

**Discours de M. Arnaud d'Hauterives,  
Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts**

**Séance solennelle du mercredi 16 novembre 2011**

**Les animaux dans l'art**

Cette année écoulée a été ponctuée d'heureux moments d'émotion artistique qui m'ont conforté dans l'idée de consacrer une étude à la représentation des animaux dans la peinture. J'ai d'abord reçu la précieuse monographie consacrée à Desportes par Georges de Lastic et Pierre Jacky. J'y ai retrouvé avec plaisir le talent de ce peintre longtemps oublié et pourtant emblématique de la peinture animalière française. Puis Jean Clottes nous a fait l'honneur d'accorder à l'Académie une conférence sur la grotte Chauvet, l'une des plus anciennes et des plus belles grottes ornées du monde. Ami du Musée de l'Homme, j'avais eu le privilège, voilà une quarantaine d'années, de visiter Lascaux. Ceux qui partageaient avec moi la découverte impressionnante de la ronde des grands taureaux m'avaient alors questionné sur la qualité artistique de ces fresques. J'admirais, avais-je répondu, la saisissante monumentalité, l'observation juste de la nature, l'expressivité des couleurs, l'utilisation savante du support faisant naître mouvement et perspective... Tout était déjà dit à Lascaux, avais-je conclu. Nous ne pouvions imaginer la découverte en 1994 d'une grotte beaucoup plus ancienne et tout aussi remarquable !

Les ensembles exceptionnels de peintures pariétales qu'offrent les grottes ornées en témoignent : les hommes peignent des animaux depuis plus de 30 000 ans. Et l'animal est leur thème principal. Les arts historiques feront pourtant de la peinture animalière un art mineur, jugeant plus noble la représentation de la figure, des actions et des pensées humaines. Ne faut-il pas, pourtant, une maîtrise remarquable pour saisir sur le vif les mouvements et les expressions d'animaux, familiers ou sauvages qui ne posent pas ? Un dessinateur de génie comme Dürer ne s'y est pas trompé. Par ailleurs, pour un peintre, la distinction entre la figure animale et la figure humaine est-elle si nette ? Rubens propose une esquisse significativement intitulée *La Beauté humaine imitée de celle du cheval* tandis que Le Brun prononce devant l'Académie royale de Peinture et de Sculpture une conférence sur la *Physionomie de l'homme et ses rapports avec celle des animaux*. Ainsi, en plein classicisme, le Directeur de l'Académie, Premier Peintre du Roi, conçoit-il des portraits fascinants inspirés des dessins animaliers rapportés de ses séjours à la ménagerie de Versailles.

En dépit des classifications, l'apparence, l'« *élégance souveraine* », la variété infinie des couleurs, des motifs, des formes, des matières et des mouvements de l'animal alimentent depuis toujours l'imaginaire artistique. C'est pourquoi je souhaitais évoquer avec vous ce sujet aujourd'hui. Le motif de l'animal, précisément parce qu'il est en marge des grands genres fixés par l'académisme, s'affirme d'ailleurs à l'époque moderne et contemporaine comme une source d'inspiration et de renouvellement pictural d'autant plus puissante qu'elle autorise toutes les investigations formelles.

Xxxx

L'ancienneté de la représentation animalière dans l'histoire de l'art est frappante, bien sûr. A l'exception de motifs géométriques et de rares figures humaines, les sujets représentés dans la grotte Chauvet sont de grands mammifères qui évoquent une faune en majeure partie disparue. Comme le dit Jean Clottes, « l'animal est roi dans l'art paléolithique » et le bestiaire que nous découvrons est extraordinaire : 9 espèces seulement à Lascaux contre au moins 14 à Chauvet, dont un *Grand duc* et une *Panthère*, représentations uniques dans l'art pariétal connu.

Les techniques utilisées par les Aurignaciens sont variées et élaborées. Ainsi, le célèbre *Panneau des quatre têtes de chevaux* fait partie d'une composition monumentale de dix mètres de long où sont également figurés des groupes de rennes et de lions. La profusion des motifs, le croisement des lignes et des courbes, l'utilisation de la paroi, tout concourt à suggérer le mouvement. L'équipe de Jean Clottes a pu déterminer que l'ensemble a été composé, sans doute assez vite, par la main d'un même artiste ayant travaillé du haut vers le bas. La hauteur du premier cheval correspond à celle d'un homme debout, main levée. Nous ne distinguons que la tête et la ligne du dos de l'animal. Le second cheval est représenté avec précision et expressivité. Les lignes nerveuses du corps sont mises en valeur par le contour noir au fusain. La robe, nuancée de gris par estompage mais aussi de bruns grâce au mélange avec l'argile, est griffée de fines nervures qui font ressortir le blanc de la sous couche. Ces traits blancs fonctionnent comme des rehauts : en éclairant le pelage, ils en font une matière souple et mouvante et donnent vie à l'animal à la tête baissée. Les traits blancs au dessous des naseaux donnent même l'impression que le cheval souffle ! Et comment ne pas voir une expression d'impatience dans les oreilles basses et collées ? Le troisième cheval semble plus jeune. Sa tête est plus petite et le bas de son corps n'est pas figuré, ce qui crée le mouvement, impression confirmée par la superposition des motifs, le quatrième cheval le cachant en partie. Ce dernier animal est particulièrement remarquable. Le contour souple, le coloris bistre et brun mélangé au noir profond de la robe sont mis en valeur par le détournement. En raclant le support blanc autour de la figure à l'aide d'un burin de silex, l'artiste a précisé son dessin, faisant ressortir lignes et couleurs. Le cheval semble saisi sur le vif. « Un ultime trait de fusain, d'un noir profond, placé juste à la commissure des lèvres, donne à cette tête une expression d'étonnement ou de surprise » concluent Carole Fritz et Giles Tosello.

Le *Panneau des lions* témoigne du même don d'observation, de la même maîtrise du dessin que le *Panneau des chevaux* et confirme un art de la composition remarquable. La scène est spectaculaire. Vraisemblablement l'œuvre d'un seul artiste, selon l'équipe de Jean Clottes, elle est unique dans l'art paléolithique. Des lions, mâles et femelles, figurés grandeur nature traquent un groupe de bisons au milieu d'une faune multiple. La tête tendue, le torse vigoureux, ils vont d'un même élan, rapide et puissant. Une « harde fantastique (...) semble faire irruption dans cette galerie » conclut le critique d'art Jean-Louis Schefer. Les techniques, les gestes, les choix délibérés de composition, de couleurs et de lignes nous ont livré un chef d'œuvre qui a conservé intact son pouvoir d'émotion.

Si l'image a pour fonction de représenter mais aussi de donner sens et forme à la pensée symbolique, quelle était la fonction sociale, culturelle, religieuse des représentations de Chauvet ? C'est une question à laquelle il n'est guère possible de répondre. Nous savons que la grotte n'était pas habitée par les Hommes. S'agissait-il d'un sanctuaire naturel comme le disait André Leroi-Gourhan ? La caverne était-elle un lieu sacré où se seraient déroulées des cérémonies ? Un symbole de l'espace matriciel ? Et comment l'Homme considérait-il ces animaux si finement observés ? Nous savons qu'il ne les réduisait pas à des proies. 70% des animaux représentés à Chauvet, lions, rhinocéros, mammoths, ours des cavernes, tous prédateurs dangereux, n'étaient pas chassés par l'Homme. L'animal admiré et redouté était-il un intermédiaire entre le monde naturel et le monde des esprits ? On a bien l'intuition, à

Chauvet, d'être face à deux systèmes de représentation. L'un, réaliste, se fonde sur une observation naturaliste et sur une grande connaissance de l'éthologie ; l'autre, souligne Joëlle Robert-Lamblin, semble décrire, sur le mode symbolique, une relation particulière entre l'homme et l'animal, une possible transmutation entre ces deux règnes. Cette hypothèse est confirmée par la présence du *Sorcier* découvert à Chauvet par Yanik Guillou, une créature imaginaire composée d'une tête et d'un torse de bison, de jambes humaines et d'un bras dont on distingue nettement la main aux longs doigts. D'autres créatures hybrides, dont l'énigmatique *Licorne* à deux cornes de Lascaux, permettent de souligner que, dès les origines de l'art, l'Homme d'une part décrit ce qu'il voit et d'autre part compose des chimères suggérant l'existence d'un autre monde au-delà du monde sensible.

L'artiste n'a cessé, depuis, de dessiner des formes nouvelles. L'art sumérien figure des hommes à tête de taureau et le panthéon des dieux de l'Égypte pharaonique compte un nombre significatif de créatures hybrides. La mythologie grecque, avec Ovide en particulier, fait vivre les monstres effrayants dont triomphe Héraclès, décrit les innombrables métamorphoses, cruelles ou heureuses des dieux et des hommes en bêtes tandis que la Bible développe une riche symbolique animale. Les mythes antiques et religieux ont ainsi fourni aux artistes, bien au-delà de la réalité observable dans la nature, un inépuisable réservoir de formes. Les récits de voyages légendaires comme le Roman d'Alexandre et les premiers récits d'explorateurs comme le *Livre des merveilles du monde* de Marco Polo ont prolongé cette inspiration jusqu'à la Renaissance. Les fresques, les chapiteaux, le portail des églises romanes comme la basilique Sainte Madeleine de Vézelay ou les manuscrits ornés de l'Apocalypse témoignent de la richesse des bestiaires fabuleux du Moyen Âge destinés à l'édification morale des fidèles.

Signes du désordre et du chaos, les démons sont chassés d'Arezzo par saint François sur la fresque de Giotto tandis qu'une faune héritée des monstres antiques et du bestiaire médiéval peuple encore les œuvres de Jérôme Bosch. Chez ce peintre profondément religieux, les chimères symbolisent la négation de l'ordre divin, Dieu ayant pris soin de séparer les ordres et les espèces. Parmi ces démons, il faut distinguer le dragon dont la fortune est particulière en Occident. Figure emblématique du mal à l'époque gothique où Uccello peint saint Georges affrontant un monstre hideux pourvu d'ailes et de pattes griffues, il demeure une créature terrifiante à l'époque moderne et Böcklin en fait la monture de la mort dans *La Peste*.

Dans ce bestiaire fantastique, essentiellement infernal, quelques créatures symbolisent de manière heureuse le Bien et l'harmonie. La licorne apparaît trois fois dans le triptyque du *Jardin des délices*. Le médecin grec Ctésias de Cnide la décrit comme « un âne sauvage » blanc, doté d'une corne sur le front et le *Bestiaire de Worksop* paru en 1187 en Angleterre précise que cet animal sauvage ne peut être approché que par une jeune fille vierge. La licorne figure sur une mosaïque du XII<sup>ème</sup> siècle à Ravenne et sur les six panneaux de la célèbre tapisserie tissée au XV<sup>e</sup> siècle, conservée à Cluny. Une amusante petite licorne, emblème de chasteté, repose, tel un animal de compagnie, sur les genoux d'une jeune femme peinte par Raphaël tandis que Gustave Moreau compose encore une féerie avec trois gracieuses licornes accordées à quatre figures féminines.

Nous savons cependant que, dès l'époque médiévale, ces créatures imaginaires, symboles du Bien et du Mal, voisinent avec les sujets d'une peinture animalière naturaliste. Les thèmes bibliques, de l'arche de Noé ou de la crèche, sont en effet l'occasion pour les peintres de décrire des animaux domestiques ou exotiques observés dans la nature ou dans des ménageries comme celles d'Henri III d'Angleterre et de Frédéric II. L'architecte Villard de Honnecourt, par exemple, peint, au XIII<sup>e</sup> siècle, les animaux d'après nature comme nous le montre son *carnet* conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Composé de 66 planches de dessins, celui-ci comporte un nombre conséquent de scènes

animalières dont un lion, observé dans la ménagerie de Frédéric II à Ravenne. En comparant les deux croquis qui sont consacrés à cet animal sauvage, nous voyons que le lion de face et figé conserve encore les traits stylisés caractéristiques de l'enluminure mais nous sommes frappés par le graphisme moderne du second animal de profil, un lion dompté, saisi dans son mouvement.

Ce nouvel intérêt pour la science et l'observation de la nature qui caractérise le XIII<sup>e</sup> siècle, se confirme à la fin du Moyen Age. Les *Très Riches Heures du duc de Berry*, que nous pouvons désormais admirer au musée Condé de Chantilly, sont ponctuées de scènes animalières rythmées par les saisons. Mais c'est l'immense dessinateur Dürer qui nous offre, avec une aquarelle de 1502, le premier exemple accompli d'un art animalier objectif et savant. Dans le très célèbre *Jeune Lièvre* conservé à l'Albertina muséum de Vienne, nous admirons la finesse du dessin et la délicatesse du traitement de la couleur : les dégradés de bruns qui se détachent sur un fond ivoire rehaussé de rouge restituent la densité et le velouté du pelage. Le sujet, un banal petit mammifère, est au centre de la composition et occupe la presque totalité du support. Le cadrage serré, en plongée, comme l'ombre portée, lui donnent épaisseur et vie. Le monogramme de Dürer et le reflet de la fenêtre de son atelier dans la pupille du lièvre confirment l'attention au réel du peintre et la volonté revendiquée de reproduire celui-ci dans toute sa vérité. « Avec *Le Lièvre*, conclut Klaus Albrecht Schröder, Dürer a créé quelque chose de révolutionnaire : une reproduction impartiale de la nature ». Il ouvre ainsi la voie à la représentation naturaliste des animaux et à la peinture animalière au sens moderne.

Cette peinture de genre s'illustre d'abord chez les maîtres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle et l'on peut citer par exemple Frans Snyders, figure majeure de la peinture d'animaux et de natures mortes de chasse ou encore Paulus Potter dont Jean-Joseph Taillasson admire le dessin réaliste et précis, ce que nous vérifions avec le *Cheval pie* exposé au Louvre. En France, j'ai plaisir à rappeler que c'est François Desportes, reçu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1699, qui initie la tradition française de la peinture animalière. Sa formation classique mais aussi ses dons d'observation et sa grande sensibilité en font un inventeur, un artiste « d'un métier, d'une sûreté de main et d'une précision réaliste qui l'ont sûrement amené au plus haut degré de son art. » Desportes aime peindre les paysages sur le motif. Il peint en plein air, presque tous les jours et prend part aux chasses de Louis XIV, muni d'un petit carnet pour dessiner. Il « chasse l'expression, l'attitude arrêtée » dans les chenils et les ménageries du roi comme le souligne Adrien Goetz. Ainsi compose-t-il des centaines d'études d'animaux, des dessins à la pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier où il saisit les différentes attitudes des animaux dans leur exactitude anatomique, avec une précision naturaliste avant de les reprendre dans ses compositions à l'huile. L'intensité et la fugacité du mouvement et de l'expression que nous remarquons dans l'étude de la chienne Tane, par exemple, se retrouve sur cette toile intitulée *Chien en arrêt devant une perdrix rouge*. Nous admirons aussi les talents du coloriste, loués par Roger de Piles, dans les nuances du plumage accordées au paysage et la matière lumineuse du pelage blanc reprise et adoucie par les contrastes atténués des nuages. Cette approche réaliste et sensible de la nature est servie par un art achevé de la composition. Dans la scène de chasse intitulée *Sanglier assailli par huit chiens*, le mouvement circulaire naît des attitudes des chiens autour de leur proie. A cette composition en cercle répondent les courbes de l'arbre, du sanglier et du chien au premier plan « saisi dans une étonnante contorsion ». Des nombreuses scènes de chasse que l'artiste a réalisées, « celle-ci offre certainement le plus bel effet de vivacité et de dynamisme » concluent avec justesse Georges de Lastic et Pierre Jacky. Desportes aura l'influence que l'on sait sur Oudry mais aussi sur Chardin comme on le voit, par exemple, sur une toile de jeunesse intitulée *Le Chien courant*, conservée à la Norton Simon fondation. En accord avec son siècle, sensible à la perfectibilité et à l'intelligence des bêtes, le peintre admiré de Diderot

ouvre une réflexion nouvelle sur le statut de l'animal. Avec les natures mortes de la deuxième période, Chardin dépasse la tradition du genre en suggérant, grâce au délicat travail sur la couleur et la lumière, une intimité et une émotion directement liées à la présence des animaux morts représentés. Le fond neutre et lisse dans des teintes de gris et de vert d'*Un lapin, deux grives et quelques brins de paille sur une table de pierre* met en relief le blanc délicat du ventre, le rouge des pattes et du museau. Pierre Rosenberg et Renaud Temperini voient, à juste titre dans cette « méditation sur la mort », « moins un trophée de chasse mettant en scène du gibier tué de frais qu'un hommage compatissant aux animaux morts ». Le « refus de s'aveugler devant la mise à mort des bêtes », selon le mot d'Elisabeth de Fontenay s'exprime déjà dans la mélancolie que suscite le *Cerf à la tête percée d'une flèche* de Dürer ; elle se mue en effroi avec les natures mortes de Goya ou de Soutine.

Ces interrogations sur le statut de l'animal sont confirmées à l'époque moderne par Théodore Géricault qui consacre une part essentielle de son œuvre au cheval. Cette passion le conduit à l'atelier de Carle Vernet puis à l'étude de l'œuvre de George Stubbs. Dans la collection remarquable de dessins et d'estampes de L'École nationale supérieure des Beaux-Arts, on mesure l'acuité de l'observation accordée à la morphologie de l'animal : études à la pierre noire, au fusain ou à la sanguine de membres antérieurs et postérieurs, de l'encolure et du torse, de l'épaule et de la croupe. Loin d'être un sujet mondain et décoratif comme chez le peintre animalier anglais Stubbs, le cheval, dans l'œuvre de Géricault est en osmose avec l'homme et alimente sa fascination romantique pour la démesure et la mort. On retrouve cette inspiration chez Delacroix bien sûr mais aussi chez Goya dans le tableau intitulé le *Deux Mai*. Considérée dans l'histoire de la peinture comme la première grande oeuvre moderne figurant une insurrection populaire urbaine avant Delacroix, Courbet et Manet, cette peinture d'histoire de grand format a pour sujet une révolte menée par les habitants de Madrid contre les Français, le 2 Mai 1808, à la Puerta del Sol de Madrid. Les Espagnols affrontent à pied les Mamelucks de la Garde impériale montés sur de hauts chevaux. La critique y voit un hommage au courage du peuple espagnol dont la révolte est écrasée dans le sang par l'armée d'occupation. Certainement. Pourtant, ce qui frappe d'abord, c'est que le *Deux Mai* n'est pas une peinture épique. Goya ne peint ni l'héroïsme ni la gloire mais l'absurdité, mais la violence de la guerre dont les symboles sont, au premier plan à gauche, la tête presque coupée d'un soldat et au centre, le corps d'un mameluck désarticulé, jeté à bas de sa selle. L'impression terrifiante de chaos est confirmée par la composition : la scène, au premier plan, occupe toute la toile dans un cadre serré presque dépourvu de perspective. La vision du combat est oppressante. Le sentiment tragique naît des effets de transparence en blanc, noir et ocre sur le fond rouge qui s'impose au centre du tableau. Mais le spectateur qui découvre cette toile au Prado fait une expérience plus étonnante encore : dans cette mêlée, des yeux le regardent avec émotion, avec compassion, avec intelligence : ce ne sont pas les yeux des hommes qui expriment l'horreur de la guerre mais ceux des chevaux. Dans cette très grande œuvre, Goya s'éloigne de l'idée commune selon laquelle les hommes auraient seuls l'exclusivité du regard.

X XX

De fait, l'anthropocentrisme hérité de la Genèse est nuancé à l'époque moderne par les Romantiques qui soulignent une continuité plutôt qu'une rupture avec les animaux. Cette conception est renforcée au XXème siècle par les découvertes des ethnologues qui décrivent des cultures dans lesquelles, comme le dit Philippe Descola, « une telle dissociation n'a guère de sens. » Les expressionnistes, les cubistes, les surréalistes s'inspirent d'expressions artistiques lointaines et le motif animal, désormais rendu à sa grandeur première, joue un rôle important dans le retour au « spirituel dans l'art » dont parle Kandinsky.

Je pourrais citer les étranges jungles rêvées du Douanier Rousseau, puisées au cœur du jardin des plantes de Paris, baignées de pluie ou de soleil, peuplées de singes frondeurs, d'oiseaux tendres ou de félins affamés. Je pourrais évoquer l'univers onirique, « magique » et « généreux » de Chagall. Dans cet Eden de peinture, loin des tragédies de l'histoire, les règnes fusionnent dans une « promiscuité innocemment transgressive » : un bestiaire joyeux, coloré et multiforme veille sur des humains libres et légers comme des oiseaux. J'ai choisi de m'arrêter pour conclure sur l'œuvre de Franz Marc, créateur avec Kandinsky du *Cavalier bleu*. Elle illustre en effet, mieux qu'aucune autre, l'importance du motif de l'animal dans la recherche de « l'être absolu de l'art ». D'abord peintre figuratif et naturaliste, Franz Marc consacre une part importante de son œuvre aux représentations animalières et aux chevaux en particulier parce que dit-il, « le sentiment de la vie y sonne tout à fait pur ». Mais il dépasse rapidement la peinture de genre pour faire du motif animalier le sujet unique de ses explorations esthétiques, du cubisme à l'abstraction en passant par l'expressionnisme. La simplification des formes et des couleurs lui permet d'exprimer les catégories morales et esthétiques que lui inspirent les animaux, la Bonté, le Vrai, le Beau. Dans *Cheval bleu* de 1911, par exemple, l'animal occupe les deux tiers du tableau. Si le motif est encore lisible, le traitement du paysage, constitué de courbes et d'aplats colorés, marque une nette évolution vers l'abstraction. Le tracé énergique des lignes et la palette expressionniste rythment la composition : le bleu, « principe masculin, austère et spirituel » et le jaune, symbole de féminité et de douceur, contrastent « violemment et durement » avec le rouge tandis que le blanc, entre chaque plage colorée, illumine le paysage et le cheval. Franz Marc s'éloigne ensuite résolument du modèle naturaliste. Du motif fragmenté et géométrique des chevaux qui compose *Ecuries*, peint en 1913 un an avant sa mort à Verdun, le regard retient surtout un ensemble de formes dynamiques aux couleurs vibrantes.

C'est le sentiment de la nature et le motif de l'animal en particulier qui inspirent cet héritier du Romantisme en chemin vers l'abstraction lyrique. Écoutons Franz Marc lui-même l'expliquer à Reinhard Piper, le futur éditeur de l'Almanach du *Cavalier bleu*, dans une lettre datée de 1908 : « Je suis, dit-il, à la recherche d'un bon style, pur et lumineux dans lequel puisse, sans réserve, s'exprimer une partie au moins de ce que nous aurons à dire aux peintres modernes (...) une sensibilité pour le rythme organique de toutes choses, une identification panthéiste au frémissement et à l'écoulement du sang de la nature, dans les arbres, dans les animaux, dans l'air ; rendre cela en tableau, avec des mouvements nouveaux et avec des couleurs qui tournent en dérision notre vieille peinture de chevalet. » Et le peintre conclut, renouant ainsi dans sa quête moderne avec l'inspiration originelle de l'art pictural : « Je ne vois pas pour l'animalisation de l'art de moyen plus heureux que le tableau d'animaux lui-même. »

Je vous remercie.