



L'ombre au tableau : ce que l'art britannique (ne) dit (pas) de la souffrance animale

Yann Tholoniati

► To cite this version:

Yann Tholoniati. L'ombre au tableau : ce que l'art britannique (ne) dit (pas) de la souffrance animale. Pratiques : linguistique, littérature, didactique, 2023, 199-200, <10.4000/pratiques.13458>. <hal-04396262>

HAL Id: hal-04396262

<https://hal.science/hal-04396262v1>

Submitted on 15 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

L'ombre au tableau : ce que l'art britannique (ne) dit (pas) de la souffrance animale

The shadow in the picture : what British artworks (do not) tell about animal suffering.

Yann Tholoniati



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/13458>

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Yann Tholoniati, « L'ombre au tableau : ce que l'art britannique (ne) dit (pas) de la souffrance animale », *Pratiques* [En ligne], 199-200 | 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 13 janvier 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/13458> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.13458>

Ce document a été généré automatiquement le 13 janvier 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'ombre au tableau : ce que l'art britannique (ne) dit (pas) de la souffrance animale

The shadow in the picture : what British artworks (do not) tell about animal suffering.

Yann Tholoniât

- 1 L'art britannique est réputé pour ses peintres animaliers depuis le XVIII^e siècle. La peinture animalière est d'abord un genre situé assez bas dans la hiérarchie picturale, qui place au sommet les sujets historiques et les portraits. Cette peinture animalière a évolué selon les demandes, en passant notamment de représentations de chasses à courre et de courses d'animaux d'abord, à des portraits animaliers ensuite, à l'époque victorienne. Le discours pictural le plus largement répandu réduit doublement les animaux au silence. Tout d'abord, les humains rechignent à considérer que les animaux expriment des émotions. Ensuite, la peinture n'est pas un art oratoire ; sa communication visuelle et non sonore passe essentiellement par la mise en scène dramatique et la symbolisation. En étudiant l'évolution des pratiques artistiques en Grande-Bretagne, nous nous interrogerons sur ce que l'art britannique tait de la souffrance animale dans le geste même de représenter des « animaux non humains », selon l'expression antispéciste. Nous nous concentrerons sur trois moments de cette histoire. Tout d'abord, au XVIII^e siècle, les peintres Wright of Derby (1734-1797) et George Stubbs (1724-1806) maltraitent les animaux – selon nos critères – dans une visée scientifique que l'on peut qualifier de propre à l'esprit des Lumières. Outre l'esclavage et les guerres, cette maltraitance animale est une des ombres à l'époque des Lumières. Au XIX^e siècle, nous étudierons deux contemporains : Edwin Landseer (1802-1873), un des peintres préférés de la reine Victoria pour ses portraits d'animaux humanisés, et le peintre préraphaélite William Holman Hunt (1827-1910). La peinture animale de l'époque victorienne oscille entre deux tendances qu'elle combine fréquemment : d'une part, un souci de précision anatomique, et de l'autre une symbolisation systématique des animaux, souvent à partir de motifs bibliques, selon une perspective moralisatrice

(voir Bruckmuller-Genlot, 1994 ; Parris, 1996 ; Des Cars, 1999). Les animaux sont instrumentalisés pour parler des humains aux humains. Ces animaux miroirs des humains sont brisés dans la dernière période étudiée, l'époque contemporaine. Le plasticien Damien Hirst (né en 1965), qui émerge du groupe des Young British Artists et qui est soutenu à ses débuts par le riche collectionneur Charles Saatchi, connaît un succès de scandale par l'exposition d'animaux découpés et présentés le plus souvent dans des aquariums de formol : *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991 ; *Mother and Child Divided*, 1993, qui remporta le prix Turner en 1995 ; *Two Fucking and Two Watching*, 1995 ; *Away from the Flock* et *A Thousand Years*, 1997... Les controverses et les interprétations auxquelles ces œuvres ont donné lieu nous permettront de réfléchir à « l'holocauste animal » (Derrida, 2006, p. 114) qui demeure tabou dans l'art britannique (et dans bien d'autres traditions artistiques occidentales) : autant de dits et non-dits qu'il nous reviendra d'analyser (« to anatomize », dit la langue anglaise).

- 2 La peinture anglaise, si elle souhaite se construire en s'opposant à la peinture française (Claude Lorrain mis à part), se nourrit en revanche abondamment, à partir du XVII^e siècle, de la tradition flamande. La nomination d'Antoine van Dyck, l'élève préféré de Rubens, à la cour de Charles I, renforce cette mode. Il en va ainsi dans le domaine de la peinture animalière : les natures mortes flamandes avec des animaux, les représentations d'étals de marché, sont repris sous forme d'allusions, voire de citations, dans des tableaux anglais. Une des premières œuvres importantes d'Edwin Landseer, *The Hunting of Chevy Chase* (1826), reprend en l'inversant la dramaturgie spatiale du tableau de Rubens, *La Chasse au loup et au renard* (vers 1616) : la copie du tableau de Rubens par Landseer [Figure 7], sans doute réalisée dans les années 1810, est visible au Metropolitan Museum de New York (Baetjer, 2009). Mais, pour en rester avec le XVIII^e siècle, il convient de remarquer que la connaissance anatomique des animaux participe du désir de connaissance général du Siècle des Lumières. Le savoir scientifique se fait alors au détriment des animaux – et les réalisations picturales également, comme le montrent les œuvres de Wright of Derby et George Stubbs. Avec eux, les animaux sont montrés comme l'occasion d'expérimentations scientifiques.

Figure 1. Joseph Wright of Derby. *An Experiment on a Bird in the Air-Pump* (1768). Source : The National Gallery (CC BY-NC-ND 4.0 ; non-profit publications).



- 3 Le peintre Joseph Wright of Derby (1734-1797) s'intéresse aux développements scientifiques et industriels de son temps (voir Egerton, 1990 ; Bruckmuller-Genlot, 1999 ; Daniels, 1999). Son tableau le plus célèbre est sans doute *An Experiment on a Bird in the Air-Pump* (1768) [Figure 1] : un savant ambulant montre les conséquences du vide sur un oiseau prisonnier d'un globe de verre, duquel l'oxygène est petit à petit retiré. C'était une expérience très courante qui était pratiquée sur toutes sortes d'animaux « morts pour la science », que ce moment soit expérimental ou simplement récréatif. Richard Holmes rapporte l'inventivité en ce domaine d'Humphry Davy, le savant qui isola plusieurs éléments au moyen de l'électrolyse : celui-ci faisait de nombreuses expériences sur les gaz en variant les animaux pour ses tests : chiens, chats, oiseaux, lapins, abeilles, papillons, poissons... (Holmes, 2011, p. 247). Davy et Wright s'inscrivent dans une tradition qui voit dans les animaux non humains « des êtres à la fois proches de nous et suffisamment différents et lointains pour ne pas éveiller trop de scrupules » (Dardenne, 2020, p. 59).
- 4 Dans le tableau de Wright, autour du dispositif central, les personnages représentés offrent un panorama des émotions relatives à cette expérience scientifique. Mais au-delà de la représentation d'une expérience, le tableau peut aussi se lire comme une étude sur les émotions relatives à la souffrance animale. Le couple d'amoureux, à gauche, plongés dans les yeux l'un de l'autre, ne se sent pas concerné, tandis que les deux hommes (l'adolescent et sans doute son père), à côté d'eux, regardent attentivement l'événement, sans qu'il soit possible de déterminer s'ils se concentrent sur l'oiseau ou sur l'expérience. L'homme à droite fixe le globe de verre posé sur la table qui contient un crâne en décomposition : vraisemblablement, il médite sur la mort, ou toute autre question métaphysique, plutôt que sur l'éthique de l'expérimentation animale pour le progrès de la science. Le globe de verre du bas qui

contient le crâne constitue un rappel formel du globe du haut, qui contient l'oiseau, et les deux globes se reflètent thématiquement : tous deux pointent vers la mort. À droite, un jeune homme, l'assistant du savant, attend de savoir s'il doit préparer la cage de l'oiseau et descendre celle-ci, ou si cela n'est pas nécessaire, dans le cas où l'expérience serait menée à son terme et l'oiseau condamné. Au centre, dans un halo de lumière, un père et ses deux filles montrent deux attitudes opposées. Le père pointe un index vers le globe avec l'oiseau, comme pour intimer à ses filles de considérer la dimension rationnelle et scientifique de l'événement. Toutefois, son bras gauche, qui repose sur l'épaule de son aînée, manifeste qu'il comprend l'émotion de ses enfants. La plus grande place une main sur son visage pour cacher ses yeux, peut-être même ses larmes, tandis que la plus jeune regarde l'oiseau mourant avec un visage empreint de commisération. C'est un moment de suspense, un moment entre la vie et la mort pour l'oiseau qui semble à bout de forces et dont la symétrie des ailes est brisée : il repose sur son ventre en étendant l'aile droite, l'aile gauche étant repliée. Il exprime, à n'en pas douter, cette « inquiétude animale » (euphémisme) étudiée par Florence BURGAT (2010). Dans ce genre d'expérience, l'oiseau choisi est en général un oiseau considéré sans valeur (un moineau, par exemple) ; or Wright a choisi de peindre un cacatoès blanc, fort exotique pour l'Angleterre. Serait-ce l'oiseau domestique des jeunes filles qui serait sacrifié sous leurs yeux ? Cela rajouterait au mélange de sadisme et de pathétique de la scène. La couleur, la position comme la posture de l'oiseau, rappellent, dans l'iconographie, la colombe centrale au-dessus du Christ dans des tableaux célèbres comme *Le Baptême du Christ* (1448-1450) de Piero della Francesca. La colombe représente traditionnellement le Saint-Esprit : le tableau semble donc suggérer que la religion agonise sous l'effet de la science, et que Dieu commence à mourir au XVIII^e siècle... Prolongeant la verticale centrale de son bras prêt à refermer le couvercle du globe, le savant, de son regard inquisiteur, fixe les spectateurs extérieurs au tableau pour nous prendre toutes et tous à témoin : et vous, comment réagiriez-vous à ce moment ? Plus précisément, pour un spectateur du XXI^e siècle, la question serait : quelle éthique dans l'expérimentation animale ? Peut-on faire souffrir les animaux pour la diffusion du savoir, pour le progrès scientifique ?

- 5 George Stubbs (1724-1806) apporte une réponse pragmatique à ces questions. Ce qui lui importe, c'est de plaire à ses commanditaires et de gagner sa vie. Il s'inscrit, en Angleterre, dans la lignée de peintres animaliers comme John Wootton et James Seymour, qui s'inspirent des peintres paysagistes hollandais tels que Albert Cuyp ou Jacob van Ruisdael, et des peintres français comme Claude Lorrain ou Nicolas Poussin. Les représentations d'écorchés humains ou animaux, la taxidermie et la céroplastie¹ se développent au XVIII^e siècle (Clair, 1993, p. 102-117). George Stubbs commence sa carrière en dessinant et en peignant des cadavres de chevaux, comme cela est courant pour les artistes à cette époque (et pour certains artistes, jusqu'à aujourd'hui). Enfant des Lumières, Stubbs est mû par un intérêt personnel pour le rationnel et le scientifique, mais il est aussi porté, comme il l'indiquera dans la préface de *The Anatomy of the Horse* (1766) [Figure 2], par le souhait de venir en aide aux propriétaires de chevaux dans leurs rapports avec les vétérinaires, souvent encore amateurs. Toutefois, ce qui distingue George Stubbs de nombreux artistes, c'est qu'il découpe les animaux lui-même, avec application. Pendant dix-huit mois, entre 1758 et 1759, il se retire dans un atelier pour mener à bien son double travail de dissection et de gravure.

Figure 2. George Stubbs. *The Anatomy of a Horse* (1766), gravure n° 6. Disponible en ligne : http://1.bp.blogspot.com/-2ogQA95mLbs/UK7M6qbMNNl/AAAAAAAAAlw/_RukZ-raksU/s1600/george-stubbs-anatomy-of-the-horse-1766-1g-folio-etching.-1st-edition-13-19241-p.jpg.

- 6 Les biographes rapportent diverses anecdotes à ce sujet : Stubbs se procure des cadavres dans des conditions douteuses, aux limites de la légalité ; il brave la pourriture et l'odeur de la chair en décomposition. On rapporte même qu'il hissa par lui-même, sur son dos, le cadavre d'un cheval au sommet des escaliers qui menaient à son studio (Myrone, 2002, p. 9). Un contemporain décrit le protocole méticuleux suivi par l'artiste :

The first subject that he procured, was a horse which was bled to death by the jugular vein; after which the arteries & veins were injected.—A Bar of Iron was then suspended from the ceiling of the room by a teagle to which Iron Hooks of various sizes & lengths were fixed.—Under the bar a plank was swung about 18 inches wide for the horses feet to rest upon and the animal was suspended to the Iron Bar by the above mentioned hooks which were fastened to the opposite side of the horse to that which was intended to be designed; by passing the Hooks thro' the Ribs & fastening them under the Back bone...

He [Stubbs] first began by dissecting and designing the muscles of the abdomen proceeding thro' five different lay[er]s of muscle till he came to the peritoricum & the pleura, through which appeared the lungs & the intestines—afterwards, the Bowels were taken out, and cast away.—then he proceeded to dissect the Head by first stripping off the skin, & after having cleaned and prepared the muscles &c. for the drawing, he made careful design of them, & wrote the explanations which usually employed him a whole day.—He then took off another lay' of muscles, which he prepared, designed, & described in the same manner as is represented in the work—and so he proceeded till he came to the skeleton. (Myrone, 2002, p. 20)²

- 7 L'historien Éric Baratay (2012, p. 196) a des phrases saisissantes pour décrire l'agonie d'un animal qui est mis à mort en se faisant trancher la jugulaire :

« Beaucoup de bêtes sont saignées conscientes [... ; elles] s'agitent, se débattent pour se libérer puis s'affaiblissent à mesure de la fuite de leur sang. En même temps, elles sont secouées par les hommes et comprimées à coups de pied sur un flanc pour aider leur cœur à faire circuler et sortir le sang jusqu'à la mort cardiaque ».

- 8 Un critique anglais souligne un aspect supplémentaire de ce procédé : « Dissection means examination, but also violence » (Jonathan Sawday, cité par Myrone, 2002, p. 12).
- 9 En 1766, George Stubbs publie donc trente-six gravures dans *The Anatomy of a Horse*, travail qui sera poursuivi jusqu'à la parution de *A Comparative Anatomical Exposition of the Structure of the Human Body with that of a Tiger and a Common Fowl* qui comprend quinze gravures réalisées entre 1795 et 1806, travail qui sera interrompu par sa mort, cette même année, à quatre-vingt-un ans. Les premières planches montrent des représentations de chevaux dans un mouvement suspendu (une convention de l'époque), sous la forme d'écorché ou de squelette. Ce qui frappe dans ces représentations, ce sont les postures des chevaux suspendus dans le vide : ils sont totalement sortis de contexte, qu'il s'agisse d'un mode de vie choisi ou imposé par l'humain. Un autre but, plus insidieux peut-être, de ces planches, est de montrer que l'artiste contient en lui un scientifique. Il peut s'agir aussi de flatter chez le spectateur le sentiment d'un idéalisme artistique (Myrone, 2002, p. 23). Enfin, il est à remarquer que, dans le dessin final, le processus de dissection lui-même est occulté : la cruauté de la procédure est escamotée par cette combinaison idéale ou idéalisée de l'art et de la science.

- 10 C'est un des paradoxes de la vie de George Stubbs que sa connaissance et sa précision anatomiques soient immédiatement battues en brèche par les conditions pratiques de commercialisation de sa peinture. Afin de gagner sa vie, il lui est nécessaire de flatter un tant soit peu ses commanditaires. Il n'est pas en cela différent de bien des portraitistes (que leurs sujets soient des animaux ou des humains). Toujours est-il qu'il s'emploie à donner toute satisfaction possible à ses mécènes. Il y a, précisément à cette époque, au sein de l'aristocratie, un engouement pour le cheval, pour les courses et pour les chasses à courre ; en témoigne par exemple la création du Jockey Club en 1750. Laure Meyer (1992, p. 39) rapporte que « les gravures reproduisant des “portraits” de chevaux célèbres ont été aussi nombreuses que celles des portraits de la famille royale ». C'est pourquoi, lorsque Stubbs est approché par des aristocrates, il réalise les sujets que ceux-ci affectionnent tout particulièrement.

Figure 3. George Stubbs. *Racehorses Exercising on the Downs at Goodwood, Watched by Mary Duchess of Richmond and Lady George Lennox* (1760). Source : Wikimedia, Artdaily.org.



- 11 Chasse, chasse à courre et courses de chevaux sont les trois sujets qu'il peint, sur trois tableaux, pour Charles, troisième duc de Richmond, en 1759-1760. Dans le tableau montrant la course de chevaux (*Racehorses Exercising on the Downs at Goodwood, Watched by Mary Duchess of Richmond and Lady George Lennox*, 1760) [Figure 3], les montures sont absolument interchangeables : leur individualité n'a pas d'importance. En revanche, l'individualité des aristocrates représentés au centre, dans un espace qui forme comme un tableau au milieu du tableau, est l'objet d'une grande minutie, afin de faire ressortir leur rang et leur identité sociale. En effet, de façon classique, le tableau place le ou les aristocrates en position supérieure par rapport aux chevaux, soit à cheval, soit au-dessus de la course des chevaux. Enfin, en bas à droite, trois palefreniers (distingués par leur âge, leur posture et la couleur de leurs vêtements), s'occupent d'un cheval. L'un d'entre eux lui apporte du fourrage ; un deuxième est chargé de le maintenir en serrant le mors (ce qui est cause de souffrance), car le cheval, comme l'indique la patte avant levée et pliée, ne tient pas en place. Tous ces soins n'ont guère pour objectif

principal le bien-être de l'animal : il s'agit avant tout de l'entretenir et de le préparer pour une course ou une chasse à courre.

Figure 4. George Stubbs. *Gimcrack on Newmarket Heath, with a Trainer-Jockey and a Stable-Lad* (1765). Source : wikiart (domaine public).



- 12 Plaire à ses commanditaires conduit Stubbs à réaliser des tableaux étranges. Ainsi, *Gimcrack on Newmarket Heath, with a Trainer-Jockey and a Stable-Lad* (c. 1765) [Figure 4] fait coexister deux scènes qui se sont produites à des moments différents : à gauche est représenté le cheval Gimcrack après la course... tandis que celle-ci est dépeinte en train de se produire à l'arrière-plan. De plus, le réalisme de Stubbs envers les chevaux se limite précisément aux chevaux, mais pas à leur environnement : les courses de chevaux attirent en réalité une foule bigarrée et bruyante, qui se rassemble autour du cheval vainqueur à la fin de la course. Mais dans ce tableau, la foule est totalement absente, et Gimcrack semble évoluer dans un cadre désert et silencieux.

Figure 5. George Stubbs. *Hambletonian Rubbing Down* (1800). Source : ArtUK, National Trust Images (domaine public ; non-commercial research).



- 13 La violence exercée sur le cheval, depuis le dressage (l'entraînement, les récompenses mais aussi les punitions) jusqu'à la course (coups de fouet, d'éperon, de cravache, le faisant saigner le plus souvent, les cris de la foule) est occultée. Dans le tableau

Hambletonian, Rubbing Down (1799-1800) [Figure 5], il ne reste que quelques symptômes des émotions de la course terminée, symptômes que l'on peut observer dans le frisson intense qui parcourt la silhouette du cheval, depuis les oreilles rabattues, avec le cou tendu, jusqu'à la queue dressée, sans oublier la gueule ouverte dans un cri, comme pour suggérer combien la victoire fut éreintante pour le cheval – et par conséquent éclatante pour son propriétaire qui a aussi commandité le tableau. Les deux palefreniers, dans des tenues élégantes, fixent le spectateur d'un air serein, voire blasé : ce n'est sans doute pas leur première course, et ils n'ont cure des émotions de l'animal.

Figure 6. George Stubbs. *Whistlejacket* (c. 1762). Source : The National Gallery (CC BY-NC-ND 4.0 ; non-profit publications).



- 14 Une étape supplémentaire dans la déréalisation des chevaux par Stubbs est franchie dans les portraits de *Whistlejacket* (1762) [Figure 6] et d'*Eclipse* (c. 1770). Dans ces deux tableaux, on reconnaît à chaque fois un cheval de course (queue coupée, crinière taillée), mais le décor, ou plutôt l'arrière-plan, se résume à une couleur monochrome qui ne varie que pour suggérer un peu d'ombre près des sabots. Les préoccupations esthétiques et la stylisation participent à donner une fausse idée de la condition animale très dure imposée aux chevaux de course. Si *Eclipse* est au repos, *Whistlejacket* – afin de produire un effet dramatique – se cabre dans une posture impossible de levade : la colonne vertébrale se tord comme si le cheval, tout en allant vers la droite, se tournait pour regarder le spectateur. Comme le remarque John Berger (1972, p. 99), « Painting of animals [are not] animals in their natural condition, but livestock whose pedigree is emphasized as a proof of their value, and whose pedigree emphasizes the social status of their owners. (Animal painted like pieces of furniture with four legs.) »³. C'est le cas, par exemple, de *The Lincolnshire Ox* (c. 1790), pour lequel l'anatomiste Stubbs exagère l'enveloppe grasseuse, afin de plaire à son heureux propriétaire qui souhaite exposer sa bonne aubaine : il a gagné ce bœuf à un combat de coqs (Vaughan,

1999, p. 164). La révolution agricole encourageait aussi les portraits de beaux spécimens, de bétail par exemple, choisis par sélection, qui faisaient la fierté des *gentlemen-farmers*.

- 15 En somme, ce qui est passé sous silence, ce sont toutes les tractations et les attentes dont le cheval fait l'objet : nourriture, entraînement, soins, possession, vente, et argent en jeu. Dans d'autres tableaux, les paysages peints par Stubbs sur lesquels évolue un cheval est fait de rochers ou de crevasses... ce qui amène un peintre du XX^e siècle, Alfred Munnings, à s'exclamer : « But where can a fellow ride in such a scene ? » (Myrone, 2002, p. 41). Ou encore, c'est un paysage hybride qui est représenté, mi-anglais, mi-indien, comme dans le tableau *Cheetah and Stag with two Indians* (1765). L'attrait de l'exotique rappelle ici davantage les spectacles de rue que la réflexion scientifique, quand bien même Stubbs avait bâti sa réputation sur une peinture animale fidèle à la texture et aux proportions.
- 16 Un autre processus courant de déformation visuelle du cheval chez Stubbs est l'idéalisation. De même que les paysages et parfois les paysans représentés (voir les *Reapers* de 1785) sont idéalisés, les scènes de courses et de chasses à courre ont pour but de mettre en valeur les montures et leurs propriétaires, et plus largement l'exaltation patriotique, comme c'est le cas, par exemple, de l'agriculture animalière dans sa gravure *Dungammon*, 1794 (voir Bindman, 2008, p. 147 ; Myrone, 2002, p. 66-67). *The Grosvenor Hunt* (1762) combine le motif de la frise (pour les cavaliers et pour les chiens) avec celui de la torsion (de l'arbre) afin de suggérer un moment dramatique, celui de l'arrêt soudain, pour ne pas dire brutal, de la chasse, lorsque le cerf épuisé s'abat, encerclé par les chiens qui le harcèlent. Notons que « Grosvenor » vient du français « gros veneur », qui signifie « chasseur ».
- 17 Dans les années 1760, Stubbs élargit sa palette à des représentations de combats entre animaux exotiques (*Horse Devoured by a Lion*, c. 1763). Ces scènes visent à sublimer les tableaux de chasse à courre en jouant à la fois sur la dimension sculpturale des animaux et celle, épique, du sujet. Un tableau de 1770 montre un élan canadien qui venait tout juste d'être importé (*The Duke of Richmond's First Bull Moose*), avec, à sa gauche, les bois de l'élan irlandais. Ironie de l'histoire : l'espèce irlandaise était déjà éteinte à cette date, et il s'agissait de montrer la différence entre les deux espèces (Myrone, 2002, p. 45). Autre problème de représentation de ces animaux exotiques : le décor, à nouveau, ne correspond pas au milieu naturel de l'animal. Ainsi, dans *A Zebra* (c. 1763), la femelle zèbre évolue dans un bois aux arbres très anglais.
- 18 À la fin de sa vie, Stubbs revient à des illustrations d'anatomie comparée, et celles-ci mêlent à nouveau art et science, en représentant animaux humains et non humains dans des postures qui ne sont ni naturelles ni naturalistes. Le modèle semble flotter dans le vide, en courant d'on ne sait où vers on ne sait où : « This is a final Enlightenment belief in the power of art to persuade us of truth », commente Myrone (2002, p. 73). Les chevaux, comme les autres animaux peints, ne sont pratiquement jamais représentés pour eux-mêmes, et cela même, paradoxalement, dans le cas de portraits : leur image est instrumentalisée pour leur propriétaire, en raison du pouvoir (musculaire, financier), c'est-à-dire *in fine* du statut social, qu'ils incarnent.
- 19 Certes, il existe un courant, de l'Anglais Thomas Rowlandson (1757-1828), avec son *Anatomie comparative : ressemblances entre les expressions des hommes et des animaux* (1820-1825, voir Wolohojian, 2003, p. 438-439), au Français Jean-Jacques Grandville (1803-1847), avec ses *Têtes d'hommes et d'animaux comparés* (1844), pour créer des

gravures et des peintures qui mêlent traits d'animaux humains et non humains. Le but, alors, peut-être à première vue satirique ; mais il propose en fait une réflexion sur les frontières, ou l'absence de frontières significatives, entre ces deux types d'animaux... Cependant, la plupart des artistes ne s'embarrassent pas de ces réflexions, et un peintre qui par ailleurs dénonce les horreurs de la guerre comme le peintre espagnol Francisco de Goya (1746-1828) peint et grave avec enthousiasme un certain nombre de représentations de corrido. L'artiste espagnol ne peint que des scènes dans lesquelles le taureau attaque et blesse les humains ou leurs montures, laissant entendre que cet animal, de par sa cruauté, mérite son sort. Le taureau n'est pas montré blessé ni mis à mort ; mais lorsque cela se produit, comme dans *Un Gentilhomme espagnol tue un taureau après avoir perdu son cheval* (gravure de 1816), cela apparaît comme la rétribution naturelle pour avoir tué le cheval.

- 20 Comme peintre et graveur animalier, Stubbs est un passeur pour la peinture du XIX^e siècle. Il influence aussi bien Théodore Géricault (1791-1824 ; voir son *Cheval attaqué par un lion, d'après Stubbs*, de 1821) qu'Eugène Delacroix (1798-1863) : rappelons que tous les deux ont séjourné en Angleterre et admiré les œuvres de ce peintre. Les deux peintres français manifestent également une prédilection pour les combats d'animaux, que l'on retrouve chez le représentant principal de la peinture animalière en Grande-Bretagne, Edwin Landseer (1802-1873).
- 21 Landseer fit l'acquisition des planches anatomiques de George Stubbs, et lui-même aimait à disséquer devant témoins (Ormond, 1981, p. 4). Parmi les esquisses de Landseer se trouvent en effet des écorchés de divers animaux (chien, chat et cheval). Le tour de Landseer en Écosse en 1824 lui permit non seulement de rencontrer Walter Scott, mais aussi de s'adonner à la pêche (comme le montre une aquarelle de son ami John Frederick Lewis, voir Ormond, 1981, p. 6). Il commence aussi à illustrer les innombrables chasses à courre auxquelles il put assister, et participer, à l'invitation de ses mécènes écossais, comme le Duc de Bedford.

Figure 7. Edwin Landseer. D'après « Chasse au loup et au renard », de Rubens (1824). Source : The Met Museum (Domaine public).



- 22 À l'instar de George Stubbs qui avait réalisé des tableaux de combats d'animaux – de féroces combats inter-espèces qui ont « l'équilibre formel et l'exquise beauté technique du Laocoon » (Myrone, 2002, p. 8) – Landseer commence par représenter quantité de mises à mort de cerfs, avant de passer à d'autres types de chasse (voir par exemple [Figure 7]) : chasse à la loutre (*The Otter Hunt*, 1844), la chasse au renard (*The Last Run of the Season*, aussi appelé *The Best Run of the Season*, 1851), la chasse avec un faucon (*Hawking*, 1832, sans doute inspirée par un tableau de Delacroix). Il est à noter que les chasses à courre devenaient de plus en plus réservées aux riches, bourgeois et aristocrates, en raison de l'extinction croissante de cerfs (Myrone, 2002, p. 27 ; voir aussi Vaughan, 1999). Parmi ces tableaux, notons *Death of the Stag in Glen Tilt* (1824-1830) et *The Hunting of Chevy Chase* (1825-1826).

Figure 8. Edwin Landseer. *Lion Defending its Prey* (1840). Source : National Gallery of Art (domaine public).



- 23 Ces mises en scène de « deerstalking » (pour reprendre le titre d'un tableau de 1827) mettent en avant différentes émotions : les humains sont par exemple recueillis devant la bête morte ou agonisante (*Scene in the Olden Time at Bolton Abbey*, 1834) ; mais le plus souvent, c'est l'affrontement entre les chiens et le cerf qui fait l'objet d'un tableau dans le tableau, les chasseurs étant représentés dans les marges du cadre, dans le rôle de spectateurs. C'est faire oublier que ce sont eux qui sont à l'origine de cet affrontement, qui en ont planifié la journée, qui ont délimité les lieux, recruté les rabatteurs, et dressé les chiens à massacrer. Une telle mise en scène contribue à transposer la cruauté humaine chez les animaux, en passant sous silence le plaisir des chasseurs à massacrer les cervidés (ou tout autre animal), dans leur prétention à s'inscrire dans la lignée de Guillaume le Conquérant, passionné de ce divertissement, qu'il importa en Grande-Bretagne après la conquête au XI^e siècle. Dans certains tableaux, les spectateurs humains disparaissent complètement, et c'est le spectateur ou la spectatrice du tableau dans le musée qui semble se retrouver à constater la cruauté prêtée au lion et au serpent (*Lion Defending its Prey*, 1840, [Figure 8]), ou au chien et au cerf, comme dans *Deer and Deerhounds in Mountain Torrent* (1833). Dans ce genre de mise en scène, Landseer peint divers combats inter-espèces : *The Cat's Paw* (1824), au sujet inspiré d'une fable, montre un singe torturant un chat ; dans une veine plus réaliste, *Lions at a Kill* (1818) montre un lion et une lionne se disputant une gazelle ; *None But the Brave Deserve the Fair* (1838) illustre un combat de cerfs pour la femelle ; des corbeaux fondent sur un renard en train de manger un cerf dans *Ravens Attacking a Fox and a Dead Stag* (ca. 1874) ; *The Swannery Invaded by Eagles* (1869) montre des cygnes attaqués par des aigles ; et *Fighting Dogs Getting Wind* (1818) place deux chiens dans la pose de deux lutteurs de la statuaire classique. Le processus consistant à déplacer la cruauté humaine vers les animaux semble suggérer que, puisque l'animal est cruel, il n'y a pas de raison de le prendre en pitié.
- 24 Toutes ces scènes sont des tentatives, sur le plan artistique, pour émuler la peinture historique au moyen de ce qu'on pourrait appeler ici une forme de sublime animalier

(le sublime ayant été codé, en opposition au beau, par Edmund Burke dans son traité *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publié en 1757). Ainsi, les scènes de combats et de carnages doivent produire un sentiment de terreur dans l'esprit du spectateur ou de la spectatrice. À l'inverse, des scènes d'animaux au repos, sereins, font figures d'exception chez Landseer.

- 25 Landseer ne se contentait pas de peindre des spectacles auxquels il assistait comme témoin, il participait activement à ces chasses à courre, comme le note un témoin : « He was busily galloping [disembowelling] his deer. This he did with great quickness, and dexterity... He next let the head hang over, so as to display the horns, and then, squatting down on a stone opposite, took out from his pocket [...] a sketch book ! » (Ormond, 1981, p. 6)⁴. Sa tenue favorite est à mi-chemin entre celle du chasseur et du boucher : « an old home-spun shooting jacket ; calico sleeves were tied on his arms like those that butchers wear » (*ibid.*, p. 9). Sa maison regorge de ses « trophées » de chasse : « There were over thirty pairs of stags' heads and antlers dispersed throughout the house, bulls' horns, rams' heads, a wild boar's head, a human skeleton and that of Hafed, Landseer's favourite deerhound, bison and tiger skins, a stuffed swan » (*ibid.*, p. 12)⁵.
- 26 *Death of the White Bull / Scene in Chillingham Park : Portrait of Lord Ossulton* (1833-1836) recèle une anecdote révélatrice de l'écart entre la noblesse des animaux représentés, et le dédain réel dans lesquels ils sont tenus. Le tableau représente une scène de recueillement. Autour du corps allongé d'un taureau dont la tête nous fait face, l'œil ouvert en direction du spectateur, deux hommes (l'un agenouillé), trois chiens et un cheval semblent observer un moment de silence. Le chien au centre pose sa patte sur le taureau agonisant, en imitation de son maître. Les circonstances qui ont présidé à la réalisation de cette peinture révèlent des émotions bien différentes :

Figure 9. Edwin Landseer. *Man Proposes, God Disposes* (1864). Source : ArtUK, Royal Holloway, University of London (domaine public ; non-commercial research).



To allow Landseer a closer look at the cattle, a decision was made to shoot one of the bulls. A keeper was placed in ambush beside a gate, which he was to shut on one of the bulls when the main herd went through. The plan went wrong, the keeper was thrown by the angry bull, and his life was saved only by the prompt action of Ossulton's deerhound, Bran, which held the bull off the body. Ossulton recorded that : 'Of course the bull was forthwith shot, and together with Bran and the other personages concerned, was the subject of Landseer's picture of the « Dead Bull ».' (Ormond, 1981, p. 126)⁶.

- 27 Selon Landseer, il y a une cruauté intrinsèque à la Nature – « Nature, red in tooth and claw » selon l'expression du poète victorien Alfred Tennyson (*In Memoriam A.H.H.*, 1850,

canto 56) – qui est particulièrement bien évoquée dans son tableau *Man Proposes, God Disposes* (1864) [Figure 9]. Deux ours blancs s'acharnent à coups de pattes et de dents à démembrer les restes d'une expédition polaire : on distingue les restes du traîneau, d'un drapeau, et quelques os d'une cage thoracique humaine. Pourtant, à la même époque, les peintures de Rosa Bonheur (1822-1899) offrent un saisissant contraste avec celles de l'artiste anglais. L'exposition récente qui a été consacrée à la peintre française au Musée d'Orsay (18 octobre 2022-15 janvier 2023) permet d'en prendre conscience. Rosa Bonheur montre les animaux à leur affaire, ou bien, lorsqu'ils sont troublés, souffrant de la présence humaine.

Figure 10. Rosa Bonheur. *Labourage nivernais* (1849). Disponible en ligne : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/labourage-nivernais-68>.

- 28 Ainsi, *Labourage nivernais* (1849) [Figure 10], un des premiers succès de Rosa Bonheur, attire le regard vers le bœuf blanc au centre qui roule un œil vers le spectateur comme pour le prendre à témoin de l'effort « surhumain » qu'il est en train d'accomplir. *Le Marché aux chevaux* (1853)⁷ présente des percherons, et non des chevaux de courses ou de chasse, qui sont tenus court à la bride, ce qui est douloureux [Figure 11]. Les bêtes sont frappées, et à nouveau le regard du cheval blanc qui se cabre, au centre, semble prendre le spectateur à témoin de la brutalité du traitement.

Figure 11. Rosa Bonheur. *Le Marché aux chevaux* (1853). Source : Met Museum (domaine public).



- 29 Dès qu'elle le peut, Rosa Bonheur cesse d'arpenter les abattoirs⁸ et les zoos, où elle observait les animaux morts ou en cage et, différence notable par rapport à la majorité des peintres, elle accueille les animaux dans sa propriété de By, sur un terrain de plusieurs hectares, afin de les observer en liberté. Il peut être intéressant de rappeler les liens entre Edwin Landseer et Rosa Bonheur. Celle-ci voyage en Angleterre et en Écosse sur l'insistance de son agent Ernest Gambart⁹, et elle rencontre Landseer pour la première fois en juillet 1855 à cette occasion. Landseer, qui admirait sincèrement Bonheur, aurait dit galamment qu'il aurait voulu s'appeler « Sir Edwin Bonheur », et l'artiste française a été surnommée « the female Landseer » outre-Manche (Buratti-Hasan & Jarbouai, 2022, p. 119). Mais Rosa Bonheur, dont le père avait rencontré Goya à Bordeaux, refuse de montrer des scènes de cruauté inter-espèces, et son empathie envers les animaux non humains montre sa compréhension de ce que les animaux

possèdent un système émotionnel (Chapouthier, 2020, p. 38) indépendamment des projections anthropomorphiques.

Figure 12. Edwin Landseer. *The Monarch of the Glen* (1851). Source : ArtUK, National Galleries of Scotland (domaine public ; non-commercial research).



- 30 Un dialogue pictural a eu lieu entre les deux peintres animaliers les plus réputés de leur époque. Landseer, dans *The Monarch of the Glen* (1851) [Figure 12], montre un cerf majestueux en contre-plongée et se distinguant sur un arrière-plan de montagnes écossaises grandioses¹⁰. Le cerf fixe le lointain vers la gauche sans prêter attention au spectateur. Essentialisation du cerf, l'image illustre la noblesse projetée sur l'animal qu'il s'agira de tuer. En effet, la noblesse du cerf rejaillit sur le chasseur, qui prend le dessus sur le roi des forêts. La chasse était souvent comprise comme une propédeutique à la guerre, voire une guerre en miniature. Toute autre est la perspective de Rosa Bonheur sur le même animal, bien que le titre de son tableau, *Le Roi de la forêt* (1878) [Figure 13] comporte *a priori* les mêmes connotations. Les yeux du cerf sont au même niveau que ceux du spectateur, suggérant une équivalence dans la hiérarchie des êtres vivants, mais aussi une rencontre inopinée avec le divin dans l'animal, suggéré par le halo lumineux – numineux, pourrait-on alors dire – qui rappelle bien sûr dans l'iconographie la légende de Saint-Hubert. C'est, à l'instar du chat de Derrida (2006), un animal qui « me scrute », qui me suit (du regard). Tout en interrogeant notre relation, il semble aussi nous proposer un dialogue d'affects.

Figure 13. Rosa Bonheur. *Le Roi de la forêt* (1878). Disponible en ligne : <https://www.christies.com/lot/lot-6074333>.

- 31 Il est quelque peu ironique que Landseer, le peintre qui a illustré tant de massacres d'animaux, pour avoir peint de nombreux chiens terre-neuve (voir par exemple son tableau intitulé *A Distinguished Member of this Humane Society*, 1838) – chien réputé pour

ses talents de sauvetage – doive à sa renommée qu'une espèce de terre-neuve porte désormais son nom. Autre ironie lexicale, le nom du peintre préraphaélite William Holman Hunt, qui échangeait avec Landseer certains sujets de peinture. Hunt aurait ainsi proposé à Landseer le sujet du bouc émissaire, *The Scapegoat* (Landow, 2015, p. 111).

- 32 William Holman Hunt (1827-1910) avait coutume de mettre en scène les animaux dans ses tableaux (voir par exemple les moutons dans *Our English Coasts (Strayed Sheep)* de 1852, ou le chat jouant avec l'oiseau blessé dans *The Awakening Conscience* de 1853). La création du tableau s'inscrit non seulement dans un contexte de crise religieuse généralisée dans la société britannique (voir Tholoniati, 2006), mais aussi dans celui d'une crise personnelle de Hunt, qui le conduisit à entreprendre un voyage en Terre sainte, voyage qui tenait à la fois du pèlerinage et du Grand Tour biblique. Hunt était aussi mû par la fidélité au principe préraphaélite qui consistait à placer les sujets dans leur environnement originel. Si la pratique consistant à peindre des modèles animaliers à partir d'animaux réels fait partie de l'*ars poetica* des peintres préraphaélites, c'est aussi une pratique courante et recherchée. Ainsi Rossetti écrit à Hunt de rapporter un alligator en Angleterre : « Christina [...] has just charged me with a charge to you to bring home an alligator (an allegory on canvas not being accounted a fair substitute » (cité dans Amor, 1989, p. 134)¹¹.

Figure 14. William Holman Hunt. *The Scapegoat* (1854-1856). Source : ArtUK, Lady Lever Art Gallery (domaine public ; non-commercial research).



- 33 Le sujet du bouc émissaire [Figure 14], trouvé dans le livre du Lévitique, lui plut aussitôt, et l'entreprise avait un but didactique : « [to] convert the Jews to a belief that Christ was the true Messiah » (Parris, 1996, p. 153)¹². Deux axes de lecture principaux sont encouragés par les peintres préraphaélites : l'axe hyperréaliste, et l'axe allégorique. Ce principe abstrait a une portée souvent morale, voire franchement moralisatrice. C'est le cas du tableau *The Scapegoat* (convertir les Juifs, plus largement signifier le rachat des péchés par le Christ). Il existe deux versions de ce tableau, la

première achevée en 1855, de plus petite taille (33,7 x 45,9 cm) et la seconde, terminée l'année d'après, aux dimensions nettement plus grandes (86 x 140 cm). Les péripéties de Hunt en Terre sainte impliquèrent la mort du premier bouc choisi, et les souffrances d'un deuxième, puis d'un troisième, qui devait être maintenu immobile sur un plateau recouvert de boue et de sel lors des séances de pose qui lui furent imposées (Mayoux, 1988, p. 279). Hunt lui aurait infligé quelques mauvais traitements dans le but de saisir dans son œil le reflet de son angoisse, voire la lueur de la mort approchante (sur *The Scapegoat*, voir notamment Bennett, 1988 ; Parris, 1996 ; Landow, 2015).

- 34 Ces éléments montrent que Hunt ne voyait pas l'animal devant lui, mais seulement le bouc symbolique et allégorique. Un autre témoignage de la désinvolture avec laquelle Hunt traitait ses modèles se trouve dans une lettre adressée à W. M. Rossetti : « I am obliged to turn all my thoughts now to getting some pence—by potboilers—and I am making another meal off the Scapegoat » (26 mai 1858, in Parris, 1996, p. 154)¹³. Le jeu de mots sur le bouc « peinture » et le bouc « nourriture » montre la légèreté de Hunt à cet égard. D'autres spectateurs échouèrent à percevoir la dimension religieuse du tableau. Hunt fut piqué par le commentaire désobligeant du marchand de tableaux Ernest Gambart, lorsque ce dernier aperçut la toile terminée : « I wanted a nice religious picture and he painted me a great goat »¹⁴. De la même façon, Ford Madox Brown note dans son journal intime : « Hunt's *Scapegoat* requires to be seen to be believed in. Only then can it be understood how, by the might of genius, out of an old goat, and some saline encrustations, can be made one of the most tragic and impressive works in the annals of art » (cité dans Bennett, 1988, p. 73)¹⁵.
- 35 Le principe du bouc émissaire tel qu'il est décrit dans le livre du Lévitique est celui de la métonymie. Un bouc prend sur lui tous les péchés du groupe humain qui le sacrifie, dans un but de purification. De métonymique, la représentation prend un tour métaphorique, et itérative. Les différents boucs utilisés comme modèles sont subsumés sous l'image du bouc représenté, qui est lui-même transfiguré en devenant « le bouc émissaire ». Hunt veut en proposer une interprétation anagogique : l'épisode de l'Ancien Testament annonce un épisode du Nouveau Testament, c'est-à-dire l'arrivée du Christ sur terre, qui, comme le bouc, prendra sur ses épaules tous les péchés des humains (Treuhertz, 2001, p. 96). L'animal annonce le dieu fait homme et, sur la toile de Hunt, on peut remarquer des traits anthropomorphiques dans le bouc représenté avec le cou tordu par l'agonie, les yeux mi-clos de souffrance, les oreilles tombantes. Le filet rouge attaché entre les cornes préfigure la couronne d'épines.
- 36 Le bouc (ou plutôt les boucs utilisés pour le tableau), fait l'objet d'un déni persistant : ou bien on ne le voit pas pour lui-même (c'est une allégorie), ou bien il est répugnant, et il vaut mieux ne pas le remarquer, pour se concentrer sur l'allégorie religieuse. Cela fait cercle. Par conséquent, une autre interprétation de ce tableau serait qu'il représente une mise en abyme, non pas de la condition humaine, mais de la condition animale. Cet « holocauste animal » exprime un besoin de tuer pour « témoigner de son humanité » (Derrida, 2006, p. 114 et 140 ; voir également Assouly, 2022, p. 17-23). La mort littérale du bouc (et des boucs en amont du tableau) devient non pas le calvaire de l'humain, mais l'allégorie de la condition animale. En effet, consciemment, inconsciemment, les animaux humains détruisent les animaux non humains. Les humains établissent un « pacte social ressoudé aux dépens de la victime » (Girard, 1982, p. 124). Girard établit la règle suivante : « petit bouc émissaire, grande crise » (*ibid.*, p. 129), et celle-ci fonctionne tout à fait dans le contexte général de crise de la foi à

l'époque victorienne, ainsi que dans le contexte personnel de William Holman Hunt. Selon René Girard, c'est une crise de la société judaïque tout entière qui a contribué à la naissance du rituel du bouc émissaire (*ibid.*, p. 168). Comme nous l'avons souligné, le bouc représenté devient un bouc métaphorique et métonymique : métonymique de tous les boucs émissaires, bibliques et contemporains, voire futurs ; métonymique aussi de tous les péchés du monde ; et métaphorique du processus de purification des souillures morales humaines. C'est le propre de la victimisation du bouc émissaire, selon Girard, que de procéder selon « des phrases à double sens » (*ibid.*, p. 282) au moyen d'une « distorsion parabolique » (*ibid.*, p. 283) d'un texte ou d'une image.

- 37 Ce processus d'euphémisation des violences effectuées sur l'animal réel (les trois boucs, en l'occurrence) se combine avec un processus de sacralisation de la victime : « ce sont les meurtriers eux-mêmes, en somme, qui sacralisent leur victime » (*ibid.*, p. 132-133) : « la sacralisation transforme un événement en réalité sordide » en une « genèse du sacré ». « Ils ne savent pas ce qu'ils font » (dit Girard, *ibid.*, p. 166 reprenant la Bible) : Hunt ne sait pas ce qu'il fait ; il ne voit pas qu'il torture un animal afin de donner à voir un animal imaginaire à la portée mythologique, et métaphysique.
- 38 Au début du XX^e siècle, les animaux sont mis à rude épreuve au cours des deux Guerres mondiales, comme le montre bien Éric Baratay (2012). Pour certains, les horreurs de la Seconde Guerre mondiale occasionnent une prise de conscience. Ainsi Francis Bacon reconnaît humblement : « Of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher's shop I always think it's surprising that I wasn't there instead of the animal » (cité par Blazwick & Wilson, 2000, p. 109)¹⁶. Les tableaux provocateurs de Francis Bacon montrant la « décomposition de l'anthropomorphisme divin », selon une expression de Georges Didi-Huberman (1995, p. 96) impressionnent Damien Hirst (né en 1965). Avant d'être accepté au Goldsmiths College of Art, Hirst a travaillé à temps partiel dans une morgue à Leeds. À l'instar de maints artistes des siècles précédents, il fait des esquisses et des croquis d'écorchés et de cadavres. Il se photographie, hilare, à côté d'une tête coupée (*With Dead Head*, 1991).
- 39 Ses cadavres animaux placés dans du formol suscitent le scandale dans les années 1990. On situerait volontiers ces œuvres dans la lignée de tableaux tels que le *Bœuf écorché* de Rembrandt (1655), *La Raie* de Jean-Siméon Chardin (1728) ou encore *Le Bœuf écorché* de Chaïm Soutine (1925), lignée combinée avec l'esprit des ready-mades provocateurs de Marcel Duchamp. Dès ses origines, l'art cherche à imiter le réel, et quoi de plus réel qu'un ready-made qui paraît être identique avec ce qu'il représente ? Dans ces œuvres des années 1990, Hirst utilise des cadavres tout frais qu'il place dans de grands bacs de formol (les grands formats rappelant les grands formats des tableaux cités). Hirst explique : « Je voulais que l'art soit plus réel que ne l'est une peinture » (cité dans Bonnefoy, 1996, p. 386).

Figure 15. Damien Hirst. *Mother and Child Divided* (1993). Disponible en ligne¹⁷ : <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T12751>.

- 40 *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) présente un requin-tigre de 4,3 mètres plongé dans du méthanal, visible à travers une vitrine à panneaux de verre (213 x 518 x 213 cm). *Mother and Child Divided* (1993) [Figure 15] est constitué de quatre réservoirs, disposés par paire. Une paire de deux réservoirs contient les deux moitiés d'un veau coupé en deux verticalement ; l'autre paire, placée à côté, contient les deux moitiés d'une vache coupée en deux. Chaque réservoir d'une paire est séparé

d'un espace suffisant pour permettre à un spectateur de se faufiler entre les deux moitiés, et d'admirer ainsi la structure anatomique interne de l'animal¹⁸. *This Little Piggy* (1996) est une installation mobile de deux blocs vitrés, chaque réservoir mesurant 120 x 213 x 61 cm. Chaque réservoir ou aquarium de formol contient la moitié du cadavre d'un cochon coupé verticalement. Un aquarium est fixe ; l'autre, sur un rail, coulisse d'une trentaine de centimètres d'avant en arrière, découvrant les viscères de l'animal, dont le corps se reforme et se sépare à intervalles réguliers. Le titre, ainsi que la mise en scène, évoque une chanson pour enfant très populaire en Angleterre : « This little piggy went to market, / This little piggy stayed at home. / This little piggy had roast beef, / And this little piggy had none. / But this little piggy went wee, wee, wee, all the way home! ». À chaque vers, l'adulte qui chante pour un enfant déplie un doigt à partir de son poing fermé, en commençant par le pouce, puis l'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire. Lorsqu'il mentionne l'auriculaire, il glisse ses doigts sur le bras de l'enfant de façon à le chatouiller et à le faire rire de surprise. La mise en scène de Hirst, par le titre tronqué qui invite à se remémorer la suite des paroles, propose un contraste saisissant et macabre qui, s'il fait rire de surprise, fait sans doute rire jaune les adultes. Vraisemblablement, cela ne fait pas rire les enfants : l'exposition était interdite aux moins de dix-huit ans.

- 41 Or les polémiques autour de ces œuvres macabres de Damien Hirst se développent dans les années quatre-vingt-dix, en parallèle avec l'épidémie de la maladie de Creutzfeldt-Jakob – dite « maladie de la vache folle » – qui conduisit de nombreux gouvernements à donner l'ordre d'abattre des cheptels entiers : « L'actualité accentue l'étrangeté de la réaction qui fait s'émouvoir de la présentation d'un animal déjà mort, acheté par l'artiste comme aurait pu le faire tout boucher, mais considère naturelle la disparition pour des fins sanitaires de tout un cheptel » écrit la commissaire de l'exposition « Un siècle de sculpture anglaise » qui s'est tenue à Paris en 1996 (Bonney, 1996, p. 19). Damien Hirst feint lui aussi de s'étonner de l'étonnement (parfois bruyant et indigné) suscité par ses œuvres. Il reconnaît que « l'arrière-cuisine n'est pas très reluisante, mais il faut pourtant bien que quelqu'un s'y emploie » (Bonney, 1996, p. 386). Il récuse l'idée de provocation, et il souligne un phénomène fréquent lorsqu'il s'agit d'évoquer le sort des animaux, une forme de dissociation cognitive, de *double standard* : « Quand c'est fait pour que les gens viennent regarder, ils se sentent mal. De là l'idée de provocation. Après tout, on accepte l'élimination de millions de vaches, puisque l'envie nous en prend... Mais s'il s'agit d'art, les gens se disent qu'on pourrait s'en passer » (*ibid.*, p. 387). Toutefois, la créativité de cet artiste, qui tourne beaucoup autour des animaux, a impliqué la mort de près d'un million d'entre eux, afin que « vive l'art de Damien Hirst », pour reprendre le titre d'un article (Goldstein, 2017), qui a tenté d'évaluer le nombre d'insectes et d'animaux mis à mort dans ses œuvres. Damien Hirst est en réalité plus intéressé par la défense de son art que par la défense écologique des animaux. Il est loin d'assumer « le parti pris des animaux », selon l'expression de Jean-Christophe Bailly (2013). Comme les autres artistes étudiés ici, son œuvre met en évidence le déni qui caractérise la représentation animale en art : de nombreux animaux ont souffert afin de permettre aux artistes de les représenter nobles ou joyeux, en peinture ou en sculpture.
- 42 Un titre possible pour cette étude aurait pu être, en parodiant le titre de l'essai d'humour noir bien connu de Thomas de Quincey, *De l'assassinat animal considéré comme un des beaux-arts*. L'holocauste des « animots » (Derrida, 2006, p. 60) se poursuit en

peinture et en sculpture. L'animal est recherché pour sa fonction intertextuelle tout d'abord, puisque chaque animal émerge à l'horizon de son champ historique avec ses connotations culturelles, en étant pris, dès l'aube de l'humanité, dans un réseau de croyances, du divin au scientifique. Ensuite, par-delà le réalisme qui entend, ou du moins prétend, restituer avec une grande précision biologique et éthologique chaque animal représenté, il y a presque toujours une ambition moralisatrice qui instrumentalise les modèles animaux à des fins expressément artistiques et supposées esthétiques. Dans ce contexte, la dimension métatextuelle de l'éloquence muette des animaux représentés parle en réalité des humains aux humains. Peu nombreux sont les poètes (comme Robert Burns ou Laetitia Barbauld)¹⁹ ou les artistes (comme William Hogarth ou William Blake) qui ont cherché à défendre véritablement les animaux contre les turpitudes humaines – trop humaines, a-t-on envie d'ajouter en conclusion.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOR, A. C. (1989). *William Holman Hunt. The True Pre-Raphaelite*. Londres : Constable.
- ASSOULY, O. (2022). *Qui est la viande ?*. Paris : Pocket.
- BAETJER, K. (ed.) (2009). *British Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1575-1875*. New York : The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press.
- BAILLY, J.-C. (2013). *Le Parti pris des animaux*. Paris : Éd. Le Seuil.
- BARATAY, É. (2012). *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris : Éd. Le Seuil.
- BENNETT, M. (1988). *Artists of the Pre-Raphaelite Circle: The First Generation*. Liverpool : National Museums and Galleries on Merseyside/L. Humphries.
- BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. Londres : Penguin Books.
- BINDMAN, D. (2008). *The History of British Art 1600-1870*. Londres : Yale Center for British Art/Tate Publishing.
- BLAZWICK, I. & WILSON, S. (ed.). (2000). *Tate Modern, the Handbook*. Londres : Trustees of the Tate Gallery.
- BONNEFOY, F. (éd.). (1996). *Un siècle de sculpture anglaise*. Paris : Éd. du Jeu de Paume.
- BRUCKMULLER-GENLOT, D. (1994). *Les Préraphaélites, 1848-1884 : de la révolte à la gloire nationale*. Paris : A. Colin.
- BRUCKMULLER-GENLOT, D. (1999). *Peinture et civilisation britanniques. Culture et représentation*. Paris : Ophrys/Ploton.
- BURATTI-HASAN, S. & JARBOUAL, L. (2022). *Rosa Bonheur (1822-1899)*. Paris : Flammarion.
- BURGAT, F. (2010). « L'inquiétude de la vie animale ». *Klesis* 16, p. 27-40. En ligne : <https://www.revue-klesis.org/pdf/animalite03Burgat.pdf>.

- BURKE, E. (1998) [1757]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford : Oxford University Press.
- CHAPOUTHIER, G. (2020). *Sauver l'homme par l'animal*. Paris : O. Jacob.
- CLAIR, J. (éd.) (1993). *L'Âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*. Paris : Gallimard.
- DANIELS, S. (1999). *Joseph Wright*. Londres : Tate Gallery.
- DARDENNE, É. (2020). *Introduction aux études animales*. Paris : Presses universitaires de France.
- DERRIDA, J. (2006). *L'Animal que donc je suis*. Paris : Éd. Galilée.
- DES CARS, L. (1999). *Les Préraphaélites. Un modernisme à l'anglaise*. Paris : Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1995). *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Éd. Macula.
- EGERTON, J. (éd.) (1990). *Joseph Wright of Derby (1734-1797)*. Paris : Éd. de la Réunion des Musées Nationaux.
- GOLDSTEIN, C. (2017) « How Many Animals Have Died for Damien Hirst's Art to Live? We Counted ». *Artnet*, 13 avril. En ligne : <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097>.
- HOLMES, R. (2011). *The Age of Wonder*. Londres : Harper Press.
- LANDOW, G. P. (2015). *William Holman Hunt and Typological Symbolism*. Londres : Routledge.
- MAYOUX, J.-J. (1988). *La Peinture anglaise*. Genève : Éd. Skira.
- MEYER, L. (1992). *Les maîtres du paysage anglais, de la Renaissance à nos jours*. Paris, Éditions Pierre Terrail.
- MYRONE, M. (2002). *George Stubbs*. Londres : Tate Publishing.
- ORMOND, R. (1981). *Sir Edwin Landseer*. Philadelphie : Philadelphia Museum of Art/Thames & Hudson.
- PARRIS, L. (ed.) (1996). *The Pre-Raphaelites*. Londres : Tate Gallery.
- THOLONIAT, Y. (2006). « Robert Browning et la mémoire historique : fait, fiction, ou foi ? ». In : *La Mémoire historique : interroger, construire, transmettre*. Angers : Presses de l'université d'Angers, p. 39-47.
- THOLONIAT, Y. (2015). « Robert Burns : Nature's Bard and Nature's Powers ». In : Laplace, P. (éd.). *Environmental and Ecological Readings in Scotland. Nature, Human and Posthuman Dimensions in Scottish Literature and Arts (XVIII-XXI^e)*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, p. 75-92. Accès : <https://doi.org/10.4000/books.pufc.9088>.
- THOLONIAT, Y. (à paraître, 2023). « Le don de la parole : éloquence animale au dix-huitième siècle en Grande-Bretagne (William Hogarth, William Blake, Robert Burns) ». Actes de la 4^e Journée Interdisciplinaire sur la Condition Animale, *Langage humain, langage animal*.
- TREUHERZ, J. (2001). *Victorian Painting*. Londres : Thames & Hudson.
- VAUGHAN, W. (1999). *British Painting. The Golden Age*. Londres : Thames & Hudson.
- WOLOHOJIAN, S. (éd.) (2003). *La Collection Grenville L. Winthrop*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.

NOTES

1. La céroplastie est l'art de modeler la cire, ici entendu dans le but de créer des figures anatomiques.

2. « Le premier sujet qu'il se procura fut un cheval qui fut saigné à mort par la veine jugulaire ; à la suite de quoi les artères & les veines furent injectées.—Une barre de fer était alors suspendue au plafond de la pièce par un treuil sur lequel se trouvaient des crochets de fer de différentes tailles et longueurs.—Sous la barre, une planche d'environ 50 centimètres se balançait, de façon à ce que les pieds du cheval reposassent dessus, et l'animal était suspendu à la barre de fer par les crochets susdits, qui étaient fixés sur le côté opposé du cheval à celui qui devait être dessiné, en passant les crochets à travers les côtes, et en les fixant sur la colonne vertébrale...

Il [Stubbs] commençait d'abord par disséquer les muscles de l'abdomen en coupant à travers cinq couches de muscles jusqu'à ce qu'il parvienne au péritoine et à la plèvre, à travers lesquels apparaissaient les poumons et les intestins—ensuite, les boyaux étaient retirés, et jetés.—Puis il entreprenait de disséquer la tête en retirant d'abord la peau, et après avoir nettoyé et préparé les muscles etc. pour le dessin, il les disposait avec précaution, et écrivait les explications, ce qui l'occupait en général un jour entier.—Il enlevait ensuite une nouvelle couche de muscles, qu'il préparait, disposait, et décrivait ainsi que cela est représenté dans l'œuvre—et il poursuivait ainsi jusqu'à parvenir au squelette » (les traductions sont effectuées par mes soins).

3. « La peinture animalière [ne montre pas] des animaux dans leurs conditions naturelles, mais du bétail dont le pedigree est mis en valeur dans le but de prouver leur qualité, et dont le pedigree met en valeur le statut social des propriétaires. (Les animaux sont peints comme des meubles à quatre pattes). ».

4. « Il s'activait à éventrer sa biche. Il accomplissait cela avec autant de rapidité que de dextérité... Il plaça la tête en l'inclinant, de façon à mettre les cornes en valeur, puis, s'accroupissant sur une pierre en face, il tira de sa poche [...] un carnet à croquis ! »

5. « Il y avait plus de trente paires de têtes de cerfs et de bois dispersées à travers la maison, des cornes de taureaux, des têtes de béliers, une tête de sanglier sauvage, un squelette humain et celui de Hafed, le chien de chasse favori de Landseer, des peaux de bisons et de tigres, un cygne empaillé. »

6. « Afin de permettre à Landseer de voir une des bêtes de plus près, il fut décidé de tuer l'un des taureaux. Un gardien fut placé en embuscade près d'un portail, qu'il devait refermer sur l'un des taureaux une fois que le troupeau était passé. Le plan ne se passa pas comme prévu, le gardien fut renversé par le taureau en colère, et sa vie ne fut sauvée que par la prompte intervention du chien de chasse de Ossulton, Bran, qui tint le taureau à distance du corps. Ossulton se souvint que : "bien évidemment, le taureau fut abattu sur-le-champs, et, avec Bran et les autres personnages, il devint le sujet du tableau de Landseer, 'Le Taureau mort'." »

7. Il existe une lignée discrète mais bien présente entre le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur et deux tableaux de Géricault qui a peint *Le marché aux bœufs* (1817) et *La course de chevaux libres* (daté de son séjour en Italie, 1816-1817). La toile de Rosa Bonheur reprend le titre du premier et la composition du deuxième. Rappelons que Géricault copie explicitement Stubbs dans son *Cheval attaqué par un lion, d'après Stubbs*, de 1821.

8. Elle doit demander une autorisation à la Préfecture de Police afin de porter le pantalon, ce qui lui permet d'entrer dans des lieux interdits aux femmes comme les abattoirs et les foires aux bestiaux.

9. Notons que William Holman Hunt et Rosa Bonheur partageait le même impresario, le marchand d'art Ernest Gambart. Celui-ci semble être le digne cousin français de Barnum en termes de marketing : il organise des tournées promotionnelles en France et à l'étranger pour ses artistes, et il prévoit, à partir de l'œuvre de ses protégés, des produits dérivés comme des gravures, des poupées, et même des biographies idéalisées (voir Buratti-Hasan & Jarbouai, 2022, p. 216-217).

10. Le destin de ce tableau est célèbre : le cerf représenté sera re-sémantisé en symbole et marqueur national écossais pour une étiquette de whisky...

11. « Christina [...] vient juste de me charger de te charger de rapporter un alligator à la maison (une allégorie sur toile ne comptant pas pour un substitut valable) »

12. « Convertir les Juifs à la croyance selon laquelle le Christ était le vrai Messie. »

13. « Je suis obligé de tourner toutes mes pensées vers la manière de me rapporter un peu d'argent – pour faire bouillir ma marmite – et je vais me faire un autre repas à partir du Bouc émissaire. »

14. « Je voulais une peinture religieuse et il m'a peint un grand bouc. »

15. « Le *Bouc émissaire* de Hunt requiert d'être vu pour être cru. Alors seulement on pourra comprendre comment, par le pouvoir du génie, à partir d'un vieux bouc, et de quelques incrustations salines, il est possible d'accomplir l'une des œuvres les plus tragiques et les plus impressionnantes dans les annales de l'art. »

16. « Bien sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses potentielles. Quand je vais chez le boucher, je me prends toujours à penser combien il est surprenant que ce ne soit pas moi dans l'étal à la place de l'animal. »

17. La figure n'étant pas libre de droits, nous vous renvoyons vers la version disponible en ligne : <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T12751>.

18. Cette œuvre rappelle le choc moral et esthétique que l'on peut ressentir à la vue du premier travail anatomique de George Stubbs. Il avait effectué des gravures d'obstétrique montrant, en coupe, le ventre d'une mère contenant un fœtus (voir Myrone, 2002, p. 14).

19. Laetitia Barbault a écrit « The Mouse's Petition to Dr Priestley » (1773) qui reprend, une souris remplaçant le cacatoès, le dispositif montré dans le tableau de Joseph Wright, *An Experiment on a Bird in the Air-Pump* (cité par Holmes, 2011, p. 246). Dans ses poèmes publiés entre 1786 et 1793, Robert Burns a violemment dénoncé la chasse et la déforestation pour ses conséquences sur la faune (Tholoniati, 2015). Sur Hogarth et Blake, voir Tholoniati, 2023.

RÉSUMÉS

L'art britannique est réputé pour ses peintres animaliers depuis le XVIII^e siècle. La peinture animale a évolué selon les demandes, en passant notamment de représentations de chasses à courre et de courses d'animaux d'abord, dont George Stubbs est le principal exemple, à des portraits animaliers ensuite, à l'époque victorienne, avec Edwin Landseer. S'ajoute à cela la tendance de l'esprit des Lumières à explorer les ressorts de la nature – et d'utiliser les animaux dans ce but : le tableau de Wright, *An Experiment on a Bird in the Air-Pump* (1768), illustre cet aspect. Les animaux sont réduits au silence par les humains : ces derniers rechignent en effet à considérer que les animaux communiquent et expriment des émotions personnelles. De plus, la peinture occidentale est un art dans lequel la parole, ou la communication, passe essentiellement par la mise en scène dramatique et la symbolisation. Au XIX^e siècle, les peintres préraphaélites utilisent les animaux dans une perspective allégorique, comme le montre bien *The Scapegoat* de William Holman Hunt. À la fin du XX^e siècle, Damien Hirst essaya d'apaiser les polémiques suscitées par ses morceaux d'animaux conservés dans du formol en attirant l'attention sur le massacre des vaches à l'époque de la pandémie due à la maladie de Creutzfeldt-Jakob. En étudiant l'évolution des pratiques artistiques en Grande-Bretagne, nous nous interrogerons sur ce déni dans l'art britannique, qui, paradoxalement, était la souffrance animale dans le geste même de représenter des animaux non humains.

From the 18th century onward, British art is famous for representing non human animals. This artistic genre emerged in painting with the rising fashion for fox-hunting and horse-racing in the 18th century, with two main representatives, George Stubbs in the 18th century and Edwin Landseer and his animal portraits in the 19th century. This tendency is combined with an Enlightenment endeavour to explore the springs of nature – and to use animals to this end, witness Joseph Wright's *An Experiment on a Bird in the Air-Pump* (1768). Animals are silenced by human beings: artists are reluctant to consider them as communicating and expressing personal emotions. Western painting, moreover, is an art in which speech is mostly conveyed through dramatisation and symbolisation. In the 19th century, Pre-Raphaelite painters used animals to point towards allegorical meanings: William Holman Hunt's *The Scapegoat* is a case in point. At the end of the 20th century, Damien Hirst tried to deflate controversies sparked by his formaldehyde-steeped body-parts of animals by drawing attention to the massacre of cows at the time of the Creutzfeldt-Jakob pandemic. Through various strategies, these artists tend to deny the pain inflicted on the animals they paradoxically take great interest in depicting.

INDEX

Mots-clés : Art britannique, peinture animalière, études animaux, souffrance animale, Joseph Wright of Derby, George Stubbs, Edwin Landseer, William Holman Hunt, Damien Hirst
Keywords : British art, animal painting, animal studies, animal suffering, Joseph Wright of Derby, George Stubbs, Edwin Landseer, William Holman Hunt, Damien Hirst

AUTEUR

YANN THOLONIAT

Université de Lorraine, Idea, F-57000 Metz, France