », ressource en ligne [URL : <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/les-verdures-en-aubusson/histoire-des-verdures-%C3%A0-aubusson>].

Table des matières

Sommaire.....	2
Liste des abréviations.....	4
Avant-propos.....	5
Remerciements.....	6
Introduction.....	8
1. État de l'art : apports et limites de l'historiographie actuelle.....	11
2. Méthodologie, enjeux et limites du sujet.....	20
Première partie. L'émergence et le développement de la peinture animalière en France au XVIII^e siècle.....	26
Chapitre I. Les circonstances de l'apparition de la peinture animalière en France durant les années 1660.....	29
1. Du Moyen Âge à la création de la Ménagerie de Versailles : observer, posséder, et représenter les animaux, une tradition séculaire.....	31
1.1. Du bestiaire médiéval à la zoologie moderne : connaître et décrire.....	32
<i>Adam nommant les animaux : la conception judéo-chrétienne de la supériorité de l'homme sur l'animal.....</i>	<i>32</i>
<i>Le bestiaire médiéval et l'autonomisation de l'animal dans l'image à partir du XI^e siècle.....</i>	<i>34</i>
<i>La zoologie des années 1660 et l'illustration naturaliste.....</i>	<i>37</i>
1.2. Autour des collections d'animaux en Europe : découvrir, posséder et représenter.....	40
<i>La curiosité pour une faune nouvelle : l'exemple de Dürer (1471-1528).....</i>	<i>41</i>
<i>La représentation d'un zôo mythique : autour de l'orphisme, de l'imaginaire diluvien, et du jardin d'Éden (Italie et Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles).....</i>	<i>44</i>
<i>La « ménagerie » peinte des Médicis : une collection de peintures italiennes et flamandes aux XVII^e et XVIII^e siècles.....</i>	<i>48</i>
1.3. La place des animaux à Versailles : fantasmer et observer.....	50
<i>Les animaux dans la vie de cour.....</i>	<i>51</i>
<i>La construction de la Ménagerie, un nouveau paradigme architectural : observer les animaux.....</i>	<i>52</i>
<i>Mise en scène et représentation des animaux dans les jardins du château.....</i>	<i>54</i>
2. De la collection à la représentation : l'arrivée de Nicasius Bernaerts et de Pieter Boel à la Ménagerie de Versailles. L'influence des Pays-Bas.....	58
2.1. Un Âge d'or de la peinture d'animaux : panorama de l'école des Pays-Bas au XVII ^e siècle.....	59
<i>La peinture animalière hollandaise du siècle d'or ou l'éloge de la nature.....</i>	<i>60</i>
<i>Frans Snyders et l'émergence du genre animalier en Flandres.....</i>	<i>62</i>
<i>Les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle.....</i>	<i>65</i>
2.2. Nicasius Bernaerts et les portraits d'animaux de la Ménagerie.....	68
<i>Nicasius Bernaerts et l'Académie royale de peinture.....</i>	<i>69</i>
<i>Une commande royale : les portraits des animaux de la Ménagerie.....</i>	<i>70</i>
2.3. Les études d'animaux de Pieter Boel : des Gobelins à la Ménagerie, de la Ménagerie aux Gobelins.....	71
3. Les animaliers français et la Ménagerie au XVIII ^e siècle.....	74
3.1. La participation d'Alexandre-François Desportes au renouvellement des décors du pavillon.....	75
3.2. Les animaux de la Ménagerie par Jean-Baptiste Oudry.....	76
Chapitre II. Autour des premiers grands peintres d'animaux du XVIII^e siècle : le développement et l'évolution du genre. Artistes illustres ou méconnus : (re)lectures biographiques.....	80
<i>Une application de l'approche prosopographique comme méthode privilégiée.....</i>	<i>81</i>

1. La famille Desportes à l'Académie royale de peinture et de sculpture.....	83
1.1. Alexandre-François Desportes et les débuts de la peinture animalière.....	83
<i>Les débuts de la peinture animalière française.....</i>	83
<i>Le peintre des chasses royales.....</i>	88
1.2. Claude-François Desportes : de la peinture animalière à la théorie académique.....	89
1.3. Les déboires de Nicolas Desportes à l'Académie royale de peinture.....	92
<i>Le manque de reconnaissance.....</i>	93
<i>La correspondance avec les Bâtiments du Roi.....</i>	96
2. L'« atelier » de Jean-Baptiste Oudry.....	100
2.1. Jean-Baptiste Oudry, l'excellence de la peinture animalière.....	100
<i>Un artiste fécond aux compositions variées.....</i>	102
<i>Les animaux d'Oudry, des modèles sublimés.....</i>	104
2.2. Jacques-Charles Oudry dans l'ombre de son père.....	107
<i>Espoir et désespoir de la critique.....</i>	108
<i>Jacques-Charles après Oudry.....</i>	110
2.3. Gabriel Rouette : un élève de Jean-Baptiste Oudry ?.....	112
3. Autour de Christophe Huet : maître peintre de l'Académie de Saint-Luc et ornemaniste.....	115
3.1. Christophe Huet, un peintre animalier de renom.....	117
<i>La carrière d'un peintre de l'Académie de Saint-Luc.....</i>	118
<i>Le peintre des singes et des Singeries.....</i>	119
<i>Les compositions animalières.....</i>	121
3.2. Charles Dagomer, peintre animalier de l'Académie de Saint-Luc.....	122
3.3. Le cas d'Alexis Peyrotte et la question des singeries.....	125
<i>Une carrière de peintre décorateur.....</i>	126
<i>Les singes de Peyrotte à la croisée entre plusieurs traditions.....</i>	127

Chapitre III. La deuxième génération d'animaliers et le renouveau pictural à partir des années 1750. Artistes illustres ou méconnus : (re)lectures biographiques.....130

1. Les peintres d'animaux et la vie domestique : des portraits d'animaux aux scènes champêtres..	131
1.1. Jean-Jacques Bachelier et la peinture animalière après Jean-Baptiste Oudry.....	132
1.2. Jean-Baptiste Huet et les pastorales animalières.....	137
<i>Des animaux à l'Histoire : une tentative infructueuse.....</i>	138
<i>Les animaux domestiques dans la peinture de Jean-Baptiste Huet.....</i>	141
1.3. Jacques-Barthélémy Delamarre et le portrait de chien : une question de postérité.....	143
2. Quelle reconnaissance pour les femmes animalières ?.....	145
2.1. Anne-Vallayer Coster, retours de chasses et natures mortes.....	145
2.2. Marie-Thérèse Vien : galanterie du critique ou talent de l'artiste ?.....	149
2.3. « Mademoiselle d'Estours » : une animalière anonyme.....	153
3. Peintres de natures mortes ou peintres animaliers ?.....	154
3.1. La place prépondérante des animaux dans la peinture de Chardin.....	155
<i>Chardin peintre d'animaux.....</i>	156
<i>Les chats de Chardin : l'animal vivant.....</i>	159
3.2. Jeaurat de Bertry, le « maître aux chats ».....	160
3.3. Pierre-Nicolas Huilliot : un décorateur moyen ?.....	163

Conclusion de la Première partie.....168

Deuxième partie. Théorie, réception et fonction du genre animalier : une construction à plusieurs niveaux.....169

Chapitre I. La représentation des animaux dans les discours théoriques, entre doctrine picturale et enjeux philosophiques.....172

1. Distinction et hiérarchisation des sujets de la peinture : quelques prérequis.....	173
1.1. Le genre pictural – définitions croisées.....	174
1.2. La hiérarchie de la peinture et la place des animaux.....	177
1.3. Choisir les animaux : le mérite d'un genre bas.....	180

2. De la place des animaux dans la peinture à celle des êtres dans la Nature.....	186
2.1. La subordination des animaux aux sujets de la peinture.....	187
<i>Les animaux dans le paysage : une sous-catégorie picturale ?</i>	187
<i>Peindre l'histoire : les animaux comme élément narratif ?</i>	189
<i>Les animaux : des objets profanes</i>	192
2.2. Une hiérarchie entre l'Homme et les bêtes.....	197
<i>De l'échelle des êtres à la hiérarchie picturale</i>	198
<i>La supériorité incontestable de la figure humaine</i>	199
<i>L'identification au sujet</i>	201
3. La théorie picturale à l'aune de la question de l'âme des bêtes.....	203
3.1. La « querelle de l'âme des bêtes » aux XVII ^e et XVIII ^e siècles : propos liminaires.....	203
<i>« Bête, animal, brute »</i>	204
<i>Les enjeux de la question de l'âme</i>	205
<i>La controverse autour de l'animal-machine de Descartes : tour d'horizon</i>	207
3.2. Représenter les animaux corps et âme.....	210
<i>L'enseignement de l'anatomie animale : la valorisation du cheval</i>	210
<i>La représentation des animaux dans l'enseignement académique</i>	213
<i>Mouvements et âme</i>	214
<i>L'expression des passion et l'approche physiognomonique</i>	216

Chapitre II. Les expositions de peinture, entre production et réception : le genre animalier à travers le regard de ses contemporains.....221

1. Examen préliminaire : quelle place pour la peinture animalière dans les expositions artistiques ?	222
1.1. Aperçu historiographique : un genre pictural négligé.....	223
1.2. Répartition des œuvres animalières aux Salons.....	227
<i>La peinture animalière entre 1737 et 1789</i>	228
<i>De 1737 à 1761 : une période faste</i>	229
<i>L'abondance des animaux de Jean-Baptiste Oudry</i>	229
1.3. Ce qu'on sait de l'accrochage.....	231
<i>Les Loups-cerviers attaqués par des dogues (1753) de Jean-Baptiste Oudry : un exemple privilégié</i>	231
1.4. Hors du salon Carré du Louvre : les autres expositions artistiques, un regard différent sur la production ?.....	234
<i>Jean-Baptiste Oudry aux expositions de la Jeunesse : le succès des compositions animalières</i>	235
2. La place du genre animalier dans la critique de Salon : une réception à plusieurs niveaux.....	236
2.1. La hiérarchie picturale dans la critique de Salon.....	238
2.2. Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry : une réception enthousiaste de la peinture animalière.....	241
<i>Les premières expositions et la ferveur pour le genre animalier</i>	241
<i>Jean-Baptiste Oudry et l'élévation du genre animalier dans la critique de Salon</i>	243
2.3. Autour de Jean-Baptiste Huet : la question de la représentation des animaux.....	245
3. Du langage de la critique à celui des bêtes : une perception sensible des œuvres.....	248
3.1. La mise en mots des représentations animalières.....	249
<i>Peindre la « nature vivante »</i>	250
<i>Le concept de vérité en peinture attaché aux animaux</i>	251
<i>La physionomie des animaux : singulariser l'animal pour le spectateur</i>	253
3.2. De la description à la narration : parler et faire parler.....	255
<i>Un récit pour animer la nature morte</i>	255
<i>L'action du tableau animalier et l'implication du spectateur</i>	256
<i>Donner la parole aux animaux</i>	259

Chapitre III. Collectionneurs, amateurs et commanditaires : les animaux à demeure263

1. Tour d'horizon : la peinture animalière chez les amateurs entre 1700 et 1793.....	265
<i>Outils exploités et choix méthodologiques</i>	265
1.1. Une grande absente des cabinets ?.....	267
1.2. Les tendances du goût pour les représentations animalières : répartition des sujets et artistes	

privilégiés.....	269
<i>La répartition des sujets.....</i>	269
<i>La question du paysage-animalier.....</i>	272
<i>Autour de Jean-Baptiste Oudry : les peintres de combats et de natures mortes chez les amateurs.....</i>	275
<i>Le goût pour les peintres des écoles du Nord.....</i>	277
1.3. Quelques remarques sur le goût pour les animaux.....	279
<i>La collection Aubert : l'exemple singulier d'un peintre d'animaux.....</i>	280
<i>Le cas des amateurs de curiosités naturelles : un goût distinct de celui de la peinture d'animaux.....</i>	281
<i>Les animaux dans le reste du décor : influence entre peinture et arts décoratifs.....</i>	283
2. Le goût pour les représentations d'oiseaux : entre enchantement décoratif et curiosités naturelles.....	286
2.1. Les tableaux d'oiseaux et leur diversité à travers les collections.....	287
2.2. L'intégration de la peinture d'oiseaux au décor intérieur.....	290
2.3. Les oiseaux comme motif des arts décoratifs et ses liens avec la peinture.....	292
3. Les compositions cynégétiques dans les grandes demeures royales et aristocratiques : fonction de la représentation animalière.....	294
3.1. Des décors monarchiques aux demeures privées : l'évocation de la chasse.....	295
<i>Une peinture de commande : les animaliers et les Bâtiments du Roi.....</i>	296
<i>Châteaux et pavillons royaux et princiers : le goût de l'art cynégétique.....</i>	297
<i>S'auréoler d'un prestige royal : les décors cynégétiques des grandes demeures de la noblesse.....</i>	300
3.2. Entre l'animal sauvage et l'animal domestique, l'homme au centre de la demeure.....	303
<i>De la guerre à la chasse : un glissement iconographique.....</i>	304
<i>Vénerie et combats : les animaux au centre de la composition.....</i>	306
<i>Portraits de chiens : l'animal domestiqué.....</i>	307
Conclusion de la Deuxième partie.....	310
Troisième partie. Animal et animaux dans la peinture, un sujet au pluriel.....	311
Chapitre I. Animaux du peintre et du spectateur : la fabrication du sujet animalier..	314
1. Inventer le sujet-animal.....	316
1.1. Les modalités picturales.....	317
<i>Le sujet en peinture : une notion aux multiples définitions.....</i>	317
<i>La mise en scène des animaux : raconter le sujet-animal.....</i>	319
1.2. La création de l'animal : de l'être à l'objet, de l'objet au sujet.....	322
<i>Une question aux enjeux pluridisciplinaires.....</i>	323
<i>La « subjectivation » de l'animal ou la création d'un sujet.....</i>	325
1.3. Représenter l'animal « en personne ».....	326
2. Percevoir le sujet-animal.....	328
2.1. Le choix du bestiaire : le privilège de la proximité.....	329
<i>La relative absence des animaux exotiques.....</i>	331
<i>La préférence pour les animaux domestiques.....</i>	333
<i>L'effacement du cheval.....</i>	334
<i>La représentation du monde sauvage : une nature dominée.....</i>	335
2.2. Le face-à-face avec l'animal, entre figure de l'altérité et miroir.....	337
2.3. Un vecteur symbolique et moral ?.....	340
Chapitre II. Perspective(s) canine(s) : autour de la représentation du chien.....	344
1. Du privilège social au privilège pictural.....	346
1.1. L'omniprésence du chien.....	347
<i>L'animal domestique par excellence.....</i>	347
<i>Sa place dans la peinture et l'art en général.....</i>	349
1.2. Une figure centrale de la peinture animalière.....	350
<i>Un pont entre les catégories animalières.....</i>	350
<i>Le représentant de l'homme sur la toile.....</i>	352
<i>Le chien entre les différents règnes du vivant.....</i>	353
2. Le chien comme figure d'opposition.....	354

2.1. « S'entendre comme chien et chat », un antagonisme des tempéraments animaliers.....	355
<i>L'origine d'un motif</i>	357
<i>Chiens et chats chez les animaliers français</i>	358
2.2. « Entre chien et loup », entre monde domestique et monde sauvage.....	360
<i>Le rôle du chien dans la représentation cynégétique</i>	361
<i>Le face-à-face avec la férocité</i>	363
<i>Une représentation de la souffrance animale : le chien comme bourreau</i>	364
2.3. « Se regarder en chiens de faïence », illustrer la dualité canine.....	367
3. Les portraits d'animaux, vers une autre image du chien.....	368
3.1. Pour une définition du « portrait d'animal ».....	369
3.2. Le chien en son portrait : du noble chien de chasse à l'intimité du chien de salon.....	372
<i>L'origine du genre : un art des cours européennes</i>	374
<i>Portraits de chiens en extérieur : l'animal en action</i>	376
<i>Les petits chiens de compagnie, des figures décoratives</i>	378
3.3. Les modalités picturales des portraits de chats.....	382
Conclusion de la Troisième partie	385
Conclusion	386
Index des noms propres.....	391
Index des noms d'animaux.....	396
Sources et bibliographie.....	398

Résumé de la thèse :

Il fallut attendre les prémices du XVIII^e siècle pour qu'en France, sous l'impulsion d'artistes flamands, quelques peintres commencent à s'intéresser aux animaux. À l'heure à laquelle était rejetée la thèse cartésienne de l'animal-machine au profit d'un regard nouveau sur la sensibilité animale, et alors qu'était débattue la question de l'âme des bêtes, les animaux, jusqu'alors cantonnés au rôle de simples figurants, acquirent une place nouvelle dans la peinture. Pourtant, malgré les nombreuses études portant sur la représentation des animaux à travers le temps, la peinture animalière demeure encore très peu étudiée. Cette thèse n'a pas pour objet la *représentation des animaux dans la peinture* mais bien la *peinture animalière* considérée comme un genre pictural à part entière. Au premier plan de compositions aux thématiques diverses où il est mis en exergue, l'animal, désormais seul sur la toile, est devenu sujet. Qu'est-ce qui unit *Le Singe antiquaire* de Chardin au *Portrait d'un Cavalier King Charles* de Jean-Baptiste Huet ? Comment *l'Hallali de cerf* d'Alexandre-François Desportes et *l'Allégorie du Feu* de Jean-Baptiste Oudry entrent-elles en résonance ? C'est au prisme de la figure centrale des animaux que ces œuvres, pourtant si différentes, sont appréhendées dans cette étude. En envisageant les animaux comme sujet(s) – celui des peintres et de leurs contemporains, mais aussi celui de ce travail –, et tout en interrogeant la notion fondamentale de genre pictural ainsi que la multiplicité du terme même de « sujet », cette thèse entend mettre en lumière le développement ainsi que la construction théorique et pratique de la peinture animalière française du XVIII^e siècle.

Abstract :

It was not until the early eighteenth century that in France, under the impetus of Flemish artists, some painters began to take an interest in animals. At the time when the Cartesian thesis of the beast-machine was rejected in favour of a new view of animal sensitivity, and when the question of the animal soul was debated, the animals, until then confined to the role of simple extras, acquired a new place in painting. However, despite the many studies on the representation of animals over time, animal painting is still poorly studied. This thesis does not concern the *representation of animals in painting* but rather *animal painting* as a pictorial genre in its own right. In the foreground of compositions with various themes where it is highlighted, the animal, now alone on the canvas, has become a subject. What unites *The Monkey antiquarian* by Chardin with Jean-Baptiste Huet's *Portrait of a Cavalier King Charles* ? How do Alexandre-François Desportes' *Deer Hunt* and Jean-Baptiste Oudry's *Allegory of Fire* resonate ? It is through the prism of the central figure of animals that these works, though so different, are apprehended in this study. By considering animals as subject(s) – that of painters and their contemporaries, but also that of this work – and by questioning the fundamental notion of pictorial genre as well as the multiplicity of the very term "subject", this thesis aims to highlight the development as well as the theoretical and practical construction of French animal painting in the eighteenth century.