



HAL
open science

”Le don de la parole : éloquence animale au dix-huitième siècle en Grande-Bretagne (William Hogarth, William Blake, Robert Burns)”

Yann Tholoniati

► **To cite this version:**

Yann Tholoniati. ”Le don de la parole : éloquence animale au dix-huitième siècle en Grande-Bretagne (William Hogarth, William Blake, Robert Burns)”. Presses Universitaires de Valenciennes. Langage humain, langage animal, pp.161-186, 2024. hal-04744466

HAL Id: hal-04744466

<https://hal.science/hal-04744466v1>

Submitted on 23 Oct 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.

Yann THOLONIAT

Le don de la parole :
éloquence animale au XVIII^e siècle
en Grande-Bretagne
(Hogarth, Blake, Burns)

Résumé

La deuxième moitié du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne est appelée l'ère sentimentale, dans la mesure où, suite aux essais de Locke et de Newton et à l'influence de Rousseau, l'écoute des sensations est encouragée. La conséquence est majeure pour le rapport aux animaux non humains. Si ces animaux étaient fréquemment considérés comme des dieux ou des divinités dans l'Antiquité (Delort), le christianisme a progressivement imposé une hiérarchie anthropocentrique. Or plusieurs artistes de Grande-Bretagne manifestent « le parti-pris des animaux » (Bailly) et montrent qu'une telle perspective n'était pas, déjà, inéluctable. William Hogarth, Robert Burns et William Blake donnent la parole, chacun selon son art personnel, graphique et/ou poétique, aux animaux nonhumains (chiens, chats, brebis...), allant parfois jusqu'à faire l'éloge de ceux qui sont souvent considérés comme les plus humbles d'entre eux et qu'on appelle volontiers des parasites (mouche, puce, souris).

Le sentimentalisme lutte contre la violence faite aux animaux non humains en gageant que politesse et empathie sont des indices de civilité, voire de civilisation. À l'inverse, combattre les animaux ne revient pas à combattre la sauvagerie, mais à la perpétrer et à la perpétuer. En restituant l'individualité de plusieurs animaux nonhumains, ces trois artistes entreprennent de restituer « le point de vue animal » (Baratay) au XVIII^e siècle. De ces communications spéculaires émerge un devenir-animal (Deleuze) chez l'humain, à mesure qu'un devenir-humain se fait jour dans les expressions animales. William Hogarth introduit l'éloquence animale de façon didactique et dramatique dans des représentations graphiques (peintures et gravures) qui oscillent entre symbole et symptôme (Gombrich). L'animal prend la parole. Contre la théologie chrétienne, William Blake le visionnaire perçoit une communauté du vivant, de la plante à la divinité, et dissout les limites entre l'animal humain et les animaux non humains (humains animalisés, animaux humanisés, locuteurs ambigus). Robert Burns, « premier écologiste écossais » (Young), encyclopédie animale vivante sensible à la zoosémiotique, farouchement opposé à la chasse et à la pêche, crée des dialogues et monologues dramatiques dans lesquels parlent chiens et brebis, offrant par là plusieurs « biographies animales » (Baratay) sous forme de zoo-poétiques qui décentrent l'anthropocentrisme et sont l'occasion de revendiquer des droits en vue d'un « contrat naturel » (Serres) pour l'ensemble des vivants. Toutes ces paroles culminent dans des autoportraits non pas en alter ego, mais en ego animal assumé: Hogarth en ours, Blake en mouche et Burns en rhinocéros.

À la suite de mes travaux sur Burns (et la faune en 2014, et Rousseau en 2015, et la fable animalière en 2018) et Blake (2019), en croisant des perspectives variées — biologique (Chapouthier), philosophique (Derrida, Morizot, Bimbenet...) — historique et anthropologique (Baratay, Dardenne, Pastoureau...) — cette article étudiera les modalités communicationnelles entre artistes et animaux nonhumains.

[162]

INTRODUCTION

La littérature britannique, comme la plupart des littératures européennes, regorge d'animaux. À la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, il n'est pas une pièce de Shakespeare sans l'évocation de plusieurs animaux; au XVIII^e siècle, *Les voyages de Gulliver* de Jonathan Swift culmine sur les chevaux-philosophes nommés Houyhnhnms; au XIX^e siècle, Alice suit le lapin blanc dans le roman de Lewis Carroll, tandis qu'aux États-Unis, c'est Ismaël qui poursuit la baleine blanche Moby Dick sous les ordres du capitaine Achab; au XX^e siècle, Virginia Woolf narre l'idylle des poètes Elizabeth Barrett et Robert Browning selon le point de vue de leur chien Flush; et ce ne sont que quelques exemples parmi les nombreux romans, pièces de théâtre et poèmes de langue anglaise dans lesquels un animal ou des animaux non humains participent à l'intrigue. Certaines personnes avancent avec tendresse qu'il ne manque aux animaux non humains que la parole. D'autres les font parler, selon différentes modalités. Les animaux inspirent les auteurs et les artistes, et les rendent éloquents. L'inverse est aussi vrai : les auteurs et les artistes rendent les animaux éloquents, et leur confèrent une expressivité à même d'être comprise par les humains.

[163]

Nous nous intéresserons plus particulièrement à la deuxième moitié du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne. Cette période est appelée l'ère sentimentale, dans la mesure où, suite aux traités de Locke et de Newton, et à l'influence de Rousseau, l'écoute des sensations est encouragée. La conséquence est majeure pour le rapport aux animaux non humains. Si ces animaux étaient fréquemment considérés comme des dieux ou des divinités dans l'Antiquité¹, le christianisme a progressivement imposé

¹ Robert Delort, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.

une hiérarchie anthropocentrique. Or plusieurs artistes de Grande-Bretagne manifestent « le parti-pris des animaux »² et montrent qu'une telle perspective anthropocentrique n'était pas, déjà, inéluctable. William Hogarth, Robert Burns et William Blake donnent la parole, chacun selon son art personnel, graphique ou poétique, aux animaux nonhumains (chiens, chats, brebis...), allant parfois jusqu'à faire l'éloge de ceux qui sont souvent considérés comme les plus humbles d'entre eux et qu'on appelle volontiers des parasites (mouche, puce, souris).

Le sentimentalisme au dix-huitième siècle lutte contre la violence faite aux animaux non humains en gageant que politesse et empathie sont des indices de civilité, voire de civilisation. À l'inverse, combattre les animaux ne revient pas à combattre la sauvagerie, mais à la perpétuer et à la perpétuer. En restituant l'individualité de plusieurs animaux nonhumains, ces trois artistes entreprennent de restituer « le point de vue animal »³ au XVIII^e siècle. De ces communications spéculaires émerge un devenir-animal (Deleuze) chez l'humain, à mesure qu'un devenir-humain se fait jour dans les expressions animales. William Hogarth introduit l'éloquence animale de façon didactique et dramatique dans des représentations graphiques (peintures et gravures) qui oscillent entre symbole et symptôme (Gombrich)⁴. Contre la théologie chrétienne, William Blake, le poète et artiste visionnaire, perçoit une communauté du vivant, du minéral à la divinité, et sa vision hylozoïque du monde dissout les limites entre l'animal humain et les animaux non humains en présentant des humains animalisés, des animaux humanisés, et des locuteurs ambigus. Le poète Robert Burns, surnommé « premier écologiste écossais » par un critique⁵, est une véritable encyclopédie de la faune et de la flore. Sensible à la zoosémiotique, Burns est farouchement opposé à la chasse et à la pêche. Il crée des dialogues et monologues dramatiques dans lesquels parlent chiens et brebis, offrant de la sorte plusieurs « biographies animales »⁶ sous forme de zoopoétiques qui décentrent l'anthropocentrisme. Ces poèmes sont l'occasion de revendiquer des droits en vue d'un « contrat naturel »⁷ pour l'ensemble des vivants. Toutes ces paroles culminent dans des auto-portraits non pas en *alter ego* mais en *ego animal* assumé : Hogarth en ours, Blake en mouche et Burns en rhinocéros.

[164]

² Jean-Christophe Bailly, *Le parti-pris des animaux*, Paris, Seuil, 2013.

³ Éric Baratay, *Le point de vue animal*, Paris, Seuil, 2012.

⁴ Ernst Gombrich, « Ritualized Gesture and Expression in Art », *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. London, Phaidon, 1982, p. 63-77.

⁵ John Young, Robert Burns. *A Man for All Seasons*. Aberdeen, Scottish Cultural Press, 1996.

⁶ Éric Baratay, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.

⁷ Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1990.

À la suite des travaux de Michel Pastoureau⁸, l'historien Johann Chapoutot souligne qu'on peut dater assez précisément la période au cours de laquelle l'animal est passé du statut de *persona* à celui de *res* : « entre les derniers procès d'animaux, attestés au début du XVI^e siècle, et *Les Plai-deurs* de Racine (1668) où le procès d'un chien est un motif de dérision »⁹. Au XVIII^e siècle — et donc plus d'un siècle avant Darwin — l'humanité est re-catégorisée par la classification de Carl von Linné dont le *Systema Naturae* date de 1735¹⁰. Mais le temps est long avant que les humains — qui continuent, au siècle des Lumières, de réduire en esclavage des millions des leurs — ne prennent conscience de la relativité toute animale de l'humanité. Toutefois, trois artistes britanniques — Hogarth, Blake et Burns — manifestent, à rebours de leur époque, leur solidarité avec les animaux non humains, et déploient, selon leurs moyens, une zoolittérature¹¹ et une zoopinture, en attribuant aux autres animaux une éloquence toute particulière. Cette éloquence est « la manifestation sonore [et visuelle] des modes d'êtres animaux »¹².

En effet, la Grande-Bretagne, ainsi qu'une partie de l'Europe, est gagnée au cours des années 1750-1780 par la littérature sentimentale. *The Man of Feeling* (1771), de l'Écossais Henry Mackenzie, *Les souffrances du jeune Werther* (1774), de l'Allemand Goethe, sont deux paradigmes de cette littérature qui met en avant l'expression des émotions, notamment sous la forme de larmes que verse le héros sentimental sous l'effet des émotions. En Grande-Bretagne, la doctrine des vibrations de David Hartley, qui interprète les travaux d'Isaac Newton sur le plan psychologique, donne une assise scientifique à ce phénomène populaire dans les arts. Une conséquence majeure de cet engouement pour les émotions est le dégoût puis l'indignation causée par la souffrance animale, qui va gagner en vigueur jusqu'à la création de la Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals en 1824.

À une période dans laquelle la communauté avec les animaux non

[165]

⁸ Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991. *Id.*, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001. *Id.*, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2020.

⁹ Johann Chapoutot, *Les 100 mots de l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 12.

¹⁰ Michel Foucault décrit la révolution du classement au XVIII^e siècle dans *Les mots et les choses*, chapitre 5 : « Classer ». Il remarque que la fin du XVIII^e siècle se caractérise par « la valorisation éthique de la nature » (p. 138) ; il note aussi « la préséance épistémologique de la botanique » sur la taxinomie zoologique, « dans la mesure où beaucoup d'organes constitutifs sont visibles sur la plante qui ne le sont pas chez les animaux » (p. 149) ; Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

¹¹ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 61.

¹² Jean-Christophe Bailly, *Le parti-pris des animaux*, p. 107.

humains est à son apogée¹³, William Hogarth, William Blake et Robert Burns répondent à leur manière à la question : qu'est-ce que cohabiter avec l'animal ?¹⁴ Voici trois réponses d'artistes et de poètes qui s'affranchissent du « huis clos anthroponarcissique »¹⁵.

WILLIAM HOGARTH CONTRE LA SOUFFRANCE ANIMALE

Le peintre et graveur Hogarth (1697-1764)¹⁶ avait pour animal domestique un carlin, c'est pourquoi les chiens apparaissent souvent dans son œuvre sous une forme chorique : à l'instar des chœurs dans le théâtre, le chien, de par son insertion dramatique dans le cadre, commente la scène principale avec des sujets humains. Le parallélisme vise à rabaisser la vanité des protagonistes humains, trop humains.

Ainsi, dans les gravures *Before* et *After* de 1736, le chien dans le tableau illustre l'état intérieur de son maître. Dans *Before*, le chien bondit érecitement, traduisant ainsi le désir enthousiaste de l'homme ; ce sont littéralement les « esprits animaux » qui sont agités. Dans *After*, le chien somnole, rappelant l'adage latin *post coitum, animal triste* — ou du moins fatigué.

[166]

Les chiens sont utilisés par Hogarth à plusieurs reprises, toujours avec une fonction critique, comme dans le cinquième tableau de *The Rake's Progress* (1733), intitulé « The Rake Marrying an Old Woman », et dans lequel deux chiens sont engagés dans un moment de séduction, comme les futurs mariés ; ainsi que dans le premier tableau de la série *Marriage-à-la-Mode* (1743-1745), dans laquelle les chiens enchaînés en bas à gauche signalent le mariage arrangé entre le jeune homme et la jeune femme.

Ce sont à nouveau deux chiens que l'on retrouve dans *The Strode Family* de 1738¹⁷. Placés chacun dans un des coins inférieurs du tableau, ils se font face, et c'est sur eux que repose le triangle de la composition. Ce sont deux chiens policés et sages (à droite on reconnaît le carlin de Hogarth), patients : ce sont des membres de la famille. À l'inverse des

¹³ Voir le numéro de la revue *L'Histoire. Des animaux et des hommes. Numéro spécial n° 338, janvier 2009*.

¹⁴ J. Derrida, *op. cit.*, p. 199. Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*. Paris, Actes sud, 2020, p. 28.

¹⁵ B. Morizot, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Sur Hogarth, voir notamment David Bindman, *Hogarth*, et Mark Hallett, Christine Riding (éd.), *Hogarth*, Paris, Hazan, 2006.

¹⁷ Sur ce tableau, voir notamment David Bindmann, *The History of British Art 1600-1870*, London, Tate Publishing, 2008.



LE DON DE LA PAROLE



William Hogarth, *Before* (1736)

Noir et blanc

[167]



William Hogarth, *After* (1736)



YANN THOLONIAT



William Hogarth, *The Rake's Progress* (1733),
scène 5 : «The Rake Marrying an Old Woman»

[168]



William Hogarth, *Marriage-à-la-Mode* (1743-1745),
scène 1 : «The Marriage Settlement»

tableaux précédents, ces chiens sont des indices de civilisation : ils ne courent pas partout. Polis également, tous les vivants représentés font les beaux, les civilisés. Animaux humains et non humains sont tous bien dressés, la cérémonie du thé étant, dirait Norbert Elias¹⁸ un processus de dressage. Le pasteur, à gauche, est gentiment rappelé à l'ordre par le personnage central qui est le maître de maison et qui préside cette cérémonie hautement symbolique pour la culture anglaise. Au final, si les chiens sont civilisés comme des humains, les humains eux aussi sont dressés, et le tableau montre une communauté de tous les vivants, par-delà la dichotomie animaux humains/animaux non humains. Le titre du tableau est d'ailleurs « *The Strode Family* » et suggère d'y inclure les familiers : le pasteur et les deux chiens. Ces derniers encadrent la scène, et sont au même niveau que la boîte à thé (*tea caddy*), qui est l'occasion du rassemblement de ce jour. Commune au thé, cette communauté est une mise en scène du « partage de la sensibilité »¹⁹, ici plus inclusive qu'exclusive, qui se fonde sur du commun. De plus, la mise en commun de l'espace par tous les vivants est soulignée par le genre de la peinture, qu'on appelle « conversation » (*conversation piece* en anglais). Ces tableaux, populaires au XVIII^e siècle, montrent un petit groupe de gens en train de converser, et de partager un moment d'être-ensemble. Les chiens participent, à leur manière, à cette conversation.

Hogarth est sensible au sort des animaux non humains ; il est particulièrement sensible à la cruauté à leur égard. Il dénonce les combats de coqs, loisir presque banal à l'époque, dans *The Cockpit*, une eau-forte de 1759.

[169]

Mais c'est dans la série de quatre gravures *The Four Stages of Cruelty* de 1751 que la cruauté est didactiquement dénoncée. Dans la première gravure, Hogarth met au centre du tableau une scène de zoopornographie sadique : trois hommes maintiennent un chien et tentent de lui enfoncer une flèche dans l'anus — illustrant l'adage de Derrida, « Le mal vient à l'animal par le mâle »²⁰. Autour du chien martyrisé, ce ne sont que des scènes de violence envers les animaux non humains. À la manière de Brughel l'Ancien dans *Le Combat de Carnaval et Carême* (1559) et *Les Jeux d'enfants* (1560), Hogarth emporte le regard dans une farandole de microsaynètes, qui toutes ont à voir avec la maltraitance animale : un chat est jeté d'une fenêtre dans l'angle supérieur gauche ; à gauche aussi, un chat est suspendu par les pattes à un poteau sous les sourires grimaçants d'un groupe d'observateurs ; au premier plan à droite, un homme attache un os à la queue d'un chien...

¹⁸ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

¹⁹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

²⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 144.



noir et blanc



William Hogarth, *The Strode Family* (ca. 1738)

[170]



William Hogarth, *The Cockpit* (1759)



Noir et blanc

William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty* (1751), scène 1 : « First Stage of Cruelty »

[171]



William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty* (1751), scène 2 : « Second Stage of Cruelty »



noir et blanc



William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty* (1751), scène 3 : « Cruelty in Perfection »

[172]



William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty* (1751), scène 4 : « The Reward of Cruelty »

Le deuxième stade de la cruauté montre à nouveau des animaux en souffrance : au premier plan à gauche, Nero, le protagoniste cruel, est devenu cocher, il bat son cheval épuisé qui semble considérer d'un œil mourant le spectateur, et le prendre ainsi à témoin. À droite, un berger retient un mouton par la queue et lui assène des coups de bâton. Le mouton a les pattes pliées, le visage au sol, la langue sortie. Émilie Dardenne souligne l'impact des images dans les études animales : « Quand la violence et la souffrance sortent de l'abstraction et surgissent dans le réel, le questionnement sur le sens des images et sur leur valeur morale devient inévitable »²¹.

Le troisième stade confirme l'idée bien connue selon laquelle la cruauté envers les animaux annonce la cruauté sur les humains : Nero est arrêté pour meurtre, peut-être aggravé d'un viol, sur une jeune femme inanimée étendue sur le sol.

Le quatrième stade de la cruauté, intitulé « La récompense de la cruauté » (« The Reward of Cruelty ») montre le sort obtenu par Nero à la suite de ses méfaits et de ses crimes. Il a été jugé et pendu, et son cadavre est désormais au centre d'un théâtre d'anatomie. Il est en train d'être découpé par différents chirurgiens sous le regard des étudiants. Sa tête, relevée au moyen d'une poulie, semble hurler, tandis qu'un docteur fouille une de ses orbites. Un autre docteur lui ouvre le ventre et un assistant vide ses entrailles dans un seau. À côté du seau, et semblant se réjouir, un chien pareil à celui qui se faisait sodomiser par une flèche dans la première gravure, entreprend de manger le cœur de Nero qui a roulé à ses pieds. Hogarth est très clair dans son intention au sujet de la série *The Four Stages of Cruelty* : « The print was engraved with the hope of, in some degree, correcting that barbarous treatment of animals, the very sight of which renders the streets of our metropolis so distressing to every feeling mind. If they have had this effect, and checked the progress of cruelty, I am more proud of having been the author than I should be of having painted Raphael's Cartoons »²². Cet altruisme interspécifique se retrouve dans l'œuvre du poète, peintre et graveur William Blake (1757-1827).

[173]

²¹ Émilie Dardenne, *Introduction aux études animales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, p. 221.

²² William Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth Written by Himself*. London, Pallas Athene, 2020, p. 142-147.

WILLIAM BLAKE HYLOZOÏQUE

Pour William Blake, le monde se vit sur plusieurs plans de visions. Dans la lettre à Thomas Butt du 22 novembre 1802, il évoque quatre plans de vision :

Now I a fourfold vision see,
And a fourfold vision is given to me;
'Tis fourfold in my supreme delight,
And threefold in soft Beulah's night,
And twofold always. — May God us keep
From single vision, and Newton's sleep!

Pour Blake, en effet, tout est connecté, car « tout ce qui vit est sacré » (« Everything that lives is holy ») (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1794, plaque 27). Proche de l'hylozoïsme, doctrine critiquée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), Blake nomme, anime, fait parler et illustre des entités très diverses : caillou, plante, et, pour ce qui nous intéresse, tout un bestiaire foisonnant, tel qu'on peut le voir, par exemple, dans des poèmes tels que *Milton* (1804-1811), sous la forme d'un catalogue d'insectes :

[174]

Timbrels & violins sport round the Wine-presses; the little Seed,
The sportive Root, the Earth-worm, the gold Beetle, the wise Emmet
Dance round the Wine-presses of Luvah: the Centipede is there:
The ground Spider with many eyes: the Mole clothed in velvet:
The ambitious Spider in his sullen web: the lucky golden Spinner:
The Earwig arm'd: the tender Maggot emblem of immortality:
The Flea: Louse: Bug: the Tape-worm: all the Armies of Disease:
Visible or invisible to the slothful vegetating Man.
The Slow Slug: the Grasshopper that sings & laughs & drinks:
Winter comes, he folds his slender bones without a murmur.
The cruel Scorpion is there: the Gnat: Wasp: Hornet & the Honey Bee:
The Toad & venomous Newt; the Serpent cloth'd in gems & gold.
They throw off their gorgeous raiment: they rejoice with loud jubilee
Around the Wine-presses of Luvah, naked & drunk with wine.

(*Milton*, 27:11-24)

Le vermisseau n'est pas considéré comme un parasite, mais comme un « emblème de l'immortalité » au vers 16. Dans cette liste, Blake manifeste une grande acuité face à la variété des animaux non humains s'efforçant de rendre, selon le mot de Jean-Christophe Bailly, le « fulgurant paysage de leur différence »²³. Cette capacité de perception des « animots », selon le

²³ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 117.



noir et blanc



[175]

William Blake, *Songs of Innocence and of Experience* (1794), «The Tyger»

mot de Derrida, n'est pas commune, car, comme le rappelle Bailly, ce qui caractérise le plus souvent l'appréhension de « l'immédiateté du vivant », c'est d'abord « la surprise »²⁴. Blake, dans son œuvre, multiplie résolument les points de vue non humains sur le monde.

WILLIAM BLAKE, *VISIONS OF THE DAUGHTERS OF ALBION* (1793), PLAQUE 6.

Dans *Visions of the Daughters of Albion* (1793) par exemple, il invite les lecteurs à considérer le point de vue de différents animaux non humains et à entrer en dialogue avec eux :

With what sense is it that the chicken shuns the ravenous hawk?
 With what sense does the tame pigeon measure out the expanse?
 With what sense does the bee form cells? have not the mouse & frog
 Eyes and ears and sense of touch? yet are their habitations.
 And their pursuits, as different as their forms and as their joys:
 Ask the wild ass why he refuses burdens: and the meek camel
 Why he loves man (*Visions of the Daughters of Albion*, 3: 1-8).

[176]

Dans « Auguries of Innocence » (Pickering Manuscript, 1801-1803), Blake dénonce plusieurs actes de cruauté perpétrés par les humains sur les animaux : chien abandonné et affamé, cheval battu, coq préparé au combat :

A robin redbreast in a cage
 Puts all heaven in a rage.
 A dove-house fill'd with doves and pigeons
 Shudders hell thro' all its regions.
 A dog starv'd at his master's gate
 Predicts the ruin of the state.
 A horse misused upon the road
 Calls to heaven for human blood.
 Each outcry of the hunted hare
 A fibre from the brain does tear.
 A skylark wounded in the wing,
 A cherubim does cease to sing.
 The game-cock clipt and arm'd for fight
 Does the rising sun affright. (« Auguries of Innocence », 5-18)

Poème de toutes les anthologies, « The Tyger » (*Songs of Innocence and of Experience*, 1794) offre un dispositif subtil qui consiste à distinguer le tigre « typographique » du poème et le tigre graphique de l'illustration

²⁴ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 35 et 85.



LE DON DE LA PAROLE



William Blake, *Nebuchadnezzar* (1795)



William Blake, *The Ghost of a Flea* (ca. 1819-1820)

[177]

qui lui est associée. L'origine des connotations culturelles de cruauté dans le tigre ont été étudiées par Michel Pastoureau, qui estime que le tissu tigré suggère le sauvage, ou le révolutionnaire²⁵. L'animal tracé par Blake montre un fauve qui est immanquablement un tigre, plus effrayé qu'effrayant (en témoignent sa queue entre les jambes et ses yeux ronds). Cet aller et retour entre le texte et l'illustration, situés sur la même page, invite à une double révolution du regard. La première invite à relire le poème avec un esprit critique envers le locuteur qui spéculé théologiquement, emporté dans un délire de questions, et qui voit dans le Tigre une incarnation du Mal, à l'image de son créateur, qui serait d'essence maléfique, transgressive, prométhéenne (vers 8). La deuxième révolution se produit avec une *différance*, dans le parcours de l'œil qui observe le tigre effrayé : cela ne suggère-t-il pas que le tigre est effrayé du poème au-dessus de lui ? Du portrait qui est fait de lui ? Son air effrayé invite à la pitié : « C'est une guerre au sujet de la pitié. L'animal nous regarde et nous sommes nus devant lui »²⁶.

Chez Blake, les frontières entre animaux humains et animaux non humains s'estompent et évoluent vers une « pan-animalité »²⁷, dont voici deux exemples. La gravure *Nebuchadnezzar* (1795) montre un « humain animalisé » : il avance à quatre pattes sur des membres terminés par des griffes, et son développement pileux sur les jambes, ainsi que sa longue barbe qui traîne au sol, rappellent que les poils sont pour les humains un indice de l'animalité²⁸. Blake s'inscrit dans une tradition biblique illustrée auparavant par Rodolphe d'Ems (ca. 1410) et Lucas Cranach l'Ancien (1512), qui utilisent tous deux une « esthétique poilue »²⁹ pour transformer Nabuchodonosor en quadrupède.

De façon inversée, la miniature *The Ghost of a Flea* (ca. 1819-1820) montre un insecte humanisé. Les traits de son visage ressemblent à ceux de Blake dans un autoportrait. La puce est souvent considérée comme un parasite, mais elle est ici réévaluée, et rappelle l'expression de Bailly : « le dieu dans la bête et la bête dans le dieu »³⁰.

²⁵ Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991, p. 44. Il rappelle que le tigre, à l'instar du zèbre, est un miracle naturel de par ses rayures (p. 112).

²⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 50.

²⁷ Sarah Haggarty, *William Blake in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 243.

²⁸ Christian Bromberger, *Les sens du poil*, Paris, Créaphis Éditions, 2015, p. 176. Il ajoute que d'un point de vue anthropologique, « la domestication du poil marque la transition ou le retour vers l'humanité » (p. 177).

²⁹ C. Bromberger, *op. cit.*, p. 195.

³⁰ J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 24.

ROBERT BURNS EMPATHIQUE

À l'instar de William Blake, Robert Burns (1759-1796) est très habile « à se lover dans l'ailleurs d'où leur forme nous parvient »³¹, et à prendre part à cette « communauté surprenante » qu'évoque le poète allemand Novalis à propos des animaux (*wunderbare Gemeinschaft*)³². Robert Burns, poète et chansonnier, surnommé, par référence à Shakespeare, le Barde écossais, mentionne au fil de ses poèmes et chansons près d'une centaine d'espèces différentes³³ dont il sait reconnaître et identifier les individus. Dans « The Two Dogs », Burns pratique l'individuation en proposant une brève biographie des deux locuteurs canins dont le dialogue parodie le chant amoebée des bergers dans *Les Bucoliques* de Virgile³⁴. Les deux chiens, comme des dieux de l'Olympe, parlent des activités humaines. L'alternance de leurs monologues dramatiques, et le sujet de leur conversation, qui est les comportements humains, entrelacent les points de vue humain et animal. Jean-Christophe Bailly remarque que faire parler les animaux, « en leur accordant le logos », offre l'occasion « non de les faire rentrer dans le rang, mais de nous faire sortir nous, du nôtre »³⁵.

Robert Burns était farouchement opposé à la chasse. Dans « On Seeing a Wounded Hare », Burns explore « la limite abyssale de l'humain : l'in-humain ou l'anhumain »³⁶ et met en scène sa honte de l'humain et du non-animal dans l'animal qu'il est, et ce, dès l'apostrophe : « Inhuman man ! ». Il signale l'humain de l'humain dans la capacité d'empathie, ou dans ce que Chapouthier, à la suite de Jean-Jacques Rousseau dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755)³⁷, appellerait la pitié³⁸. C'est cette partie animale qui rédime, ou pourrait rédimier, l'humain. Dans cette prédation humaine envers les

[179]

³¹ J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 52.

³² J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 69.

³³ John Young (*Robert Burns. A Man for All Seasons*), recense dans les poèmes de Burns 70 mentions de 19 espèces différentes pour les mammifères (p. 200) ; 220 mentions d'oiseaux répartis sur 39 espèces (p. 206) ; et 109 mentions de poissons ou d'insectes répartis sur 37 espèces (p. 208).

³⁴ Sur ce poème, voir Yann Tholoniati, « Robert Burns nomothète », RANAM, 40, 2007, p. 79-94.

³⁵ J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 83.

³⁶ J. Derrida, *op. cit.*, p. 30.

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, 1992. [1755]

³⁸ Sur ce que Robert Burns doit à Jean-Jacques Rousseau, voir Y. Tholoniati, « Jean-Jacques Rousseau and Robert Burns: Sensitive Hearts, BigMouths », *Romanticism and the Philosophical Tradition*, Sophie Laniel and Thomas Constantinesco (éd.), Nancy, PUN — Éditions Universitaires de Lorraine, 2015, p. 167-183.

espace

autres animaux, Burns décèle une inclination envers une forme d'«holocauste animal» dont parle Derrida³⁹. Les passe-temps des riches, la chasse ou la chasse à courre sont assurément des zoocides. Burns reprendra ces idées dans «On Scaring a Water-Fowl», poème dans lequel il explique aux lecteurs pourquoi les oiseaux s'enfuient à tire-d'aile à l'approche des humains⁴⁰. Anticipant les émotions de Derrida se voyant nu devant son chat, Burns expose sa pudeur et sa honte face à la brutalité humaine envers les autres animaux. Comme Derrida, il s'inscrirait en faux contre Emmanuel Lévinas, pour qui l'animal peut être tué, puisque ce n'est pas un meurtre⁴¹.

«To a Mouse» met en scène Robert Burns «démuni devant un petit vivant muet», ainsi que «le désir ainsi avoué d'échapper à l'alternative de la projection appropriante et de l'interruption coupante»⁴². Dans ce poème, le moment de crise est le suivant : le poète découvre qu'il vient d'éventrer par inadvertance la petite tanière d'une souris. Il la plaint amèrement, et explique qu'il s'identifie d'autant plus au rongeur que lui aussi, pauvre paysan, va souffrir des rigueurs de l'hiver. Enfin, il est à noter que la souris est traditionnellement — du point de vue du paysan — considérée comme un parasite ; si le locuteur dans le poème reconnaît que la souris est chapardeuse (vers 13), il décide de partager avec elle sa récolte. Il sait que la part mangée par la souris sera menue, et il se sent mu par charité envers elle, son prochain [fellow-mortal], vers 12]. Le poème «To a Mouse» est un monologue dramatique et non un soliloque du fermier, car la présence de la souris se lit dans l'évolution du discours du locuteur paysan. Ce n'est pas un courant de conscience, mais une réaction à l'être-là de la souris, dont la présence se manifeste sous la forme d'un dialogue : les interstrophes peuvent s'entendre comme le lieu des répliques de la souris. Enfin, le locuteur note chez le rongeur, dans la première strophe notamment, cette «inquiétude» animale dont parlent Hegel puis Florence Burgat⁴³.

[180]

³⁹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ Il est à noter que Burns donne aussi la parole à une rivière à deux reprises. «The Humble Petition of Bruar Water to the Noble Duke of Athole» (1787) et «On The Destruction of Drumlanrig Woods» (1791) prennent à partie les humains qui détruisent leurs écosystèmes et sont responsables de la défaunation et de la déforestation. Burns en cela cherche à «nous réveiller à nos responsabilités et à nos obligations à l'égard du vivant en général» (J. Derrida, *op. cit.*, p. 48).

⁴¹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 143.

⁴² J. Derrida, *op. cit.*, p. 37. Sur ce poème, voir entre autres Thomas Pughe, «Nature's Social Union: Re-Reading Anthropomorphism in Poetry About Animals», *Caliban* [Online], 64 | 2020, Online since 30 July 2021, connection on 15 November 2022. URL : [http://journals.openedition.org/caliban/9253; DOI: https://doi.org/10.4000/caliban.9253].

⁴³ «Le contexte de la contingence extérieure, écrit Hegel de manière décisive, ne contient

espace

Robert Burns propose deux biographies animales. La première, « The Auld Farmer's New-Year Morning Salutation to his Auld Mare, Maggie » (1786), est donnée du point de vue humain, par un vieux fermier qui entrelace affectueusement sa vie à celle de son animal non humain favori, sa vieille jument, le jour de la nouvelle année (« on giving her the accustome dripp of corn to hansel in the New Year », dit le sous-titre). La deuxième biographie animale est relatée par l'intéressée elle-même à un moment critique : elle agonise. « The Death and Dying Words of Poor Mailie » (complété par un deuxième poème, « Poor Mailie's Elegy »), comme l'indique le titre, raconte les circonstances au cours desquelles la brebis Mailie a trouvé la mort. Elle s'est étranglée dans la corde qui la reliait à un piquet. Son ultime requête s'adresse à son propriétaire : qu'il songe à laisser les moutons paître en liberté. Mailie confie ses agneaux à son maître, qui était un bon maître (vers 26). Anticipant une découverte relatée dans *Behavioral Ecology*, Burns souligne que « les animaux aussi ont un patrimoine à transmettre »⁴⁴, en faisant de la brebis « un animal autobiographique »⁴⁵. Burns passe de la rédemption de l'animal non humain à la rédemption par l'animal non humain dans le poème narratif « Tam o' Shanter ». Dans ce poème, il montre comment « sauver l'homme par l'animal », selon l'expression de Chapouthier. Tam, contre le désir de son épouse, est resté trop longtemps au pub, où il a trop bu. Il prend la route, un peu ivre, sur sa jument, et quelle n'est pas alors sa surprise, en longeant un cimetière, d'entendre de la musique ! Il descend de sa monture pour aller observer la scène : c'est un sabbat dansant de sorcières, et Satan joue de la cornemuse ! Mais Tam est repéré, poursuivi par la mesnie⁴⁶. Il sait que si sa jument, qui galope à perdre haleine, atteint un certain pont que les sorcières ne peuvent pas passer, il aura la vie sauve. Au moment où une sorcière à ses trousses saisit la queue de sa jument, il passe enfin le pont. La morale donnée par l'histoire souligne la bravoure de sa monture.

[181]

presque que de l'étranger ; c'est continuellement qu'il exerce une violence et fait peser une menace de dangers sur le sentiment de l'animal, qui est un sentiment d'incertitude, d'anxiété et de malheur » (Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques* II, Philosophie de la nature [1817, 1827, 1830], texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2004, p. 324) cité par Florence Burgat. « L'inquiétude de la vie animale », *Klesis*, 16, 2010, p. 27-40.

⁴⁴ Contre Régis Debray, l'article « Les animaux aussi ont un patrimoine à transmettre » d'Octave Larmagnac-Matheron cite *Behavioral Ecology* dans lequel il est fait mention de cette capacité à léguer des objets par les animaux non humains. Octave Larmagnac-Matheron, « Les animaux aussi ont un patrimoine à transmettre », *Philosophie Magazine*, 157, mars 2022, p. 19-20.

⁴⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁶ Jacques Le Goff, dans *Héros et merveilles du Moyen Âge*, définit la Mesnie Hellequin comme une « armée furieuse » (p. 185-193). Paris, Seuil, 2005.

Enfin, les éditions Monde sauvage rappellent, en descriptif de leur projet, que « la nation iroquoise avait l'habitude de demander, avant chaque palabre, qui, dans l'assemblée, allait parler au nom du loup »⁴⁷. Robert Burns parle au nom de la souris ou de la brebis contre l'humain. Il ne s'intéresse pas à des animaux considérés comme nobles, comme le lion (symbole de la monarchie britannique), mais à un pou (« To a Louse »)⁴⁸, à un lièvre, à un canard. Dans cet éloge du parasite ou de l'humble, ce sont ces animaux qui en ressortent ennoblis. Cette révolution du point de vue que permettent les poèmes de Robert Burns cités le rapproche des *subaltern studies*, dans lesquelles il s'agit de décentrer le regard, d'instaurer de nouveaux rapports de légitimité, en bouleversant la hiérarchie anthroponarcissique.

AUTOZOO PORTRAITS

Derrida souligne une erreur de Descartes envers les animaux non humains. Descartes, écrit Derrida, « ne veut pas trouver à se réfléchir dans une image de l'animal »⁴⁹ — un refus de « l'être-transposé-é-d'autres » que Derrida retrouve chez Heidegger⁵⁰. Toutefois, nombre de poètes et artistes trouvent en un animal un *alter ego*. Hogarth, Blake et Burns vont plus loin, et perçoivent un *ego animal alter*, autrement dit : « je est un autre animal », remplaçant l'humain au sein du règne animal ; « l'autre-animal, l'autre comme animal » écrit Derrida⁵¹. En effet, il y a des « devenir-animaux de l'homme », explique Gilles Deleuze : « ce n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre, un seul devenir [...] qui est entre les deux »⁵². Ils parviennent à « quitter l'homme », selon l'expression de Jean-Christophe Bailly⁵³ pour se revendiquer « animal et fier de l'être »⁵⁴. Hogarth, Blake et Burns « animalise[nt] l'image de soi »⁵⁵, à force d'être « vus par l'animal »⁵⁶. Par-delà Descartes,

[182]

⁴⁷ Voir la deuxième page de Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Paris, Actes Sud, 2020.

⁴⁸ Sur ce poème comme sur les autres poèmes animaliers cités, voir Yann Tholoniati, « Robert Burns et la fable animalière », *L'Atelier*, 10.1 (2018) : 25-44. Numéro « Comédies animales », en ligne : [<http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/508/html>].

⁴⁹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁵¹ *Ibid.* p. 155.

⁵² Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 9-13.

⁵³ J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁴ Selon l'expression d'André Laganey citée par Georges Chapouthier, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁵ J. Derrida, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

ces poètes et artistes ne répètent pas un *ego sum*, *ego existo*, mais un *ego animal existo*; non pas un *cogito ergo sum*, mais un *percipio ergo animal sum*, anticipant la formule de Derrida, «l'animal que donc je suis». «Je me vois en cet autre animal» signifie que je me reconnais dans cet animal différent de l'animal que donc je suis.

Lorsque Hogarth peint son visage, il choisit un double portrait. *The Painter and his Pug* (1745) montre un double portrait spéculaire, homme et chien (son carlin, Trump, vraisemblablement) de trois quarts, tournés l'un vers l'autre, et occupant le même volume dans le tableau. Le chien à droite est vivant, tandis que le visage de Hogarth est peint dans un cadre dans le cadre, à gauche. Hogarth avait souvent vanté sa ressemblance avec son chien, et suggéré une similitude de caractère en jouant sur «pug» (carlin, en anglais), et son énergie «pugnace» («pugnacious»).

Mieux, vers la fin de sa vie, Hogarth reprend l'organisation structurelle de son autoportrait pour (se) peindre, cette fois, sous les traits d'un ours, dans *The Bruiser* (1763). Portrait spéculaire à plus d'un titre: le carlin est désormais à gauche et l'ours à droite⁵⁷.

Le «passage des frontières»⁵⁸ entre l'homme et l'animal est tout aussi clair dans l'œuvre de William Blake. Dans le poème «The Fly» (*Songs of Innocence and of Experience*, 1794), le locuteur regrette d'avoir chassé une mouche d'un revers de main: «Little Fly / Thy summers play, / My thoughtless hand / Has brush'd away»). Blake met en scène le moment d'une reconnaissance intéressée:

Am not I
A fly like thee?
Or art not thou
A man like me?

Reprenant, tout en le déplaçant, le cogito cartésien («If thought is life / And strength & breath: / And the want / Of thought is death»), c'est tout naturellement que le locuteur conclut qu'il n'y a pas de différence entre la mouche et lui: «Then am I / A happy fly, / If I live, / Or if I die», soulignant entre eux une communauté de destin: «For I dance / And drink & sing: / Till some blind hand / Shall brush my wing».

Burns avait mis en scène un moment spéculaire de reconnaissance avec une souris dans «To a Mouse». À l'opposé en termes de taille et de poids, d'origine géographique et de connotations, il se voit bien également en rhinocéros. Dans une lettre de 1788, il confie: «The only things that are

[183]

⁵⁷ Il est à noter que l'ours, dans cette gravure, est censé représenter un ennemi de Hogarth, C. Churchill. Il n'en reste pas moins que Hogarth remplace son visage, dans *The Painter and his Pug* de 1745, par celui d'un ours.

⁵⁸ J. Derrida, *op. cit.*, p. 17.



noir et blanc



William Hogarth, *The Painter and his Pug*, 1745

[184]



William Hogarth, *The Bruiser*, 1763

to be found in this country, in any degree of perfection, are Stupidity & Canting. Prose, they know only in Graces, Prayers, &c. and the value of these they estimate, as they do they plaiding webs — by the Ell; as for the Muses, they have as much idea of a Rhinoceros as of a poet»⁵⁹. Il avoue alors se sentir plus d'affinités avec un animal non humain qu'avec ses congénères.

Ces trois artistes-poètes incarnent « d'autres manières d'être vivants »⁶⁰, et « savent admirer tout ce que [l'animot] fait et que nous ne savons pas faire »⁶¹. Dans ces exercices d'« animalisation spéculaire »⁶², ils rappellent qu'un des sens du mot *aesthesis* est « piste animale ». Ils retrouvent l'animal en eux, tout reconnaissant l'individualisation animale. Cela permet de faire « trembler les limites au passage des frontières entre bios et zoé, entre biologique, zoologique et anthropologique », en considérant l'animal à la fois comme « mon prochain et altérité absolue »⁶³.

Comme nous l'avons vu, Hogarth, Blake et Burns anticipent les réflexions animales de la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour Adorno, les animaux jouent le même rôle que les Juifs dans le système fasciste ; l'oppression commence quand on insulte l'animal, voire l'animal dans l'homme⁶⁴. Hogarth, Blake et Burns anticipent aussi la déclaration des droits de l'animal, qui stipule que le milieu animal et sa sensibilité soient respectés, et que par conséquent tout acte de cruauté soit prohibé⁶⁵. Ils choisissent le camp des faibles, offrant aux éthologues et aux historiens matière à réflexion, et faisant, déjà, de « notre animalité pensée [...] un héritage riche à recueillir »⁶⁶. Une dernière anecdote. Dans la maison du Poète Tragique, à Pompéi, se trouve la célèbre mosaïque au chien sur laquelle est écrit : *cave canem*. En latin comme en français, l'expression possède un double sens : le premier sens est un avertissement : « chien

[185]

⁵⁹ Lettre du 9 septembre 1788 à John Beugo, in *Letters*, I : 311-2. Burns songe peut-être au tour des îles britanniques effectué par le rhinocéros Clara sous la houlette de son maître hollandais Douwe Mout van der Meer. La rhinocéros, épuisée, décédera à Londres au printemps 1758, non sans que son maître n'ait amassé une petite fortune en produits dérivés (gravures, statuettes, médailles...), en vendant notamment dans des fioles son urine, pourvue de propriétés miraculeuses, bien sûr. Voir la biographie de Clara en ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Clara_\(rhinoc%C3%A9ros\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Clara_(rhinoc%C3%A9ros)).

⁶⁰ B. Morizot, *op. cit.*, p. 24.

⁶¹ J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 12.

⁶² J. Derrida, *op. cit.*, p. 98.

⁶³ *Ibid.*, p. 44 et 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁵ Georges Chapouthier, *Sauver l'homme par l'animal*, Paris, Odile Jacob, 2020, p. 203-207.

⁶⁶ B. Morizot, *op. cit.* p. 25.

