Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

L'animal : une source d'inspiration dans les arts

Sandra Costa et Claire Maître (dir.)

Éditeur : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 27 décembre 2018
Collection : Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques
EAN électronique : 9782735508815

https://books.openedition.org

Référence électronique
COSTA, Sandra (dir.) ; MAÎTRE, Claire (dir.). *L'animal : une source d'inspiration dans les arts.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018 (généré le 08 septembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cths/4167>. ISBN : 9782735508815.

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2023.

© Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

L'animal a toujours représenté pour l'homme une source d'inspiration féconde dans le domaine artistique ; tous les arts font appel à lui, dans des statuts et relations à l'homme qui ont largement varié selon les époques et les disciplines. De nombreux exemples en témoignent, qu'il s'agisse des arts visuels, des formes littéraires, de la musique ou de la danse. L'examen de ces œuvres constitue une matière riche pour l'étude de la relation entre l'animal et l'homme dans son évolution au fil du temps.

SANDRA COSTA (DIR.)

Professeur des universités en muséologie, critique artistique et restauration à l'université Alma Mater Studiorum de Bologne, Italie, directrice du master Arts visuels

CLAIRE MAÎTRE (DIR.)

Directrice de recherche émérite au CNRS, professeur agrégée habilitée à diriger des recherches, membre de l'IRHT (Institut de recherche et d'histoire des textes), CNRS

NOTE DE L'ÉDITEUR

Les articles de cet ouvrage ont été validés par le comité de lecture des Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques dans le cadre de la publication des actes du 141e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Rouen en 2016. Pour le présent volume, le comité de lecture se compose de : Jean-Luc Chappey, Sophie Chevalier, Sandra Costa, Christiane Demeulenaere-Douyère, Roger Hanoune, Daniel Le Blévec, Pierre-Yves Le Pogam, Nicole Lemaitre, Claire Maître, Florian Meunier, Pierre Nobel, Anne Pingeot, Françoise Vielliard et Catherine Vincent.

SOMMAIRE

Introduction
Sandra Costa et Claire Maître
Les arts visuels
La littérature
La musique et la danse

Les arts visuels

Le cheval et le cavalier numides : la statuette de Canosa
Ouiza Ait Amara
La statuette
Le cheval
Description du cavalier blessé

La production animalière du sculpteur bordelais Alexandre Callède (1899-1980) : une source d'inspiration en phase avec le marché de l'art
Jean-Paul Callède
L'importance du thème dans la production artistique des débuts
Le jeu des influences et des courants esthétiques
Entre réminiscences et créativité ponctuelle : les décennies qui suivent l'après-guerre

Des hommes et des animaux dans le Zodiaque astronomique
Suzanne Débarbat
La sphère céleste, un aperçu
Les constellations et leurs représentations
Le zodiaque astronomique et les signes
Constellations et signes du zodiaque
Les hommes et les animaux du zodiaque
Les représentations du Lion
Zodiaque et églises

Une vie de chien à Montereau-Fault-Yonne au XIX^e^ siècle sous le crayon du dessinateur Jules Lenoir
Gilbert-Robert Delahaye
Un jeune homme doué, fils d'un héros des guerres de l'Empire
Après la vie parisienne
Un artiste-peintre engagé dans la vie de sa cité
Dernières années, dans la quiétude bourgeoise
Le témoin d'une ville où palpite la vie
Un petit chien omniprésent
Quelle vie pour ce chien ?

Sublimation du taureau de combat à travers l'objectif photographique de Francisco Cano
Justine Guitard
Les aspirations du photographe
Mise en valeur de la force brute
Capture de l'osmose entre l'homme et l'animal

Le panda d'Arab Dairy : mais pourquoi est-il si méchant ?
Cyril Maré
La déroutante équation fromage-panda
La perception altérée du consommateur

Représentation du dromadaire dans le livre illustré des Séances
Aya Sakkal
Représentation de la faune : Interdit et dépassement
Tradition et réalisme
Portrait de dromadaires et scène de genre
Couleur des chameaux
Le dromadaire comme symbole

Le regard de l'animal : Au hasard Balthazar *de Robert Bresson et* Le Cheval de Turin *de Béla Tarr*
Carlos Tello
Symboles
Aller-retour
La prise de décision

La littérature

La chasse vers l'inconscient : métaphores cynégétiques de la confession dans Le Livre de Seyntz Medicines
Gabriela Badea

L'ascension du modèle romantique du chat noir dans la poésie et la fiction française du XIX^e^ siècle : de l'animal diabolique à l'ami des hommes
Louis Bergès
L'envoyé du démon
La bête à misère
La statue féminine
Le chat noir réhabilité : l'ami de l'homme

Astronomie et histoire naturelle : des astres aux animaux
Monique Gros
L'opposition de Mars de 1672
La carte générale du royaume
La « Figure » de la Terre
Sur les côtes orientales de l'Amérique méridionale
Voyage de l'abbé de La Caille au Cap
Les passages de Vénus de 1761 et 1769
Le Solitaire, des solitaires ?

Les infinis pouvoirs de l'animal dans la nouvelle fable du XX^e^ siècle
Guy Lavorel

L'animal dans le Zhuangzi (IV^e^ siècle avant l'ère chrétienne) : lorsque l'homme se confond avec l'animal ou se distingue de lui
Jonathan Lesain
Zhuang Zhou et l'étrange pie : leçon sur ses propres travers
Le prince et l'oiseau marin : tuer par négligence

La musique et la danse

Une féerie d'insectes enchantait l'opéra bouffe du Roi Carotte
Colette Bitsch

Insectes et types sociaux
L'inspiration de Théophile Thomas

L'animal, l'homme et le divin : une étude du rapport entre l'environnement et la musique en Khorâssân (Iran)
Farrokh Vahabzadeh

Le dotâr
Les mythes
Les oiseaux dans la musique du Khorâssân

Introduction

Sandra Costa et Claire Maître

1 L'animal a toujours représenté pour l'homme une source d'inspiration féconde dans le domaine artistique ; tous les arts font appel à lui, dans des statuts et relations à l'homme qui ont largement varié selon les époques et les disciplines. De nombreux exemples en témoignent, qu'il s'agisse des arts visuels, des formes littéraires, de la musique ou de la danse. L'examen de ces œuvres constitue une matière riche pour l'étude de la relation entre l'animal et l'homme dans son évolution au fil du temps.

Les arts visuels

2 La représentation des animaux est attestée dès l'époque préhistorique, puis dans l'Antiquité, dans des fonctions qui ne sont pas toujours assurées. Au Moyen Âge, la documentation devient très abondante : textes, images, chansons, l'animal est partout. Sa représentation obéit alors davantage à des critères culturels qu'à un souci de réalisme, afin notamment d'incarner des valeurs positives ou négatives.

> « Il semble bien qu'en Occident, aucune autre époque ne l'ait aussi fréquemment et intensivement pensé, observé, sollicité ou mis en scène. Les animaux sont présents partout et prolifèrent jusque dans les livres, où ils sont non seulement abondamment cités ou décrits par les textes, mais où ils constituent aussi une bonne part du décor figuré et du répertoire des images. Aucun livre, dans quelle culture que ce soit, ne semble montrer autant d'animaux que le livre enluminé médiéval. »[1]

3 À partir de la Renaissance, si la peinture d'histoire réserve parfois aux animaux une place comparable à celle de l'homme dans l'illustration des mythes, c'est surtout avec l'autonomie des genres et la mode des galeries que la représentation des animaux prend une place considérable. À la période moderne, émergent progressivement des peintres et sculpteurs spécialisés dans le domaine animalier ; Il serait pertinent de poser la question de la date d'apparition de ce type d'artistes, des modalités de leur formation, de leur public, etc.

4 Les Salons de peinture et de sculpture au long du XIX[e] siècle voient s'élever encore la place des animaux dans la hiérarchie des genres. Quelles sont les espèces les plus

représentées ? La base de données du musée d'Orsay permet d'en juger pour les sculptures qui y sont conservées. Le cheval arrive en tête ; à la fois moyen de transport, objet de pouvoir et sujet d'affection privilégiée, ce musée en compte 63 représentations sculptées.

5 Dans le domaine photographique, la règle veut que l'homme n'intervienne pas sur le milieu ou l'animal lui-même, les artifices sont proscrits, l'homme ne doit pas instrumentaliser l'animal. Ce genre donne lieu à de nombreuses publications et expositions. Il faut en outre mentionner le photographe Yann Arthus-Bertrand, qui sort d'un cadre purement artistique pour militer en faveur de la protection de la nature.

6 Les animaux sont beaucoup utilisés dans la publicité pour leur charme et leurs dons comiques, ainsi :

- les lapins roses des piles Duracell (1973). Malheureusement, en 1989, le concurrent Energizer lance le lapin rose au tambour et aux lunettes de soleil ; c'est la guerre des lapins ;
- les ours Prosper youpla boum, le roi du pain d'épice (1977-1990) créé par la maison Vandamme, et Bob, l'ours bleu de Butagaz (1969) ;
- le lion, roi des animaux, flatte l'ego de l'homme, comme le lion rugissant de la Metro-Goldwyn-Mayer (1916) ou le lion de Peugeot (1858) ;
- la vache qui rit (1921), dessinée par Benjamin Rabier ou la vache violette du chocolat Milka (1948) ;
- le chameau des cigarettes Camel (1913) ; le crocodile de Lacoste (1926) ; ou encore, parmi tant d'autres, la coccinelle de Volkswagen (1938).

La littérature

7 La relation est ici à double sens, l'animal peut aussi observer les humains. La question de la frontière entre les genres est posée : le sort que les hommes réservent aux animaux, la disparition de races animales sont des sujets d'actualité qui renvoient l'homme à lui-même. L'animal peut se présenter non seulement comme le compagnon de l'homme, mais comme un double révélateur.

8 Après les médiévaux Romans de Renart et de Fauvel, à l'époque moderne il faut au moins citer :

- Colette, *Dialogues de bêtes* (1905), *La Chatte* (1933),
- Marcel Aymé, *Les Contes du chat perché* (1934-1946), deux petites filles sont complices des animaux contre les adultes,
- Hermann Melville, *Moby Dick* (1851), un cachalot blanc féroce chassé par le capitaine Achab. Cette chasse prend une dimension symbolique entre le bien et le mal,

9 Les contes et les fables ont souvent fait parler les animaux. Dans ces récits imaginaires, l'homme les utilise pour enseigner la sagesse sans s'appesantir. En France, Charles Perrault (1628-1703) et Jean de La Fontaine (1621-1695) ont créé des modèles universels.

10 Dans un autre registre, les romans policiers recourent parfois aux services des animaux. Lilian Jackson Braun (1913-2011), met en scène un journaliste propriétaire de deux chats siamois qui donnent des indices sur la manière de résoudre des énigmes. C'est le cas également avec *Qui a tué Glenn* de Léonie Swann (née en 1975) : un troupeau de moutons y recherche l'assassin de son berger.

11 Au cinéma et dans les arts animés en général, des œuvres mettent en scène des animaux assez souvent tirés du domaine littéraire, qu'elles réinterprètent avec une grande plasticité. Dans les documentaires, l'homme observe, analyse, admire des animaux, sans apparaître forcément à l'écran. Sources d'une inspiration qui n'est plus seulement de nature esthétique, les animaux filmés peuvent demander plusieurs années d'études. Citons parmi beaucoup d'autres :

- *Microcosmos : le peuple de l'herbe* (Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996), consacré aux insectes ;
- *La Marche de l'empereur* (Luc Jacquet, 2004), récit à la première personne d'un couple de manchots sur leur vie et celle de leur colonie.
- En sortant du documentaire, les contes animaliers ont inspiré certains cinéastes :
- *L'espion aux pattes de velours* (Robert Stevenson, Studios Walt Disney, 1965). Un chat, joué par un chat réel, permet de déjouer un enlèvement ;
- *Babe, le cochon devenu berger* (Chris Noonan, 1995), joué par un authentique porcelet qui découvre la ferme et ses habitants. Pour échapper à l'abattoir, il décide de se rendre indispensable.

12 Le contact de l'homme avec l'animal a également été évoqué dans de nombreux films :

- *Tarzan*, d'après un personnage créé par Edgar R. Burroughs en 1912, a donné lieu à plusieurs films et bandes dessinés ;
- *Lassie, chien fidèle* (Fred M. Wilcok, 1943). Cette chienne colley a donné lieu à de nombreux films et séries télévisées jusqu'en 2014.

13 L'animal peut également inquiéter :

- *Double meurtre dans la rue Morgue* (Edgard Allan Poe, 1841 ; Charles Baudelaire, 1856), l'assassin se révèle être un orang-outan ;
- *King Kong* (nombreuses éditions, 1933-2005), le gorille géant effrayant arraché à sa forêt primaire par des explorateurs cupides.

14 Les films d'animation illustrent souvent une confrontation-cohabitation entre humains et animaux, qui peut prendre une valeur de parabole :

- *Mickey Mouse*, créé en 1928 dans les studios Disney. Avec ses compagnons, Dingo, Pluto, Donald Duck, ils forment une société en miroir de celle des humains ;
- *Babar* (1931), l'éléphant de Jean de Brunhoff a rencontré un immense succès (mis en musique par Francis Poulenc, 1945),
- *Le Chat botté* (Charles Perrault, 1695) utilise la ruse pour apporter le pouvoir et la fortune à son maître. Il a inspiré nombre d'auteurs, dessinateurs, compositeurs, chorégraphes.

La musique et la danse

15 Dans le domaine musical, la présence de l'animal semble historiquement contrastée.

16 Au XVI^e^ siècle, la chanson française développe une joie profane, dans laquelle les chants d'oiseaux jouent un rôle prééminent avec un usage fréquent de l'onomatopée comme, par exemple, *Le Chant des oiseaux* ou *La Chasse* de Clément Janequin (*ca* 1485-1558).

17 Au XVII^e^ siècle, le relais est pris avec la musique instrumentale, particulièrement de clavier : *La Linotte effarouchée* de François Couperin (1668-1733) ; *Le Rappel des oiseaux* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

18 Au XIX^e^ siècle, les animaux occupent une place de choix dans des genres variés. Dans le domaine lyrique, *La Pie voleuse* de Gioachino Rossini (1792-1868) ou *La Petite Renarde rusée* de Leos Janacek (1854-1928) ; le poème symphonique *Le Carnaval des animaux* de Saint-Saens (1835-1921) ; le ballet *Le Lac des cygnes* de Piotr-Ilitch Tchaikovsky (1840-1893).

19 Enfin, au XX^e^ siècle, l'animal est omniprésent dans la musique, comme si l'homme éprouvait une tentation grandissante de se contempler ou s'analyser à travers les animaux :

- Les Ballets russes de Diaghilev (1872-1929) avec *Le Chant du rossignol* ou *L'Oiseau de feu* de Stravinsky (1882-1971) ;
- La musique de clavier : *Poissons d'or* de Debussy (1862-1918) ; *Oiseaux tristes* de Maurice Ravel (1875-1937) ;
- La mélodie : *Histoires naturelles* de Maurice Ravel (1875-1937),
- La chanson littéraire : *La Fourmi* de Robert Desnos (1900-1945).

20 Le rapport de l'animal à l'homme a été multiple dans les domaines artistiques, sans oublier les détournements de relations établies, qui multiplient encore les approches, comme *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons* (Jon Scieszka, 1991), une interprétation décalée d'un conte traditionnel ; ou l'utilisation par Les Frères Jacques du lied de Schubert, *La Truite*.

NOTES

1. M. Pastoureau, « L'animal », dans Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière,* Paris, Fayard, 2002, p. 65.

AUTEURS

SANDRA COSTA

Professeur des universités en muséologie, critique artistique et restauration à l'université Alma Mater Studiorum de Bologne, Italie, directrice du master Arts visuels

CLAIRE MAÎTRE

Directrice de recherche émérite au CNRS, professeur agrégée habilitée à diriger des recherches, membre de l'IRHT (Institut de recherche et d'histoire des textes), CNRS

Les arts visuels

Le cheval et le cavalier numides : la statuette de Canosa

Ouiza Ait Amara

1 Les historiens grecs et latins, au fil des récits qu'ils ont faits des guerres, ont maintes fois décrit les cavaliers numides, leurs unités, leur bravoure et leurs actions héroïques, qu'ils fussent engagés dans l'armée numide ou enrôlés au service de pays alliés. Comme le rappellent les historiens, c'est du peuple numide même qu'étaient issus les grands cavaliers se distinguant sur les champs de bataille[1].

2 Parallèlement aux témoignages littéraires, les documents iconographiques nous renseignent à leur tour sur l'histoire de ce combattant. Même figées dans la pierre ou le marbre, ces représentations, par la symbolique du geste, l'attitude du personnage et l'allure du cheval, permettent d'imaginer cette cavalerie. Au centre de l'ensemble des sources iconographiques numides, le cheval occupe une place privilégiée, dont une figurine de terre cuite, produite par les ateliers de *Canusium* (Italie du Sud), est un bon témoignage (fig. 1)[2].

3 C'est cette statuette, dite du cavalier numide[3] blessé de *Canusium,* qui a retenu notre attention et que nous allons soumettre ici à l'analyse. Elle est un des rares vestiges de l'histoire du cheval et du cavalier numide, hors Afrique[4] et elle est unique dans l'iconographie.

Fig. 1 : Cavalier numide de Canosa.



Musée du Louvre.

La statuette

4 La statuette du cavalier numide blessé a été retrouvée dans une tombe de *Canusium*, située non loin du champ de bataille de Cannes[5]. Elle est contemporaine d'une autre statuette découverte dans le même lieu et conservée autrefois au « Museum Victoria and Albert » à Londres (fig. 2)[6].

Fig. 2. : Unique témoignage d'une statuette contemporaine de celle du « cavalier de Canosa ».



M. Rostovtzeff.

5 Les historiens datent la statuette exposée au Louvre de la période numide, et plus précisément de la fin du IIIe siècle av. J.-C.[7]. C'est grâce à l'étude de M. Rostovtzeff[8], que la statuette du Louvre a pu être identifiée[9] et sa datation connue[10]. C'est sur un vase découvert dans une tombe à Canosa, dont les statuettes formaient la partie de la décoration que M. Rostovtzeff s'est appuyé. Il est donc naturel de penser que plusieurs citoyens de Canosa ont pu participer aux nombreux combats entre Rome et Carthage, avant et surtout après la bataille de Cannes (216 av. J.-C.). Après la victoire romaine et le retrait d'Hannibal, des temples et des tombes agrémentés de frises en terre cuite monumentales, commémorant les exploits des Canusiens peuvent avoir été érigés autour du *Canusium*[11].

6 Cette petite statuette en terre cuite peinte[12] – haute de 16 cm et large de 23 cm – apparaît en bon état. Elle est conservée actuellement au Musée du Louvre, sous le numéro d'inventaire Cp 52 23[13]. Elle représente un cavalier atteint dans le dos par une flèche et affalé sur le col de sa monture, en train de se cabrer.

7 Cette figurine décorait un vase. Elle faisait partie d'un ensemble de sujets fixés sur la partie renflée d'un vase de grande taille par l'intermédiaire d'un tenon, comme le laisse voir le trou rond sur le rabat, sous le ventre du cheval. Certaines pièces ont été retrouvées intactes dans les tombes de Canusium. La statuette de Canosa au cavalier blessé est représentative d'une thématique décorative propre aux guerriers barbares et grecs[14]. Sa destination était sans doute commémorative, rappelant le passage d'Hannibal en Italie ; ce grand stratège avait recruté des cavaliers numides dans son armée, lesquels jouèrent un rôle décisif dans ses campagnes[15]. Tite-Live mentionne

l'envoi par Carthage de quatre mille cavaliers numides, immédiatement après la bataille de Cannes[16].

Le cheval

8 La statuette de Canosa montre un cheval, petit mais puissant, dont le corps est en partie dissimulé par le personnage. L'animal ne semble porter ni bride ni selle. À sa façon de monter à cru, on identifie un cavalier numide, qu'on reconnaît être un chef au diadème enserrant sa chevelure[17].

9 Comme les historiens l'évoquent, le cheval est du type barbe, bien connu en Numidie[18], royaume situé entre Carthage, à l'est, et la Maurétanie, à l'ouest[19]. Il se caractérise par une tête assez puissante, un front bombé, des joues fortes, des lèvres minces, une petite bouche, des oreilles effilées et droites, une encolure arrondie et large, une crinière bien fournie, un garrot moyennement élevé, un dos, des lombes et une croupe courts[20], des membres solides et une queue touffue. Sa taille au garrot est d'environ 1,50 m. L'aspect général reflète un animal robuste mais sans élégance[21]. Ce sont-là les caractéristiques que présente la monture du cavalier de Louvre.

10 L'animal semble se cabrer vers la gauche portant son cavalier blessé au dos. Ses jambes sont tendues. Les deux antérieurs sont levés, et il se tient sur ses postérieurs. La tête regardant droit devant. La crinière dense est calamistrée. La queue longue, calamistrée également, est relevée. Il semble s'apparenter à ces chevaux numides chétifs d'aspect mais durs à la tâche et réactifs[22]. Ce type d'animal possède de grandes qualités de résistance[23]. Appien parle de chevaux numides qui « ne connaissaient pas l'orge et ne broutaient que l'herbe »[24]. Ils n'exigeaient pas d'attention particulière de la part de leur maître[25], et se montraient dévoués. Cette attitude dépend bien sûr du dressage et du maître[26]. Strabon évoque la tradition équestre des Numides dans son récit :

> « Ils montaient de petits chevaux, vifs, si dociles qu'on les conduisait avec une baguette. Il en est qui suivaient leur maître comme des chiens, sans être tenus par une bride. »[27]

11 Les Numides comptaient parmi les meilleurs cavaliers méditerranéens. Ils avaient la particularité, contrairement à d'autres, de monter à cru. Leurs chevaux étaient si bien dressés qu'on pouvait les conduire sans mors, ni bride, monte habituelle chez ces peuples[28].

12 Le cheval occupait une place importante dans la vie courante des Numides[29]. Il répondait à leurs besoins quotidiens[30]. Nous ne disposons d'aucune information, en dehors de son rôle de monture[31] à la chasse, à la guerre et aux jeux, qui permette d'envisager son emploi en animal de trait. Le cheval[32] est l'animal domestiqué auquel les Numides recourraient le plus fréquemment dans leurs différentes activités, notamment guerrières. Il préexistait en Numidie[33] un climat et un biotope propices au cheval[34]. Les auteurs anciens parlent de l'abondance de chevaux[35] et d'autres animaux dans cette région, telle qu'il n'en existait pas de semblable dans d'autres endroits[36]. Silius Italicus l'explique, par les avantages qu'offraient les conditions naturelles de l'Afrique quant à l'élevage des chevaux[37]. Mais c'était un poète. Toutefois Strabon aussi rapporte la valeur que les rois Numides accordaient à l'élevage du cheval :

> « Leurs rois se sont particulièrement attachés à l'élevage des chevaux tel que chaque année on recensait cent mille poulains. »[38]

13 À l'époque de Micipsa, la cité de Cirta pouvait mettre à disposition du roi jusqu'à dix mille chevaux[39]. Animal le plus représenté dans l'imagerie numide, l'archéologie livre, au travers des stèles, des bas-reliefs et de leurs contextes, des renseignements forts utiles à la description du cheval numide et à l'observation de ses caractéristiques. L'effigie du cheval est plutôt rare sur les stèles de Cirta, par opposition à la fréquence de leur présence sur les stèles de Kabylie. En effet, les premières fournissent peu de témoignages et le cheval n'y est représenté que quatre fois en tout et pour tout, sur plusieurs centaines de stèles. Sur une stèle de Cirta, le cheval occupe le registre inférieur, il y est représenté de profil à gauche. Sur les autres, il est également présenté de profil en position de marche, indifféremment à droite ou à gauche[40]. On peut l'observer une fois dans son intégralité marchant au pas à gauche. Il est possible qu'il soit bridé. Sur une autre stèle on distingue la silhouette d'une tête à gauche (fig. 3)[41].

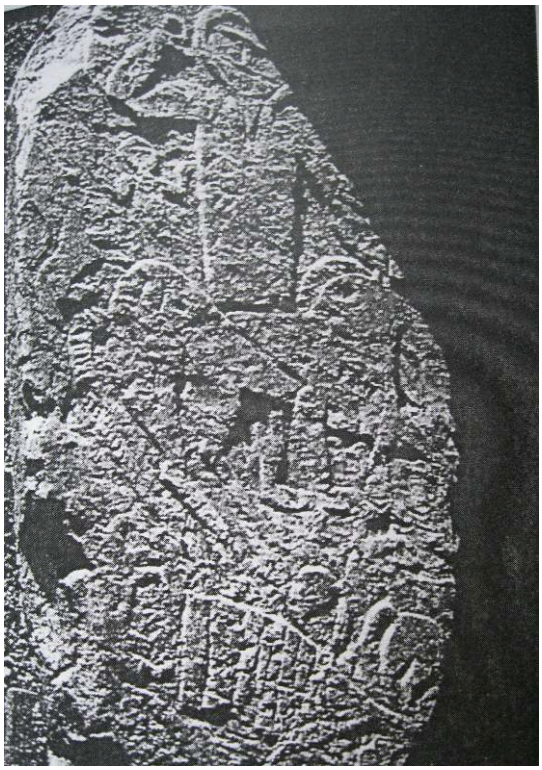
Fig. 3. : Stèles d'El Hofra présentant un cheval.



Musée du Louvre.

14 Les stèles découvertes dans la région de Kabylie offrent plus d'intérêt, mais ici, le sculpteur n'a pas respecté les proportions naturelles et a représenté le cavalier plus grand que sa monture[42]. Seul l'animal représenté sur la stèle de Bordj Manaïel (fig. 4) montre une particularité que l'on retrouve également sur le cheval du cavalier du Louvre : la queue, très longue, semble tressée[43].

Fig. 4. : Stèle de la région de Bordj Menaïel.



Source : G. Camps, S. Chaker, J.-P. Laporte, « Deux nouvelles stèles kabyles au cavalier », p. 20.

15 À l'exception de ces monuments et de la stèle de Cherfa (fig. 5), qui adopte le type de représentation de l'encolure très allongée du cheval[44], comme le pense Chr. Hamdoune, le cavalier du Louvre ne présente que très peu de ressemblance avec les stèles de Kabylie du IIe siècle av. J.-C.. C'est normal : les artisans qui ont fait les unes et les autres n'étaient pas du même pays, les uns Africains, les autres Italiens.

Fig. 5 : Stèle de Cherfa.



J.-P. Laporte, « Datation des stèles libyques figurées de la Grande Kabylie », p. 397.

16 Le cheval du cavalier du Louvre témoigne d'un parallèle frappant avec le cheval d'une autre figure de Canosa[45]. Là, l'animal est identique à celui visible au Louvre. Il est sans bride, sauf une sorte de licol, sans selle, sauf un morceau de tissu ou de la peau qui dépasse sur son côté mais qui peut être aussi un pan de son manteau[46]. Le type de cheval au cavalier blessé du Louvre est attesté également sur des monnaies numides de l'époque antique dès le règne de Syphax[47] (*fig. 6*), de Vermina, son fils (*fig. 7*) et de Massinissa (*fig. 8*). La thématique générale de toutes ces monnaies royales est la même : à l'avers, un portrait royal, au revers un cavalier ou un simple cheval au galop[48]. Comme nous l'avons dit, le cheval occupait une place de choix dans les armées royales et dans la vie quotidienne[49].

Fig. 6 : Monnaie du roi masaesyle Syphax (?-203 av. J.-C.).



J. Alexandropoulos, Les monnaies d'Afrique antique.

Fig. 7 : Monnaie de Vermina.



J. Alexandropoulos, (2012) : « Aspects militaires de l'iconographie monétaire numide », p. 211-234.

Fig. 8 : 1- avers, 2- revers, monnaie du roi massyle Massinissa (203-148 av. J.-C.).





Musée National des Antiquités d'Alger.

Description du cavalier blessé

17 Il se caractérise par une barbe mi-longue, taillée en pointe, épaisse et calamistrée[50]. Sa chevelure est courte, drue et bouclée[51]. Les origines nobles du cavalier sont mises en évidence par le diadème qui entoure sa tête, comme on l'a dit[52]. Le port de chaussures témoigne également de son haut rang dans la société numide[53]. Ces signes distinctifs le rapprochent des portraits visibles sur les différentes monnaies des rois numides[54], notamment celles émises par Syphax et Vermina, son fils, par exemple, à la fin du IIIe siècle av. J.-C.[55]

18 Quant à l'autre cavalier découvert à Canosa[56], exposé un temps à Londres, il présente certaines similitudes avec le cavalier blessé. Mais il ne porte pas de diadème[57] et son

cheval galope à droite tournant la tête vers l'arrière. Le cavalier est vêtu d'une tunique courte sans ceinture et aux manches couvrant la moitié du bras. Il s'agit plutôt d'un simple cavalier. Ses armes ne sont pas visibles, mais sa main droite tient un javelot ou une tige de guidage et sa main gauche, sans doute, un bouclier[58]. Le cavalier de Canosa est, lui, vêtu d'une courte tunique, simple, sans ceinture et sans manches, garnie de franges sur le bas[59] et qui montre des analogies avec les cuirasses sculptées sur les monuments numides de Chemtou (fig. 9)[60].

Fig. 9 : Cuirasse du sanctuaire de Chemtou.



Photographie de M. Mc Carty.

19 La littérature ancienne parle peu de tuniques ou de cuirasses chez les Numides[61]. Elle n'évoque qu'une tunique tissée en lin solide et utilisée au combat par les Africains[62]. Les armes présentées sur le cavalier blessé de Canosa ressemblent aux armes qui ont été retrouvées dans les sanctuaires numides du Khroub, de Chemtou, sur les stèles de Constantine et de Kabylie. Plusieurs d'entre elles ont été gravées à la gloire de chefs numides[63]. L'épée, une des armes du cavalier de Canosa, est portée à gauche[64]. Ce type d'arme équipait les Numides et pouvait être utilisé des deux manières, pour frapper de taille et d'estoc. Elle est à rapprocher des épées gravées sur plusieurs stèles érigées à la gloire des rois numides dans la région de Constantine et au sanctuaire d'el-Hofra[65] et datées du III^e^ ou du II^e^ siècle av. J.-C.[66]. Elle ressemble en bien des points à celle qui a été retrouvée dans le caveau du mausolée royal de la Soumaâ d'El-Khroub[67]. Toutefois, cette arme ne jouait qu'un second rôle dans les actions militaires numides : les combattants préféraient le combat à distance favorisant l'usage d'armes de jet plutôt que le combat rapproché, plus risqué[68].

20 Le cavalier de Canosa porte un bouclier rond, attaché à un baudrier, présentant des analogies avec un type de bouclier retrouvé sur les différentes représentations de l'imagerie numide. Il décore, par exemple, les quatre fausses portes situées au premier niveau du mausolée royal de la Soumâa du Khroub[69] et figure sur quelques stèles d'El-Hofra[70] de l'époque de Massinissa. Il est également visible sur les stèles retrouvées à

Constantine[71], en Kabylie[72] et à Sila, et dans les deux sanctuaires de Chemtou et de Kbor Klib[73]. Le bouclier était lui considéré comme l'arme défensive par excellence chez les peuples numides.

21 La statuette de *Canusium* pourrait témoigner de la place importante réservée aux cavaliers numides de l'armée carthaginoise et aux exploits dans lesquels ils se sont impliqués. Les qualités guerrières de ces cavaliers ont tant marqué les esprits que les artistes canusiens ont été jusqu'à en faire le sujet de leurs œuvres. Le peuple canusien a probablement eu l'occasion de côtoyer les numides en participant à différentes batailles opposant Romains et Carthaginois. Cette figurine nous rappelle la bravoure et l'efficacité de cette cavalerie, ainsi que la place occupée par le souvenir du combattant numide dans la mémoire des autres peuples méditerranéens.

BIBLIOGRAPHIE

AIBECHE Youcef, « Le mausolée royal de la Soumâa », dans *L'Algérie au temps des royaumes numides,* France, Éditions d'art Somogy, 2003, p. 97-100.

AIT AMARA Ouiza, *Numides et Maures au combat, États et armées en Afrique du Nord jusqu'à l'époque de Juba I^er^,* Sandhi, Ortacesus, (Studi di Storia Antica e di Archeologia 13), 2013.

AIT AMARA Ouiza, *Les soldats d'Hannibal*, Clermont-Ferrand, Les Éditions Maison (Illustoria), 2009.

AIT AMARA Ouiza, « Les armes défensives des combattants numides à l'époque de Massinissa », dans les *Actes du colloque international : Massinissa au cœur de la consécration du premier État numide, 20-22 sept.*, Constantine, Éd. HCA, 2015, p. 275-340.

AIT AMARA Ouiza, « La logistique de l'armée numide jusqu'à la mort de Juba I^er^ », III, *Rivista di Studi Militari*, 2014, p. 29-46.

AIT AMARA Ouiza, « Le cheval en Numidie : bilan des connaissances », *Aquila Legionis*, 17-18, 2014-5, p. 23-44.

ALEXANDROPOULOS Jacques, *Les monnaies d'Afrique antique*, Toulouse, Éd. Presses universitaires du Mirail, 2000.

AUMASSIP Ginette, « La période caballine, un renouveau de la vie saharienne », *L'Algérie en héritage* : art et histoire, Paris, Éd. Institut du monde arabe/Actes Sud, 2003, p. 53.

BEN YOUNES Habib, « Le vase de Smirat et le thème de la victoire sur la mort », *Reppal* 3, p. 17-30.

BERTHIER André et CHARLIER René, *Le sanctuaire punique d'el-Hofra à Constantine*, Paris, Éd. Arts et métiers graphiques, 1 955.

BERTRANDY François, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », *Ant. Afr.*, 22, 1986, p. 57-71.

BERTRANDY François et SZNYCER Maurice, *Les stèles puniques de Constantine*, Paris, 1987, Éd. Éditions de la Réunion des musées nationaux.

BOUBE-PICCOT Christiane, *Les bronzes antiques du Maroc, IV. L'équipement militaire et l'armement*, Paris, Éd. ERC, 1994.

CAMPS Gabriel, *Les Berbères, mémoire et identité*, Paris, Éd. Errance, 1987.

CAMPS Gabriel, *Aux origines de la Berbérie : Massinissa ou les débuts de l'histoire*, Alger, Éd. Imprimerie officielle, 1961.

CAMPS Gabriel, CHAKER Salem et LAPORTE Jean-Pierre, « Deux nouvelles stèles kabyles au cavalier », 25, Afrique du Nord, *B.C.T.H,* 1996-8, p. 19-32.

DECRET François et FANTAR Mhamed Hassine, *L'Afrique du nord dans l'Antiquité*, Paris, Éd. Payot, 1981.

FANTAR Mhamed Hassine, *Carthage, approche d'une civilisation*, II, Tunis, Éd. Alif, Les Éditions de la Méditerranée, 1993.

FARISELLI Anna Chiara, *I mercenari di Cartagine,* La Spezia, Éd. Agorà Edizioni, 2002.

FERCHIOU Naide, « Le Kbor Klib », *Quaderni di archeologiadellaLibya*, 14, 1990, p. 45-97.

FEVRIER Paul-Albert, Abizar, *Encyclopédie. Berbère,* I, 1984, p. 79-86.

GSELL Stéphane, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord,* II, Paris, Éd. Librairie Hachette, 1918.

GSELL Stéphane, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, V, Paris, Éd. Librairie Hachette, 1927.

GSELL Stéphane, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, VI, Paris, Éd. Librairie Hachette, 1927.

GSELL Stéphane, *Atlas Archéologique de l'Algérie*, réimpr., Alger, Éd. Agence nationale d'archéologie et de protection des sites et monuments, 1997.

GUNTER Heinz, « Das Schwert und die eisernenWurfgeschoßspitzen aus dem Grab von Soumâa », *Die Numider*, 1979, p. 333-338.

HAMDOUNE Christine, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C.,* Montpellier, Éd. Université Paul Valéry (collection études militaire), 1999.

KHANOUSSI Mustapha, KRAUS Theodor et RAKOB Friedrich, « Simitthus », 2. *Der Tempelberg und das römische Lager*, Mainz, 1994.

KHANOUSSI Mustapha et GHAKI Mansour, « Une nouvelle représentation de divinités numides sur un bas-relief de Bordj Hellal (Thunusida) », dans *Actes du IIIe Congrès International des Études Phéniciennes et Puniques*, 11-16 nov. 1991, I, Tunis, 1995, p. 171-175.

KRANDEL-BEN YOUNES Alia, *La présence punique en pays numide*, Tunis, Éd. Institut National du Patrimoine, 2002.

LANCEL Serge, *Carthage*, Paris, Éd. Fayard, 1992.

LAPORTE Jean-Pierre, « Datation des stèles libyques figurées de la Grande Kabylie », *Africa Romana*, IX, 1, 1992, p. 389-423.

LAPORTE Jean-Pierre, « Stèle d'Abizar », *Algérie antique*, 2003, p. 104.

LASSERE Jean-Marie, « Le cheval barbe à l'époque antique », *Encyclopédie Berbère,* IX, 1991, p. 1355-1360.

MAZARD Jean, *Corpus nummorum Numidiae Mauretaniaeque*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1955.

POLITO Eugenio, « Emblèmes macédoniens. Une hypothèse sur une série de boucliers de Macédoine en Numidie », *Antiquités africaines*, 35, 2001, p. 39-70.

RAKOB Friedrich, « Architecture royale numide, Architecture et Société de l'archaïsme grec à la fin de la république romaine », *Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'EFR, Rome, déc. 1980*, Rome, 1983, p. 325-348.

RINN Louis, « Les premiers royaumes berbères et la guerre de Jugurtha », *Revue africaine*, XXIX, 1985, p. 239-283.

ROSTOVTZEFF Michael, « Numidian horseman on Canosa vases », *Journal of Archaeology*, 50, n° 2, 1946, p. 263-267.

SPRUYTTE Jean, « Le cheval de race barbe », IX, *Encyclopédie Berbère*, 1991, p. 1348-1360.

NOTES

1. G. Camps, « Aux origines de la Berbérie, Massinissa ou les débuts de l'histoire », p. 142.

2. Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C*, p. 74-5.

3. Tite-Live, XXIII, 13, 7, XXIII, 41, 10, 43, 6 ; F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64, O. Ait Amara, *Numides et Maures au combat, États et armées en Afrique du Nord jusqu'à l'époque de Juba Ier,* p. 36.

4. F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64.

5. *Ibid.*

6. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67.

7. *Ibid.*, F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64.

8. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67, Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C.*, p. 74-5.

9. Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C*, p. 74-5.

10. Cette datation a été contestée par d'autres historiens (Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C*, p. 74-5) qui replacent la fabrication de ces appliques à la fin du IVe siècle ou au début du IIIe siècle av. J. C. Ceci dit, les circonstances doivent être replacées dans le cadre de la guerre en Sicile entre les Carthaginois et les Grecs (Plutarque, *Vie de Timoléon*, 28, 11 ; S. Lancel, *Carthage*, p. 105-108). La statuette du cavalier blessé est donc le plus vieux témoignage de la présence du cavalier numide en Italie (Chr. Hamdoune, *op. cit.*).

11. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67.

12. Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C*, p. 74-5.

13. O. Ait Amara, *Les soldats d'Hannibal*, p. 25-26, du même auteur, « Les armes de protection des combattants numides à l'époque de Massinissa », p. 275-240.

14. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67, F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64.

15. Tite-Live, XXIII, 13, 7, XXIII, 41, 10, 43, 6; F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64, O. Ait Amara, *Numides et Maures au combat, États et armées en Afrique du Nord jusqu'à l'époque de Juba I^er^,* p. 36.

16. Tite-Live, XXIII, 13, 7; XXIII, 41, 10 ; 43, 6; M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 267, F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64.

17. F. Bertrandy, *op. cit.*

18. G. Aumassip, « La période caballine, un renouveau de la vie saharienne », p. 53.

19. Rinn L., « Les premiers royaumes berbères et la guerre de Jugurtha », p. 243.

20. G. Camps, *Les Berbères, mémoire et identité*, p. 45. Contrairement à la description donnée par J. S. Spruytte, la croupe du cheval barbe est longue et déclive : J. S. Spruytte, « Le cheval de race barbe », p. 1352.

21. G. Camps, *Les Berbères, mémoire et identité*, p. 45.

22. St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord* II, p. 362-363, F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 60-61.

23. St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, V, p. 184, O. Ait Amara, « La logistique de l'armée numide jusqu'à la mort de Juba I^er^ », p. 39, du même auteur, « Le cheval en Numidie : bilan des connaissances », p. 28-29.

24. Appien, *L'Afrique* , XI, 43 ; O. Ait Amara, « Le cheval en Numidie : bilan des connaissances », p. 28-29.

25. Lucain, *Guerre Civile*, IV, 678; St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, VI, p. 183.

26. St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, V, p. 184.

27. Strabon, XVII, 3, 7; J.-M. Lassère, « Le cheval barbe à l'époque antique », p. 1355-60, MH. Fantar, *Carthage, approche d'une civilisation*, II, p. 107.

28. F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 66.

29. Strabon, XVII, 3, 19.

30. G. Camps, « Aux origines de la Berbérie, Massinissa ou les débuts de l'histoire », p. 142, O. Ait Amara, « La logistique de l'armée numide jusqu'à la mort de Juba I^er^ », p. 39.

31. St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, V, p. 181.

32. Hérodote, IV, 187.

33. Salluste, *Guerre de Jugurtha,* XVII, 2.

34. G. Camps, « Aux origines de la Berbérie, Massinissa ou les débuts de l'histoire », p. 142.

35. Polybe, XII, 3, 3.

36. Polybe, XII, 3, 3-4, Salluste, XVII, 5 ; St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, I, p. 174, O. Ait Amara, « La logistique de l'armée numide jusqu'à la mort de Juba I^er^ », p. 40.

37. Silius Italicus, I, 13. MH. Fantar, *Carthage, approche d'une civilisation*, II, p. 107.

38. Strabon, XVII, 3, 19.

39. St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, I, p. 181.

40. A. Krandel-Ben Younes, *La présence punique en pays numide*, p. 258.

41. F. Bertrandy, M. Sznycer, *Les stèles puniques de Constantine*, p. 70.

42. J.-P. Laporte, « Datation des stèles libyques figurées de la Grande Kabylie », p. 399.

43. G. Camps, S. Chaker, J.-P. Laporte, « Deux nouvelles stèles kabyles au cavalier », p. 20-22.

44. Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C.*, p. 76.

45. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 264.

46. *Ibid.*, p. 263-67.

47. Confirmé par les stèles de Kabylie, A. C. Fariselli, *I mercenari di Cartagine, p.* 135

48. J. Mazard, Corpus nummorum Numidiae Mauretaniaeque, p. 18 sq., J. Alexandropoulos, *Les monnaies d'Afrique antique*, p. 141-152.

49. F. Decret, MH. Fantar, *L'Afrique du nord dans l'Antiquité*, p. 136.

50. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67.

51. F. Bertrandy, « À propos du cavalier de Simitthus (Chemtou) », p. 64, Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C.,* p. 76.

52. Le manque de témoignages concernant l'usage du casque chez les Numides a conduit les historiens à considérer que ces peuples ne se coiffaient pas d'un casque, la plupart restant tête nue (St. Gsell, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord,* II, p. 51-54). Cicéron dit que ni le froid ni la pluie ne pouvaient obliger Massinissa à se couvrir la tête (*Caton*, X, 34).

53. Les combattants numides sont très rarement représentés avec des chaussures à l'exception du cavalier lourd de Chemtou, à l'époque de Juba Ier. C'est une pratique inhabituelle chez les Numides : F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 58.

54. Strabon, II, 3, 7, Silius Italicus, *Punica*, III, 284-285 ; F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 58.

55. Chr. Hamdoune, *Les auxilia externa africains des armées romaines IIIe siècle av. J.-C.- IVe siècle ap. J.-C.*., p. 76.

56. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 264.

57. F. Bertrandy, « À propos du cavalier de *Simitthus* (Chemtou) », p. 64.

58. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67.

59. *Ibid.*

60. Situé au sommet de collines dominant les villes de Bella Regia et de Zama. Ce monument présente une frise à reliefs composée en alternance de boucliers ronds (avec profil courbe) et ovales, et de cuirasses sur un fond lisse ; vus de face, ils semblent suspendus aux parois. Ils datent du IIe siècle av. J.-C. Les travaux de F. Rakob et de N. Ferchiou (F. Rakob, « Architecture royale numide, Architecture et Société de l'archaïsme grec à la fin de la république romaine », p. 327-329, M. Khanoussi, T. Kraus, et F. Rakob, « Simitthus », p. 1-38, N. Ferchiou, « Le *Kbor Klib* (Tunisie) », p. 45-97) ont permis d'éclairer certains points, jusqu'ici ambigus, (E. Polito, « Emblèmes macédoniens. Une hypothèse sur une série de boucliers de Macédoine en Numidie », p. 39-55).

61. Tite-Live, XXII, 48, 2; A. C. Fariselli, *I mercenari di Cartagine*, p. 123-125.

62. C'est ce que dit Polybe dans son récit : « Les Africains étaient revêtus de tuniques de lin bordées de pourpre selon la mode de leur pays et de tout cela résultait un aspect étrange et terrifiant » (Polybe, III, 114, 4). Valère Maxime en fait également mention en disant que « les cavaliers numides tiraient des épées qu'ils avaient cachées entre la tunique et la cuisse » (Valère Maxime, *Faits et dits mémorables,* VII, 4, 2).

63. O. Ait Amara, « Les armes défensives des combattants numides à l'époque de Massinissa », p. 275-240.

64. M. Rostovtzeff, "Numidian horseman on Canosa vases", p. 263-67.

65. A. Berthier et R. Charlier, *Le sanctuaire punique d'el-Hofra à Constantine*, p. 5-7.

66. *Ibid*.

67. Elle est conservée actuellement au Musée de Cirta à Constantine. Elle mesure 65 cm environ (U. Günter, "Das Schwert und die eisernenWurfgeschoßspitzen aus dem Grab von Soumâa", p. 612). Il s'agit d'un type d'épée courte à deux tranchants (A. Berthier et R. Charlier, *Le sanctuaire punique d'el-Hofra à Constantine*, p. 67-69, U. Günter, "Das Schwert und die eisernenWurfgeschoßspitzen aus dem Grab von Soumâa", p. 333-338, H. Ben Younes, « Le vase de Smirat et le thème de la victoire sur la mort », p. 24).

68. Chr. Boube-Piccot, *Les bronzes antiques du Maroc, l'équipement militaire et l'armement*, p. 19.

69. Y. Aibèche, « Le mausolée royal de la Soumâa », p. 97-8.

70. O. Ait Amara, « Les armes défensives des combattants numides à l'époque de Massinissa », p. 280-293, p. 302-329.

71. O. Ait Amara, « Les armes défensives des combattants numides à l'époque de Massinissa », p. 275-340.

72. Les stèles de la Kabylie nous informent plus précisément sur le bouclier circulaire avec umbo. La stèle d'Abizar est la plus riche et la mieux conservée de ces stèles de Kabylie (P.-A. Février, « Abizar », p. 79-80, M. Khanoussi, et M. Ghaki, « Une nouvelle représentation de divinités numides sur un bas-relief de Bordj Hellal », p. 171, St. Gsell, *Atlas Archéologique de l'Algérie*, f. 53, n° 6, J.-P. Laporte, « Stèle d'Abizar », p. 4-47). Toutes les stèles possèdent les mêmes caractéristiques. Elles montrent, en général, un cavalier portant à la main gauche un bouclier rond, décoré au cœur d'un cercle gravé, et deux ou trois javelots. La main droite est levée, tenant entre le pouce et les autres doigts un ou deux objets ronds (J.-P. Laporte, « Stèle d'Abizar », p. 4-47).

73. E. Polito, « Emblèmes macédoniens. Une hypothèse sur une série de boucliers de Macédoine en Numidie », p. 39-42.

RÉSUMÉS

Plusieurs témoignages iconographiques attestent l'existence du cheval et du cavalier numides. La plupart des artéfacts ont été mis au jour dans l'espace africain d'alors. Très peu l'ont été loin d'Afrique : la statuette du cavalier blessé de Canusium en est l'un des exemples les plus

significatifs. Cette statuette du cavalier de Canosa symbolise, à elle seule, la fameuse cavalerie numide dans toute sa puissance. C'est cette figurine que nous allons soumettre à l'étude.

AUTEUR

OUIZA AIT AMARA

Professeur d'histoire romaine à l'université d'Alger

La production animalière du sculpteur bordelais Alexandre Callède (1899-1980) : une source d'inspiration en phase avec le marché de l'art

Jean-Paul Callède

1 Le sculpteur statuaire Alexandre Callède (1899-1980) a consacré une partie de son œuvre au monde animal. Cette thématique s'inscrit surtout dans les deux premières décennies de l'activité de l'artiste. Pour un catalogue des œuvres qui compte quelque 170 productions originales, réalisées de 1920 à 1973, la thématique animalière couvre la période 1920-1937[1], soit 39 œuvres sur un total de 74. Une seule sculpture (« Grenouille », ciment noir, 1959) fait exception. Pour l'essentiel, les animaux en terre cuite (chats, lapins), en pierre reconstituée (chats) ou les tirages en bronze (chats) sont postérieurs à 1936 ou 1937, mais ils ont pour modèles des œuvres créées antérieurement. Cette production peut être abordée sous des angles divers et complémentaires. La source d'inspiration est large : animaux de la basse-cour, faune sauvage de nos contrées ou empruntée à des horizons exotiques, animaux domestiques, tantôt stylisés, tantôt réalistes, présentés parfois sous la forme de compositions (ex. « Roitelet et escargot », 1937). Différents matériaux sont utilisés, principalement le bois (noyer, ébène, bois de macassar, palissandre...) ou la pierre (dont le marbre). L'expression Art déco, aux lignes épurées, le partage avec la saisie réaliste d'attitudes connues, associées à tel ou tel animal, ou encore avec un sens du détail signifiant[2]. Répertorié comme appartenant à l'« École française »[3], l'artiste mérite l'attention pour cet aspect particulier de son œuvre, laquelle témoigne d'un état du marché de l'art et de l'évolution de la demande sociale portant sur la thématique des animaux durant la période considérée.

L'importance du thème dans la production artistique des débuts

2 Il n'est pas inutile de fournir quelques informations biographiques. Alexandre Callède passe sa prime jeunesse à la campagne, plus exactement dans les landes de pins, à Cornalis, un quartier situé dans la commune de Morcenx (Landes). Il grandit au milieu d'activités forestières et pastorales dans des paysages immortalisés par Félix Arnaudin[4]. Installé à Talence (Gironde) dès l'automne 1913 puis à Bordeaux, avec sa mère et sa sœur cadette, le jeune apprenti sculpteur et élève à l'école des Beaux-arts de Bordeaux[5] a gardé ce lien intime avec la nature, la petite faune sauvage et les animaux de la basse-cour. À la ville, le « marché royal » du samedi matin, place Saint-Michel, le marché aux oiseaux du dimanche matin, place de la Victoire, lui ont fourni des modèles vivants pour plusieurs statuettes animalières. Pour les chats, ce sont entre autres ceux de l'hôtel-restaurant La Boule d'Or, voisin de l'atelier de l'artiste situé au n° 19 rue Porte Basse, qui ont pu servir de modèles (témoignage de l'artiste).

3 Une première grande occasion d'exprimer son talent de sculpteur sur bois lui est donnée par Henri Frugès, un industriel bordelais qui, dans le vaste chantier de décoration de son hôtel particulier impliquant des artistes confirmés, offre une chance à ce jeune sculpteur qui n'a pas vingt-cinq ans. Henri Frugès lui passe commande d'un ensemble de six fauteuils pour la salle à manger, de forme gondole à dossier ajouré et sculpté, avec des réminiscences Art nouveau[6], soit trois motifs sculptés pour chacun d'eux :

> « Écureuils, oiseaux, coquillages et algues, poissons, anguilles, crabes et poulpes. »

4 Hormis un médaillon de bois, « Tête de lion » (le signe zodiacal de Callède !) et une tête sculptée représentant sa mère, nous n'avons pas trouvé trace d'une activité créatrice personnelle du sculpteur dans les années 1921-1924. Or, il a bien fallu que Frugès se fasse une idée précise des qualités techniques et artistiques de Callède avant de lui passer commande[7]. Dès 1926, débute une participation régulière à des salons artistiques bordelais. Cette année-là, le Salon des Arts décoratifs (juin 1926) lui décerne une médaille d'argent pour son ensemble de « bois dorés » (dont trois animaux : « Hibou ou Chat huant », 1925, (*fig. 1*) ; « Pélican », 1926, (*fig. 2*) ; « Pigeon », 1926). Ensuite, le Salon de la Société des Amis des Arts de Bordeaux accueille plusieurs œuvres représentant des animaux. Au Salon des Artistes français, à Paris, dès sa première exposition (1930), il reçoit une mention honorable pour un torse de jeune femme en bois d'iroko qui lui vaut une bourse d'État. À Bordeaux, Paul Berthelot, journaliste et critique d'art à *La Petite Gironde*, ne tarit pas d'éloge.

> « Une exception cependant pour le sculpteur Callède, qui poursuit dans une petite boutique donnant sur la rue, des tailles de bois qui l'apparentent aux grands "imagiers" du Moyen Âge. »[8]

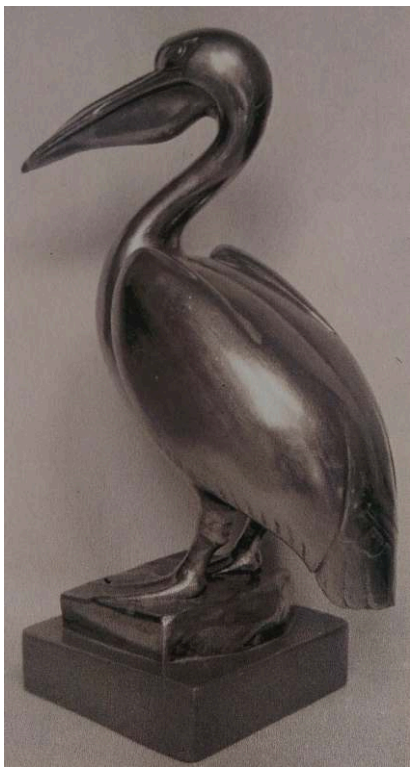
5 Il s'agit de l'atelier ouvert rue Porte Basse depuis octobre 1929. Et le journaliste de poursuivre :

> « Un chat stylisé à la japonaise, un pigeon-paon en bois argenté, attestent la variété d'inspiration et de technique de ce modeste, de ce simple qui sait mettre une âme dans tous ses modèles animaux. »[9]

Fig. 1 : A. Callède *Hibou* ou *Chat Huant* 1925 archives du sculpteur (bois sculpté doré).



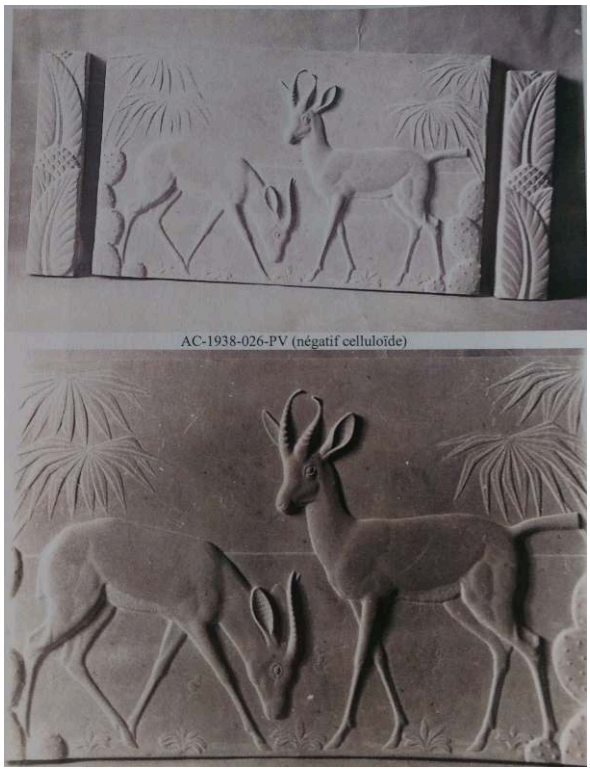
Fig. 2 : A. Callède *Pélican* 1926 archives du sculpteur (bois doré).



6 Une autre œuvre (1929) réalisée pour la clientèle particulière mérite l'attention. De taille plus imposante, il s'agit d'un bas-relief en pierre de Comblanchien[10], qui occupe

l'entablement d'une cheminée, complété par ses deux piliers (fig. 3). Deux « Gazelles d'Afrique » sont représentées dans un paysage composé de cactées et de plantes hautes aux feuilles stylisées. L'une des bêtes s'apprête à brouter une plante au sol tandis que l'autre est attentive aux alentours afin sans doute de prévenir tout danger. Les piliers présentent un motif végétal généreux, résolument Art déco, traité en symétrie, avec de larges feuilles qui laissent entrevoir un fruit.

Fig. 3 : A. Callède *Gazelles d'Afrique* 1929 archives du sculpteur (entablement de cheminée et ses deux piliers, pierre).

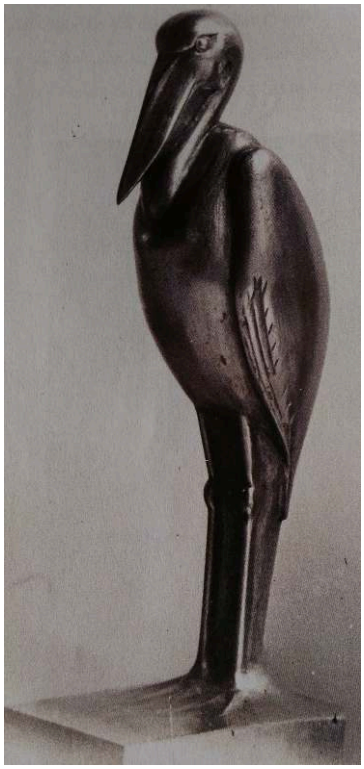


7 Parmi diverses œuvres, on trouvera des influences ou des sources d'inspiration puisées dans la production artistique de sculpteurs qui sont ses aînés, à l'exemple du « Hibou » (1925) ou du « Marabout » (1930) (fig. 4). Il s'agit de deux figures récurrentes dans la statuaire animalière de l'époque. Le hibou avec ses grands yeux scrutateurs, est symbole de la sagesse, de l'intelligence et de la réflexion comme dans le poème « Les hiboux » de Charles Baudelaire[11] :

> « Leur attitude au sage enseigne/Qu'il faut en ce monde qu'il craigne/Le tumulte et le mouvement »

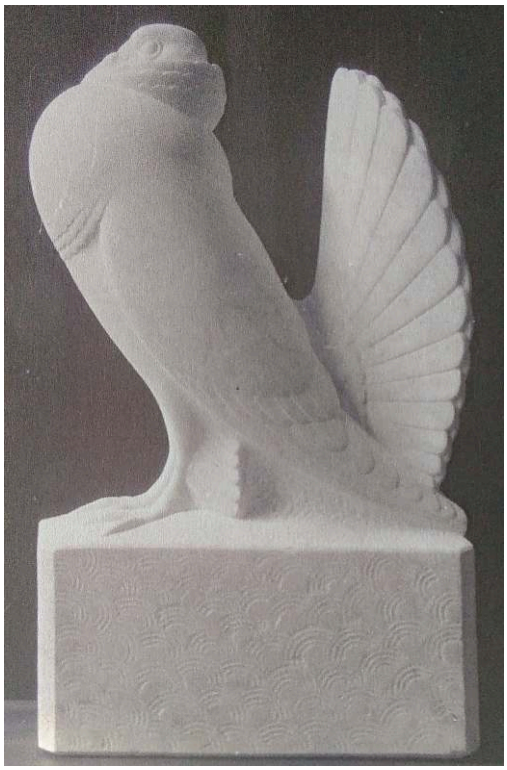
8 Dans les limites de la présente étude, il n'est pas possible de détailler les liens culturels, psychologiques et parfois oniriques qui entretiennent l'intérêt manifesté pour telle ou telle créature animale. Notons combien Callède est attentif aux détails : son hibou est fermement juché sur un haut de poteau (qui sert de socle), comme on le voit souvent dans la campagne à la nuit tombée. À l'opposé, les pattes du grand échassier (le marabout peut atteindre 1 m à 1 m 50 de haut), à peine dissociées du socle, suggèrent l'élévation spirituelle de cet oiseau chaman... Le hibou est parfois associé à cet autre animal qu'est le marabout, symbole de la sagesse, ascète méditatif et pieux, comme dans une composition de Clément Serveau, directeur artistique des éditions Ferenczi (Paris), qui date du début des années 1930[12].

Fig. 4 : A. Callède *Marabout* 1930 archives du sculpteur (bois doré).



9 La production animalière du sculpteur se complexifie, au sein d'une création d'ensemble qui elle-même acquiert une assez grande diversité thématique. La veine première est toujours enrichie de petits oiseaux stylisés, situés dans un environnement caractéristique d'où émane un brin de poésie. Elle le sera jusqu'en 1937 ou 1938. On peut y ajouter un « Cygne » (1932) en pierre dure (calcaire). Un second ensemble permet d'individualiser des lapins et des chats de facture plus réaliste, en bois d'ébène. Un troisième groupe se rapporte à quelques tailles directes exécutées dans le marbre : « Coq », 1937 ; « Pintade », 1937 ; « Pigeon boulant », 1937 (fig. 5), également saisis dans des attitudes réalistes et d'une grande maîtrise technique. Un soin particulier est apporté au traitement décoratif des socles.

Fig. 5 : A. Callède *Pigeon boulant* 1937 archives du sculpteur (marbre blanc, taille directe).



10 Ajoutons la mise en place d'un procédé de duplication de quelques œuvres premières : moulages en terre cuite, en terre cuite émaillée, en ciment blanc, en pierre reconstituée, sur lequel nous allons revenir. Les envois effectués pour des expositions par le sculpteur combinent ces « types », car ils permettent de proposer un large éventail de prix de vente. À l'occasion d'une exposition estivale à la galerie Le Pin, à Arcachon, un article paru dans un périodique édité à Toulouse, signé Massot-Bordenave, donne une bonne idée de l'effet escompté.

> « Chats, lapins en terre cuite, chat en pierre reconstituée, les animaux d'Alex Callède, largement traités, sans recherche de vains détails, ne manquent ni de vérité ni de caractère. Et combien curieux et charmants le Petit Oiseau d'ébène, le Poisson en bois de palissandre et – la merveille du groupe – ces deux Perruches en bois de noyer, tendrement perchées sur la même barre. »[13]

11 Voilà une source d'inspiration féconde qui éclaire sur la relation entre l'animal et l'homme dans le processus créatif. Certains aspects de cette relation s'expliquent pour partie par le parcours de vie de l'artiste, son intérêt pour la chasse et la pêche, les bords d'eaux et la mer, l'affection portée aux oiseaux et autres petits volatiles d'agrément, sans oublier bien sûr la façon dont ces espèces sont revisitées par les courants de l'art. L'agencement de ces influences multiples est variable. L'information biographique peut contredire les choix thématiques et esthétiques. L'artiste a sculpté de nombreux chats sans en avoir jamais possédé un, à notre connaissance. En revanche, il a eu des chiens, dès son enfance, sans avoir proposé la moindre ébauche de ce fidèle compagnon de l'homme. Ces deux exemples témoignent surtout du primat des changements dans la hiérarchie des représentations animales au sein de la sculpture[14], qui l'emportent sur le niveau de proximité concrète avec l'animal domestique.

Le jeu des influences et des courants esthétiques

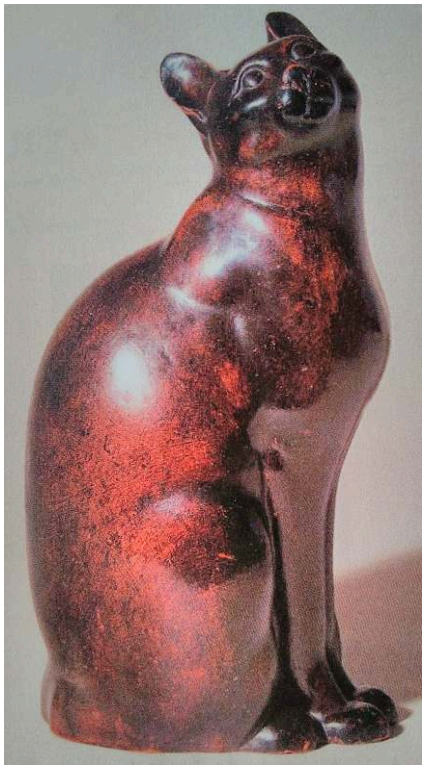
12 Tout sculpteur est un créateur qui aime à surprendre une clientèle de fidèles ou un public potentiel par des nouveautés. Les journalistes et/ou critiques d'art permettent de valoriser son travail commenté et parfois photographié dans les organes de presse. Pour autant, le marché de l'art impose une demande avec laquelle l'artiste doit parfois composer, au plan économique, pour vivre correctement de son activité. En France, quelle place tiennent les animaux dans la sculpture ? La sobriété des lignes, qui se vérifie dans la sculpture animalière, s'affirme après la Première Guerre mondiale, où l'on retrouve les simplifications de l'Art déco et du Cubisme. François Pompon (1855-1933) et quelques autres ont porté ce style à la perfection, « donnant aux animaux une allure nouvelle qui les idéalise magnifiquement », souligne Édith Mannoni[15].

13 Quelques-unes des pièces sculptées par Callède autorisent à établir des rapprochements. Certaines créatures intéressent plusieurs artistes de cette époque (hibou et chouette, coq, jeune lapin, héron et autres échassiers, marabout, chat...). Des créations de Callède peuvent être rapprochées des sculptures de François Pompon, mais aussi de Jane Poupelet[16] (1874-1932), de Rembrandt Bugatti (1885-1916), d'Édouard-Marcel Sandoz (1881-1971) ou de Georges Hilbert (1900-1982), par exemple. À Paris, Callède a rencontré Pompon qui lui fera visiter son petit atelier de la rue Campagne-Première, quelques jours plus tard[17]. Incontestablement, ces contacts sont source d'inspiration, tout comme la fréquentation des expositions parisiennes. Parfois, une photographie parue dans la revue *L'art et les artistes*[18] suffit à capter l'attention de l'artiste (« Otarie », 1932). Et que dire des chats, présents dès l'Antiquité et qui entrent dans l'œuvre de plusieurs créateurs ? Le « Chat » en bois de noyer (1930), paraît inspiré des chats égyptiens, à la pose hiératique. Son quasi contemporain (« Chat », 1931), « stylisé à la japonaise », souligne un critique, n'indique-t-il pas une autre piste à explorer ? Les deux chats en bois d'ébène (1936 et 1937) ne sont-ils pas à comparer au chat assis et au chat couché créés par René Lalique en 1932 ? D'autant que, de mémoire du sculpteur bordelais, Lalique l'avait sollicité pour un échange d'œuvres... Alexandre Callède est de ces artistes dont Robert Coustet dit qu'« ils se méfient à la fois des élans d'une imagination incontrôlée et des effets d'une virtuosité gratuite[19] ».

14 Un procédé est utilisé pour rendre les œuvres financièrement plus accessibles à un public élargi. L'artiste a pu faire le moulage d'une œuvre originale qu'il considérait comme réussie, afin d'en garder une copie, toujours plus précise que quelques photographies. Ce peut être aussi l'occasion d'étoffer sa production. Pour satisfaire une clientèle pas nécessairement très fortunée, Callède s'est rapidement placé sur deux fronts. D'une part, il peut compter sur la vente de pièces uniques, en bois de nos régions (comme l'orme ou l'ormeau, aujourd'hui introuvables), en bois exotique ou en marbre. Le prix affiché croît avec la rareté du matériau requis, son volume, et la plus ou moins grande difficulté technique à le travailler. D'autre part, les revenus du travail peuvent être confortés par la réalisation de tirages divers qui permettent à une œuvre d'acquérir le statut de bien reproductible, ce qui en principe joue en faveur d'un moindre prix de vente. Des lapins, dont les originaux exécutés en bois étaient vendus depuis quelques années, ont connu une seconde vie en terre cuite. Il en a été de même pour des chats allongés, en terre cuite ou en pierre reconstituée, ou pour des chats assis, en ciment, en terre cuite simple ou émaillée (*fig. 6*), en pierre reconstituée.

Malheureusement, nous ignorons le nombre exact de ces tirages – à l'unité – en particulier pour les terres cuites, ainsi que l'entreprise ou les entreprises (sans doute bordelaises) qui les ont réalisés. Cependant, les carnets d'exposition de l'artiste, qui indiquent ses ventes d'œuvres, témoignent du rayonnement local de cette production. Ultérieurement, le modèle d'un chat assis sera repris sous la forme de deux tirages en bronze à la cire perdue. L'un porte le cachet du fondeur (Valsuani, Paris) placé à côté de la signature de l'artiste, et l'autre, plus récent (1946), seulement le cachet du même fondeur.

Fig. 6 : A. Callède *Chat assis* vers 1938 archives du sculpteur (terre cuite émaillée).



15 Notons que ces procédés de « multiplication » de l'œuvre utilisés par le sculpteur bordelais ne se limitent pas à sa thématique animalière. On en retrouve le principe pour des têtes de faune et pour un petit torse de femme. Le recours aux tirages en bronze est plus tardif. Auparavant, l'artiste a souvent utilisé des bois précieux exotiques (iroko, ébène, palissandre), chers à l'achat, importés à Bordeaux par voie maritime[20]. Cet intérêt du public pour la sculpture animalière est en partie le reflet d'une demande sociale, artistique et culturelle que des sculpteurs arrivent à enrichir et à stimuler par la qualité de leur création. Si en France la condition de l'artiste évolue durant les années 1920-1930, comme l'a noté Marie-Claude Genet-Delacroix[21], le cas d'Alexandre Callède en fournit un bon exemple. Sa solide formation initiale, le travail et le talent vont permettre à sa production « d'échapper définitivement à la parenté des métiers artisanaux dont jusque-là seules les élites de la profession se détachaient [22] ». Mais il est vrai, aussi, que la sculpture est un art particulier. Paul Berthelot avait vu juste en indiquant une filiation assez fréquente entre l'artiste et l'artisan[23]. Emmanuel Bréon rappelle que :

> « Se rapprochant de l'artisanat, elle (la sculpture) s'avère aussi plus populaire : les sculpteurs n'ont jamais eu peur de parler de métier. »[24]

16 Les tailles directes dans la pierre, dont le marbre, ajoutent au métier puisqu'elles sont une alternative exigeante à la tradition académique du modelage[25].

Entre réminiscences et créativité ponctuelle : les décennies qui suivent l'après-guerre

17 On peut considérer que le marché de l'art, à Bordeaux comme ailleurs, se présente sous un tout autre jour après la Seconde Guerre mondiale. D'autres thématiques sont privilégiées par le sculpteur. Par ailleurs, la demande du public s'est modifiée. À la rentrée de l'année 1942-1943, Alexandre Callède est recruté en qualité de professeur de sculpture statuaire à l'école des Beaux-arts de Bordeaux, suite au décès d'un de ses maîtres, Charles Louis Malric (1872-1942), dont il fut le collaborateur. Une fois la paix retrouvée, cette nouvelle situation socio-professionnelle s'accompagne d'une série d'obligations publiques, avec la réalisation de plusieurs bustes de personnalités bordelaises. Cette activité n'est pas sans avoir quelque influence sur la partie la plus personnelle de la production de l'artiste, qui passe au second plan. Quelles sont les pièces à examiner, en relation directe avec le thème de l'étude ? Quelques représentations d'animaux figurent sur des œuvres qui datent de cette époque. Il s'agit pour l'essentiel de créatures de fiction ou très stylisées.

18 La maquette de bas-relief intitulé « Allégorie de la mer » (1957, plâtre, fig. 7) est une proposition pour un concours public ouvert à Arcachon pour décorer l'hôtel des PTT. Elle représente un groupe de quatre chevaux marins cabrés, la tête dressée hors de l'eau. Ils sont précédés de deux poissons stylisés, des dauphins dont le corps très allongé réalise une gracieuse boucle. Une méduse à l'ombrelle bombée d'où s'échappent de longs filaments regroupés en trois ensembles complète cette faune marine. La partie inférieure du bas-relief est occupée par le blason de la ville d'Arcachon et des éléments ou accessoires qui permettent d'identifier les activités maritimes de la ville (d'un côté la navigation de plaisance et l'aviron, de l'autre la pêche au large...). La fiche établie par le sculpteur[26], intitulée « Explicitation du "thème" traité en sculpture », décrit tous les éléments de cette composition marine. « Les Chevaux marins à la crinière d'or du char de Neptune (Le Dieu de la Mer) exaltent la beauté et la puissance de la mer ». « Les Dauphins expriment les grands voyages océaniques ».

Fig. 7 : A. Callède *Allégorie de la mer* 1957 archives du sculpteur (maquette en plâtre).



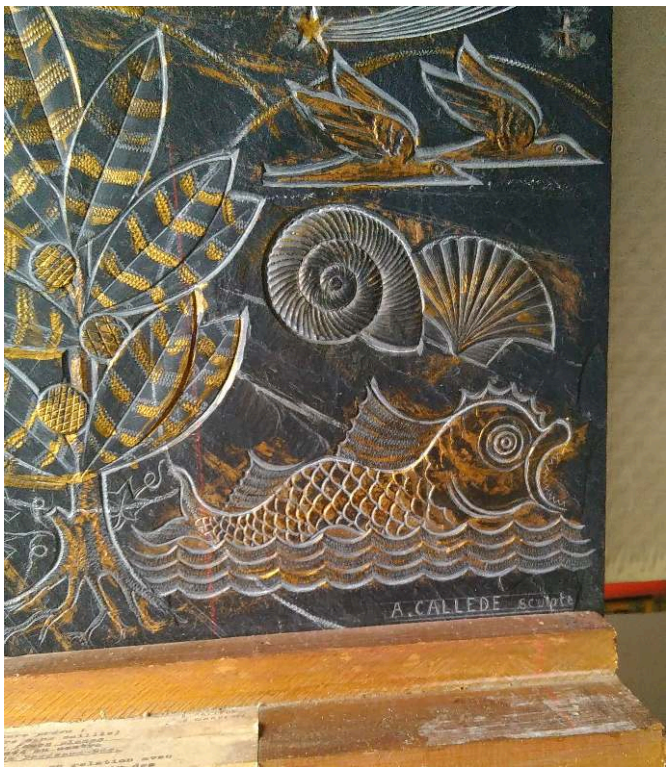
19 Dans le prolongement de cette étude évoquant des créatures qui peuplent le milieu aquatique (1957), on constate le retour au thème de la sculpture animalière avec une « Grenouille », complétée par la mention « sculpture de jardin » (ciment noir, été 1959). Cette grenouille a été réalisée en deux temps : d'abord d'après modèle vivant. L'animal avait été capturé au bord du lac de Lacanau par l'un des fils de l'artiste, et placée sous une cloche en verre, le temps de modeler en terre glaise cette pièce, deux fois plus grande que nature. L'animal a été rendu à son milieu aquatique. Ensuite, le moulage en plâtre de cette pièce a permis de réaliser le modelage d'une grenouille de trois fois cette taille (25 cm), dont il existe deux plâtres. Exposée au Salon d'Automne (Paris, 1959) puis au Salon de l'Atelier à Bordeaux, la même année, cette grenouille obtient un certain succès[27]. Elle attire l'attention du journaliste bordelais Yves Bermond[28]. C'est l'une des rares fois où l'artiste expose une sculpture à thème animalier dans un salon de la capitale. À l'époque, Callède, qui s'adonne à la pêche sur le lac, aurait aimé capturer une belle prise, perche ou brochet, de façon à disposer d'un modèle pour réaliser un nouveau poisson (témoignage recueilli auprès de l'intéressé). Mais la chance associée à cette activité de détente en décida autrement…

20 Mentionnons le groupe de « Chats » (1958), en pierre reconstituée, dont les deux modèles originaux, ici réunis sur un même socle, datent de 1936 et 1937. Eux aussi portent la mention « sculpture de jardin ». Ces chats figurent dans l'ensemble d'œuvres présentées par Callède au Salon des Artistes français (Paris) de 1958, puis au Salon de l'Atelier (Bordeaux) en 1959. Déjà, au Salon d'Automne (Paris) de 1957, il expose un « Chat » assis, en ciment blanc[29], dont l'original a été conçu en 1936 ou l'année suivante. Un chat allongé est acquis par un particulier à ce moment-là[30]. On retrouve, dans cet épisode de la vie professionnelle de l'artiste, un souci d'aller à la rencontre d'une clientèle qui pourrait être disposée à acheter à un prix raisonnable des œuvres

reproduites dans des matériaux de base (pierre reconstituée, ciment blanc, ciment noir). En vain, peut-être, parce que la société de consommation de masse est en train d'imposer de nouveaux goûts culturels… Pour autant, la figuration des animaux reste une source d'inspiration féconde pour les arts, dont la sculpture. Saisir l'attitude vraie de l'animal le plus humble qui soit, par une sorte d'intelligence plastique, résulte entre autres qualités d'une patiente éducation de l'observation[31].

21 Le bas-relief gravé, sur blocs d'ardoise en double face (1964), réalisé pour orner le patio du nouveau lycée mixte de Bordeaux-Bastide (futur lycée François-Mauriac), a bénéficié du « 1 % »[32]. Il représente d'un côté *La Nature*, envisagée de l'infiniment petit avec la structure de l'atome à l'infiniment grand en référence à l'univers, ainsi que par les trois règnes : minéral, végétal et animal, observables sur la terre. Le règne animal est figuré par un grondin stylisé, deux coquillages et un couple d'oiseau volant dans les airs. Chaque motif est rehaussé à la feuille d'or, comme sur le bas-relief installé dans le lycée. Il existe une maquette préparatoire, également sur bloc d'ardoise (1963), exposée la même année au Salon des Artistes français (Paris) (détail, *fig. 8*), ainsi qu'une première ébauche sur ardoise (1962-1963) L'orientation du vol des deux oiseaux est inversée dans la réalisation définitive.

Fig. 8 : A. Callède *La Nature* 1963 archives du sculpteur (maquette sur ardoise).



Cliché J.-P. Callède.

22 À l'époque, l'artiste avait gravé quelques motifs sur des chutes d'ardoise, dont un poisson exotique (vers 1962-1963), qui a été conservé (fig. 9). L'animal est représenté nageant au milieu d'algues longilignes et ondulées. Cette exécution à la fois stylisée et soignée est à rapprocher du poisson (ébène et bois doré, vers 1935) qui figure dans les collections du musée des Arts décoratifs de Bordeaux[33]. Et peut-être est-il possible de replacer cet animal dans la veine créatrice explorée par le jeune sculpteur dès 1925, au

contact de Pierre Seguin. Il faut souligner la prégnance de ce « modèle » de poisson dans la mémoire de l'artiste, qui ne disposait pas de photographies pour les deux pièces sculptées dans les années 1930. Ici, la représentation du poisson obéit davantage à des critères culturels de type Art déco qu'à un souci de réalisme naturaliste. Mais c'est aussi, dans un moment récréatif, comme un retour aux sources.

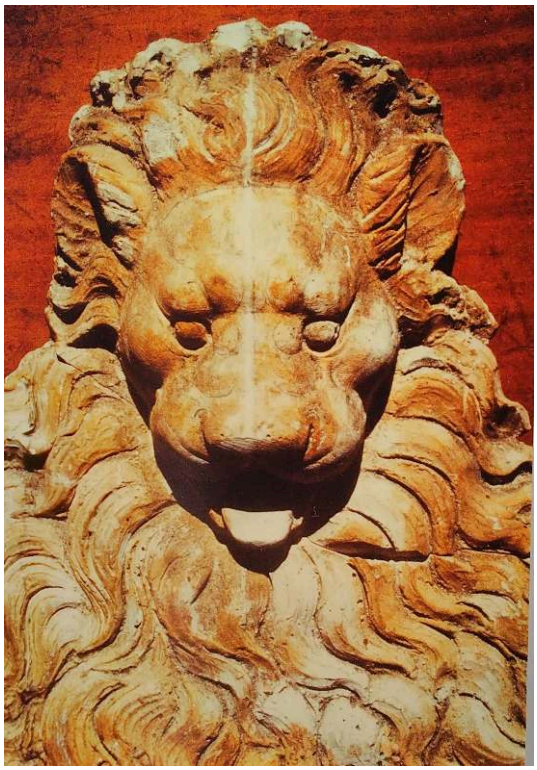
Fig. 9 : A. Callède *Poisson exotique* vers 1962-1963 archives du sculpteur (chute d'ardoise).



Cliché J.-P. Callède.

23 Une dernière occasion se présente lorsqu'Alexandre Callède est chargé de réaliser la maquette grandeur nature des armoiries de la ville de Bordeaux (1964-1965) qui ornent l'entrée principale du Palais Rohan (hôtel de ville). L'exécution en a été confiée au sculpteur François Calderon (1933-2014), formé à l'école des Beaux-arts de Bordeaux. La province d'Aquitaine, dont Bordeaux est la capitale, est figurée par le Léopard dit « Lion passant », la tête de face et la dextre levée. Callède, en accord avec Xavier Védère[34], s'est autorisé à mettre en valeur la tête de l'animal, à l'abondante crinière (étude en plâtre, fig. 10). La tête du fauve occupe ainsi une petite surface du « chef de France » indiqué par trois fleurs de lys. Tout au long du chantier, et jusqu'à l'inauguration de l'ensemble, les commentaires érudits publiés dans la presse locale ont été nombreux. Les armoiries antérieures sculptées sur le portail d'entrée de la mairie vers 1835 étaient jugées inappropriées par les historiens.

Fig. 10 : A. Callède « *Lion passant* » 1965 archives du sculpteur (étude, plâtre).



24 En conclusion, la part animalière de la statuaire d'Alexandre Callède est relativement importante, surtout pendant les deux premières décennies de son activité professionnelle. Et sans doute de petites pièces sculptées dans les années 1922-1925, et même au-delà, ont-elles pu échapper à nos investigations. Pour autant, les autres genres (sculpture religieuse, faunes[35], nus féminins, bustes pour la clientèle particulière, etc.) sont bien représentés. Les œuvres de jeunesse ne se limitent pas au thème animalier. À partir de la fin des années 1930, la thématique africaine, s'ajoutant aux genres qui viennent d'être cités, paraît placer au second plan la thématique animalière dans l'œuvre d'ensemble de l'artiste. Ces éléments chronologiques sont à rapprocher de ce que précise Frédéric Chappey, directeur des musées de Boulogne-Billancourt, dans un entretien à propos d'une exposition *100 sculptures animalières*, présentée en 2012 au Musée des Années 30[36] :

> « En confrontation aux maîtres du réalisme, certains artistes opposent la synthèse à la méthode analytique en saisissant silhouette, attitude et moment plutôt que l'exacte anatomie. »[37]

25 La statuaire animalière d'Alexandre Callède, marquée par un souci de stylisation expressive, correspond assez bien à cette analyse. L'artiste bordelais adopte cette démarche.

26 « Le premier salon des artistes animaliers a lieu en 1930 : c'est l'âge d'or de la sculpture animalière », souligne Frédéric Chappey[38]. Il est donc assez logique que, au même moment, les animaux sculptés par Callède aient été très appréciés à Bordeaux. On comprend aussi que, peut-être pour ne pas se laisser enfermer dans l'étiquette d'un sculpteur animalier, l'artiste ait opté pour l'envoi de deux grands torses (jeune femme, 1930, et homme, 1931) en bois d'iroko, salués par la critique, à l'occasion de ses deux premières expositions au Salon des Artistes français (Paris). Quasiment absente des

salons parisiens jusqu'en 1957, à l'exception d'un chat assis en bronze (Salon d'Automne, 1943), et présente par la suite à trois ou quatre reprises seulement, la sculpture animalière d'Alexandre Callède[39] témoigne d'une source d'inspiration intéressante et diversifiée, marquée par une production en phase avec une clientèle des arts, au demeurant composite. Cette préoccupation est doublée, chez l'artiste, d'un sens à la fois précis et personnel de la construction progressive d'une carrière de sculpteur statuaire.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE Charles 1851, « Les hiboux », *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2006, p. 111.

BÉNÉZIT E., « Callède Alexandre », *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 14 tomes, (3ème éd., tome 2), 1976, p. 462.

BRÉON E. 1996, *L'art des années 30*, Paris, Somogy éd. d'art.

CHAPPEY F. (commissaire de l'exposition) 2012, *100 sculptures animalières – Bugatti, Pompon, Giacometti...*, Catalogue d'exposition, Musée des Années 30 Boulogne – Billancourt, 13 avril – 28 octobre 2012, Paris, Somogy éd. d'art.

ELLIOTT P. 1988, *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Fondation de Coubertin.

DU PASQUIER J. et COUSTET R. 1997, « Alexandre Callède (Morcenx, 1899-Pessac, 1980) », dans Du Pasquier J. (dir.) 1997, *Bordeaux Art déco*, Bordeaux, Somogy éd. d'art, p. 69-72.

HACHET J.-C. (dir.) 2005, *Dictionnaire illustré des sculpteurs animaliers et fondeurs de l'antiquité à nos jours*, Argus Valentines (deux volumes).

FAVETON P. 1988, *Le Chat. Animaux de collection*, Paris, Massin éd.

GENET-DELACROIX M.-C. 1987, « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècles », dans *La condition sociale de l'artiste*, Colloque du Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine (1985), Université de Saint-Étienne, LIII, p. 87-104.

Enghien (Hôtel des ventes d'), *Animaliers. Sculptures, tableaux, laques*, dimanche 2 mars 1980 (54 p., N. p., photogr.).

Les animaux et l'art aquitain. XIXe et XXe siècle 1981, « Présentation » par COUSTET R., Catalogue de l'Exposition organisée sous l'égide de la Banque populaire, Bordeaux, 5 janvier- 26 janvier 1981 (n. p.).

MANNONI É. 1988, *Le Bronze et l'Animal*, Paris, Massin éd.

PIA-LACHAPELLE L. 1988, *François Pompon, sculpteur bourguignon, sa vie, son œuvre*, Dijon, *Les Cahiers du Vieux-Dijon*, n° 15-16.

Musée d'Aquitaine 2015, *Félix Arnaudin. Le guetteur mélancolique* (Œuvre photographique 1874-1921). Catalogue de l'exposition du Musée d'Aquitaine (avril-octobre 2015), Bordeaux, Éditions Confluences.

Musée des Arts décoratifs. Bordeaux. Du PASQUIER J. (dir.) 1997, *Mobilier bordelais et parisien*, Inventaire des collections publiques françaises, éd. Réunion des musées nationaux, « Série de six fauteuils », p. 161-163.

RIVIÈRE A. (dir.) 2005, *Jane Poupelet. 1874-1932*, Paris, Gallimard.

NOTES

1. Musée des Beaux-arts de Bordeaux (Serge Fernandez, documentation et recherche), reconstitution du catalogue des œuvres d'Alexandre Callède en voie d'achèvement, 2013-2016. Certains détails chronologiques sont susceptibles d'être modifiés, sans remettre en cause l'ensemble.

2. La qualité technique inégale des illustrations proposées tient à la diversité des supports initiaux : photographie ancienne et souvent de petit format, plaque de verre, photographie prise aujourd'hui pour des œuvres localisées.

3. E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, p. 462.

4. *Félix Arnaudin. Le guetteur mélancolique* (Œuvre photographique 1874-1921).

5. Alexandre Callède est inscrit à l'École des beaux-arts de Bordeaux à partir de l'année 1914-1915. Il obtient les deux premiers prix de sculpture au terme de l'année 1918-1919, et intègre l'atelier Tuffet, à Bordeaux, installé au n° 40, rue Tastet.

6. Musée des Arts décoratifs. Bordeaux. J. Du Pasquier (dir.), *Mobilier bordelais et parisien*, « l'exécution du mobilier fut confiée au sculpteur Alexandre Callède », p. 161-163.

7. Il en est de même pour les périodes de collaboration avec Pierre Seguin (1872-1958), professeur à l'École nationale des Arts décoratifs, dans l'atelier de celui-ci, à Paris. Elles se situent dans les années 1925-1928. En l'état actuel des investigations, nous ne savons pas grand-chose des fruits de cette collaboration.

8. P. Berthelot, *La Petite Gironde*, 7 février 1931.

9. *Ibid.*

10. La pierre de Comblanchien, dite parfois pierre de Bourgogne, est un calcaire dur et très résistant, habituellement de couleur beige clair. Elle est extraite de carrières qui se trouvent sur la commune du même nom.

11. C. Baudelaire, « Les hiboux », *Les Fleurs du mal*, p. 111.

12. Cette composition orne un dépliant publicitaire (début des années 1930) servant de couverture aux ouvrages vendus par la Librairie Mollat de Bordeaux. La couverture avec rabats a été conservée sur des livres acquis à ce moment-là par Alexandre Callède. Ajoutons que celui-ci côtoie Clément Serveau au Salon des Artistes français.

13. Massot-Bordenave, *Art Méridional*, août 1938.

14. Donnons un exemple. Un catalogue d'œuvres de sculpteurs dits « animaliers » (Enghien, 1980) propose à la vente 160 pièces. Les 23 bronzes qui représentent des chiens sont le fait d'artistes ayant vécu exclusivement au XIX^e^ siècle, à l'exemple de Pierre Jules Mêne (1810-1870). En revanche, 4 des 5 bronzes figurant des chats sont l'œuvre de sculpteurs dont la production s'étend du XIX^e^ et XX^e^ siècle : Emmanuel Fremiet (1824-1910), Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) et Jean Tarrit (1866-1950). Nous n'avons pas pu identifier L. Aiche, pour son « chat couché ».

15. É. Mannoni, *Le Bronze et l'Animal*, p. 60.

16. A. Rivière, « Les petites bêtes de Mademoiselle Poupelet », p. 38-43 et p. 101-109. D. Godfrey, « Jane Poupelet l'animalière » *Sud-Ouest*, 9 mars 2006.

17. Une photographie de cet atelier figure dans l'ouvrage de Léone Pia-Lachapelle, *François Pompon, sculpteur bourguignon, sa vie, son œuvre* (Cahier phot. non paginé).

18. Le sculpteur est abonné à la revue mensuelle *L'art et les artistes. Art ancien, art moderne, art décoratif*, Paris.

19. R. Coustet, « Présentation » de l'exposition *Les animaux et l'art aquitain. XIX^e^ et XX^e^ siècles*, n. p.

20. Le sculpteur se porte acquéreur de billes de bois rare, dans des lots dépareillés, vendues sur le port de Bordeaux. Callède est renseigné sur ces opportunités par un négociant en bois exotiques qu'il connaît par le Stade bordelais dont il est sociétaire.

21. M.-C. Genet-Delacroix, « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIX^e^ et XX^e^ siècles », dans *La condition sociale de l'artiste*, p. 87-104.

22. *Ibid*., p. 96.

23. Voir les notes 8 et 9.

24. E. Bréon, *L'art des années 30*, p. 71.

25. P. Elliott, « La sculpture en taille directe (...) : pratique et théorie », n. p.

26. « Dossier bas-relief Arcachon », archives du sculpteur.

27. L'œuvre n'est pas à vendre. Le sculpteur la destine à des amis bordelais de longue date, qui possèdent eux aussi une villa au bord du lac de Lacanau.

28. Y. Bermond, « Visite au Salon d'Automne 1959... », *Sud-Ouest* (coupure de presse non datée).

29. Ce chat est photographié, accompagné de la mention : Alex. Callède. – chat en ciment superblanc Lafarge exposé au Salon d'Automne », *Journal de l'Amateur d'Art*, Paris, n° 200, novembre 1957 (p. 12).

30. Cette information nous a été fournie, photographies à l'appui, par M. Pierre Cornu, lors de la tenue du colloque du CTHS. Nous l'en remercions. Sa famille vivait à Bordeaux, sa mère, modiste de profession et artiste peintre amateur, avait fait l'acquisition d'un chat allongé signé A. Callède.

31. Ce n'est pas un hasard si cet intérêt renouvelé pour l'animal, en 1958 et l'année suivante, trouve un écho dans l'enseignement de Callède à l'École des beaux-arts de Bordeaux. « Atelier de sculpture statuaire. Esquisse de Noël (1960) pour toutes les classes. Sujet : études d'animaux (dessin). Animaux au choix : chez soi, dans la rue, au jardin public, dans les campagnes, à la ferme et dans les champs, etc. ». « Note aux élèves spécialisés : pendant les vacances de Noël (1960), il sera demandé aux élèves de sculpture statuaire de réaliser en modelage ou en sculpture un ANIMAL (à leur choix). Pensez au Sculpteur animalier POMPON. » (« Enseignement artistique », archives du sculpteur).

32. Un arrêté du 18 mai 1951 prévoit que 1 % du montant du crédit accordé par l'État peut être employé à des travaux de décoration confiés à des artistes.

33. J. Du Pasquier et R. Coustet, *Bordeaux Art déco*, p. 72.

34. Xavier Védère (1898-1992) fut Conservateur des Archives municipales de Bordeaux de 1931 à 1963, puis Conservateur du musée des Arts décoratifs de cette ville jusqu'en 1972.

35. Par ailleurs, il ne faut pas ignorer un autre aspect de l'œuvre de cet artiste bordelais qui compte de nombreuses exécutions de faunes, entre 1931 et 1947. Figures héritées du siècle artistique précédent, ces créatures hybrides combinent un aspect humain ou anthropoïde avec les éléments empruntés directement au genre animal (cornes plus ou moins développées, oreilles en pointes, membres inférieurs traités à l'exemple des membres postérieurs de bouc, velus et dotés de sabots).

36. F. Chappey, *100 sculptures animalières – Bugatti, Pompon, Giacometti...*, Catalogue d'exposition.

37. http://www.e-bb.fr/100-sculptures-animalieres-exposition-exceptionnelle-au-musée-de-boulogne-billancourt.

38. *Ibid.*

39. Aux œuvres qualifiées d'originales (39 pièces), on peut raisonnablement ajouter une trentaine de tirages divers. Ce n'est pas rien mais le fait d'être très peu présent avec la thématique animalière dans les expositions parisiennes explique en partie que le sculpteur bordelais ait échappé aux recherches de Jean-Charles Hachet pour son monumental ouvrage publié en 2005.

RÉSUMÉS

Le sculpteur statuaire Alexandre Callède (1899-1980) a consacré une partie de son œuvre aux animaux. Pour un catalogue des œuvres qui compte plus de 170 productions originales, la thématique animalière couvre la période 1920-1937, soit 36 œuvres sur un total de 60. Les animaux en terre cuite, en pierre reconstituée ou les tirages en bronze sont postérieurs à 1936 ou 1937, mais ils ont pour modèles des œuvres antérieures. La source d'inspiration est large : animaux de la basse-cour, faune sauvage de nos contrées ou d'horizons exotiques, animaux domestiques, tantôt stylisés, tantôt réalistes. Différents matériaux sont utilisés, le bois (noyer, ébène, bois de macassar, palissandre) ou la pierre (dont le marbre). L'expression Art Déco, dans des lignes épurées, le partage avec la saisie réaliste d'attitudes connues, associées à tel ou tel animal, autorisant des rapprochements avec l'œuvre d'artistes connus, qui sont ses aînés. La production animalière du sculpteur bordelais témoigne aussi d'un état du marché de l'art et de l'évolution de la demande sociale.

AUTEUR

JEAN-PAUL CALLÈDE

Chargé de recherche au CNRS, GEMASS (UMR 8598) Groupe d'étude des méthodes de l'analyse sociologique de la Sorbonne

Des hommes et des animaux dans le Zodiaque astronomique

Suzanne Débarbat

Remerciements à Émilie Kaftan, chargée de la photothèque (Bibliothèque de l'Observatoire de Paris) qui a effectué les recherches dans les différents ouvrages et suggéré le choix du thème du Lion pour l'évolution de ses représentations.

La sphère céleste, un aperçu

1 La représentation du ciel sous la forme sphérique s'est rapidement imposée lorsqu'il a été reconnu que la Terre présentait cette forme. Les coordonnées terrestres sont les longitudes et les latitudes et, dans un système analogue, les positions des astres sont repérées par les ascensions droites et les déclinaisons. Les déclinaisons sont rapportées au plan contenant celui de l'équateur terrestre, c'est-à-dire celui dans lequel s'effectue la rotation de la Terre autour d'un axe joignant le pôle nord au pôle sud. Dans le même temps, la Terre tourne autour du Soleil en une année, provoquant l'alternance des saisons, du fait que son axe de rotation est incliné par rapport au plan de sa révolution.

2 Qu'il s'agisse de cette révolution ou de la rotation, une origine pour les coordonnées terrestres comme célestes doit être choisie. Pour les premières, il s'agit d'une ligne choisie sur la Terre et, pour les secondes, l'origine correspond à l'intersection entre le plan de l'équateur terrestre et le plan de révolution de la Terre, appelé écliptique ; l'angle entre ces deux plans est appelé inclinaison de l'équateur sur l'écliptique. La rotation de la Terre en un jour, provoquant l'alternance des jours et des nuits, s'effectue de nos jours autour d'un axe voisin de l'étoile Polaire et, en outre, on perçoit un mouvement d'ensemble de la sphère étoilée, de période annuelle, autour de cette étoile.

Les constellations et leurs représentations

3 Dès la plus haute Antiquité, les hommes ont remarqué ces mouvements et simultanément la non déformation des groupements d'étoiles qu'ils observaient dans le ciel. Beaucoup plus tard, seront découverts les mouvements propres des étoiles grâce à des lunettes astronomiques puissantes, car l'œil nu ne peut les déceler ; il ne perçoit d'ailleurs que les étoiles les plus brillantes, de magnitude 6 dans une échelle logarithmique liée à leur éclat.

4 Dans la sphère céleste, les hommes ont voulu voir un grand nombre de représentations animales, mais aussi des êtres humains. Un exemple est donné (fig. 1)[1] par l'image d'une planche de l'ouvrage *Harmonia macrocosmica…* d'Andreas Cellarius (vers 1596-1665) publié en 1661 ; il s'agit d'un mathématicien, géographe, cosmographe des Pays-Bas. Dans les angles inférieurs sont représentés de petits personnages dans leurs activités astronomiques avec, comme instruments et notamment, à gauche, un cercle gradué avec alidade[2] et, à droite, un bâton de Jacob.

Fig. 1 : Planisphère boréal selon Cellarius[1] avec représentation des étoiles et des animaux ou humains associés.



Source gallica.bnf.fr / Observatoire de Paris

En bas, à gauche et à droite, instruments astronomiques employés à l'époque.
© Bibliothèque Observatoire de Paris.

5 En parallèle se développent les globes terrestres et célestes. Vers 1680, le grand faiseur de tels globes est Vincenzo Coronelli (1650-1718). Ceux que possède l'Observatoire de Paris ont 1,20 mètre de diamètre ; mais si l'on se rend à Paris, il ne faut pas manquer d'aller admirer à la Bibliothèque nationale de France (Site Tolbiac) ceux qui ont quatre mètres de diamètre, appelés Globes de Marly, gardant le nom de leur premier site d'installation. Une décennie plus tard est publiée *Prodomus astronomiae…*[3], établi par

Johann Hevelius (1611-1687) né et mort à Gdansk en Pologne, qui paraîtra en 1690 après sa mort. Lui aussi décore, dans les angles, les représentations imagées de l'ensemble des constellations. En le consultant on pourra remarquer le grand secteur[4] avec lequel il a mené ses observations et un quart de cercle portatif ; tout l'ensemble étant, là aussi, accompagné d'observateurs.

6 En provenance du Château de Versailles, au moment de la Révolution de 1789, l'Observatoire de Paris conserve des globes (céleste et terrestre) dus à Claude Passemant (1702-1769) et exécutés pour Louis XV, vers 1750. Le globe céleste (fig. 2)[5] est équipé d'un mécanisme interne lui permettant de faire une rotation en 23 heures 56 m, durée du jour sidéral séparant deux passages successifs d'une même étoile au méridien du lieu d'observation. Après John Flamsteed (1646-1719), premier *Astronomer Royal* d'Angleterre à l'Observatoire de Greenwich, qui a fait paraître son Atlas en 1753[6], sans remplir les angles, viendra Johann Elert Bode (1747-1826) de Berlin. Ce dernier publie, quasi simultanément en 1801, ses deux cartes célestes (*Cœlum Stellatum*) et sa *Description et connaissance générale des constellations*[7] dans une édition bilingue allemand-français. Ce dernier ouvrage comporte un catalogue de 17 240 étoiles, doubles, nébuleuses et amas d'étoiles. L'Observatoire de Paris conserve un planisphère céleste contemporain de celui de Bode ; il est de Pierre Leclerc et, lui aussi, bilingue (fig. 3)[8].

Fig. 2 : Planisphère céleste dédié à [...] Guillaume V [...] par Pierre Leclerc[6].



© Bibliothèque Observatoire de Paris.

Fig. 3 : Globe céleste de Passemant[3], à système d'entraînement.



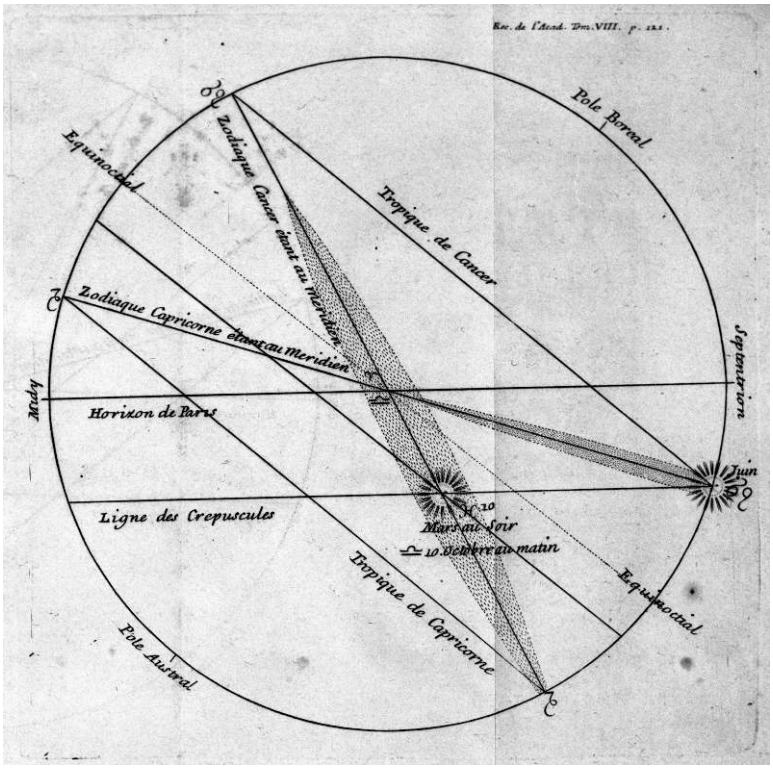
© Bibliothèque Observatoire de Paris.

Le zodiaque astronomique et les signes

7 Le zodiaque astronomique est la zone du ciel dans laquelle le Soleil et les planètes qui l'accompagnent se voient, depuis le lieu d'observation, au cours de l'année. Cette zone s'étend sur huit degrés et demi de part et d'autre de l'écliptique, tandis que l'équateur céleste est incliné de vingt-trois degrés vingt-six minutes de degré sur le plan de l'écliptique. Le tome VIII des Mémoires de l'Académie Royale des sciences, publié en 1730, est consacré aux *Œuvres diverses de M.I.D. Cassini*[9]. Il s'agit de Jean-Dominique (prénom italien francisé) Cassini (1625-1712), astronome et professeur d'astronomie à Bologne, auquel Louis XIV a fait parvenir une invitation à venir œuvrer, à Paris, avec ses collègues de cette académie dont la première réunion officielle s'est tenue le 22 décembre 1666. Arrivé à Paris pour quatre années en 1669, Cassini choisira de demeurer en France, si bien que quatre générations de ce nom contribueront au développement de l'astronomie et de la géodésie en France.

8 L'article dans lequel Cassini relate sa découverte de la lumière zodiacale, contient une illustration (fig. 4)[10] représentative de la sphère céleste, sur laquelle figurent l'horizon de Paris, l'équateur céleste appelé ici équinoxial, ainsi que les tropiques du Cancer et du Capricorne, dont la latitude est de vingt-trois degrés vingt-six minutes de degré. Rappelons que les équinoxes se produisent lorsque la déclinaison du Soleil est nulle, marquant le début du printemps, puis de l'automne six mois plus tard. Les solstices correspondent à l'époque de l'année où cette déclinaison est maximale (début de l'été) ou minimale (début de l'hiver).

Fig. 4 : Dessin extrait de l'article de Cassini I8.



Bibliothèque Observatoire de Paris.

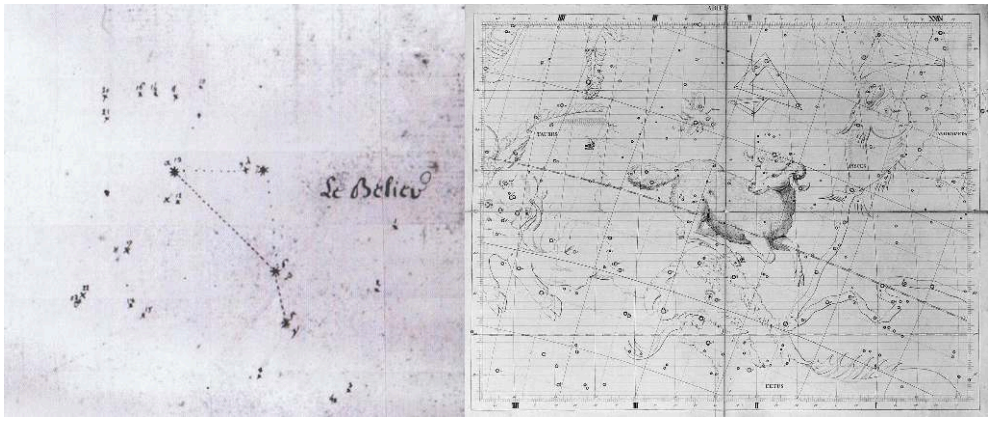
9 Dans la zone de 17° du zodiaque (8.5° de part et d'autre de l'écliptique), les Anciens ont repéré des constellations auxquelles ils ont, pour la plupart, donné des noms d'hommes, d'humanoïdes et d'animaux, faisant preuve d'une large imagination. Afin de pouvoir repérer plus facilement les étoiles de cette zone, les astronomes l'ont divisée de trente en trente degrés, en faisant choix, pour l'origine, de l'équinoxe de printemps. À l'époque, ce zéro débutait avec la constellation du Bélier, et le signe γ (cornes du Bélier) a été retenu pour représenter ce point particulier commun à l'écliptique et à l'équateur. Ces douze zones, appelées signes, ont pris le nom de la partie principale de la constellation qui s'y trouvait à cette époque. L'Atlas de Flamsteed de 1753 fournit, en début d'ouvrage, deux représentations de la sphère céleste, pour l'hémisphère boréal, connu sous nos latitudes, et pour l'hémisphère austral. Il y figure également les divisions angulaires et les représentations imagées des constellations : les étoiles principales de ces dernières sont aussi représentées avec un diamètre lié à la grandeur/magnitude de chacune d'elles.

Constellations et signes du zodiaque

10 Les Archives de l'Observatoire de Paris conservent un *Atlas céleste*[11] de Cassini presque entièrement autographe de trente-cinq planches, accompagnées de trente-cinq pages fournissant les coordonnées des principales étoiles, nébuleuses et étoiles doubles. Ce Cassini (1748-1845), traditionnellement Cassini IV, prénommé Jean-Dominique, est l'arrière-petit-fils du premier du nom, Cassini I. Deux planches, le Bélier et la Vierge, ont été sélectionnées dans tout l'ensemble que l'on pourrait rapprocher de l'Atlas de Flamsteed en consultant, par exemple, l'ouvrage d'André Le Bœuffle (1924-2006) *Atlas*

Céleste de Flamsteed[12], publié en 1997. Le zéro du signe du Bélier (fig. 5)[13] est représenté par la ligne marquée XXIV, dans une division horaire des signes sur vingt-quatre heures (deux heures par signe de 30 degrés). À l'époque de Flamsteed, la précession des équinoxes – découverte par Hipparque (IIe siècle avant notre ère) – de près d'un degré par siècle, avait déjà largement fait dépasser l'origine des signes de la constellation du Bélier, puisqu'en l'an zéro, elle avait déjà atteint le signe des Poissons. À notre époque, le décalage atteint presque deux signes, par rapport à la constellation qui lui a donné son nom. La sortie du signe des Poissons est proche ; elle coïncidera avec l'entrée dans celui du Verseau.

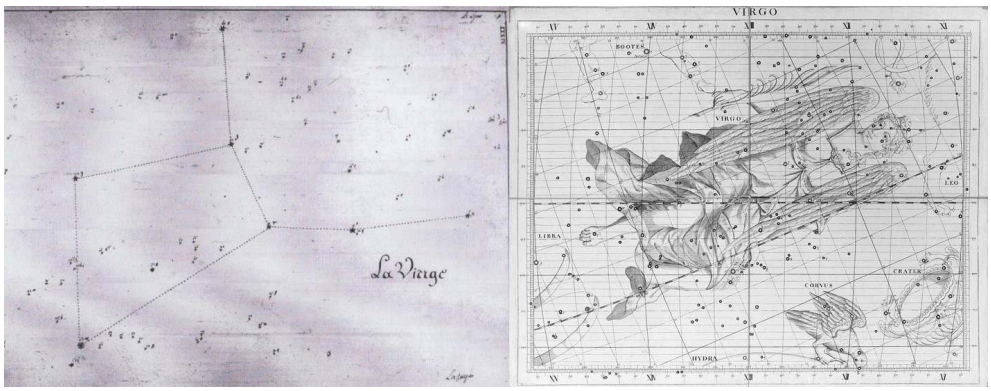
Fig. 5 : Le Bélier[11], extrait de l'*Atlas céleste* de Cassini IV à gauche et, à droite, la représentation animalière de l'*Atlas Cœlestis* de Flamsteed.



© Bibliothèque Observatoire de Paris.

11 En poursuivant les comparaisons, il serait aisé de constater que, dans le cas des Gémeaux, si l'on peut très bien reconnaître les étoiles les plus brillantes, ayant donné le schéma de Cassini IV joignant ces étoiles de grand éclat, on imagine mal pourquoi ce nom a été attribué à cet ensemble ; il en va de même pour la Vierge (fig. 6)[14]. Dans le cas de la Balance, ce signe, ni humain, ni animal est, chez Flamsteed, groupé avec le Scorpion, les deux constellations étant imbriquées.

Fig. 6 : La Vierge[12], extrait de l'*Atlas céleste* de Cassini à gauche et, à droite, la représentation humanoïde de l'*Atlas Cœlestis* de Flamsteed.



© Bibliothèque Observatoire de Paris.

Les hommes et les animaux du zodiaque

12 Les hommes du zodiaque sont au nombre de quatre selon les constellations de leurs noms : deux sont le Verseau et les Gémeaux des Babyloniens, à l'époque moderne Castor et Pollux issus de la dénomination grecque ; le troisième est le Sagittaire aux très belles étoiles brillantes, tout proche de la constellation du Capricorne. Le Sagittaire est un humanoïde qui pouvait aussi bien être placé dans la rubrique de l'animal. Tout semble parti, selon Le Bœuffle[15], de l'ensemble des huit étoiles suggérant un grand arc et sa flèche. D'archer, en raison de l'arc, le personnage est devenu, en quelque sorte, un centaure, mi-homme et mi-cheval. Le dernier homme est une femme, la Vierge, dont l'origine, selon le même auteur, est mystérieuse ; il avance que ce personnage a pu avoir été créé pour tenir ce qui était appelé, chez les Babyloniens, l'Épi de Blé, situé au sud-est de la future constellation !

13 Parmi les humains, il manque dans le zodiaque le Serpentaire et son Serpent, entre les constellations Sagittaire et Scorpion ; il possède pourtant un grand nombre d'étoiles brillantes, tant dans le personnage que dans l'animal. S'il avait été considéré dans les constellations zodiacales, leur nombre de 13 n'aurait pas permis de diviser aisément les trois cent soixante degrés de la circonférence, comme le fait 12 (multiple de deux, trois, quatre, six). Pourtant, cette constellation est beaucoup mieux implantée dans le zodiaque que le Sagittaire voisin. On peut aussi regretter qu'une constellation, au nom féminin, Cassiopée, ne se soit trouvée dans la zone zodiacale : c'est une superbe constellation.

14 Le Taureau est le signe qui fait suite au Bélier et précède les Gémeaux. Puis vient le Cancer, appelé aussi Écrevisse, qui débute, en signe, avec le solstice d'été ; il est suivi du Lion. Pour trouver à nouveau un animal, il faut sauter Vierge et Balance, ainsi que l'équinoxe d'automne, pour atteindre le Scorpion, puis sauter le Sagittaire, à torse d'homme et arrière-train équin. Vient alors Capricorne avec le solstice d'hiver et, enjambant Verseau, c'est le signe des Poissons qui achève le tour complet du zodiaque. Ainsi, l'on trouve – selon ces douze signes – quatre humains et sept animaux, ces derniers comptant quatre mammifères.

Les représentations du Lion

15 André Le Bœuffle, déjà cité et qui enseignait latin et grec à l'Université Jules Verne d'Amiens, avait soutenu en 1970 une thèse de Doctorat d'État sur le *Vocabulaire latin de l'Astronomie* ; une partie de cette thèse est à l'origine de son ouvrage, *Les noms latins d'astres et de constellations*, paru en 1977. D'autres éléments ont été utilisés pour son ouvrage *ASTRONYMIE-Les noms des étoiles*[16], paru en 1996. L'année suivante il publiait *Atlas Céleste de Flamsteed*, déjà cité et fondé – comme le titre l'indique – sur l'œuvre originale de Flamsteed ; la version employée est celle de 1795. C'est dans son ouvrage de 1977 que se trouvent ses remarques au sujet des représentations imagées des constellations :

> « L'influence combinée des mythographes et des astrologues avait tendu à donner l'apparence d'êtres vivants à la plupart des signes du zodiaque pour justifier à la fois leurs exploits légendaires et leur action sur la vie humaine. »[17]

16 Dans cette évolution, au cours du temps de la douzaine d'illustrations du Lion, sélectionnées dans les ouvrages de la Bibliothèque de l'Observatoire de Paris, quatre

ont été choisies, dans des volumes publiés entre 1489 et 1801, celles parues les plus représentatives. Tout d'abord le Lion dans un ouvrage *De Magnis conjonctionibus...* (fig. 7)[18] de Muhammad Albumasar (787-886, selon BNF) publié en 1489. Presque un siècle plus tard, c'est Sébastian Münster (1489-1552) qui publie *Rudimenta mathematica...* en 1551 (fig. 8)[19].

Fig. 7 : Le Lion, extrait de l'ouvrage d'Albumasar16.


Et ſi fuerit in leone ſignificat q̃ cadet rixa inter ciues thurcorum ⁊ arabum ⁊ vehementiã timoris gentium ex rege ⁊ q̃ timebunt ſe ⁊ ſignificat timorẽ aduenientem eis propter apparitiones ſignoꝝ celeſtiuꝫ ⁊ terreſtriũ cum deſtructione arborꝫ ⁊ animaliũ conſequenter. q̃ ſi fuerit cũ eis luna ſignificat interfectionem regum adinuicem ⁊ nocumentuꝫ hominibus adueniens propter lupos cum vehementia caloris ⁊ venenoſorum.

© Bibliothèque Observatoire de Paris.

Fig. 8 : Le Lion, extrait de l'ouvrage de Münster[17].


170 De horologiorum deſcri-

Leo.

Leo ſpectans ad occaſum, conſtituitur ſupra corpus hydræ à capite, quo Cancer inſtat, uſque ad mediam eius partem, medius æſtiuo diuiditur circulo, ut ſub ipſo orbe priores pedes habeat collocatos: occidẽs & exoriens à capite. Habet autem in capite ſtellas tres, in ceruicibus duas & in pectore unam, in interſcapilio, hoc eſt, inter ſcapulas ipſas poſt ceruicem tres, in media cauda unam, in extrema alteram, in uentre claram unam, quæ cor Leonis dicitur. Omnes ſtellæ quas habet, ſunt uigintiſeptem. Duæ in ceruice ſunt ſecundæ magnitudinis: ea quæ eſt ſuper cor, quærex dicitur, eſt primæ magnitudinis. Eſt & una in cauda ſecundæ magnitudinis. Reliquæ uerò ſunt aut tertiæ aut quartæ aut quintæ magnitudinis.

Sequitur imago Leonis.

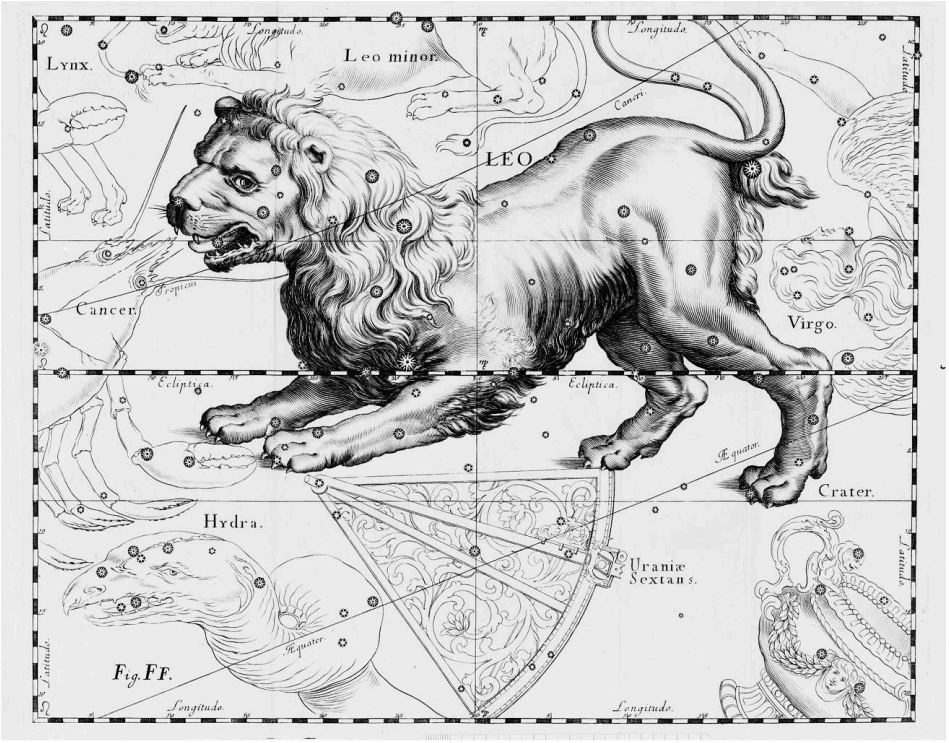
Virgo

Source gallica.bnf.fr / Observatoire de Paris

© Bibliothèque Observatoire de Paris.

17 À la fin du XVII^e siècle, l'impression s'estompe comme, par exemple, dans les différentes éditions d'*Uranometria*... de Johann Bayer (1572-1625) parues en 1603 et 1661[20]; c'est à lui que l'on doit la dénomination des étoiles les plus brillantes et en ordre décroissant d'éclat, dans l'alphabet grec : les étoiles les plus brillantes étant α suivi du nom latin de la constellation. Rappelons que si cet alphabet se révèle insuffisant, l'alphabet latin est employé. Hevelius n'introduit pas non plus la tendance à humaniser l'aspect des animaux. Il est possible d'en juger par la représentation du Lion dans son ouvrage (fig. 9)[21] *Firmamentum Sobiescianum*..., paru en 1690.

Fig. 9 : Le Lion, extrait de l'ouvrage d'Hevelius[19].



Source gallica.bnf.fr / Observatoire de Paris

© Bibliothèque Observatoire de Paris.

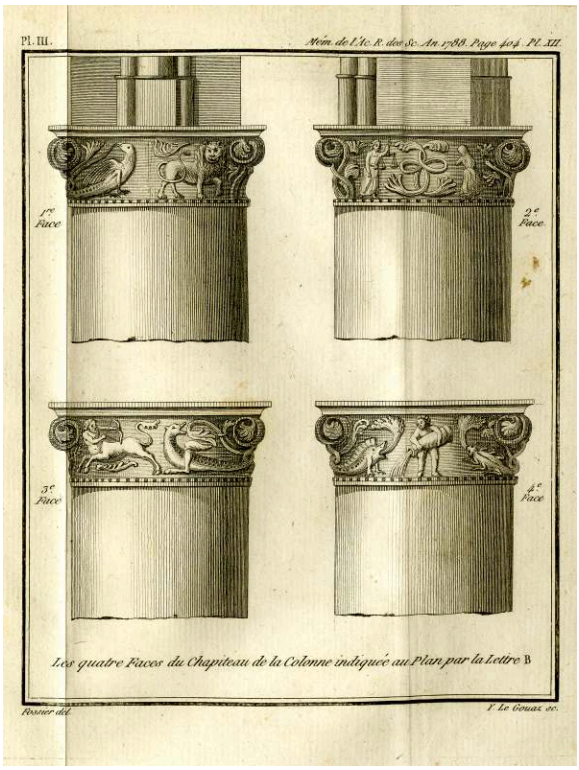
Zodiaque et églises

18 Guillaume Le Gentil de la Galaisière (1725-1792), dont le nom demeure principalement attaché à la non-observation des passages de Vénus sur le Soleil au XVIII^e siècle, en 1761 et 1769, s'est intéressé aux signes du Zodiaque. Le 12 novembre 1785, il présente à la séance de l'Académie Royale des Sciences une communication qui sera publiée dans le volume, *Histoire et Mémoires,* de cette académie pour l'année 1785. Son titre : *Mémoire sur l'origine du Zodiaque, l'explication de ses douze signes, Et sur le Système chronologique de Newton*[22] ; une illustration accompagne le texte : entre deux colonnes représentant le *Zodiaque tiré de l'Église N.D. de Paris*, a été placé un *Zodiaque tiré d'un Temple Indien*.

19 Le 14 novembre 1787, Le Gentil revient sur le sujet pour deux autres églises. Sa communication Observations sur plusieurs anciens monuments gothiques que j'ai remarqués dans cette Capitale, sur lesquels sont gravés les signes du Zodiaque, et...[23]

paraîtra dans le volume d'Histoire et Mémoires pour 1788. Le Gentil accompagne son texte d'un Plan de la Nef de la Vieille Église de Sainte Geneviève sur lequel il indique (A, B, C) trois colonnes (sur les huit de l'ensemble) dont les chapiteaux sont ornés de Signes du Zodiaque. Le schéma est donné ainsi que deux gravures où sont représentées les quatre faces des chapiteaux A et B dont une est reproduite (fig. 10)[24]. Sur l'une ou l'autre des quatre colonnes, on reconnaîtra notamment les représentations des signes : Lion, Vierge, Sagittaire, Verseau.

Fig. 10 : Signes du Zodiaque décorant les colonnes de l'Église Sainte-Geneviève à Paris, extrait de l'article de Le Gentil[22].



© Bibliothèque Observatoire de Paris.

20 Le Gentil, en quatre colonnes, a fait aussi représenter, sur des gravures, les Figures du Zodiaque qui sont sur deux Pilastres au bas de la Tour Septentrionale de l'Église de St Denis en France. Les autres colonnes reproduisent les Figures Emblématiques qui sont sur deux Pilastres au bas de la Tour Méridionale de l'Église de St Denis en France. Dans ces cas, les signes du zodiaque sont plus ou moins liés aux activités des saisons.

BIBLIOGRAPHIE

ALBUMASAR Muhammad, *De magnis conjunctionibus...*, Augsburg, Éd. E. Ratdolt, 1489.

BAYER Johann *Uranometria...*, Ulm, Éd. J. Görlini, 1661 (1ère Éd. 1603).

BODE Elert, *Description et connaissance générale des constellations...*, Berlin, chez l'auteur, 1801.

CASSINI Jean-Dominique, *Découverte de la lumière céleste qui paroist dans le zodiaque*, Mém. Acad. Sci. Tome VIII, sous-titré *Œuvres diverses de M.I.D. Cassini*, 1730, p. 121-209.

CASSINI Jean-Dominique, vol. in-f°, *Atlas céleste,* ms D 1-29 (Archives Observatoire de Paris) de 35 planches et 35 pages, [s. d.].

CELLARIUS Andreas, *Harmonia macrocosmica...*, Amstelodami, J. Janssinium, 1661.

FLAMSTEED John, *Atlas cœlestis*, London, [s. n.], 1753.

HEVELIUS Johann, *Prodomus astronomiae...*, Gedani, Typis J.-Z. Stollii, 1690.

HEVELIUS Johann, *Firmamentum Sobiescianum...*, Gedani, Typis J.-Z. Stollii, 1690.

LE BŒUFFLE André, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1977.

LE BŒUFFLE André, *ASTRONYMIE - Les noms des étoiles*, Vannes, Eds. Burillier, 1996.

LE BŒUFFLE André, *Atlas Céleste de Flamsteed*, Vannes, Eds. Burillier, 1997.

LE GENTIL Guillaume, *Mémoire sur l'origine du Zodiaque, l'explication de ses douze Signes...*, Mém. Acad. Sci. pour 1785, 1788, p. 9-23.

LE GENTIL Guillaume, *Observations sur plusieurs Monuments gothiques que j'ai remarqués dans cette capitale...*, Mém. Acad. Sci. pour 1788, 1791, p. 390-405.

MÜNSTER Sébastian, *Rudimenta mathematica...*, Basileæ, Officina Hentichi Petri, 1551.

NOTES

1. A. Cellarius, *Harmonia macrocosmica...*, entre p. 192 et 193.

2. Le graphomètre (ou le cercle entier de l'illustration citée) était muni d'une règle plate mobile autour du point central (centre du demi-cercle gradué) du nom d'alidade, elle-même munie de pinnules. Ce sont des pièces, à angle droit des extrémités de l'alidade, munies chacune d'une petite ouverture permettant des visées avec lecture de la position de l'alidade sur le demi cercle gradué. Après l'apparition de la lunette de Galilée, certains graphomètres en seront équipés pour les visées par les observateurs.

3. J. Hevelius, *Prodomus astronomiae...*, 1690.

4. Ce mot, employé pour désigner un instrument, s'applique à un objet de mesure d'angle, composé d'un limbe gradué d'une portion de cercle d'amplitude variable. Enfant, nous avons tous utilisé des rapporteurs, dont la partie en demi-cercle permettait de repérer des degrés. Pour des angles, sont employés le sextant (angle à 60°) monté sur pied ou le sextant de marine, tenu à la main. L'octant (apparu avant le sextant pour les mesures en mer) a un angle d'un huitième de cercle ; celui de 45° correspond au quart-de-cercle. On parle aussi de cercle entier, il en a existé pour la navigation. À l'opposé, des instruments disposent d'un limbe très réduit, de 10 ou 20 degrés. Dans ce cas, l'expression secteur zénithal est employée, car ils sont utilisés pour des observations proches du zénith. Les premiers instruments pour les mesures d'angles étant appelés graphomètres et se trouvaient constitués d'un limbe de 180°. Ils étaient munis d'une poignée fixée perpendiculairement au limbe, au milieu de la partie

joignant les extrémités du demi-cercle, poignée souvent creuse afin de pouvoir y placer un bâton que l'on plantait en terre pour les observations. C'est là qu'intervient l'alidade.

5. C. Passemant 1759, *Globe céleste*, Collection Observatoire de Paris inv. 99.

6. J. Flamsteed, *Atlas cœlestis*, 1753.

7. E. Bode, *Description et connaissance générale des constellations*, 1801.

8. p. Leclerc, *Planisphère céleste dédié à [...] Guillaume V [...]*, Collection Observatoire de Paris inv. I. 1844.

9. J.-D. Cassini, *Découverte de la lumière céleste...* 1730.

10. J.-D. Cassini, *Découverte de la lumière céleste...*, avant p. 121.

11. J.-D. Cassini [s. d.], Observatoire de Paris, ms D 1-29, «Atlas céleste».

12. A. Le Bœuffle, *Atlas Celeste de Flamsteed*, 1997.

13. J.-D. Cassini [s. d.], pl. Bélier et J. Flamsteed 1753, p. 1.

14. J.-D. Cassini [s. d.], pl. Vierge et J. Flamsteed 1753, p. 6.

15. A. Le Bœuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations*, 1977.

16. A. Le Bœuffle, *ASTRONYMIE-Les noms des étoiles*, 1996.

17. A. Le Bœuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations*, p. 178.

18. M. Albumasar, *De Magnis conjonctionibus...*, p. 11 du cahier L.

19. S. Münster, *Rudimenta mathematica...*, p. 170.

20. J. Bayer, *Uranometria...*, 1661.

21. J. Hevelius, *Firmamentum Sobiescianum...*, 1690, pl. FF.

22. G. Le Gentil, 1788, «*Mémoire sur l'origine du Zodiaque...*», p. 9-23.

23. G. Le Gentil, 1791, « *Observations sur plusieurs anciens Monuments gothiques...*», p. 121-209.

24. G. Le Gentil 1791, «*Observations sur plusieurs anciens Monuments gothiques...*», pl. XII.

RÉSUMÉS

Dès la haute Antiquité, les observateurs du ciel ont remarqué le retour périodique des mêmes ensembles d'étoiles en y repérant des figures géométriques, les constellations. Des noms leur ont été donnés, associés à des représentations symboliques. Des astres remarquables, Soleil, Lune et planètes se révélaient mobiles sur le fond des étoiles, les fixes, dans une zone particulière, le zodiaque. Pour effectuer des repérages, ils ont divisé le zodiaque en douze zones – de trente degrés chacune – appelées signes ; ces signes ont reçu le nom de la constellation principale qui s'y trouvait alors. Leurs appellations traditionnelles actuelles sont : Bélier, Taureau, Gémeaux, Cancer, Lion, Vierge, Balance, Scorpion, Sagittaire, Capricorne, Verseau, Poissons. Ces noms concernent des humains, des humanoïdes, des mammifères, des animaux marins. L'évolution des représentations des signes du zodiaque au cours du temps est examinée au travers d'ouvrages de la Bibliothèque de l'Observatoire de Paris.

AUTEUR

SUZANNE DÉBARBAT

Astronome titulaire honoraire de l'Observatoire de Paris, SYRTE/Observatoire de Paris

Une vie de chien à Montereau-Fault-Yonne au XIX^e^ siècle sous le crayon du dessinateur Jules Lenoir

Gilbert-Robert Delahaye

Mes remerciements à Monsieur Yves Jégo, député-maire de Montereau-fault-Yonne pour avoir autorisé la reproduction gracieuse de quelques-uns des dessins de Jules Lenoir.

1 Jules Lenoir n'est pas un artiste de premier plan et sa notoriété ne s'étend guère au-delà de sa petite patrie, la ville de Montereau-fault-Yonne, au confluent de la Seine et de l'Yonne, dans le sud du département de Seine-et-Marne. S'il a consacré quelques œuvres à d'autres lieux, l'essentiel des cent trente-neuf dessins de sa main, conservés par la ville de Montereau dans deux albums, est dédié à sa localité.

Un jeune homme doué, fils d'un héros des guerres de l'Empire

2 Jules Lenoir voit le jour le 12 août 1819 au sein de la maison familiale, dans la Grande Rue de Montereau, près de la place du Puits du Bourg. Il est le quatrième enfant de Pierre Jean Charles Lenoir et de sa femme, Antoinette Cléophée Prudence Fournier, marchande de mode. Son père, volontaire en l'an VIII, a participé aux guerres de la Révolution et de l'Empire et a bravement conquis les épaulettes de capitaine et la croix de la Légion d'Honneur sur les champs de bataille. Grièvement blessé de deux coups sabre le 6 juillet 1809, à Wagram, il quittera le service en 1810 et obtiendra l'attribution d'un bureau de tabac dans sa ville d'origine Montereau[1].

3 C'est dans cet environnement familial que va grandir le jeune Jules Lenoir. On ne sait quelles furent ses études. On peut penser qu'il bénéficia de l'enseignement primaire dispensé par l'école publique de Montereau ou par l'un des nombreux cours privés qui fleurissaient alors dans cette ville. Quoi qu'il en soit, l'instruction que reçurent les enfants Lenoir dut être de qualité puisque l'aîné, Charles Victor, fera une belle carrière militaire, tandis que le deuxième fils, Augustin Eugène, deviendra architecte à

Montereau. C'est donc, du moins peut-on le supposer, dans une ambiance studieuse que se déroula la jeunesse du petit Jules. Studieuse, certes, mais dans un environnement urbain riche de rencontres et d'observations. Le bureau de tabac paternel n'était qu'à quelques pas de la collégiale Notre-Dame-et-Saint-Loup, tout près du confluent de la Seine et de l'Yonne, tout près aussi de la tannerie, au cœur d'une ville commerçante où aboutissaient les produits de l'agriculture et de l'élevage de trois régions : la Brie, le Gâtinais et la Bassée (les terroirs de l'interfleuve Seine-Yonne). La vie des marchés sur la Place au Blé ou la Place à la Viande durent être des spectacles fascinants pour l'artiste en herbe.

4 Dès son enfance, en effet, Jules montra des dispositions pour l'art, aussi lui fit-on donner des cours de dessin par un ancien dessinateur du ministère de la Marine, Jean-Charles Portier. Ayant sans doute acquis une maîtrise suffisante du dessin et de la peinture, Montereau n'offrant par ailleurs que des perspectives limitées pour un talent naissant, Jules Lenoir prit le chemin de la capitale. Il entra, vraisemblablement vers la fin de la décennie 1830, dans l'atelier du peintre-décorateur de théâtre Pierre Luc Charles Cicéri (1782-1868). Celui-ci était alors un artiste réputé qui faisait bénéficier de son talent aussi bien la Comédie française que l'Opéra de Paris, ainsi que diverses autres grandes scènes parisiennes. Jules Lenoir, sous sa direction, participa notamment aux décors de *La biche aux bois*, une pièce-féérie en quatre actes de Théodore et Hippolyte Cogniard, dont la première eut lieu le 29 mars 1845 au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

Après la vie parisienne

5 Ce spectacle connut un succès vif et durable. Peut-être le jeune Lenoir aurait-il pu, auprès de son maître Cicéri, bénéficier des quelques retombées et y gagner la notoriété, s'il n'était déjà rentré à Montereau. Sous la plume d'un de ses contemporains, l'historien monterelais Paul Quesvers, ce retour serait dû à « l'amour du pays natal »[2]. Il semblerait surtout que ce soit l'amour d'une jeune et jolie Suisse, enceinte de ses œuvres, qui le ramena au logis familial, dans la ville du confluent. Son amie, Catherine Marie Anne Thoutberguer, avait en effet accouché, en juillet 1843, à Paris (6e), de leur première fille, Marie Antoinette. Le jeune couple, que l'on peut imaginer peu fortuné et peut-être un peu désemparé par cette nouvelle responsabilité, trouva donc refuge au domicile familial de la Grande Rue à Montereau. Il y demeurera jusqu'en 1856.

6 Cette situation, même si les gazouillis de la petite Marie Antoinette durent attendrir l'ancien capitaine des chasseurs de la Garde, chevalier de la Légion d'honneur, faisait flotter un parfum de scandale sur sa maison, aussi la situation du jeune couple fut-elle rapidement régularisée. Le 30 octobre 1843, Louis Jules Lenoir, vingt-quatre ans, unit son destin, devant le maire de Montereau, à Catherine Marie Anne Thoutberguer, dix-sept ans. Le jeune couple dut vivre heureux, du moins peut-on le supposer, puisque le 14 mars 1846, Catherine Marie Anne donna le jour à une deuxième fille, Louise Élisabeth.

Un artiste-peintre engagé dans la vie de sa cité

7 D'après Paul Quesvers, Jules Lenoir aurait été :

> « Travailleur seulement à ses heures, dédaigneux de l'argent comme tous les artistes, sans souci du lendemain, sans préoccupation de l'avenir. »[3]

8 Qu'il n'ait pas recherché la fortune est sans doute un fait peu contestable, mais on peut douter qu'il n'ait pas eu le sens de ses responsabilités familiales, d'autant qu'il était par ailleurs engagé dans la vie de sa cité. Entré dans la compagnie des sapeurs-pompiers de Montereau vers 1850, il en devint premier sous-lieutenant en février 1852, membre du conseil de discipline en 1857 et promu lieutenant en mars de cette même année. Il ne quittera la compagnie qu'en 1883. Il siégea aussi au conseil municipal de 1863 à 1868. Au fil des actes de l'état-civil de Montereau dans lesquels il apparaît, Lenoir est qualifié d'artiste-peintre mais parfois aussi de débitant de tabac, peut-être en association avec son père ou en survivance de celui-ci. Lors du recensement de 1896, il est dit professeur de dessin. À travers l'énoncé de ces métiers, on perçoit que Lenoir, même s'il éleva très dignement ses filles, ne connut jamais l'aisance. L'artiste sensible, comme le montre l'article *Montereau-fault-Yonne au XIX^e siècle sous le crayon de Jules Lenoir (1819-1899)*[4], sera durement éprouvé par les décès successifs de ses proches, sa fille cadette, Louise Élisabeth, le 15 juillet 1870, sa fille aînée, Marie Antoinette, le 28 mai 1887, sa chère femme, Catherine Marie Anne, le 11 août 1896.

Dernières années, dans la quiétude bourgeoise

9 Livré à lui-même et dans une situation financière que l'on peut présumer précaire, Lenoir va être recueilli, en 1896, par sa nièce Sédulie Marie Prudence, fille de son frère Augustin Eugène, l'architecte monterelais. Celle-ci, mariée à un conducteur de travaux (ingénieur) des Ponts et Chaussées, Émile Victor Lemaitre, va l'accueillir à son foyer, au Raincy (alors en Seine-et-Oise, aujourd'hui chef-lieu d'arrondissement de la Seine-Saint-Denis). C'est là, qu'il va vivre dans une confortable demeure bourgeoise et dans un milieu cultivé les trois dernières années de son existence. Il s'y éteindra le 23 décembre 1899[5].

Le témoin d'une ville où palpite la vie

10 L'artiste a disparu mais son œuvre demeure. Elle perpétue et honore son souvenir en même temps qu'elle porte témoignage sur la ville en mutation qu'était alors Montereau-Fault-Yonne. Avec ses dessins particulièrement précis, souvent légendés et datés, Jules Lenoir s'est fait, de façon involontaire, mais avec beaucoup de simplicité, de bonhomie, voire même de tendresse, l'historien du temps qui passe. D'abord, ses paysages ne sont pas des déserts, ils sont au contraire peuplés de dames élégantes aussi bien que de femmes du peuple, d'honorables bourgeois ou d'humbles travailleurs, de pêcheurs au bord de l'eau ou sur l'eau, d'enfants, de flâneurs, de promeneurs. On sent, au-delà des représentations de maisons, d'arbres, d'installations industrielles, de monuments chargés d'histoire, de bateaux, voire de trains de bois flottés, intéressants en eux-mêmes, palpiter la vie d'une cité. Pour ajouter une note humoristique et détendue dans ses œuvres, sans pour autant en altérer le réalisme et la précision, Lenoir y a inséré un élément qui permet à coup sûr de lui en attribuer la paternité, une seconde signature en quelque sorte, c'est la présence d'un petit chien. Le plus souvent il s'agit d'un animal de petite taille, dans lequel on a voulu reconnaître un fox-terrier à poil court[6].

Un petit chien omniprésent

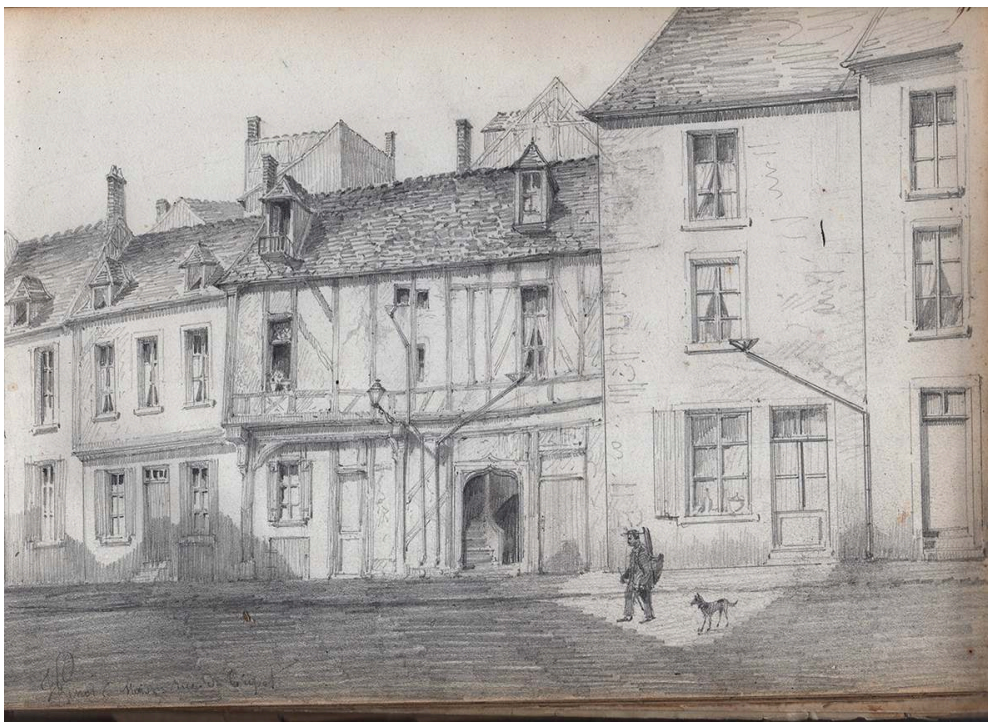
11 Ce chien est parfois représenté dans une pose statique, sagement assis sur son arrière-train, ce qui est préférable lorsqu'il est installé sur une barque devant une ancienne poterne fluviale. Mais le plus souvent, le crayon de Lenoir le saisit dans des attitudes dynamiques. D'autres fois, il accompagne tranquillement une famille, devant le château de Surville (fig. 1) ou devant les communs de celui-ci, aux côtés d'un couple grimpant vers le prieuré Saint-Martin, devant un homme cheminant devant la maison Dordoy ou derrière un autre portant une hotte dans la rue du Tripot (fig. 2), devant l'ancienne chapelle Saint-Jacques dans la rue des Récollets (fig. 3), marchant aux côtés d'un homme au bord de la Seine près du barrage de Courbeton. Il affectionne aussi la compagnie des pêcheurs. Comme il demeure sans doute discret, ceux-ci ne s'offusquent pas de sa compagnie, que ce soit dans le faubourg Saint-Maurice en face de la tannerie (fig. 4) ou en face du port des Graviers ou encore au pied de cette tannerie. On le voit aussi se promenant paisiblement ou folâtrant, par exemple dans le jardin de la maison Roncin, à proximité d'un ancien four de la tuilerie Raveneau (fig. 5), le long de l'Yonne dans le faubourg Saint-Maurice, en face de la collégiale et de la tannerie, devant les maisons anciennes de l'extrémité nord de la place du Marché au Blé, sur la place du Calvaire à l'octroi du faubourg Saint-Nicolas, dans le fossé qu'enjambe le pont de la porte Copin dans le faubourg Saint-Maurice, sur un autre quai du faubourg Saint-Maurice avec le quartier Saint-Nicolas bien visible sur la rive opposée de la Seine, sur le même quai avec la belle maison Bourcier en arrière-plan. Il lui arrive parfois de courir. Lenoir l'a ainsi représenté, devant la tuilerie Tencé ou près de la croix des Chevaliers où il semble bloquer brusquement son élan (fig. 6), devant la chapelle de La Trinité, dans le jardin de la brasserie, près du confluent avec la rive droite de la Seine en arrière-plan, le long de la Seine au droit du quai d'Yonne et du port des Fossés semblant faire la course avec le « toueur », un bateau de remorquage (fig. 7), ou encore un peu en aval comme pour accueillir les passagers de la barque reliant le chantier fluvial du port des Fossés aux tuileries du faubourg Saint-Nicolas.

Fig. 1 : Façade du château de Surville, dominant le confluent de la Seine et de l'Yonne, à Montereau.



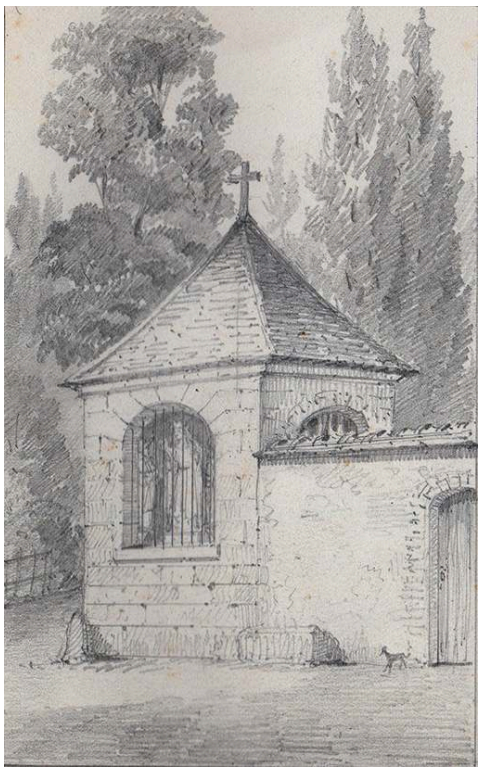
Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 2 : Rue du Tripot, avec une maison à pans de bois sculptés, à Montereau.



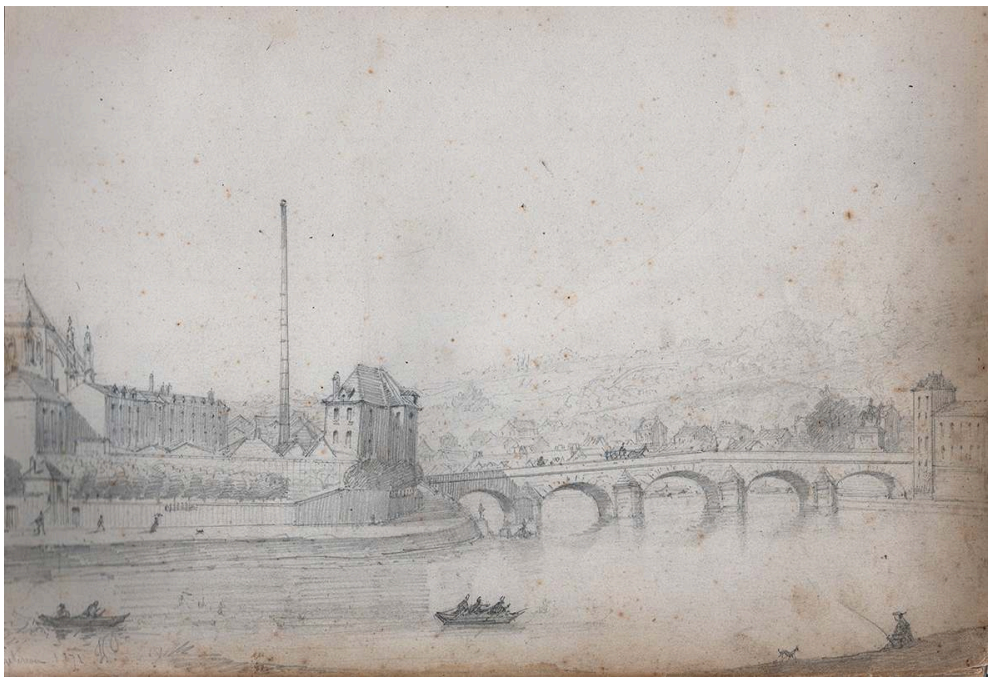
Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 3 : La chapelle-oratoire Saint-Jacques, à l'angle de la rue de Récollets et de la rue de la Pépinière royale, à Montereau.



Dessin de J. Lenoir copié d'un dessin plus ancien de l'historien monterelais Tondu-Nangis père, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 4 : Sur la rive gauche de l'Yonne, au chevet de la collégiale Notre-Dame-et-Saint-Loup de Montereau, la tannerie et sa haute cheminée.



Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 5 : Fours désaffectés de la tuilerie Raveneau, sur la rive droite de la Seine, en aval du confluent de la Seine et de l'Yonne, à Montereau.



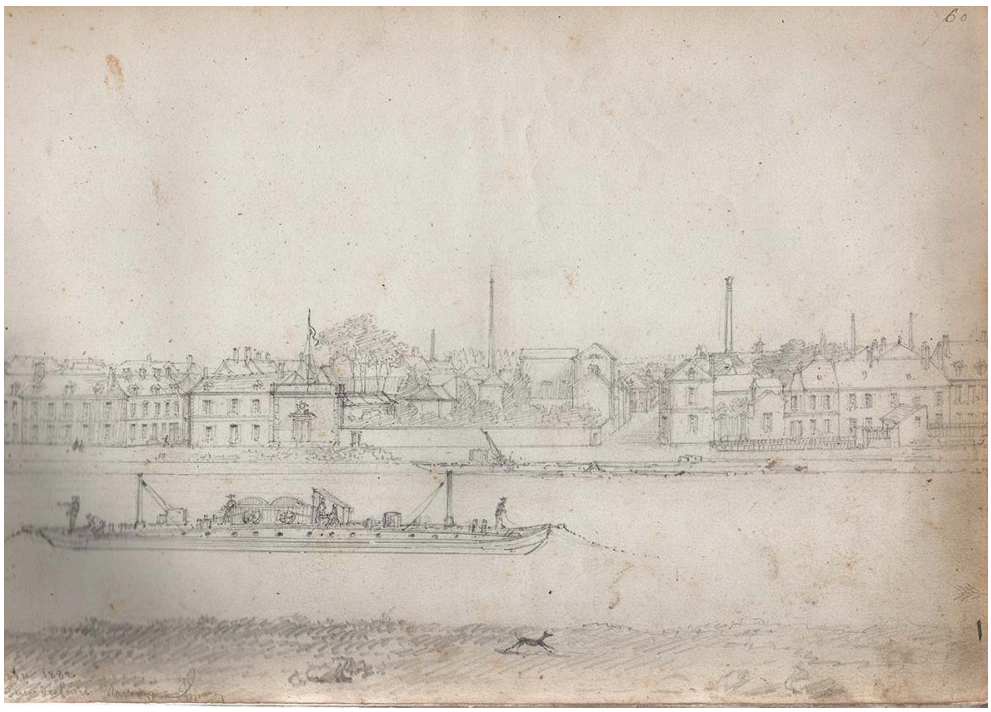
Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 6 : À l'entrée du quartier des Ormeaux, aujourd'hui Surville, la Croix des Chevaliers, à Montereau.



Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 7 : Le « toueur », un remorqueur se halant par l'enroulement d'une roue dentée sur une chaîne noyée dans le lit du fleuve, en aval du confluent de la Seine et de l'Yonne, à Montereau.

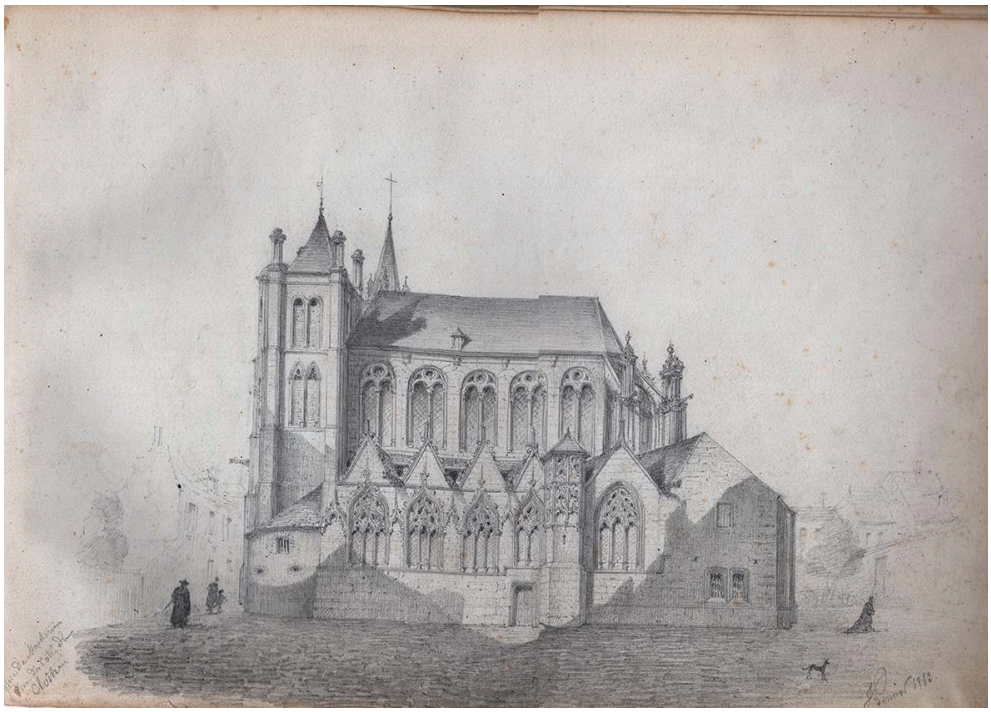


Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

12 Parfois aussi, le petit animal est arrêté et semble contempler un lieu ou un sujet, c'est le cas près de la tuilerie Raveneau, au confluent contemplant le quai d'Yonne, la patte avant gauche levée, devant le côté sud de la collégiale (fig. 8), devant la façade du château de Surville (fig. 1), sur un quai du port Fréquembault, dans la rue porte Copin, au bord de la Seine dans le faubourg Saint-Nicolas au droit du faubourg Saint-Maurice Maurice, dans les jardins dudit faubourg Saint-Maurice, dans la cour du vieux château, devant les anciens fossés ceinturant à cette époque le faubourg Saint-Maurice. La contemplation prend même dans certains cas une forme très statique. On l'a vu immobile assis sur une barque, il est dans la même posture devant l'oratoire dédié à saint Fiacre dans la Grande Rue, de même que sur le port Dame Ozanne où il semble fixer un empilement de débris.

13 Jules Lenoir le plonge d'autres fois dans des situations un peu risquées. Ne le voit-on pas embarqué à deux reprises, perché sur la cabine avant du coche d'eau reliant Paris à Sens, Auxerre et Nogent-sur-Seine (fig. 9) ou bien sur des trains de bois descendus du Morvan et flottant vers Paris (fig. 10). Il est évident que les « flotteurs » qui convoyaient les trains flottés ne pouvaient s'occuper d'un animal qui les aurait gêné lors des franchissements de biefs et d'écluses, qu'il aurait fallu nourrir et qui pouvait se retrouver à l'eau lorsque des accidents survenaient et qu'un train se déchirait. De la même manière, il n'est pas concevable que le chien, si sympathique soit-il, ait pu être embarqué sur le coche d'eau. Celui-ci était souvent bondé et les voyageurs auraient vraisemblablement manifesté leur réprobation à son embarquement.

Fig. 8 : La collégiale Notre-Dame-et-Saint-Loup de Montereau, vue du sud.



Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 9 : L'un des coches d'eau circulant sur la Seine et sur l'Yonne entre Paris, Sens, Auxerre ou Nogent-sur-Seine, ici à Montereau, en aval du confluent des deux cours d'eau.



Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Fig. 10 : Un train de bois, venu du Morvan, destiné à l'approvisionnement de Paris en bois de chauffage, flottant au droit du Port des Fossés, à Montereau.



Dessin de J. Lenoir, reproduction gracieusement autorisée par la ville de Montereau.

Quelle vie pour ce chien ?

14 On l'aura compris, sous le crayon de Jules Lenoir, le gentil canidé participe pleinement à la vie monterelaise et cela pendant plus de quatre décennies du XIX^e^ siècle. Il accompagne les mutations industrielles et commerciales qui remodèlent l'aspect de la ville, il contemple même l'usine à gaz. Il demeure néanmoins immuable en dépit des évolutions du costume et des activités humaines qui apparaissent à ses côtés. Et puis, il est surtout doté d'une remarquable longévité. Il semble donc qu'une vie de chien à Montereau-fault-Yonne au XIX^e^ siècle, lorsque l'on était dans les petits papiers d'un dessinateur talentueux, valait la peine d'être vécue. D'autant qu'elle vous faisait passer à une postérité valorisante puisque placée sous le signe de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

DELAHAYE Gilbert-Robert, « Le dessinateur Jules Lenoir (1819-1899), témoin d'une ville en mutation », dans *Montereau-fault-Yonne au XIX^e^ siècle sous le crayon de Jules Lenoir (1819-1899)*, Provins, Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins, 2015, p. 7-13.

DELAHAYE Gilbert-Robert, « De Montereau-fault-Yonne au Raincy, l'œuvre et le destin du dessinateur Jules Lenoir », *En Aulnoye jadis* (publication annuelle de la Société historique du Raincy et du Pays d'Aulnoye), n° 45, 2016, p. 51-57.

QUESVERS Paul, Notice nécrologique de Jules Lenoir, dans *Journal de Montereau*, du 4 janvier 1900. Texte repris dans Fiévet Paule, *La vie à Montereau de 1880 à 1920*, Le Mée-sur-Seine, Éditions Amattéis, 1989, p. 317-318.

VERDIER François, « Introduction », dans *Montereau au XIX^e^ sous le crayon de Jules Lenoir (1819-1899)*, Provins, Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins, 2015, p. 5-6.

NOTES

1. La biographie de J. Lenoir a fait l'objet d'une étude détaillée dans : G.-R. Delahaye, « Le dessinateur monterelais Jules Lenoir (1819-1899), témoin d'une ville en mutation », dans *Montereau-fault-Yonne au XIX^e^ siècle sous le crayon de Jules Lenoir*, p. 7-13.

2. P. Quesvers, *Notice nécrologique*, 4 janvier 1900.

3. *Ibidem.*

4. G.-R. Delahaye, « Le dessinateur Jules Lenoir (1819-1899), témoin d'une ville en mutation », dans *Montereau-fault-Yonne au XIX^e^ siècle sous le crayon de* Jules *Lenoir (1819-1899)*, Provins, Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins, 2015, p. 7-13.

5. Sur les dernières années de J. Lenoir au Raincy : G.-R. Delahaye, « De Montereau-fault-Yonne au Raincy, l'œuvre et le destin du dessinateur Jules Lenoir », p. 57.

6. F. Verdier, « Introduction », dans *Montereau au XIX^e^ siècle sous le crayon de Jules Lenoir*, p. 5.

RÉSUMÉS

Le dessinateur Jules Lenoir, né à Montereau-fault-Yonne (Seine-et-Marne) en 1819, après s'être formé au métier de décorateur de théâtre, à Paris, dans l'atelier de Pierre Luc Charles Cicéri, revient à Montereau, vers 1843, pour y exercer son talent jusqu'en 1896. Cent trente-neuf de ses dessins sont aujourd'hui la propriété de la municipalité. Ils témoignent de l'évolution de la ville qui, de bourgade rurale devient une petite cité industrielle. De sa formation de décorateur de théâtre, l'artiste a conservé le goût d'échelonner les plans et d'y faire évoluer personnages et animaux. Parmi ces derniers, on remarque un petit chien qui se retrouve, au long de quatre décennies, dans la plupart de ses dessins et qui constitue presque une seconde signature. L'animal évolue ainsi dans des situations souvent banales mais parfois burlesques ou inattendues. Tantôt il court dans un vignoble ou chemine auprès de ses maîtres dans les rues de la ville ou dans le parc du château de Surville, d'autres fois il est en arrêt devant une tuilerie ou bien est assis à l'extrémité d'une barque ou encore vogue sur un train de bois descendu du Morvan flottant vers Paris. Dans l'œuvre de Lenoir, ce petit chien constitue autant un témoignage du

statut social de l'animal de compagnie au XIX^e^ siècle qu'une amusante singularité proposée au regard du spectateur.

AUTEUR

GILBERT-ROBERT DELAHAYE

Journaliste d'entreprise retraité

Sublimation du taureau de combat à travers l'objectif photographique de Francisco Cano

Justine Guitard

1 Francisco Cano fut boxeur et torero avant de devenir photographe (fig. 1). Au cours de sa très longue carrière artistique, il a photographié tous les toreros en vogue dans toutes les arènes d'Espagne, et même en Amérique. Dans une certaine mesure, il est envisageable de considérer que ses clichés photographiques reconstituent l'histoire de l'Espagne, puisque le philosophe espagnol José Ortega y Gasset déclarait qu'il était impossible de comprendre convenablement l'histoire de l'Espagne sans avoir reconstruit l'histoire des corridas[1]. Par là même, il voulait suggérer l'importance de la tauromachie dans la société espagnole et dans son évolution.

Fig. 1 : Francisco Cano. Madrid. 1945.



C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 33.

> « Les photographies de Francisco Cano, *Canito* pour les intimes, sont révélatrices d'un travail soigné qui met en lumière la présence du taureau dans ce combat si singulier, cette *« lutte entre deux formes de vie, le pouvoir serein de l'intelligence – la ruse – contre la puissance de la force brute – l'instinct aveugle. »*[2]

2 Deux ouvrages dédiés aux photographies de F. Cano ont été récemment publiés : *Los mitos de Cano*[3] et *Cano : figura entre maestros*[4], c'est dire la quantité de photographies conservée par l'auteur. Parler de sublimation du taureau de combat à travers son objectif photographique ne semble en rien abusif parce qu'il s'agit véritablement d'une méta-représentation de l'animal dans un univers très codifié, celui de la corrida, qui apparaît de manière presque sacrée. Le fait d'avoir exercé la profession de torero et d'avoir côtoyé les taureaux permet, sans doute, au photographe récompensé par le Prix national de Tauromachie 2014, d'appréhender différemment le spectacle et de réaliser des clichés originaux qui centrent l'attention sur l'animal. Comment Francisco Cano parvient-il donc à sublimer le taureau de combat dans les arènes à travers ses photographies ?

Les aspirations du photographe

3 Lorsque F. Cano commença sa carrière de photographe dans les années 1940, l'information était contrôlée par un régime franquiste à la fois oppressif et répressif[5]. Pour gagner sa vie, le jeune free-lance qu'il était à cette époque vendait ses clichés à l'unité pour les journaux nationaux, tels que *ABC*, *El Ruedo* ou encore *Dígame*. Il s'initia à la photographie par obligation matérielle, mais aussi et surtout par passion voire par dévotion. Le photographe natif d'Alicante est un « voyageur universel qui suit le sillage des toreros »[6] et qui raconte leur histoire. Il fréquenta tous les toreros de son temps et entretint avec certains d'entre eux une amitié intime. Les photographier devint une habitude et l'on dit de lui aujourd'hui qu'il est le plus rapide pour capturer la scène la

plus éphémère qui soit[7]. Il fut même engagé par les toreros les plus célèbres de l'époque franquiste pour rendre compte de leur talent et pour sublimer leur image publique.

4 Force est de constater qu'il apporte un regard novateur sur le spectacle tauromachique et sait capter l'instant propice, le moment fugace durant lequel l'homme et l'animal se rencontrent de manière si singulière. S'il est aussi adroit l'appareil à la main et si sa dextérité met en lumière des photographies qui subliment le combat taurin, c'est que son passé de torero lui permet d'envisager le spectacle différemment. Il a ce temps d'avance et cette vision singulière sur la lutte taurine que d'autres n'ont pas. Toutefois, contrairement à d'autres photographes, F. Cano étaye l'illustration du taureau de combat qui est généralement donnée à voir. En effet, il tend à mettre en valeur la force brute de l'animal et capture avec aisance l'osmose entre l'homme et le taureau.

Mise en valeur de la force brute

5 Les clichés photographiques de F. Cano mettent en valeur la force brute du taureau de combat dans l'arène. La puissance et la vigueur taurines sont représentées dans cette lutte si singulière avec l'homme : extrêmement imposant, l'animal apparaît fougueux et dominateur.

6 L'agressivité du taureau de combat est relevée en 1962 lorsque le photographe immortalise Curro Romero, stoïque et immobile, qui affronte un taureau nerveux (fig. 2). Ce terme d'agressivité semble tout à fait justifié par le rôle que l'on attribue communément au taureau de combat. Qui dit combat dit agressivité dans le but d'imposer sa propre domination. En effet, par la force brute qui le caractérise, l'athlétique taureau s'élève pour blesser son ennemi. Sur ses pattes arrière, il prend une énorme impulsion qui le met en mouvement, mouvement perceptible à travers le flou poussiéreux du sable qui apparaît précisément autour des sabots arrière du taureau et de sa queue qui semble suspendue dans les airs. Ce déplacement rapide contraste avec l'impassibilité du torero, vissé sur le sol de l'arène. La force brute, symptomatique du taureau brave, est aussi suggérée par la robe noire de l'animal. D'ailleurs, il faut souligner que l'adjectif espagnol *bravo* signifie sauvage et désigne la combativité de l'animal ainsi que son instinct agressif[8]. Ce noir ardent qui ressort indéniablement de la photographie est symboliquement associé à la peur et à la mort. Il y a une profonde dichotomie entre le taureau, très sombre, très noir (même les cornes de l'animal sont très foncées), et le reste de l'image beaucoup plus clair, clarté exacerbée par l'habit de lumière de Curro Romero et le public en arrière-plan. Cette noirceur est d'autant mise en évidence que le taureau a la gueule ouverte et semble mugir dans son mouvement. Par là même, le taureau est presque humanisé, personnifié, puisqu'il s'exprime certes furieusement et sauvagement, mais avec une certaine humanité, en donnant à voir à son adversaire sa rage et sa détermination, dans ce que l'on pourrait appeler un sursaut d'orgueil, exprimé par l'élévation de l'animal vers le haut. Le spectateur a l'impression qu'il va sortir du cadre, tant sa révolte est imposante. L'homme, quant à lui, reste impassible, son visage est fermé et son regard habité. Tous les regards convergent vers le centre de l'arène, vers le taureau qui, dans sa bestialité la plus noble, démontre sa force et sa brutalité face à l'homme aux bas clairs.

Fig. 2 : Curro Romero. Malaga. 1962.



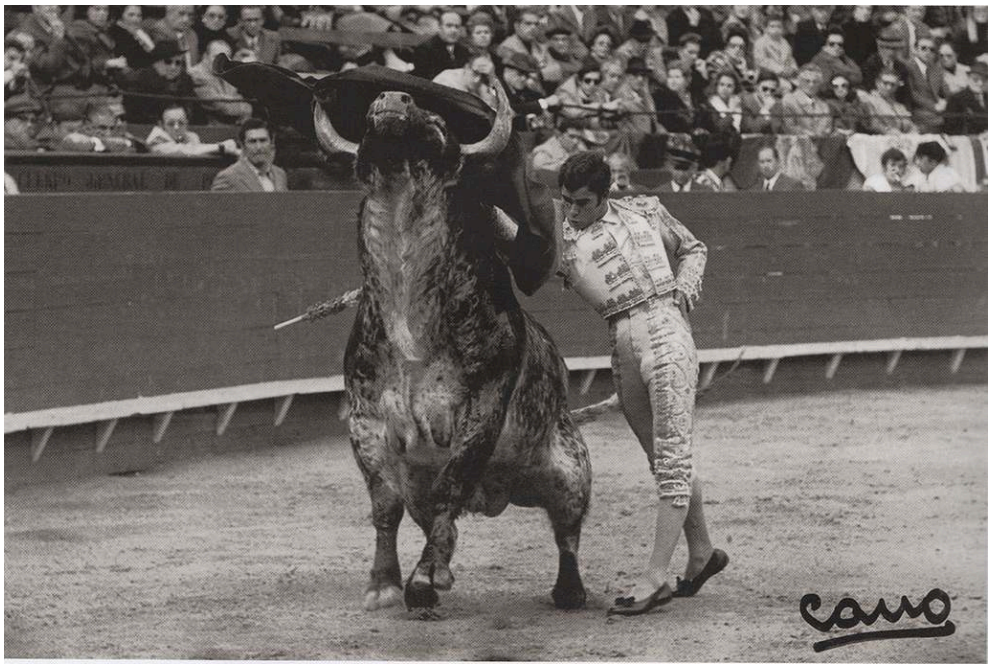
Photographie de Francisco Cano, tirée de C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 118.

7 La noblesse de la force brute du taureau est alimentée par une photographie tout à fait spectaculaire qui date du 16 mars 1971 (fig. 3). Ce cliché pris dans les arènes de Valence retient l'attention du spectateur qui, perplexe, observe Francisco Rivera *Paquirri* relever sa cape et faire passer dessous l'animal qui cherche à toucher avec ses cornes le tissu qui s'agite, en relevant le mufle au maximum. Les yeux clos, le cou épais relevé, les cornes dirigées vers le ciel, le taureau adopte une position peu habituelle. Le photographe met en exergue la musculature impressionnante de l'animal. C'est le cou étonnamment large et musculeux du taureau qui dénote réellement la force affranchie du fauve. Sur cette photographie plus que sur n'importe quelle autre, se manifeste ce que le philosophe français Francis Wolff appelle :

> « Le combat réglé entre un homme et un animal, autrement dit la représentation de la lutte entre [...] l'intelligence – la ruse – [et] la force brute – l'instinct aveugle. »[9]

8 Effectivement, *Paquirri* sur la pointe des pieds, une main sur la taille, induit le mouvement et la posture du taureau. L'homme, doué de raison et d'intelligence, ruse à l'aide de sa cape avec une force de la nature indomptable. Naturellement, le clivage entre ces deux « formes de vie »[10] saute aux yeux : le costume et la coiffure impeccables du torero se distinguent de la robe bicolore du taureau, noire tachetée de blanc. L'habit de lumière est d'un blanc immaculé, ce qui suggère entre autres le début du combat, la préparation de l'homme en amont ainsi que l'humilité de celui qui affronte le taureau[11], au pelage moucheté[12], d'ores et déjà empreint de combat, dès qu'il entre en piste, le taureau sauvage charge, il attaque le leurre instinctivement, le noir symbolisant la rébellion et la mort. Les sabots de l'animal sont enfoncés dans le sable de l'arène, ce qui lui permet de dresser le haut de son corps à la verticale, révélant aux spectateurs une souplesse tout à fait impressionnante, uniquement possible dans ces circonstances tauromachiques.

Fig. 3 : Francisco Rivera. Valence. 1971.



Photographie de Francisco Cano, tirée de C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 132.

9 Le caractère irréfléchi, spontané et virulent du taureau brave est capturé le 15 mai 1978 par F. Cano dans les arènes madrilènes de *Las Ventas* (fig. 4). Rafael de Paula, statuaire, entrouvre ses jambes comme un compas et déroule sa cape autour de ses hanches pour effectuer une « véronique », passe particulièrement artistique et appréciée des puristes. Le fauve noir de jais mat fonce, tête baissée, à la recherche de la cape qui tournoie lentement. La très légère contre-plongée de la photographie accentue peut-être la ruse du torero que l'animal n'est pas capable de déjouer. L'œil et la corne blanchâtre gauche du taureau démontrent le mouvement vers l'avant, le mufle étant orienté vers le sol. Ce déplacement rapide est illustré par la poussière sableuse qui masque les sabots de l'animal. Cette poussière soulevée par la course de l'animal est significative parce qu'elle montre l'agitation extrême du taureau qui défie l'homme, immobile, et qui cherche à le percuter. La force brute que représente l'animal est perçue à travers son regard qui semble perdu, noyé dans le décor, cherchant à voir quelque chose de difficilement identifiable qui s'agite afin de le frapper de ses cornes recourbées. La vaste étendue sablée de l'amphithéâtre donne l'impression qu'il s'agit d'une rencontre naturelle fortuite entre l'homme et l'animal, d'autant que l'aire n'est pas lisse et que le sable est retourné à de nombreux endroits. La spontanéité de l'animal qui attaque est relayée par la réflexion artistique menée par celui qui mène la danse, le torero. Le taureau semble réfléchi dans la corporéité de l'homme puisque Rafael de Paula, menton rentré dans le cou, regarde vers le bas en direction de la cape, tout comme le taureau finalement. Sur le cliché, la force brute animale est animée par le torero, par sa prouesse avec la cape. La virulence et la spontanéité de l'animal sont visibles sur cette prise de vue en plongée : l'animal fonce littéralement sur ce qu'il voit s'en face de lui. Ses pattes avant sont rapprochées tandis que ses pattes arrière sont largement écartées, comme pour donner de l'élan à cette masse noire qui se rue sur l'étoffe sans discernement.

Fig. 4 : Rafaël de Paula. Madrid. 1978.



Photographie de Francisco Cano, tirée de C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 138.

Capture de l'osmose entre l'homme et l'animal

10 Les photographies de F. Cano sont révélatrices de l'osmose qui existe dans l'arène entre le taureau et l'homme. Le photographe taurin capture des instants insolites durant lesquels les deux combattants ne forment qu'un. Cette fusion difficilement pensable de prime abord s'exprime à travers l'objectif du désormais centenaire.

11 Au mois de mai 1955 à Madrid, Manolo González s'approche si près du taureau combattu que F. Cano ne peut s'empêcher d'appuyer sur le bouton de son appareil photographique : il immortalise l'instant où les corps se frôlent de manière très risquée (fig. 5). La photographie offre, en plongée, une vue imprenable sur la scène : le torero, bras tendu, brandit sa cape tout en regardant l'animal foncer vers elle, les cornes en direction du tissu. Le corps à corps entre les deux adversaires est particulièrement mis en évidence puisqu'un réel travail photographique est effectué à partir de la corporéité des deux êtres, les têtes n'apparaissant que partiellement ou dans l'ombre. La tête du taureau est cachée par la cape de l'homme. Cette absence visuelle réifie ici l'animal. Elle peut également être envisagée comme une réinterprétation artistique de la figure du Minotaure : cette fois, le personnage aurait un corps de taureau et une tête humaine. Le corps énorme de l'animal est frappant du fait que l'on ne peut voir sa tête et qu'il occulte l'intégralité des jambes du torero. L'animal semble freiner sa course, c'est à tout le moins ce que suggère l'enfoncement de ses deux pattes arrière qui voient le sable se soulever légèrement et suivre la direction empruntée. Les trois banderilles blanches qui pendent sur le dos de l'animal suivent le mouvement ralenti du taureau, puisqu'elles sont faiblement floutées. Il s'agit bien d'une fusion, d'une osmose entre l'homme et l'animal. Le photographe met en scène ce que l'on pourrait appeler le syncrétisme des

corps dans l'arène : l'homme et l'animal ne forment plus qu'une seule et même entité, du moins quelques fractions de seconde durant. Là, l'intelligence humaine et la brutalité animale se confrontent et se réunissent sous les yeux ébahis des spectateurs. F. Cano ne néglige ni l'homme ni l'animal, il les sublime ensemble.

Fig. 5 : Manolo González. Madrid. 1955.

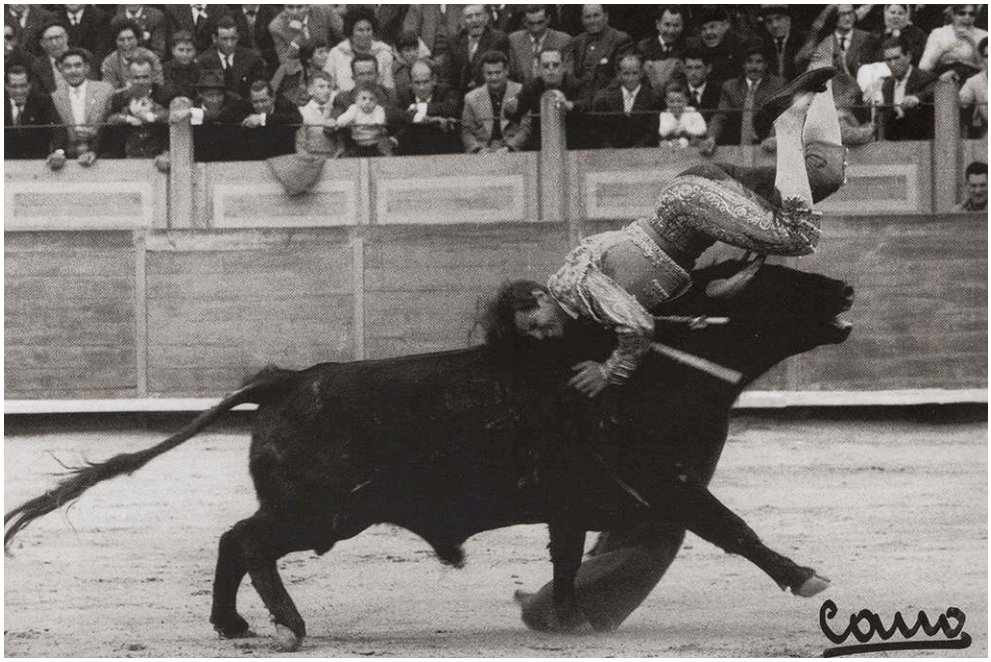


Photographie de Francisco Cano, tirée de C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 102.

12 Le 10 mars 1963, dans les arènes de Lorca, F. Cano photographie avec génie un moment insolite (fig. 6). Un énorme taureau noir accroche Manuel Benítez *El Cordobés*, le torero le plus célèbre de sa décennie. La puissance de l'animal apparaît nettement sur ce cliché : le taureau occupe la largeur de la photographie, ce qui témoigne de son poids colossal et de sa force sauvage. L'homme se retrouve sur le dos du taureau, complètement renversé. La tête du taureau est en face des pieds de l'homme, dans les airs. Le taureau suit sa trajectoire cependant que le torero tente de s'accrocher au dos de l'animal, son visage laissant apparaître une grimace de souffrance, accentuée sans doute par de la peur mêlée à de l'angoisse. *El Cordobés* semble tout petit, presque miniaturisé, face à ce taureau peut être trois fois plus gros et plus robuste que lui. Les deux forces en présence semblent disproportionnées : l'attention se centre sur l'animal qui est gigantesque et qui sort vainqueur de ce duel puisqu'il soulève l'homme, tout décoiffé, avec une facilité déconcertante. Les pattes ancrées dans le sol de l'animal contrastent avec les *zapatillas*[13] en l'air du torero. Le rapport de force est remporté momentanément par l'animal : l'osmose qui lie les deux adversaires dans cet unique moment de fusion des corps montre que le taureau a le dessus et l'emporte sur le petit torero. Au second plan, les regards des spectateurs sont dirigés dans la même direction : tous regardent les deux forces s'unir en un seul et même corps. Les émotions sont variables. À gauche, une femme hurle de terreur ; en dessous, un homme au costume gris clair donne libre cours à sa surprise dans un léger recul, la bouche entrouverte ; au centre de l'image, un homme semble imperturbable, les coudes sur la

barrière et la tête rentrée dans les épaules ; à droite, un homme coiffé d'un chapeau noir sourit discrètement derrière sa moustache. Tous les sentiments sont éprouvés devant l'envol du torero. La gueule ouverte, le taureau semble mugir. L'osmose des combattants ajoute au combat une incertitude presque terrifiante.

Fig. 6 : Manuel Benítez. Lorca. 1963.



Photographie de Francisco Cano, tirée de C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 124.

13 Présent dans les arènes de Murcie au mois de septembre 1974, F. Cano propose un cliché taurin un peu différent d'une rencontre entre Antonio José Galán et le taureau (fig. 7). L'homme, légèrement penché, pose la main entre les cornes du taureau comme s'il s'agissait d'un animal domestique. Les deux combattants sont immobiles, l'un en face de l'autre. Toutefois, leurs regards ne se croisent pas : le taureau regarde les spectateurs qui sont en face de lui ; le torero, la bouche entrouverte, regarde au-dessus du taureau, potentiellement vers les gradins. L'attitude des deux êtres semble relativement détendue, si ce n'est qu'ils évitent de se regarder dans les yeux. Le moment de la prise de la photographie est calme puisque rien ne bouge. Les deux combattants se trouvent dans la partie d'ombre tandis que les spectateurs, au fond, sont en plein soleil. Le terrain du combat est d'autant plus assombri que le taureau est noir et que l'habit de lumière du torero est foncé. Cette obscurité choisie rend compte de l'osmose inquiétante et passagère qui unit les deux protagonistes de la photographie. L'événement est assez troublant parce que l'on sait que le combat va recommencer de plus belle incessamment. La cape, jonchée sur le terrain sableux de l'arène derrière l'homme, et la *montera*[14], délaissée à même le sol à droite du taureau, donnent à l'espace d'ombre une certaine consistance : le champ du combat semble avoir été aménagé l'instant d'une photographie. Le torero regarde dans le hors-champ comme s'il attendait patiemment que le photographe ait pu capturer ce morceau de réel dont il fait partie intégrante. La supposée mise en scène de l'instant est un leurre, l'osmose existe bel et bien entre l'animal et l'homme qui lui caresse le mufle. Un bon

mètre sépare les deux forces en présence qui sont solidement vissées sur le sable. Le torero est de profil et cache une partie de son corps à l'animal, il représente la ruse humaine ; le taureau est de face et ne cache rien à l'homme, il est comme dans la nature, instinctif et impulsif, la force brute animale.

Fig. 7 : Antonio José Galán. Murcie. 1974.



Photographie de Francisco Cano, tirée de C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*, p. 135.

14 En fin de compte, F. Cano réalise un travail artistique de haute tenue. Il sublime le taureau de combat à travers son objectif photographique durant presque soixante-dix ans, ce qui est tout à fait colossal. Les photographies de Cano sont le reflet de l'Espagne de l'après-guerre dans laquelle une société divisée dissimulait sa douleur dans les arènes, ce sont également les années des plans de développement et les années 1960, et bien sûr l'Espagne du changement et de la transition[15].

15 Son travail met en valeur la force brute de l'animal dans son sens le plus noble d'une part, et l'osmose entre l'homme et l'animal d'autre part. Être photographe taurin, c'est avant tout être passionné de taureaux. F. Cano aime le monde taurin et s'il parvient à sublimer le taureau de combat dans l'arène, c'est aussi et surtout parce qu'il a un regard différent sur la corrida pour avoir été torero lui-même par le passé. Il sait toujours capturer l'instant propice avec originalité et génie. Celui qui a pris l'habitude de signer le négatif de ses œuvres par quatre lettres unies sans soulever le crayon est avant tout un amoureux de la photographie. Ses clichés lui ressemblent en ce sens qu'il y met son inspiration, sa technique et sa vision des choses. Le combat sanglant s'il en est entre l'homme et l'animal sort sublimé des remarquables instantanés de F. Cano. Si la figure du torero impressionne et fascine les aficionados, le taureau n'est pas un laissé-pour-compte dans l'immense œuvre photographique de F. Cano. L'apport esthétique de ses photographies à teneur historique n'est désormais plus à démontrer.

BIBLIOGRAPHIE

AMORÓS Andrés, *Los mitos de Cano*, Valence, Rom editors, 2009.

BAEZA Concha, RODRÍGUEZ José Vicente (dir.), *Cano : figura entre maestros*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 2005.

BENNASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols : VI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Robert Laffont, 1992.

WOLFF Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Fayard, 2011.

NOTES

1. La citation de José Ortega y Gasset est la suivante : « No puede comprender bien la historia de España quien no haya construido, con rigurosa construcción, la historia de las corridas de toros ». Consulté en ligne le 7 avril 2016. http://www.tauroarte.com/47.html

2. F. Wolff, *Philosophie de la corrida*, p. 111.

3. A. Amorós, *Los mitos de Cano*.

4. C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano : figura entre maestros*.

5. B. Bennassar, *Histoire des Espagnols : VI^e^-XX^e^ siècle*, p. 859-866.

6. « Digamos que Cano se hizo viajero universal siguiendo la estela de los toreros ». C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano: figura entre maestros*, p. 44.

7. « Cano era (es) el más rápido en disparar, el vaquero que nos dejó perplejo cuando cierta tarde desenfundó su arma a la velocidad del rayo y dejó clavada la estampa de un matador de renombre en los ladrillos del túnel de Las Ventas », *Ibid.*, p. 45.

8. A contrario, un taureau *manso* est un animal peu combattif qui cherche à fuir l'affrontement avec l'homme.

9. Francis Wolff, *Philosophie de la corrida*, p. 111.

10. *Ibid.*, p. 111.

11. Une fois paré de l'habit de lumière, le torero éprouve la *vergüenza taurina* (dignité taurine), notion particulièrement importante dans le monde de la tauromachie.

12. En espagnol, *salpicado*.

13. Les *zapatillas* sont les chaussures légères noires du torero, elles ressemblent à des ballerines.

14. La *montera* est la coiffe traditionnelle des toreros. C'est Francisco Montes Reina, plus connu sous le pseudonyme de *Paquiro*, qui impose définitivement son usage au milieu du XIX^e^ siècle. Les toreros se servent de la montera pour offrir la mort du taureau à une personne en particulier ou à l'ensemble du public.

15. « Las fotografías de Cano son el reflejo de la España de posguerra en la que une sociedad dividida disimulaba su dolor en la plaza de toros, son también los años de los planes de desarrollo y del seiscientos, y por supuesto de la España del cambio y la transición ». C. Baeza et J. V. Rodríguez (dir.), *Cano: figura entre maestros*, pp. 50-51.

RÉSUMÉS

Francisco Cano (1912-2016), boxeur, torero puis photographe, illustre le monde taurin avec une vision singulière. Il sait saisir l'instant propice et égayer le regard du spectateur. L'artiste offre des clichés époustouflants de cette rencontre unique entre l'homme – le torero – et l'animal – le taureau. Le taureau de combat prend une place prépondérante dans ses photographies et les habite complètement. Ses portraits sont toujours très révélateurs du combat à mort auquel se livrent l'homme, doué de raison, et le taureau, cette force brute (Francis Wolff). Très peu d'études se sont centrées sur les photographies de Cano et, en ce sens, nous nous proposons d'apporter un regard novateur sur la fusion ou l'osmose quasi parfaite entre le torero et le taureau dans l'arène qui existe dans l'immense œuvre photographique de Cano. Notre communication, en s'appuyant sur des photographies inédites de son auteur, interrogera l'apport esthétique de ces clichés à teneur historique.

AUTEUR

JUSTINE GUITARD

Docteur en Études hispaniques à l'Université de Perpignan Via Domitia, Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Le panda d'Arab Dairy : mais pourquoi est-il si méchant ?

Cyril Maré

1 Mai 2010, les chaînes égyptiennes de télévision commencent la diffusion d'une campagne promotionnelle intitulée, en français, *Ne dites jamais non au panda.* Le mois suivant, elle remporte le Lion d'argent du Festival international de la publicité, à Cannes. À la fin de l'été, les principaux spots qui la composent sont compilés et mis en ligne sur YouTube. Six ans plus tard, cette vidéo initiale compte plus de 35 millions de vues[1]. Elle est rapidement devenue virale et un « mème internet »[2], a fait l'objet de reprises, de sous-titrages, de détournements et de produits dérivés non officiels. Les soixante-dix premiers résultats d'une recherche anglophone *Never Say no to Panda* sur YouTube dépassent chacun les cent mille vues. Alors que le message audiovisuel est reçu par un public large et hétérogène, ce qui pourrait faire supposer une forte variété de réactions, comment expliquer l'engouement international unanime envers une publicité conçue pour une réception égyptienne ?

2 Créée par la société de production Elephant Cairo pour l'agence Advantage Marketing & Advertising, la campagne vise à promouvoir les fromages de la marque *Panda* appartenant à Arab Dairy, compagnie égyptienne présente sur le marché du Moyen-Orient. Pour y parvenir, elle recourt, dans chacun de ses sept courts-métrages, à la même recette. Dans un lieu du quotidien, une personne demande à une autre si elle veut du fromage *Panda*. Lorsque cette dernière exprime son refus, un panda géant apparaît, debout et immobile, accompagné des premières notes d'une chanson douce et suave. L'ensemble de l'auditoire est stupéfait. Silencieux, l'animal semble sourire et regarder tendrement dans sa direction. Mais lorsque la mélodie cesse, il se met brusquement en action. Il s'en prend à ce qui devient sa victime, en faisant tomber son caddie de course, son ordinateur, sa télévision, en crevant son ballon, en jetant son gâteau d'anniversaire ou en gâchant la pizza qu'elle prépare. Une fois la sanction réalisée, un gros plan est fait sur le produit et une voix off conclut « Panda, la tala'hasha » (*Ne dites jamais non au panda,* en arabe égyptien).

3 Mais pourquoi est-il si méchant ? Parce que. Le choix résolument décalé de la campagne permet tout d'abord de surmonter l'absence de rapport évident entre un produit laitier

et un panda, celle-ci étant constitutive d'un possible frein à l'achat. La discordance est ainsi reportée sur le comportement de l'animal, qui passe d'une douce peluche, suivant un présupposé culturel commun, à une bête sauvage, exacerbant ses traits naturels. Un décalage s'opère entre le paraître et le faire de l'animal, brouillant la perception du consommateur qui, pris simplement en tant qu'être humain, voit ainsi déjouer ses mécanismes inconscients, indépendamment de ses origines et de son milieu de vie.

La déroutante équation fromage-panda

4 L'association d'une marque à un stimulus attractif, en l'espèce un animal, peut influencer les attitudes du consommateur, même s'il n'est pas lié au produit et qu'il ne le renseigne pas[3]. Cela est rendu possible par la propension de l'humain à projeter beaucoup d'affect sur les objets et à moduler ainsi la réalité. Le panda en est l'illustration parfaite tant par la façon dont il est perçu, que par celle dont son image a été employée.

Une mascotte anthropomorphe déliée du produit

5 De nos jours, le recours à la figure animale dans la publicité est si fréquent qu'il ne peut plus être considéré, en soi, comme original. Il y est omniprésent comme dans la vie de l'Homme. Familiers, capables de souligner des concepts communément partagés, mais aussi de surmonter les clivages liés à l'âge, au genre et aux catégories socio-professionnelles, tout en établissant une identité visuelle forte, l'animal et sa portée métaphorique sont devenus des choix de marketing banals. À l'instar de Jean de La Fontaine qui déclarait se servir « des animaux pour instruire les hommes » dans la seconde préface du Livre I de ses *Fables*, une pléthore d'espèces est utilisée pour vendre une variété considérable de produits. Pourtant, cette évolution en matière de communication et la façon dont les destinataires reçoivent le message ainsi intermédié n'ont pas fait l'objet d'une attention importante de la recherche[4].

6 Il existe quatre rôles-types de l'animal en marketing. L'animal-consommateur témoigne de sa propre consommation de produits destinés à ses congénères. Les marques d'alimentation Sheba et Whiskas utilisent des chats dans leurs communications, et Royal Canin et César font de même avec des chiens. Les prédispositions naturelles de l'animal-valorisation servent à vanter les qualités du produit sur la base de valeurs positives, communes et culturelles portées sur l'animal en question, comme le lion de Peugeot. Plus rare, l'animal-incarnation vise à personnaliser le produit, voire une marque entière, dépassant le statut d'animal pour devenir une entité à part entière, un mythe. C'est le cas du crocodile du prêt-à-porter Lacoste dont l'origine vient du surnom que le public donnait à son fondateur, le tennisman René Lacoste : « l'alligator ». Enfin, on parle d'animal-humanisé lorsque celui-ci nous remplace ou nous parodie dans une situation de vie quotidienne, comme la famille singe de la lessive Omo.

7 Le Panda d'Arab Dairy ne s'intègre pas directement dans ces schémas. Les fromages qu'il représente sont destinés à la consommation humaine, pas à la sienne. Aucun lien naturel n'existe entre le produit et l'animal : ce n'est pas La vache qui rit, dont les fromages fondus sont manufacturés à partir de lait de vache pasteurisé. Aucun lien symbolique n'apparaît non plus à première vue, alors que les lapins roses de Duracell et d'Energizer permettent de souligner la puissance et l'endurance de leurs piles. Le

message visuel ne consiste donc pas à illustrer la valeur du produit, ni à répondre aux aspirations des gens en matière gustative ou même en termes de normes éco-sociales. Le panda se trouve à contre-courant de l'idée que l'animal doit être lié au produit en tant que producteur, en tant que consommateur ou en tant que symbole des caractéristiques du produit.

8 En effet, la campagne ne cherche pas à emporter la conviction du récepteur sur la qualité du fromage. Les comédiens tiennent le rôle de personnes qui estiment qu'il n'est pas nécessaire pour agrémenter leur repas ou leur préparation culinaire. Elles n'ont pas de besoins à satisfaire et l'ingrédient leur apparaît comme superflu. Leur situation actuelle leur va bien. C'est un comble pour une publicité de rendre superflue le produit qu'elle est censée vendre ! Pire, en installant l'animal comme sujet central, qui devient alors contenant et contenu, les annonceurs rendent le produit interchangeable. Déjà délié naturellement du fromage, le panda pourrait vendre n'importe quel autre bien. Les ressorts de la campagne et son slogan resteraient exploitables moyennant l'adaptation des scénettes.

9 Le panda n'en demeure pas moins une mascotte : il incarne la marque sur les packagings, favorisant sa personnalisation. Il est comme le dromadaire (*one-humped camel* en anglais) des cigarettes Camel ou le chat de la lessive éponyme : l'illustration littérale de la marque, en l'occurrence Panda Cheese. Les aliments qu'elle recouvre peuvent ainsi être distingués des autres gammes d'Arab Dairy et des mascottes concurrentes. La stratégie n'est pas dénuée de sens : la compétition en matière de produits laitiers est vive, surtout face à la renommée des fromages fabriqués dans des pays européens où il s'agit d'une tradition, et complique la différenciation, y compris parfois sur le plan gustatif. Dans ces circonstances, le but est de faire profiter le fromage de la notoriété positive du panda auquel il est virtuellement rattaché.

L'esthétique attendrissante du grand chat-ours

10 L'origine du mot panda met en lumière le trait d'union entre cet animal et un autre, *a priori* très différent, le chat. Cette filiation fictive se retrouve dans le mandarin, *dà xióngmāo* formant en effet l'expression « grand chat-ours », la langue chinoise tibétaine, avec *byi-la dom*, « chat-ours » et l'étymologie du nom scientifique *Ailuropoda melanoleuca*, « chat-pied noir-blanc ». L'appellation provient d'une caractéristique physique commune aux deux animaux, les pupilles fendues, alors que le reste des ursidés a les yeux ronds. Cette apparence chimérique a valu au panda une position prestigieuse et mythique dans son berceau asiatique. Il a vraisemblablement profité de l'aura positive du félin domestiqué depuis le néolithique, sans pour autant être associé au rôle mystérieux et néfaste attribué à ce chasseur nyctalope. En raison de sa fourrure à moitié blanche, le panda géant est au contraire signe d'équilibre entre lumière et obscurité. L'aspect tardif de sa découverte par les Occidentaux, qui remonterait à 1869, facilite cette distanciation : à cette époque, le chat n'est plus assimilé au mal, et jouit d'une vision plus romantique qui s'est doublée, depuis la création d'internet, d'un véritable culte de ses petits[5].

11 Les deux espèces se distinguent de surcroît par leur comportement alimentaire. Le chat est un redoutable prédateur avec un champ de vision total de 287 degrés, alors que le panda, myope[6] et moins rapide, n'est pas un chasseur exemplaire. Il existe à ce titre un décalage entre d'une part son apparence corpulente, ses canines et son système de

digestif de carnivore[7], et d'autre part son régime quasi-végétalien. Le panda occupe la majorité de son temps à mastiquer du bambou qui, ironiquement, est l'une des plantes les plus indigestes. Ses joues gonflées, qui lui donnent un air de rongeur sympathique, sont en fait des muscles puissants et endurants qui permettent à ses quarante dents de broyer les pousses de bambous les plus solides et d'en extraire le jus légèrement sucré. Bien qu'il en engloutisse quotidiennement de 20 à 30 kg, le festin reste peu nourrissant, d'autant que son organisme ne stocke pas les graisses. Pour économiser son énergie, il dort lascivement, jusqu'à dix heures par jour, lui ôtant toute réputation de bête féroce.

12 Ce comportement paisible conforte la douceur qui émane de l'esthétique du panda, tant dans sa morphologie que dans ses couleurs. Animal dodu et doté d'une tête plus grande et plus joufflue que ses cousins, ses proportions rappellent celles des nouveau-nés qui instinctivement nous attendrissent. Son épaisse fourrure à poils longs, que l'on imagine volontiers moelleuse, érige le panda en véritable peluche vivante. Quelques dizaines d'années seulement séparent d'ailleurs sa première observation occidentale de la fabrication des fameux *teddy bear*. Le panda se popularise au début du XX^e^ siècle en même temps que le jouet qui plaît tant aux filles et aux garçons. Il bénéficie donc du nouveau regard porté sur les ours, considérés jusque-là comme dangereux avec leur corps massif et puissant, leur long museau et leurs griffes, qui sont progressivement associés à l'univers enfantin. Une image amicale en contraste avec leur possible férocité.

13 La répartition des teintes de la toison du panda accentue la sympathie qu'il provoque et son charme : ses yeux cernés paraissent plus grands, la rondeur de ses oreilles ressort de plus belle, et son ventre blanc, en contraste avec ses pattes noires, paraît plus bedonnant. Une légende chinoise raconte que cette bicoloration est apparue lors de funérailles que les pandas organisèrent en l'honneur de bergères tuées en voulant sauver l'un d'eux des griffes d'un léopard. Leurs larmes firent déteindre le noir des vêtements sur leur fourrure blanche, créant des taches indélébiles. Comme si le deuil se transmettait de génération en génération, et, avec lui, la trace d'un lien indéfectible avec l'humain, ce pelage si particulier est pourtant semblable d'un individu à l'autre. Il rend l'animal reconnaissable par tous. Chacun a l'impression d'avoir vu le même, ce qui crée une cohésion et participe à l'intégration de l'image du panda dans l'inconscient collectif.

14 Enfin, le panda possède un anthropomorphisme plus prégnant que ses cousins ursidés. Il utilise l'un de ses os au niveau du poignet, comme d'un pouce pour saisir des objets. Il mange souvent assis, les tiges de bambou dans la main, qu'il porte à sa bouche, tel un humain. Son attitude évoque aussi celle des enfants : il est curieux, contorsionniste, grimpeur (grâce à ses griffes et la musculature de ses membres avant), friand de sucreries[8], dormeur, et marche en se dandinant, avec une allure un peu pataude qui lui donne la sensation d'un manque de stabilité sur ses appuis. L'ourson est d'ailleurs tenu par sa mère au niveau de sa poitrine, à l'image d'un parent humain. Avec tous ces éléments, il est aisé de comprendre que le sondage IPSOS - Fondation 30 millions d'amis de 2005 place le panda en neuvième position parmi les animaux préférés des Français, notamment auprès des publics féminins et jeunes.

La symbolique d'harmonie et de protection

15 La Chine est la mère patrie du panda, érigé en « trésor national ». Elle couve jalousement ses petits et n'en fait don qu'à de rares et précises occasions. Elle a mené en effet pendant environ 1300 ans[9] une « diplomatie du panda » consistant à offrir un de ces animaux aux autorités avec qui elle souhaitait entamer ou poursuivre de bonnes relations. La pratique connut son heure de gloire durant la Guerre froide. Depuis le milieu des années 1980, les autorités de Pékin accordent seulement des prêts à long terme à des zoos étrangers. Tous les pandas à travers le monde demeurent la « propriété » du gouvernement chinois qui n'hésite pas à punir très lourdement ceux qui leur nuisent. Ces dons ont grandement contribué à faire des pandas, officiellement présentés comme des « ambassadeurs de l'amitié », un symbole de paix et de réconciliation. Le Comité international olympique a même invité un couple de pandas géants aux Jeux de Los Angeles en 1984 et l'une des cinq mascottes des Jeux de Pékin en 2008 fut bien évidemment un panda, prénommé Jīngjing.

16 Protégé par son pays d'origine, notamment dans les sanctuaires[10] du grand panda du Sichuan, l'animal l'est également par le Fonds mondial pour la nature, plus connue sous son acronyme anglais WWF (World Wildlife Fund). Cette organisation non gouvernementale, qui se consacre à la protection de l'environnement, utilise sa figure comme logo, participant au *storytelling* de l'animal et offrant une certaine vision du « marketing de la rareté ». Ce choix s'appuie certes sur un argument objectif, la vulnérabilité du panda face à la destruction de son habitat, consécutive à l'expansion de l'activité humaine et au tremblement de terre de 2008 dans la province du Sichuan[11], ainsi qu'à la diminution de sa population[12] qui le placent parmi les espèces menacées, mais aussi – et surtout, tant il existe d'espèces plus en danger et moins défendues[13] – sur un argument subjectif : son capital de sympathie. Déjà en 1961, date de création du WWF, les propriétés et les attributs du panda semblaient positifs du point de vue de la communication. Les campagnes menées ensuite ont accentué encore l'aura médiatique de ce porte-drapeau, montrant que la survie est devenue l'affaire du plus mignon avant d'être celle du plus fort.

17 Il n'en fallait pas davantage pour que la machine hollywoodienne s'empare d'un symbole qui réunit les attributs des héros dont elle emplit régulièrement les salles obscures. Réalisé par les studios DreamWorks Animation et sorti en 2008, le film d'animation *Kung-fu Panda*, relate comment Po, un panda maladroit, fainéant et glouton parvient à devenir un maître en arts martiaux et à défaire Taï Lung, le méchant léopard des neiges, rétablissant ainsi la paix dans la Vallée. Le succès du dessin animé a entraîné une pandamania qui s'est traduite par la production de deux suites, en 2011 et 2016, et de plusieurs hors-série. Dans le dernier épisode, co-produit par Oriental DreamWorks, une entreprise chinoise[14] dont l'effigie est un… panda, l'approche du Kung-Fu de Po se veut plus spirituelle, basée sur l'acceptation et la connaissance de soi, et avec comme objectifs l'harmonie et l'équilibre entre le yin et le yang. Diffusée deux ans après le premier volet, il n'est pas impossible que la campagne de Arab Dairy ait profité de cet engouement international pour l'animal.

18 La symbolique du panda en tant qu'objet de résolution pacifique des différends s'est ainsi exportée à travers les âges et les continents, jusqu'à l'ère informatique. De protecteur de la nature, l'ursidé est devenu celui du numérique, avec l'apparition du logiciel *Panda antivirus*. Il ne combat plus seulement les dangers réels, il défend les

ordinateurs des menaces virtuelles. Les grandes causes, qu'il s'agisse de la paix internationale, de la sauvegarde de la biodiversité ou de la lutte contre l'oppression, ne sont plus les seules concernées par son action providentielle. Elle s'étend désormais aux données de la vie privée. C'est paradoxalement sous sa forme dématérialisée que le grand chat-ours, devenu à la fois protégé et protecteur de l'humain, est le plus proche de lui. Voilà pourquoi la communication ne se lasse pas de recourir à son image, alors que sa famille est si peu nombreuse et exclusivement localisée en Chine.

La perception altérée du consommateur

19 Travaillant sur l'imaginaire et non la réalité objective, l'intégralité de cette campagne repose sur l'idée de déconstruire l'*a priori* positif dont jouit le panda à travers le monde, en le transformant avec humour en un prédateur potentiellement capable de menacer n'importe quel humain. La transgression est efficace, mais les ressorts qu'elle utilise ou implique engendrent des effets pervers insidieux, faisant du panda le représentant d'une société de consommation désenchantée. Le panda occupe ainsi successivement trois des six représentations majeures de l'animal dans les publicités dégagées par Lerner et Kalof[15] : symbole, nuisible et allégorie.

Le renversement des valeurs inconsciemment attribuées au panda

20 Chaque spot montre dans un premier temps le panda conformément aux codes culturels qui lui sont associés, de la même façon qu'une colombe serait présentée comme pacifique ou un renard comme rusé. Le gros plan sur son visage s'accompagne de la balade amoureuse de Buddy Holly, « True Love Ways », écrite en 1958 comme cadeau de mariage à son épouse et reprise depuis par plusieurs artistes et dans divers films. L'ensemble, qui réunit d'ailleurs l'Occident (la chanson) et l'Orient (le panda), capte immédiatement l'attention. Le léger sourire, la tête penchée et le clignement des yeux de l'animal confortent l'impression de douceur et de tendresse. La publicité parodie les éléments enjôleurs des annonces mettant classiquement en scène un ourson[16], comme celles des adoucissants Cajoline. L'absence de cadrage initial de l'intégralité du corps trompe momentanément l'auditoire sur sa taille. Cette absence d'échelle provoque la même ambiguïté que sur les photographies où l'animal est montré seul. Néanmoins, à part chez les plus jeunes, aucun spectateur n'est dupe de la supercherie : l'animal est une personne costumée.

21 La plupart se feront plus probablement surprendre par son changement brutal d'attitude. L'arrêt du morceau, le dé-zoom sur l'ensemble du décor et l'immobilité des protagonistes de la séquence entraînent un léger flottement, interrogateur et suspect. L'enchaînement sur la réaction violente du panda, mécontent que les humains l'entourant refusent le fromage proposé, est inattendue. Le contraste avec la première impression est saisissant. Le panda se montre sous un autre jour, plus terrifiant, révélant la part sombre du chat qui est en lui et que la société lui avait ôtée. Si le symbole de douceur est pris à revers, celui de la force, tiré de sa parenté avec les ursidés, est au contraire exacerbé. La publicité éclaire l'adage bien connu du calme avant la tempête, excepté que ce ne sont pas des nuages qui annoncent le déluge, mais des notes de musique.

22 L'équilibre et l'harmonie que véhicule l'animal sont totalement mis en échec. C'est une vision inversée de la force tranquille, qui s'emploie habituellement pour qualifier une personne dont l'énergie s'exprime paisiblement, et qui désignerait là une démonstration de violence pataude. La bonhomie n'était qu'illusion, la fermeté est la réalité. Et le spot insiste. Pour confirmer qu'il ne s'agit pas d'errements passagers de l'animal, une seconde action plus mesquine et perverse intervient. Plus d'erreur possible, plus de pardon envisageable. L'image du panda a basculé, en même temps que les objets du décor – ordinateur, télévision, caddie… – qu'il fait tomber. L'agence Elephant Cairo déroge aux codes habituels de l'usage de l'animal en publicité qui tendent, d'après le constat de Philips[17], à soutenir les significations culturelles plutôt qu'à les remettre en cause.

23 Elle s'appuie ainsi sur une approche psychologique de l'individu. Telles les publicités suggestives, elle délaisse la réflexion au profit de l'émotion, jouant sur l'image pour solliciter l'inconscient du récepteur, de telle sorte que sa réaction soit spontanée et non calculée. Il ne s'agit toutefois pas d'exploiter des envies inavouées, mais de jouer sur la vision fantasmée et normée du panda par le biais d'une dramatisation qui l'enfreint. Le conflit entre ce qui était attendu et ce qui advient et le décalage entre le simple refus de consommer du fromage et sa sanction créent la surprise. Comme la mise en scène de ce déroulé improbable l'y invite, le rire prend le pas sur l'angoisse qui aurait pu se manifester, si bien que l'animal demeure sympathique malgré son agressivité.

24 Le comportement du spectateur est aussi conditionné par la structuration similaire de chaque sketch. Trois éléments clefs, redondants et accessibles à tous s'insinuent dans les esprits : la chanson, le gros plan initial de l'animal et le slogan final. Image, son et langage sont ainsi mêlés et concentrent l'opposition entre les deux aspects du panda. La campagne rejoint sur ce point la publicité mécaniste qui vise à induire chez le récepteur un réflexe pavlovien en jouant sur la répétition, la brièveté et la simplicité du message. Deux publicités ont illustré cette mécanique en France, « Mercurochrome… le pansement des héros » et « Si juvabien… c'est Juvamine ! », pour lesquelles l'expression « matraquage publicitaire » n'est pas usurpée. En l'espèce, la récurrence des stimuli est plus subtile, dissimulée dans les variations du scénario, et temporellement plus espacée, quoique le visionnage sur les réseaux sociaux entraîne une succession immédiate des spots, un détail qui favorise le processus identificateur des consommateurs envers les souffre-douleur du panda.

L'identification du consommateur lambda aux victimes humaines

25 Une fois le premier spot vu, l'effet de surprise ne concerne plus l'apparition du panda, mais le mauvais traitement qu'il se prépare à infliger. La réalisation invite implicitement à jouer à le deviner, permettant au récepteur d'assouvir une pulsion sadique. Le placement de la caméra en plongée derrière la tête de l'animal, lorsque celui-ci observe ses interlocuteurs, montre leur air inquiet et interrogateur et indique sa supériorité sur le monde qui l'entoure. Le Panda s'est transformé en prédateur et face à lui ne se trouvent plus que des proies potentielles. Le rapport dominant-dominé, culture-nature, s'est inversé. En faisant irruption dans le quotidien, l'animal a instauré un climat d'insécurité que traduit le jeu des comédiens. Il brise le message de sagesse, qu'il porte en tant qu'animal-totem solitaire, consistant à maintenir un espace personnel suffisant entre lui et autrui afin de se sentir à l'aise et protégé.

26 Dans de telles circonstances, l'objectif n'est pas de donner au consommateur l'impression ou l'envie de se reconnaître dans des attitudes suffisamment avantageuses de l'animal pour qu'il cautionne cette représentation imaginaire, comme c'est classiquement le cas des publicités qui recourent à l'humanisation. Dès lors, l'éventuelle distinction qui peut être observée au sein du public entre ceux qui adhèrent à la perspective anthropomorphique et ceux qui la récusent par principe, traduisant un rapport à l'animal très différent, est – sur ce point – transcendée. Le panda ne constitue pas une image idéalisée de soi, dans laquelle chacun chercherait à se reconnaître. L'identification porte plutôt sur les pauvres hères qui lui font face.

27 En effet, la réalisation se fonde sur l'expérience du consommateur moyen, orchestrant des situations – travail, courses, anniversaire, pique-nique – et des lieux de la vie connus – bureau, supermarché, restaurant ou hôpital. Elle s'adresse à n'importe qui, peu importe le milieu socio-professionnel ou la nationalité. Cette ouverture a vraisemblablement participé à l'internationalisation de la réception de la campagne. Il y a d'ailleurs un parallèle à faire avec une autre série de clips promotionnels, « Bruins Hockey Rules[18] » (« Les règles de hockey des Bruins »), qui possède d'étonnantes similitudes avec celle qui nous occupe : Blades, l'ours mascotte de l'équipe de hockey sur glace de la ville de Boston, les « Bruins », apprend les bonnes manières aux supporters, avec une pédagogie digne de celle de son cousin égyptien. Malgré un humour similaire, il n'y a pas eu de buzz sur internet, probablement pour deux raisons majeures : d'une part, l'ours brun n'a pas l'aura culturelle du panda sur laquelle jouer, d'autre part l'action demeure circonscrite puisque dédié à un sport, un club et un stade, et s'adresse à des supporters essentiellement masculins. Des références auxquelles il est moins aisé de s'attacher en dehors du contexte nord-américain.

28 En outre, si les victimes de Blades sont en tort, celles du panda ne le sont pas. Le récepteur est donc plus à même d'éprouver de l'empathie, voire de la compassion, pour ses congénères, en riant néanmoins de leur mésaventure. La communauté ne se crée pas autour d'une appréciation du produit, mais autour des personnes agressées. La campagne attire l'attention du destinataire sur les conséquences de son éventuel refus de prendre du fromage, comme une publicité sociétale pourrait dénoncer un comportement à risque, tel que l'excès de vitesse, l'alcoolisme ou l'absence de contraception, qui peuvent se conclure par une infirmité, une maladie, voire la mort[19]. La raison est de nouveau suscitée : dire non au panda, c'est s'exposer à sa bestialité. Comme un rappel à la réalité, qui place l'humain face à l'animalité. La publicité a donc l'effet escompté, mais pas sans contrepartie, l'argument de vente s'apparentant à un chantage…

Le risque de désillusion de l'anthropomorphisme négatif

29 Les premières interprétations du sens de la campagne ont été aussi surprenantes que son objet. Dans leurs blogs respectifs, des journalistes nord-américains[20] et égyptiens[21] ont déclaré déceler derrière l'humour noir une dimension géopolitique, qu'il s'agisse d'une démonstration de l'impérialisme économique chinois, d'une métaphore des interventions des États-Unis au Moyen-Orient ou encore d'une dénonciation de l'autoritarisme du président égyptien de l'époque, Hosni Moubarak. Ces interprétations, qui peuvent être argumentées, spécialement la dernière puisque l'un

des membres de l'Elephant Cairo a rejoint l'opposition politique dans le cadre du Printemps arabe[22], délaissent néanmoins le rapport entre l'humain et l'animal.

30 Or, l'anthropomorphisme du caractère principal est intéressant à étudier. Il permet aux communicants de provoquer, tout en maintenant une certaine distanciation. La marge de manœuvre est plus large avec un animal, car il ne peut être jugé comme un humain, alors même qu'il l'imite. Pourtant, le panda n'agit pas plus en panda ici que dans la symbolique qui lui est associée : il adopte une attitude humaine et paraît conscient de son incivilité. Il correspond exactement à ce qui est filmé : une personne costumée. La forme change, pas le fond. La représentation animale permet juste d'être davantage transgressif. Le procédé est similaire à celui de la boisson Orangina qui met en spectacle, dans ses publicités, des biches, panthères et juments « naturellement pulpeuses ». Sauf qu'il ne s'agit pas ici d'exhibition sexuelle, mais de contrainte physique. Si le comédien ôtait son costume, l'effet serait immédiat : le rire céderait la place à la condamnation et à la stigmatisation[23]. L'introduction de l'animal permet de rendre plus acceptable un comportement primaire et pulsionnel (tel le hérisson Ernie qui teste la « sensualité » des éponges Spontex pour démontrer leur pouvoir grattant) et de contourner la norme sociale et juridique.

31 Le risque est que le message soit interprété au premier degré, aboutissant à une incompréhension de l'emploi d'un panda méchant et à un désenchantement douloureux de sa symbolique. Comme Maurice, le célèbre poisson rouge de Nestlé, pousserait-il le bouchon un peu trop loin ? La question d'un blogueur vietnamien auprès de trente concitoyens le laisse croire :

> « En tant que consommateur, que pensez-vous de cette publicité ? Achèteriez-vous le produit ? »[24]

32 Seuls quatre ont répondu oui, les autres estimant que l'intimidation ne les y incitait pas. Le panda n'est en effet pas montré encourageant ceux qui consomment le fromage, mais comme bourreau de ceux qui refusent de le faire. Un décalage survient entre la portée de l'acte du consommateur mis en situation qui choisit, librement, de ne pas acheter ou manger, et la réponse qu'il engendre, radicale et immorale. L'animal n'est pas le conciliateur de la légende, mais une incarnation des multinationales et de leurs communicants qui n'essaient même plus de vanter les qualités de leurs produits. Le but est simplement de les vendre, de gré ou de force, dans un marché mondialisé devenu trop concurrentiel[25].

33 Les consommateurs, comme les comédiens, restent bouche bée. Blessés narcissiquement et surtout impuissants, ils se contentent de subir passivement les événements. Toute tentative de dialogue est vouée à l'échec. L'immobilisme du panda est reporté sur eux. Ils ne savent plus pourquoi ils privilégient tel ou tel produit ou ce qu'il contient véritablement. L'opération de communication pointe alors, malgré elle, la limite de son propos. En se détachant de ce qu'elle oblige à acquérir, elle n'a pas eu d'impact conséquent sur les volumes de ventes. Elephant Cairo a transgressé une règle d'or en associant le produit à un message ou un événement négatif. Le plaisir éprouvé à observer la transgression de la symbolique du panda ne s'est pas transposé sur le fromage dont l'achat contraint apparaît comme déplaisant.

34 De fait, le bénéfice de la campagne concerne la marque, dont la renommée a été étendue bien au-delà des marchés où elle est présente. Utile dans le cadre d'une stratégie d'implantation, cette aura internationale n'a pas empêché un essoufflement de la distribution en Égypte. Leader sur le marché en 2008, Arab Dairy a rétrogradé

depuis. Souhaitant demeurer compétitif, le groupe a lancé deux nouvelles publicités télévisuelles en 2012[26] puis en 2014[27]. Elles reprennent le personnage du panda en renouant avec son affabilité et en vantent les qualités du produit… au prix d'une perte d'humour et d'une longue liste de commentaires réclamant le retour du vrai panda, comme si une inversion des valeurs était advenue, soulignant l'importance des médias dans la constitution du sens de nos rapports à la vie animale.

35 Conçue pour surprendre et faire rire, la campagne publicitaire d'Arab Dairy révèle en filigrane l'écart qui existe entre les perceptions qu'ont les humains des animaux et ce que sont objectivement ces derniers. Le rapport culturel au panda se détache de sa nature même et crée sur la base de sa symbolique une réalité alternative où il est nécessairement gentil et affectueux. Par conséquent, ce n'est pas un animal qui est mis en scène, mais l'antithèse de sa représentation anthropocentrique la plus commune. Les violences filmées ne choquent pas tant pour elles-mêmes, que parce qu'elles sont commises par un auteur jugé improbable. Mais cet ébranlement peut constituer un déclic, une prise de conscience de ce que notre vision du panda demeure largement fantasmée. La publicité trouve ici un autre sens : reconnaître au panda son droit d'exprimer sa subjectivité, mais aussi d'être écouté. Une initiative à étendre à tout autre animal que l'humain réduit à sa réification.

BIBLIOGRAPHIE

BURTON Lauren et COLLINS Francis, « Mediated animal geographies : symbolism, manipulation and the imaginary in advertising », *Social & Cultural Geography*, vol. XVI, n° 3, avril 2015, p. 276-298.

CLEMONS Steve, « Don't Say No to Panda ? », *The Washington Note* (blog), 23 septembre 2010, http://washingtonnote.com/dont_say_no_to/

Duong Tran Thị Thuỳ, « Keep calm and… never say no to panda ? », *blog vietnamien : Quảng cáo* AJC – PR32, 15 octobre 2013 https ://quangcaoajc.wordpress.com/2013/10/15/keep-calm-and-never-say-no-to-panda/

EL AMRANI Issandr, « Never say no to Panda », *The Arabist* (blog), 23 septembre 2010, http://arabist.net/blog/2010/9/23/never-say-no-to-panda.html

KIM John, LIM Jeen-Su et BHARGAVA Mukesh, « The role of affect in attitude formation : a classical conditioning approach », *Journal of the Academy of Marketing Science*, vol. XXVI, n° 2, 1998, p. 143-152.

LANCENDORFER Karen, ATKIN Joann et REECE Bonnie, « Animals in advertising : Love dogs ? Love the ad ! », *Journal of business Research*, vol. LXI, n° 5, mai 2008, p. 384-391.

LERNER Jennifer et KALOF Linda, « The Animal Text : Message and Meaning in Television Advertisements », *The Sociological Quarterly*, vol. XL, n° 4, septembre 1999, p. 565-586.

PHILIPS Barbara, « Advertising and the Cultural Meaning of Animals », *Advances in Consumer Research*, vol. XXIII, 1996, p. 354-360.

WENTZ Laurel, « How One Cairo Creative Lent His Marketing Skills to the Opposition », *Advertising Age,* 7 février 2011, http://adage.com/article/global-news/cairo-creative-lent-marketing-skills-opposition/148716/

WOCH Agnieszka, « Les émotions et les procédés esthétiques dans la publicité sociétale », *e-Scripta Romanica*, vol. I, 2014, p. 9-15.

NOTES

1. La version sous-titrée en français, dont le visionnage est conseillé avant de poursuivre la lecture de l'article, est accessible ici : https://www.youtube.com/watch?v=BoIJUApLKOg. Pour une version incluant les sept courts-métrages, disponible en anglais seulement, voir : https://www.youtube.com/watch?v=XYz3sl0LEA4.

2. Un *mème* internet désigne un élément ou un phénomène simple (image, phrase, vidéo, site....) qui est repris et propagé massivement sur Internet en tant que tel et/ou sous forme d'adaptations et de parodies.

3. Voir : J. Kim, J.-S. Lim et M. Bhargava, « The role of affect in attitude formation: a classical conditioning approach », p. 143-152.

4. Voir : K. Lancendorfer, J. Atkin et B. Reece, « Animals in advertising: Love dogs? Love the ad! », p. 384-391.

5. Jouant sur cette mode, Bouygues Telecom a diffusé une publicité sur Internet mettant en scène quinze chatons en 2011 : https://www.youtube.com/watch?v=59ZYrB8Ws7Y&list=RD-TbNXysZNAs&index=2.

6. Les sens de l'ouïe et de l'odorat sont nettement plus développés et permettent la communication entre congénères.

7. La dernière prémolaire supérieure et la première molaire inférieure des pandas, qui sont spécialement adaptées pour le cisaillement, ne se trouvent que chez les carnivores.

8. « Les pandas géants ont un faible pour le sucre », *Sciences et Avenir* avec AFP, 27 mars 2014, http://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/20140327.OBS1579/les-pandas-geants-ont-un-faible-pour-le-sucre.html

9. Le premier don recensé remonte à 685, lorsque l'empereur Xuanzong des Tang avait fait parvenir deux pandas géants à son homologue japonais Tenno.

10. Ces sanctuaires constituent des aires naturelles protégées situées dans le centre-ouest de la Chine. Ils couvrent une superficie totale de 924 500 ha et sont inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco.

11. Sa niche écologique, qui s'étendait autrefois dans les vastes forêts de conifères et de bambous tapissant les territoires du Vietnam, du Myanmar (Birmanie) et de la Chine, est désormais réduit à quelques provinces montagneuses du sud-ouest de cette dernière.

12. Les pandas géants seraient environ 2000 dans le monde, dont 350 en captivité. Ils figurent sur la liste rouge de l'Union internationale pour la conservation de la nature (UICN), au titre d'espèce en danger.

13. Un clip d'APES, organisme voué à la conservation de la faune et spécialement des primates, montre un gorille qui se peint en partie en blanc pour lui ressembler et demande : « si j'étais un panda, me sauveriez-vous ? » Pour le voir : https://www.youtube.com/watch?v=aEPk2NJ_8F4

14. *Kung-fu Panda 3* est ainsi le premier film d'animation cinématographique co-réalisé par des sociétés américaines et chinoises.

15. J. Lerner et L. Kalof, « The Animal Text : Message and Meaning in Television Advertisements », p. 565–586. Selon ces auteurs, les animaux sont également représentés en tant que membres de la famille, en tant qu'outils pour les humains et en tant qu'éléments évoluant dans leur milieu naturel.

16. L'ours est très présent en marketing : le site de l'émission française *Culture pub* comptabilise 259 publicités différentes qui l'utilisent dans le monde.

17. B. Philips , « Advertising and the Cultural Meaning of Animals », p. 354-360.

18. Réalisée par l'agence Mullen et diffusée quelques mois avant « Ne jamais dire non au panda », la campagne Bruins Hockey Rules est disponible sur le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=6cr89xbl26g

19. Voir : A. Woch, « Les émotions et les procédés esthétiques dans la publicité sociétale », p. 9-15.

20. S. Clemons, « Don't Say No to Panda? », 23 septembre 2010, http://washingtonnote.com/dont_say_no_to/

21. Issandr El Amrani, « Never say no to Panda », 23 septembre 2010, http://arabist.net/blog/2010/9/23/never-say-no-to-panda.html

22. L. Wentz, « How One Cairo Creative Lent His Marketing Skills to the Opposition », 7 février 2011, http://adage.com/article/global-news/cairo-creative-lent-marketing-skills-opposition/148716/

23. C'est pourquoi, par exemple, les affiches de la campagne *Restons civils sur toute la ligne* de la RATP a choisi des animaux qui constituent des anti-modèles de comportement pour incarner les incivilités commises par les usagers dans les transports en commun en évitant ainsi de les accuser directement.

24. T. Thị Thuy Duong, « Keep calm and... never say no to panda ? », 15 octobre 2013, traduction personnelle, https://quangcaoajc.wordpress.com/2013/10/15/keep-calm-and-never-say-no-to-panda/

25. Au terme de plusieurs tentatives d'opération publique d'achat lancées par différents groupes internationaux, la société Arab Dairy a été acquise par le fonds d'investissement public égyptien Pioneers Holding for Financial Services en 2015.

26. L'annonce est disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4eyJrQ7hcTU

27. *Idem*: https://www.youtube.com/watch?v=tYK673MyP2U

RÉSUMÉS

Diffusée en 2010 en Égypte, la campagne *Ne dites jamais non au panda*, qui promeut les fromages *Panda*, a connu un succès international. Postée sur YouTube, elle est rapidement devenue virale. Dans chaque spot, quand une personne refuse d'acheter ou manger du fromage, un panda apparaît pour l'y contraindre. Après quelques notes d'une musique suave, la douce peluche se mue en bête sauvage facétieuse. Le décalage entre la conception culturelle complaisante du panda et l'agressivité dont il fait preuve surprend autant qu'il amuse le spectateur. La publicité s'écarte de l'idée classique d'utiliser l'animal pour vanter le produit qu'il incarne et recourt à l'émotion plutôt qu'à l'argumentation. Le consommateur ne s'identifie donc pas à l'ursidé malveillant mais à ses victimes improbables qui évoluent dans des scènes proches de son quotidien. Cette démonstration, qui transcende les frontières, du rapport dénaturé qu'entretient inconsciemment l'humain à l'égard du panda révèle aussi l'autodérision du publicitaire dont le rôle est d'inciter, coûte que coûte, à acheter.

AUTEUR

CYRIL MARÉ

Doctorant en Études psychanalytiques, Université Paul-Valéry-Montpellier

Représentation du dromadaire dans le livre illustré des Séances

Aya Sakkal

1 De nombreux manuscrits des *Maqâmât,* texte considéré comme le best-seller de la littérature arabe, ont été diffusés tout au long du Moyen Âge. Les manuscrits illustrés de cette œuvre s'échelonnent du début du XIII^e^ au XVII^e^ siècle dans différents pays et styles. Les *Maqâmât,* sont, en substance, des récits fictionnels narrant les voyages « picaresques » de deux protagonistes qui chevauchent à dos de dromadaires, parcourant routes et chemins du monde musulman d'alors afin d'assister aux cercles littéraires et prendre part aux débats intellectuels. Ils se déplacent ensemble ou séparément dans les centres les plus connus du temps à travers une topographie réelle : Bagdad, Damas, et même jusqu'aux confins du monde musulman : Djurdjân et Samarkand. Au cours de ces longues chevauchées, le dromadaire constituait le seul compagnon de l'homme. D'ailleurs, le héros des *Maqâmât* manifeste à plusieurs reprises sa fierté et son attachement à sa monture « chamelle »[1] qu'il a fait venir du Yemen, réputé à l'époque pour ses dromadaires résistants et rapides. L'artiste de son côté a su rendre cette osmose entre l'homme et l'animal à travers la scène du *Héros Abû Zayd sur sa chamelle* (fig. 1).

Fig. 1 : Le héros Abû Zayd sur sa chamelle (BnF, arabe 5847, fol. 51r°).



2 Seules deux œuvres littéraires profanes du registre de l'*adab* (littérature fictionnelle) ont été illustrées dans l'Orient médiéval arabe, toutes deux ayant mis l'animal au centre de leurs thématiques. La première œuvre concerne les fables animalières de *Kalîla wa Dimna* traduites du pehlevi[2] en arabe au VIII^e^ siècle par Ibn al-Muqaffa' qui seront illustrées à la fin du XII^e^ siècle. Une autre œuvre majeure est également mise en image au début du XIII^e^ siècle, il s'agit des *Maqâmât*[3] rédigées en arabe un siècle auparavant par l'auteur irakien al-Harîrî (m. 1122). Cette œuvre illustrée est l'objet de notre étude. Toutes ces miniatures demeurèrent anonymes, car le travail était collectif, réalisé en équipe, et c'était parfois le calligraphe qui signait l'œuvre[4]. À une seule exception près[5], les *Maqâmât* illustrées par al-Wâsitî de l'atelier de Bagdad qui a signé le manuscrit en tant que calligraphe et peintre (*khatt* et *suwar*) et a mentionné la date de 1237 sur le colophon (BnF, arabe 5847). Ce manuscrit est considéré comme un chef-d'œuvre de la miniature arabo-musulmane.

3 Si notre choix s'est porté sur le corpus du peintre al-Wâsitî, c'est tant pour sa qualité esthétique que pour la place de choix qu'occupe l'animal dans son programme iconographique. Certes, le point de départ de l'illustrateur est le texte des *Maqâmât* dans lesquelles l'animal et plus particulièrement le dromadaire occupent une place primordiale, il n'en demeure pas moins que l'atelier de Bagdad dans lequel s'inscrit l'esthétique d'al-Wâsitî est héritier d'une tradition picturale animalière remontant à la fin du XII^e^ siècle. Dans ce contexte, il est fort probable que le peintre des *Maqâmât* ait pu se servir des planches animalières comme archétypes. Parmi les ouvrages les plus représentatifs figurent *Kitâb al-Baytara,* le livre de la médecine vétérinaire d'Ibn al-Ahnaf (Istanbul, TKS, Ahmed III 2115, fol. 58a. Bagdad, 1210) et le livre de *Na't wa manâfi'al-hayawân* (Description de l'animal et de ses utilités médicinales) d'Ibn

Bakhtishû', dont le plus ancien manuscrit conservé remonte aux années 1225, (Bagdad/ ms ; Bnf, Ar. 2782, 1300).

Représentation de la faune : Interdit et dépassement

4 Il peut paraître étrange voire paradoxal d'avoir une tradition picturale animalière bien implantée au sein du califat, en dépit de l'interdiction religieuse de la représentation figurée de tout être possédant une âme qu'il soit humain ou animal. Seules les représentations imagées des paysages, de la nature avec ses arbres et ses plantes, du règne minéral et de l'architecture étaient licites et tolérés. Les mosaïques de la Grande Mosquée de Damas sont un exemple éloquent à cet égard. Cet ouvrage, réalisé au début du VIIIe siècle sous la première dynastie arabe des Omeyyades, fut exécuté par des artisans byzantins sous les directives du calife al-Walîd 1er selon une esthétique musulmane, un monde sans hommes, sans animaux.

5 Dans le registre profane, l'interdit fut aussi de rigueur jusqu'à l'arrivée de la dynastie Seldjûkîde qui a régné dans le monde musulman du XIe au XIIIe siècle, (le pouvoir séculier incombant au sultan seldjûkîde, le calife n'ayant que le pouvoir spirituel). Les Seldjûkîdes, d'origine turque, récemment convertis à l'islam, ne s'étaient pas encore détachés de leur culture et de leurs mœurs. Portés vers les arts figuratifs, notamment la représentation de la faune dans l'architecture[6] et la céramique, ils furent de grands mécènes favorisant l'éclosion du livre peint. Selon Oleg Grabar, spécialiste de la miniature musulmane, du :

> « Fait d'être d'origine turque, la dynastie seldjûkîde n'avait pas les mêmes préjugés vis-à-vis de l'image que les peuples sémitiques et que ceux de la Méditerranée. »[7]

6 Parallèlement au fléchissement de la rigueur aniconique, une réflexion intellectuelle d'ordre théologique fut engagée en vue de légitimer les représentations figurées notamment animalières. Au XIIe siècle, l'auteur Sa'dî ne considérait pas la représentation animalière blasphématoire, mais y voyait une création qui, comme toute chose, puise en Dieu sa source et son inspiration. Au XIIIe siècle, Ibn al-Rûmî attribuait une valeur didactique à la représentation et y voyait des sujets dignes de méditation.

7 Déjà, au premier temps de l'islam, « une querelle des images » eut lieu au moment de la constitution de la science du *Hadith* (Faits et paroles du Prophète) : certains ulémas étant favorables aux images, à l'exception celle de Dieu, et d'autres partisans de l'interdiction de toute image, une querelle citée par al-Qurtubî au XIIIe siècle. En ce qui concerne l'animal, les adeptes de l'image argumentaient en substance sur le fait que la représentation imagée de l'animal contribuait à l'adoration du Créateur[8].

8 C'est dans ce contexte que se propage une floraison de livres illustrés à portée scientifique dans l'Orient musulman, notamment animaliers, mais curieusement sans aucune dimension religieuse[9]. Ainsi *kitâb al-Baytara* sera axé essentiellement sur la médecine vétérinaire du cheval tandis que le *Kitâb Na't* le sera sur les utilités médicinales des animaux. Toutefois, dans l'inconscient collectif, le dromadaire bénéficie d'un statut privilégié quasi sacré par rapport aux autres animaux du fait de sa mention à plusieurs reprises dans le Coran. Un verset en particulier va avoir un impact considérable :

> « Ne considèrent-ils point comment le chameau a été créé ? »[10]

9 Cela conforterait la légitimité de sa représentation[11] et de surcroît celle d'une personne, comme dans le cas des *Maqâmât illustrés,* livre profane par excellence. Une vaste avancée qui de nos jours est encore sujette à controverse parmi les instances religieuses partisanes de l'interdit de la représentation imagée[12].

Tradition et réalisme

10 En sus du dromadaire, d'autres animaux sont aussi mis à l'honneur avec al-Wâsitî, notamment ceux affectés au labour, comme le bœuf, et ceux destinés à la parade, comme le cheval. Leur représentation serait en partie inspirée de l'imagerie traditionnelle animalière, ce qui n'exclut pas pour autant le sens de l'observation. Ainsi pour peindre *Partie de campagne* avec bœufs, Al-Wâsitî a pu observer *de visu* ces animaux dans sa région d'origine, la ville de Wasit au sud de Bagdad et peut-être a-t-il pu aussi avoir accès aux planches représentant les figures animalières dessinées dans des ateliers, comme cette *planche d'un bœuf* (*Kitab Na't* 1225/Égypte, BnF, arabe 2782, fol. 6V) qui présente des similitudes avec le dessin d'al-Wâsitî. Il en est de même pour sa miniature *Convoi officiel avec chevaux et mulet* (fig. 3).

Fig. 2 : Partie de campagne avec bœuf (BnF, arabe 5847, fol. 69v).

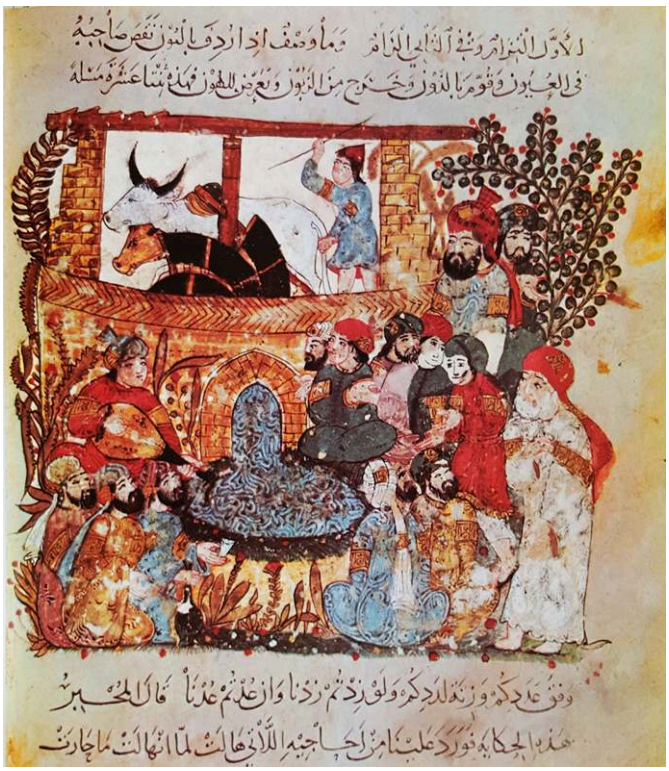


Fig. 3 : Convoi officiel avec chevaux et mulet (BnF, arabe 5847, fol. 19).



11 En effet, des similarités d'ordre esthétique sont frappantes entre les chevaux d'al-Wâsitî et ceux du livre *al-Baytara*. La thèse, récemment soutenue par Anna Contandinti[13], démontre que les miniatures d'al-Wâsitî et les planches scientifiques de zoologie ont été réalisées dans les mêmes ateliers bagdadiens. Or, un problème fréquent chez les manuscrits arabes est leur absence de datation, de localisation, ou de colophon. Si le manuscrit d'al-Wâsitî est seulement daté, celui de *Baytara* est à la fois daté et localisé en 1210 à Bagdad. (*Baytara avec deux chevaux au galop,* BnF, TKS Ahmed III arabe 2115, fol. 58a, Istanbul).

12 Anna Contandini a relevé la ressemblance qu'il y avait entre les dessins de chevaux d'al-Wâsitî et ceux de *Baytara*, notamment pour le rendu des yeux, des naseaux et des museaux. Elle en conclut que ces dessins relèvent d'une convention plutôt que d'une observation. Selon notre analyse, ces corrélations laissent à penser que le peintre al-Wâsitî a vu de ses propres yeux le travail des peintres animaliers ou tout au moins consulté des planches pour pouvoir ultérieurement dessiner selon le modèle des anciens maîtres.

13 Dans le même d'ordre d'idées, une vive polémique s'engage dans le monde de l'art pour savoir si la représentation animalière arabe était due à l'observation directe de la nature ou si elle était le fruit des techniques picturales maîtrisées. A. Contandini souligne que parfois l'habilité du dessin est plus importante que l'observation. On peint davantage d'après une tradition picturale de la représentation que d'après la réalité :

> « [...] The painstakingly painted details that are present in certain cases are proof of the painter's skill rather than accuracy of observation, the aim is to achieve a compositional balance between the various elements according to the principles of a particular tradition of représentation. »[14]

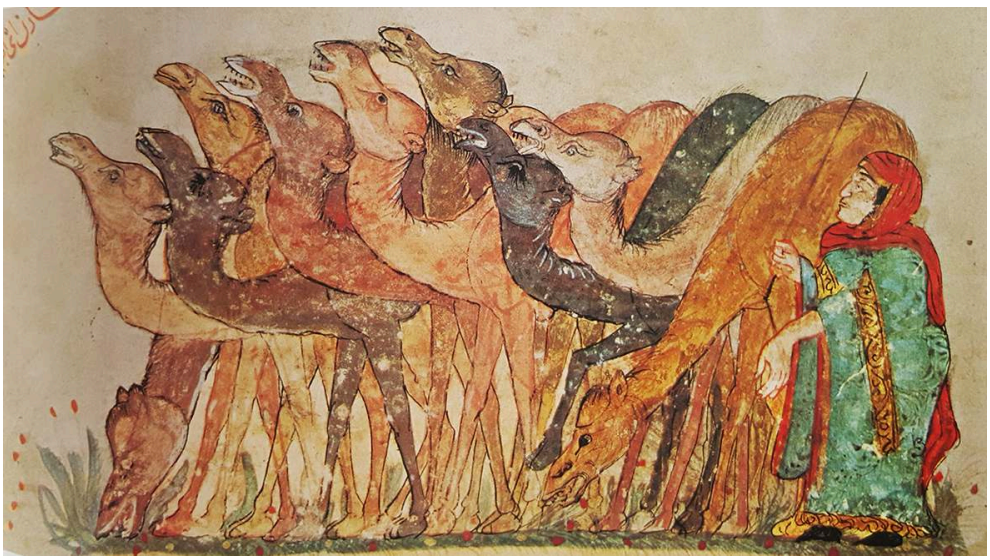
14 Un passage dans le livre *Mon nom est rouge* est éloquent à cet égard :

> « Les grands maîtres de la peinture orientale de Shirâz et de Herat affirmaient que pour être à même de dessiner un cheval [...], il faut passer cinquante ans à dessiner des chevaux, et qu'en outre le meilleur dessin de cheval doit pouvoir être exécuté dans l'obscurité complète. »[15]

Portrait de dromadaires et scène de genre

15 Si les Arabes se sont révélés maîtres dans la peinture des animaux et particulièrement dans celle des équidés, al-Wâsitî s'impose comme le peintre incontesté des camélidés. Comme les références picturales des camélidés sont rares à cette époque, al-Wâsitî s'oriente vers le réel pour saisir ses modèles sur le vif. L'auteur des *Maqâmât* ne se contente pas de mettre en scène le voyage des deux protagonistes, mais aborde également le déplacement de dromadaires au cours des transhumances qui les conduisait de Bagdad où la canicule frappait, vers des terres plus propices, sur les rives fertiles de l'Euphrate en Syrie. Al-Wâsitî, le peintre, va dans la même perspective s'intéresser aux dromadaires pour eux-mêmes et les dessiner avec originalité (fig. 4).

Fig. 4 : Troupeau de dromadaire (*Troupeau de dromadaires :* BnF, arabe 5847, fol. 101).



16 Cette miniature a tout particulièrement attiré la curiosité et l'admiration de plusieurs critiques d'art. Voici une description des dromadaires qui exprime bien cette énergie intrinsèque contenue en eux malgré leur immobilité :

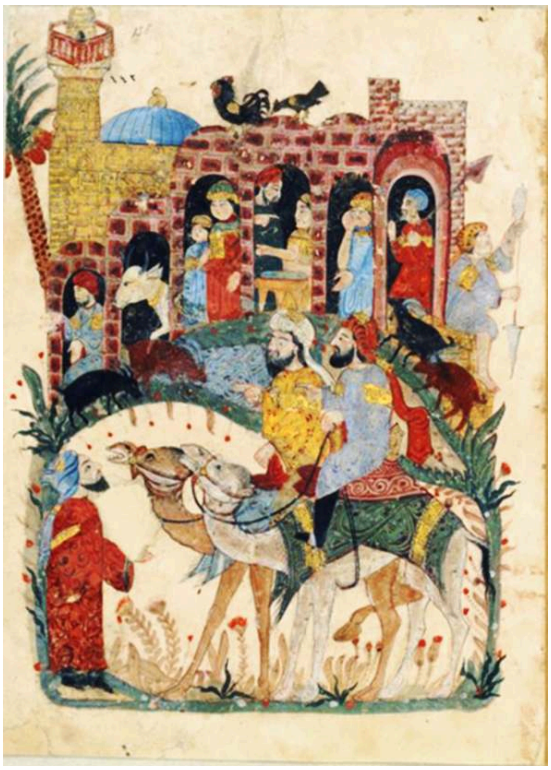
> « L'illustration de cette séance offre, elle, l'essence même de cet animal [...] Les animaux sont là comme prêts à saluer. Tous à l'exception de deux d'entre eux qui ne veulent rien savoir et ne s'intéressent qu'à brouter. Le peintre a parfaitement su éviter la monotonie. Il traite son sujet avec une palette où se rencontrent tous les tons des bruns et des fauves et rend merveilleusement les attitudes si particulières aux chameaux, à la fois en équilibre et en porte à faux [...] Les deux chameaux de robe plus foncée établissent une ponctuation interne, tandis que les cous des animaux broutant, qui encadrent leurs congénères, introduisent une autre coordonnée et soulignent l'inclinaison de toute la composition sur la gauche. La forme bizarre, la structure étrange du chameau, ont souvent tenté les artistes, mais les cas sont rares où la réussite est aussi frappante qu'ici. »[16]

17 Il est intéressant de noter qu'al-Wâsitî a innové par rapport à l'iconographie animalière classique en peignant les dromadaires en groupe dans leur milieu naturel et

représentés vivants. Auparavant, dans *Na't*, les animaux étaient représentés seuls comme cette planche de *Dromadaire seul* (*Djamal*)[17] (Camel. *Na't,* fol. 40v, 131v), ou en couple dans une configuration plus statique à côté de deux plantes décoratives à l'instar de ce *Couple de lièvres* (*arnab*)[18] (Rabbit. *Na't*, fol. 75v, 166V). La représentation s'apparente davantage à un portrait artistique qu'à une planche scientifique. Si la symétrie de la composition et la pose conventionnelle confèrent de la poésie au portrait, elles l'éloignent par là même de la réalité.

18 Une autre innovation majeure d'al-Wâsitî consiste à introduire le dromadaire dans une scène de genre auprès de l'homme. Ce type d'illustrations est le plus fréquent dans son répertoire iconographique. Par exemple *Village avec deux dromadaires de Wasiti* (fig. 5) semble peint sur le vif. On y retrouve tous les éléments de la campagne « authentique » de Bagdad, ses paysans, sa faune et sa flore, ses animaux domestiques (coq, poule, vache, chèvres) une architecture seljûkîde avec un palmier au fond, et deux dromadaires au premier plan. Il s'agit de l'unique représentation d'un paysage rural avec animaux dans la peinture arabe médiévale et une des rares miniatures sur une double page.

Fig. 5 : Village avec deux dromadaires (BnF, arabe 5847, fol. 138).



Couleur des chameaux

19 Dans le même ordre d'idées que la controverse précédente, certains critiques d'art musulman ont soutenu la thèse selon laquelle les artistes arabes ont eu recours dans les représentations animales à la schématisation et aux couleurs arbitraires. Ils soutiennent, en substance, que l'artiste arabe ne cherchait pas à imiter la réalité vivante ni même la vraisemblance puisqu'il s'agit d'obéir au principe opposé (la non

imitation de la création de Dieu) afin de contourner l'interdit religieux de la représentation figurée[19]. Ils considéraient que l'usage de couleurs arbitraires, invraisemblables, pour les animaux, chameaux et chevaux notamment, était un moyen d'échapper à l'interdit et de rendre « licite » la présence animalière. Ils s'appuient dans leur argumentation essentiellement sur les miniatures tardives peintes dans les ateliers du Caire sous les Mamelouks et les Ottomans du XIVe au XVIe siècle, après la prise de Bagdad par les Mongols. En effet, les couleurs des animaux des *Maqâmât* de cette époque sont extravagantes, rose, bleue, rouge brique, rose, pour les chevaux et les dromadaires. Cette théorie semble crédible et séduisante mais on remarque que les couleurs arbitraires des animaux côtoient systématiquement des robes naturelles, plausibles et il est difficile de croire qu'il suffirait d'un spécimen aux couleurs étranges et vives pour rendre le tableau licite. (« Maqâmât », Manchester, John Rylands Library, arabe 680 [677], fol. 102a-101b. Vers 1600).

20 Si le peintre désirait ne pas enfreindre l'interdit, il aurait été plus logique de peindre tous les animaux de la miniature avec des couleurs arbitraires. Il s'agit plutôt, selon notre recherche, d'une originalité que les peintres ont incluse dans leurs miniatures notamment à cette époque tardive. Dans le cas présent, le peintre vise un idéal de liberté, de flambée de couleurs éclatantes créant une correspondance au sein de la miniature (le rose du dromadaire fait écho au rose du vêtement) et non d'un subterfuge pour détourner l'interdit. En outre, si l'esthétique musulmane avait réellement eu recours à des procédés picturaux pour contourner l'imitation de la nature, cette peinture aurait été unanimement légitimée, or quelques fanatiques ou iconoclastes continuent de saccager ces œuvres d'art effaçant les têtes des animaux et des humains, ainsi dans le manuscrit ottoman (« Maqâmât », Istanbul, Suleymaniye, Esad Efendi 2961, 1242-58) et aussi dans le manuscrit où les têtes sont décapitées virtuellement d'un trait noir (« Maqâmât », ms. S23, probably Bagdad, 1225, St Petersbourg, Academy of Science).

Le dromadaire comme symbole

21 Bien que les illustrations d'al-Wâsitî et le texte des *Maqâmât* mettent presque exclusivement l'accent sur l'aspect réaliste du dromadaire et de sa vie au contact de l'homme, et n'abordent guère sa dimension morale[20], celui d'al-Wâsitî est désormais plus qu'un animal, il devient l'emblème pictural des Arabes face à l'éléphant, emblème de l'Inde et de la Perse dans les fables de *Kalîla et Dimna,* un texte qui s'est imposé comme un modèle culturel étranger, dans la société musulmane. Un des premiers exemplaires de *Kalila et Dimna*, illustré vers 1220 en Syrie du nord, est placé pour frontispice sous le signe de l'éléphant, animal emblématique non seulement de l'esprit des fables mais de toute l'Inde (fig. 6).

Fig. 6 : Éléphant (Bnf, ms, Ar. 3465, f°6v°).



22 En effet, la Perse sassanide et ensuite la Perse musulmane utilisèrent l'éléphant dans leurs armées. Symboles de force, l'éléphant effrayait les Arabes qui le percevaient comme étranger à leur contrée et avaient une peur panique de son barrissement. Sur le plan pictural, le motif de l'éléphant devint récurrent dans la miniature indo-persane, particulièrement dans celles du *Shâh Nâmeh.* Face à cette véritable icône, les Arabes ne tardèrent pas à brandir la figure peinte du dromadaire pour se distinguer de la culture indo-persane. Le livre *Na't wa manâfi'al-hayawân* (Description de l'animal et de ses utilités médicinales) participe également de la formation de l'image exemplaire du dromadaire, il y est mentionné que :

> « Le caractère du dromadaire est plus proche de celui des Arabes. »[21]

23 Cette querelle d'ordre pictural trouve ses racines dans le haut Moyen Âge, dans un conflit verbal dit *al-shu'ûbiyya,* le clanisme entre partisans des Perses représentés par l'éléphant et ceux des Arabes par le dromadaire. Les deux figures ayant pris une portée politico-culturelle envenimaient la querelle. Al-Djâhiz, illustre prosateur arabe a dit à ce propos dans son livre *al-Hayawân* De l'animal :

> « Les fanatiques de l'Inde et de la Perse préfèrent l'éléphant à tout autre monture [...] Les Arabes eux considèrent l'éléphant comme l'ancêtre du porc [...] Leurs montures étaient le cheval, l'âne et le dromadaire car c'étaient les montures des Prophètes. »[22]

BIBLIOGRAPHIE

AL-DJÂHIZ Abû Othman, *al-Hayawan*, vol. 6, Égypte, Mustafa al-Bâbî al-Halabî, 1968.

AL-HARÎRÎ Abû Ahmad al-Qâsim, *Maqâmât*, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, Beyrouth, 2003.

BERLIOZ Jacques et POLO de BEAULIEU Marie Anne (dir.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge Ve-XVe siècle,* Presses universitaires de Rennes, 1999.

CONTANDINI Anna, *A World of Beastes : A Thirteenth- Century illustrated, Arabic book on animals (The kitab Na't al-Hayawân) in the Ibn Bakhtîshû' tradition,* Leiden. Boston, Brill, 2012.

ETTINGHAUSSEN Richard, *La peinture arabe*, Genève, Skira, 1977.

GRABAR Oleg, « L'Islam ne peut plus lutter contre l'invasion des images. Mahomet le Prophète », *Le Point*. Hors-série, juin-juillet 2010, p. 75.

PAMUK Orhan, *Mon nom est rouge*, Paris, Gallimard, 2001.

PAPADOPOULO Alexandre, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Citadelles, 1976.

PENOT Abdallah, *Le Coran*, trad. Liban, Éd. Alif, 2007.

ROUX Jean-Paul, *Dictionnaire des arts de l'Islam*, Paris, Fayard, 2007.

NOTES

1. L'auteur ne mentionne pas le terme d'usage courant *djamal* pour désigner le dromadaire, il emploie plutôt celui de *naqa* chamelle, car l'arabe utilise le féminin singulier pour parler d'un membre du troupeau, en plus le terme *naqa* est d'un usage plus poétique.

2. Le pehlevi, ou moyen-perse est une langue iranienne qui était parlée à l'époque sassanide. Elle descend du vieux-perse.

3. Les Séances (Trad. de l'auteur).

4. Dans les manuscrits à peinture du Moyen Âge occidental, c'était aussi le scribe qui les signait.

5. Plus tard, en 1300, un autre peintre des *Maqâmât* Ghazi b. Abd al-Rahman de Damas a lui aussi signé son œuvre.

6. Représentation d'un groupe d'animaux formés d'un lion terrassant un taureau gravé sur le mur de la cour de la Grande mosquée Ulu Djâmi à Diyarbakr.

7. O. Grabar, «L'Islam ne peut plus lutter contre l'invasion des images. Mahomet le Prophète », p. 75.

8. Simultanément, en Occident à la même époque (au XIIIe siècle), une réflexion similaire a été conduite en faveur de l'image animalière dans les *Bestiaires*.

9. D'autres ouvrages pseudo-scientifiques seront imprégnés de religiosité comme *al-Hayawân* De l'animal d'al Djâhiz et '*Adjâ'ib al-makhlûqât* Les Merveilles de la création d'al-Qazwinî et leur mise en image sera tardive (fin XIIIe siècle).

10. « *Afalâ yanzurûna ila al-ibili kayfa khuliqat ?* », verset 17, sourate 88, *al-Ghâshiya* L'enveloppante, *Le Coran*, traduit par A. Penot, Ed. Alif, Liban, 2007.

11. Le grand maître persan Behzâd va plus loin encore en illustrant ce même verset dans une miniature (*Combat de deux chameaux*, Herat, vers 1535. Peinture sur feuille, bibliothèque du palais du Golestan, Téhéran).

12. Au mois de janvier 2016, près de la Mecque, il a neigé, ce qui est extrêmement rare, un père de famille pour distraire son fils modela un dromadaire de neige. Un Sheikh wahabite connu lança une fatwa contre la fabrication de statues de neige fussent-elles éphémères. Une polémique s'engage sur les réseaux sociaux entre les adeptes de la fatwa et les opposants.

13. A. Contandini, *A World of Beastes : A Thirteenth-Century illustrated, Arabic book on animals (The kitab Na't al-Hayawân) in the Ibn Bakhtîshû' tradition*, p. 114.

14. *Ibid*., p. 2.

15. O. Pamuk, *Mon nom est rouge*, p. 50-51.

16. R. Ettinghaussen, *La peinture arabe*, p. 120.

17. Voir la représentation dans A. Contandini, *A World of Beastes, in Ch. Colour plates.*

18. *Ibidem*.

19. Voir A. Papadopoulo, *L'islam et l'art musulman*, p. 95.

20. En revanche, le Bestiaire occidental médiéval situe le monde animal sous l'emblème de la morale, dans une traditionnelle anthropomorphie où l'animal se trouve attribué des vices ou des vertus quasi humains par exemple le Moyen Âge occidental n'a cessé de voir en l'éléphant un modèle de chasteté, in J. Berlioz et A. Polo de Beaulieu (dir.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge*, p. 198.

21. Tibâ' al-djamal aqrab litiba' al-'arab, Na't.

22. Al-Djahiz A., *al-Hayawân*, vol. 6, Égypte, Mustafa al-Bâbî al-Halabî, p. 204-206

RÉSUMÉS

L'article porte sur la représentation iconographique du dromadaire dans le livre des Séances *al-Maqâmât* de l'auteur irakien al-Harîrî du XII^e^ siècle, chef-d'œuvre de la littérature arabe racontant le voyage de deux protagonistes à dos de chamelles (*Nâqa*) seules compagnes de l'homme au cours de longues distances parcourues dans le monde musulman d'alors. Il s'agit de l'unique texte illustré de l'*adab* (Les belles-lettres) dans l'Orient arabe médiéval, et ce malgré l'interdit de la représentation figurée en Islam de tout être animé aussi bien humain qu'animal. On s'interrogera dans un premier temps sur les raisons d'un tel fléchissement religieux à propos de l'illustration de ce livre, mis en image au début du XIII^e^ siècle, et du nouveau statut « licite » de la représentation des animaux et plus particulièrement celle du dromadaire. L'étude se base sur le manuscrit illustré des *Maqâmât* enluminé par le peintre de l'atelier de Bagdad al-Wâsitî en 1237 (m. s arabe 5847, Paris, Bnf) et tente de montrer que l'imagerie réaliste du dromadaire d'al-Wâsitî s'inscrit dans une tradition iconographique animalière naturaliste dans laquelle les Arabes sont passés maîtres. Pour ce faire, on confrontera notre corpus avec celui des livres scientifiques et

zoologiques exécutés antérieurement dans les ateliers de Bagdad, tels le livre de l'Art vétérinaire *Kitâb al-Baytara* d'Ibn al-Ahnaf, (m.s. Istanbul, Topkapi, 1210) ainsi que le livre des Utilités médicinales des animaux *Manâfi' al-hayawân* d'Ibn Bakhtishû' (une variante du titre). Cette démonstration permettra de battre en brèche l'idée soutenue par certains critiques d'art selon laquelle les peintres arabes ont eu recours, dans leur représentation de l'animal, à la schématisation et aux couleurs arbitraires afin de contourner l'interdit. Nous mettrons également l'accent sur l'innovation apportée par al-Wâsitî consistant à introduire pour la première fois la figure de l'animal dans une scène de genre à côté de l'homme. Nous montrons finalement qu'au-delà de l'aspect réaliste de l'illustration, le dromadaire est désormais plus qu'un animal, il devient emblème. Ainsi, le dromadaire va incarner les valeurs arabes face à l'éléphant emblème de l'Inde et de la Perse figurant dans les fables de *Kalila et Dimna* (noms de deux chacals) texte traduit en arabe du pehlevi et qui s'imposera comme modèle culturel étranger concurrentiel dans la société musulmane. (m. s arabe 3465, Paris, Bnf).

AUTEUR

AYA SAKKAL

Maître de conférences au département d'études orientales de l'université de Strasbourg

Le regard de l'animal : *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson et *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr

Carlos Tello

« Les films d'animaux nous révèlent le cinéma »
André BAZIN[1]

1 Dans *Au hasard Balthazar* (1966), le huitième film du réalisateur français Robert Bresson, nous sommes témoins de la vie de l'âne Balthazar, nom qui lui vient du Roi mage. Le film commence par le baptême de l'animal par des enfants, à la suite duquel il sera temporairement oublié, puis connaîtra les hommes d'âge adulte, et avec eux le travail, la cruauté, la violence. Il sera aussi présenté comme « le cerveau le plus puissant du siècle », ridiculisé, dressé, aimé, maltraité. À travers le récit de la vie de l'âne, nous voyons les travers de ses différents maîtres.

2 Dans *Le Cheval de Turin* (2011), neuvième et dernier film de Béla Tarr, le réalisateur hongrois prend comme point de départ l'épisode dramatique vécu par Nietzsche le 3 janvier 1889 : en sortant du bâtiment numéro 6 via Carlo Alberto, à Turin, le philosophe voit non loin de lui, ou peut-être déjà très loin, un cocher qui brutalise son cheval. L'animal refuse de bouger et reste immobile sous les coups. Nietzsche se jeta, en pleurant, au cou du cheval. Un voisin le ramène chez lui, et il passe alors deux jours dans le silence, rompu seulement par cette phrase : « Mutter, ich bin dumm », que nous pouvons traduire par : « Mère, que je suis idiot ». Cela marque le début d'une folie qui l'accompagnera les dix dernières années de sa vie. Après cette introduction, Béla Tarr nous montre ce qui aurait pu se passer ensuite avec le cocher, sa fille, et surtout le cheval.

3 Dans les deux films, l'âne et le cheval sont les véritables héros. Et même s'ils partagent la vie, les travaux et le sort des hommes, il existe une grande brèche entre les uns et les autres. D'un côté, Bresson, le réalisateur du « cinématographe » et non du « cinéma »[2]. Pour lui il ne s'agit pas de faire une copie de la vie, ce que fait le cinéma, mais de recréer à partir d'éléments bruts et naturels[3], de montrer le moins possible et surtout de montrer seulement ce qui compte, afin de nettoyer et d'éliminer les accessoires et de

rester uniquement avec ce qui est vrai, travail qui fait le cinématographe. Pour montrer la vie sans la copier, Bresson doit travailler avec des non-acteurs pour se préserver d'une imposture. Ils répètent leurs textes et leurs mouvements jusqu'au moment où il n'y a plus de jeu, mais de purs automatismes :

> « Je voudrais, nous dit-il, que l'esprit soit absolument en dehors de ce qui se passe, c'est-à-dire qu'on rabâche, qu'on répète cinquante fois, s'il le faut, de façon que l'esprit ne prenne plus part ni aux paroles ni aux gestes : une fois que cet automatisme est là, lancer le personnage dans l'action du film. »[4]

4 Dans ce sens, l'âne Balthazar est parfait car pour le projet de Bresson, cherchant à construire un modèle qui ne se sente pas dramatique[5], l'animal se présente comme un héros passif, il est au centre sans le savoir. Balthazar est la vie. Tout comme un être humain, Balthazar parcourt des étapes dans son existence. L'enfance (les jeux), l'âge mûr (le travail) et la période mystique qui précède la mort ; aussi, traverse-t-il différents groupes humains représentant les travers de l'humanité, il sera victime des hommes et de leurs vices, il souffrira de ce qui nous fait souffrir[6]. Mais, en même temps, il sera dans une autre catégorie de la pensée, dans une espèce de parallèle continuel, irrémédiable, insurmontable. Cela est évident avec le braiement qui coupe, momentanément, la vingtième sonate[7] de Schubert qui ouvre le générique du film. La voix de l'âne fait irruption, accompagne et prolonge la musique, mais, étrangère et gutturale, elle nous semble hors de contexte. L'écart entre l'existence de l'âne et celle des hommes est indépassable. Il est impossible d'établir un croisement durable, l'intersection reste anecdotique et très vite on revient au parallèle.

5 Les autres personnages, Marie, Arnold ou Gérard, sont présentés surtout à travers leurs rapports avec l'âne, et en tant que représentants d'un vice. Ainsi, Arnold est l'ivrogne, doux quand il est sobre et brutal avec Balthazar quand il a bu. Marie, pour sa part, est plus proche de l'innocence, comme l'animal ; elle finit donc par souffrir comme lui. Le récit montre progressivement comment les hommes sont parfois cruels, idiots, victimes ou coupables, et si dans ce parcours l'élément de cohésion est toujours l'âne, sa présence fonctionne comme un fil conducteur, mais, d'après Jean-Louis Comolli, il s'agit d'un fil conducteur en négatif[8]. Cela signifie que sa présence et son rôle ne sont pas systématiques, il n'est pas un leitmotiv, il n'évoque pas un juge intemporel ou omniprésent. Il est plutôt un véhicule, il garantit la narration, il transporte l'histoire. « S'il s'arrête, l'histoire s'arrête ; elle naît et meurt avec lui[9] ». De la même façon, c'est lui qui concentre la seule identification possible, car les hommes du film sont « irrémédiablement des "autres", c'est-à-dire, des points de distance. L'âne passe entre eux et nous »[10]. D'autre part, Béla Tarr : dans le premier plan du film, nous voyons le cheval depuis plusieurs angles, il va de droite à gauche, il rentre, mais le plan finit dans le noir et nous ne parvenons pas à voir sa destination. Ce plan, dira Marco Grosoli, contient et exprime l'essence du film entier :

> « Le film ne raconte la fin, mais le milieu. »[11]

6 Dans *Le Cheval de Turin*, il ne s'agit pas d'ajouter les situations sur une histoire. Il n'y a pas d'histoire, plus d'histoire. Nous assistons à la succession de six journées dans la vie d'un groupe de personnes réduit au minimum : deux. Un homme et une femme, « représentant eux-mêmes la plus grande multiplicité que ce nombre rend possible – deux sexes et deux générations »[12], dit Rancière. Ils exécutent les mêmes tâches quotidiennes : la fille va chercher de l'eau dans le puits, le père se lève, est habillé par sa fille car son bras droit est paralysé, il prend un verre, il essaie de sortir avec le cheval, mais cela n'est jamais possible, puis il rentre et se déshabille, encore avec l'aide

de sa fille. Parfois, il coupe un peu de bois pendant qu'elle lave des draps, puis ils prennent une pomme de terre chacun, lui avec un peu de sel. Ils regardent à travers la seule fenêtre le vent qui agite les feuilles et l'arbre unique du paysage. Et puis ils dorment. Cette routine n'est brisée que par la visite des gitans ou d'un client, en l'occurrence une espèce de prophète nietzschéen, qui vient acheter une bouteille d'alcool. La question qui se pose est celle de savoir jusqu'à quand la répétition sera possible, tout en sachant que l'affaire dépend du troisième élément, le cheval. Il est donc l'instrument du travail, le moyen de survie ; mais aussi le cheval battu de Nietzsche, la victime et le martyr, celui qui est fait pour charger tous les fardeaux possibles[13].

7 Face à l'animal, l'homme expérimente sa limite. Comme Balthazar, le cheval de Béla Tarr habite avec les hommes, ou plutôt dans un parallèle aux hommes. Ces animaux paraissent être un pas en avant. Ils signalent ce qui vient. L'avenir qu'ils vont partager avec les hommes. D'après Theodor Adorno et Max Horkheimer, dans l'histoire européenne, l'idée de l'homme s'exprime dans la manière dont on le distingue de l'animal. Le manque de raison de l'animal sert à démontrer la dignité de l'homme[14]. Cette opposition basique ne correspond pas aux liens que révèlent Balthazar ou le cheval de Béla Tarr. Si Balthazar est émouvant ce n'est pas pour les images dramatiques du film, mais pour le rapport qu'elles créent. De la même façon, c'est la répétition dans laquelle les hommes sont enfermés, la condamnation à accomplir les mêmes actions jour après jour, sans issue et sans espoir, qui fait de la présence du cheval, qui s'oppose, un acte majeur.

Symboles

8 Dans le cinéma de Robert Bresson, mettre une chose en évidence revient souvent à en cacher une autre. Dans le cas de *Au hasard Balthazar*, il y a des émotions et des actions qui sont clairement affichées : la cruauté, la violence et aussi l'érotisme, mais le plus important reste énigmatique, un mystère. L'essentiel du rapport entre Balthazar et les humains est hors de la compréhension totale du spectateur, car ce n'est pas de l'ordre de la communication mais de la communion. Ce centre de mouvement et de sens qu'est Balthazar ne comprend pas lui non plus ce qui se passe, le film lui échappe à lui aussi. Michel Delahaye nous dit :

> « L'émotion que nous ressentons vient de ce que ses actions n'ont un sens, positif ou négatif, que par rapport à un certain axe de référence posé à l'intérieur du film, mais implicite, jamais défini. »[15]

9 L'animal est cet axe, en dehors de la morale et des lois humaines. La difficulté donc d'établir ce qui est symbolique dans le film de Bresson, réside dans le fait que tout paraît être un symbole. Les personnages, les animaux, les gestes, les brefs dialogues semblent avoir un autre sens que le sens littéral. À cela s'ajoute que, parallèlement, le choix même de l'animal est déjà rempli de symboles. Depuis l'Antiquité l'âne a été chargé d'un poids physique, mais aussi de celui de multiples représentations. Élisabeth de Fontenay constate, par rapport à Friedrich Nietzsche :

> « L'âne – on se souvient avec lui de la crèche et de l'entrée de Jésus dans Jérusalem [...]. À plusieurs reprises dans le *Zarathoustra*, et en particulier à la fin d'une profération solennelle sous forme de litanies, alors que le dieu qu'on prie et décrit a justement tout d'un âne, la bête se met à braire ; et ces « hi-han », ces « IA » qui se lisent *Ja* en allemand peuvent s'entendre comme un « oui », comme un *amen*. Et si

> un chapitre du livre s'intitule « La fête de l'âne », c'est bien que Nietzsche entend parodier l'adoration du Christ, substituant au Dieu fait homme la bête depuis toujours considérée comme un parangon de sensualité et de fécondité, d'obstination et de bêtise, et qu'en même temps il suggère sans doute que l'âne acquiesçant représente une première figure de Dionysos. Il s'agit certes de réhabiliter l'idolâtrie et le polythéisme, mais aussi d'utiliser l'âne comme un trope aidant à se convertir à l'innocence du devenir. »[16]

10 En étant une affirmation et un mot sur l'avenir, la sensibilité de l'animal nous est cependant impénétrable. Nous sommes émus mais nous ne pouvons pas communiquer avec cette *masse sensible* qu'est l'âne. Le travail de Bresson consiste, comme celui du poète, à prendre des éléments aussi écartés que possible dans le monde, et à les rapprocher dans un certain ordre qui n'est pas habituel. Des éléments bruts, capables donc de se représenter eux mêmes, mais aussi capables de représenter un tiers : Balthazar baptisé, couronné, frappé, lapidé et ridiculisé, nous fait penser à la Passion[17], aussi à cause de ce fond de déterminisme qui imprègne le film « tout arrive par hasard et tout devait arriver[18] », dit Michel Delahaye. Cela peut s'appliquer aussi au mal, qui est le grand sujet du cinéma de Bresson. Le mal circule, il va et vient sous le regard suspendu de Balthazar[19] qui le subit.

11 Attaché par le marchand de grains à une noria et tournant autour d'un puits, l'âne décrit la même figure, le cercle. Il a de plus en plus de mal à avancer. Menacé, il continue, mais pas vraiment par peur. La technique de Bresson fait qu'un coup de tonnerre, par le montage, paraît frapper l'âne[20], mais en réalité, le marchand s'obstine à frapper le sol pour faire comprendre à l'animal, pour lui montrer qu'il doit avancer et ne pas s'arrêter ; pour lui exprimer la nécessité de continuer, l'importance du travail, de la production, de bien occuper sa journée… toutes ces choses complètement étrangères aux intérêts de Balthazar. Dans un autre épisode du film, Balthazar commence son travail au cirque, tout comme d'autres animaux le font. Le travail de l'animal, à des fins de loisir, est abordé par Max Horkheimer, ici cité par Élisabeth de Fontenay à propos de l'éléphant :

> « On introduit l'animal circonspect avec le fouet et le crochet de fer. Au commandement il lève la patte droite, la patte gauche, la trompe, il tourne en rond, se couche avec difficulté, et finalement se tient, dans les claquements de fouet, sur deux pattes qui peuvent à peine porter le corps si pesant. [...] le numéro de manège [...] est plus probablement plus proche de lui encore que ce travail d'esclave par lequel il entra dans l'histoire de l'humanité. Dans le manège ou la figure de l'éléphant ressort sur la bêtise des spectateurs, comme l'image de la sagesse éternelle qui consent, parmi les bouffons, à quelques gestes bouffons pour avoir la paix, se démasque encore la déraison objective de la prestation imposée au service d'un objectif raisonnable, le commerce de bois aux Indes. Que les hommes dépendent de ce travail de l'éléphant pour devoir s'adonner eux-mêmes à cette activité, c'est au fond là aussi leur propre honte. L'asservissement de l'animal, médiation de leur existence par le travail contre leur nature propre et contre la nature étrangère, a pour conséquence que leur existence leur devient aussi extérieure que le numéro de cirque à l'animal. »[21]

12 Pour ce qui concerne le travail ou les loisirs, Balthazar est comme cet éléphant qui finit par accepter, avec la résignation d'un savant, et non d'un esclave, les caprices insensés des hommes. Juste pour avoir la paix. Entre l'homme et la bête, nous dit Gilles Deleuze :

> « Ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. »[22]

13 Dans *Le Cheval de Turin*, le cheval, on l'a dit, est comme une horloge en avance dans le temps. Son regard n'essaie pas de dire aux hommes, il sait qu'il ne sera pas compris ; il sait aussi que les hommes savent l'essentiel : « leurs destins sont liés ». Père et fille s'obstinent, ils refusent de s'abandonner à la fatalité de la misère omniprésente et de la mort, ainsi que du vent incessant ; ce vent qui est en même temps espoir de changement et déception. Les journées se font de plus en plus courtes, les gestes se répètent avec de petits écarts, les regards aussi changent, subtilement, et la lumière laisse progressivement la place à l'obscurité.

14 Les corps résignés qui s'effacent dans la nuit portent aussi en mémoire la constance des gestes par lesquels ils se sont employés chaque matin à préparer le matin à venir. Dans la nuit qui se fait sur le silence final des personnages, il y a encore la rage intacte du cinéaste contre ceux qui donnent aux hommes et aux chevaux une vie humiliée, ces « vainqueurs » qui, comme le dit le prophète nietzschéen du deuxième jour, ont dégradé tout ce qu'ils ont touché en le transformant en objet de possession, ceux aussi par qui tout changement devient impossible parce qu'il a toujours déjà eu lieu et qu'ils se sont tout approprié jusqu'aux rêves et à l'immortalité[23].

15 Le cheval, contrairement à Balthazar, n'a pas eu d'enfance. Tout comme le cocher ou sa fille. Il n'y a pas un passé, un avant, mais juste un présent qui donne l'impression d'être piégé et coincé dans une sorte d'éternel recommencement. La ligne droite du temps paraît remplacée par une spirale à l'envers, qui se fait de plus en plus essentielle, qui garde juste le nécessaire, l'indispensable pour continuer à être. Ainsi, le temps avance, il s'écoule, il va vers une inexorable destruction, une annulation, à laquelle seulement le vent et la poussière résistent. Ce n'est pas l'apocalypse, c'est l'anti-genèse. Ce n'est pas la fin du temps, mais le temps de la fin. Messianique et non apocalyptique. Ici il n'y a pas un faux messie comme dans *Satantango*, sixième long-métrage du réalisateur, mais un antimessie, Friedrich Nietzsche[24]. Les gitans qui visitent la maison disent qu'ils vont revenir, mais quand ? Ils disent, « la terre et l'eau sont à nous ». Il y a donc un temps d'après. Au-delà des corps qui s'immobilisent s'ouvre un autre temps.

Aller-retour

16 Selon Jean-Luc Godard, il y a deux modes d'être :

> « L'être en soi, qui est celui des objets étalés dans l'espace, et l'être pour soi qui est celui de la conscience. Or, autrui serait devant moi un en-soi et cependant il existerait pour soi, il exigerait de moi pour être perçu une opération contradictoire, puisque je devais à la fois le distinguer de moi-même, donc le situer dans le monde des objets, et le penser comme conscience, c'est-à-dire comme cette sorte d'être sans dehors et sans parties auquel je n'ai accès que parce qu'il est moi et parce que celui qui pense et celui qui est pensé se confondent en lui. »[25]

17 Lors de sa première visite au cirque, Balthazar rencontre d'autres animaux. L'employé qui s'occupe de lui le laisse seul pendant quelques secondes devant un tigre, un ours, un singe et finalement un éléphant. À chaque fois, il regarde l'animal qui le regarde. Mais pour nous, il s'agit d'un échange indéchiffrable. Nous n'avons pas accès à leurs « êtres pour soi », nous les voyons seulement comme des corps dans l'espace sans comprendre la réciprocité de cette communion, la reconnaissance présente qui est témoignée par les bruits que les animaux émettent. Nous parvenons à percevoir les signes extérieurs de l'échange en restant dans l'impossibilité d'y accéder. C'est un aller-retour qui nous

laisse en dehors, dont le symbolique et l'interprétation ne suffissent pas, ainsi que les efforts pour traduire ou transmettre cette expérience par définition inatteignable.

18 Comme le signale Jean-Louis Comolli, c'est l'aboutissement de la direction d'acteurs bressonienne : une neutralité totale assez difficile à obtenir avec des êtres humains[26]. L'énigme de l'interprétation est ici complètement corporelle. Il ne dit rien et ne dissimule rien, c'est l'instance d'interprétation, non du sens[27]. Il n'y a pas de morale ou de vérité à trouver ; Bresson n'affirme ni ne démontre, il pose les rapports. Personnage bressonien, l'âne paraît « affecté de la même rupture sensori-motrice dont Bresson frappe ses acteurs[28] », sans pouvoir établir une assimilation directe, le plan reste essentiellement inhumain.

19 Cependant, nous savons qu'il y a dans cet extrait deux mondes, ou même plusieurs mondes, qui se regardent. Qui communiquent quelque chose, au moins deux choses : l'absence et la présence des hommes. D'un côté l'absence puisqu'ils sont à peu près tous seuls ; et d'un autre la présence, car c'est par l'action des hommes que les animaux ne sont pas en liberté. Tous les animaux dans cette scène sont des prisonniers. Cet échange a donc une valeur décisive : l'égalité native de ces regards les raccorde dans une identification impossible, inachevée : elle déplace l'ensemble des événements vers une suspension[29].

20 Dans *Le Cheval de Turin*, pour sa part, l'aller-retour prend forme dans une tentative brutale, désespérée, de changement. Les deux personnages décident de partir, ils font leurs valises, préparent leurs affaires indispensables, dont une photo de l'épouse et mère, et dressent le cheval qui participera à l'expérience malgré lui. Aussi logique qu'inattendu, le projet d'évasion connaît un échec immédiat. Et il n'y a pas d'explication, il est impossible de déterminer un empêchement physique ou immatériel ; ce n'est pas la loi, le pouvoir ou des contingences sociales. Il y a seulement ce paysage limité, fini, que le film n'abandonne jamais, cet horizon indivisible, immuable, total. Comme les feuilles et la poussière, père et fille sont entraînés et renvoyés à la maison. Maintenant ce sont les hommes qui guident, le cheval n'est pas en mesure de soutenir une fois de plus le désir humain. Ce vent que père et fille regardaient par la fenêtre comme leur seule distraction, et qui était la promesse du changement, du non-identique, se révèle stérile. C'était la dernière option, désespérée et folle. Avant d'avoir essayé le départ, il existait comme alternative. Une fois expérimenté, il ne reste qu'un dernier acte pour finir le cycle.

La prise de décision

21 Vieux, fatigué, ayant vécu, Balthazar décide de ne plus se nourrir. Il a été le jouet, le compagnon, l'outil de travail, la chose, le confesseur, l'autre. Il a fait divers métiers mais il n'a pas changé. Balthazar est un et le même. Exploité par le travail et par le divertissement, son refus de boire et de manger est forcément triste. En ne faisant rien, pour une fois Balthazar devient actif. Il dénonce un crime mystérieux, dont on ne saurait accuser quelqu'un. C'est une désobéissance qui agit sur lui-même. Ce n'est pas un suicide, mais une non-acceptation du monde. Cette action nous semble en décalage avec celles des hommes, qui continuent leurs vies. Balthazar s'éloigne pour s'effacer. Il meurt loin des hommes, mais il n'est pas seul. Entouré par les animaux il ne se demande pas s'il a été heureux.

> « Le monde de l'animal est un monde sans concept [...]. Pour que le bonheur se matérialise, qu'il concède la mort à l'existence, il faut une mémoire susceptible d'identification, une connaissance apaisante, l'idée religieuse ou philosophique, bref le concept. Il y a des animaux heureux, mais que ce bonheur est bref ! Pour l'animal, la durée que ne vient pas interrompre la pensée libératrice est triste et dépressive. Pour échapper au vide lancinant de l'existence, il faut une capacité de résistance à laquelle le langage est indispensable. Même l'animal le plus fort est infiniment faible. »[30]

22 Dans ce dernier plan du film, il n'y a pas de présence humaine, un berger est loin mais il sort rapidement du cadre. Le regard du spectateur est seul avec les animaux, dans cette scène intime il est presque un voyeur. Balthazar, blessé encore une fois, d'un coup de fusil à la jambe, cherche un endroit pour se coucher et est bientôt entouré par un troupeau de moutons. La seule musique au début est la sonnaille des moutons et l'aboiement des chiens, plus tard, encore Schubert. La comparaison religieuse avec la figure du Christ est possible, un des personnages du film dira « d'ailleurs, c'est un saint », mais il y a aussi ce que Balthazar a et qui reste impossible pour un autre que l'animal : le mystère qui fait partie de son univers, l'impossibilité de se mettre à sa place non à cause d'une supériorité divine, mais de son absence de mots.

23 Le cheval de Turin, quant à lui, va faire de même. Il a toujours été en avance, et son acte préfigure le destin du père et de sa fille. Le cheval refuse de marcher, puis de manger, et ensuite l'eau du puits se tarit. Et après l'obscurité[31]. Nietzsche s'était lancé vers le cheval qui refusait de marcher, non pas pour le faire avancer, mais pour communier avec lui. Car le cheval avait compris, il faudrait ne plus avancer. Maintenant, pour une deuxième fois, maintenant de façon définitive, le cheval préfère rester figé, inerte. La fille du cocher essaie en vain de le faire boire, au moins, mais l'animal paraît avoir accepté ce que les hommes refusent de voir et que le prophète avait annoncé vers la moitié du film, que tout a été dégradé, que tout ce que l'homme touche, et il touche tout, est irrémédiablement avili ; qu'il n'est plus possible de se cacher ou de s'enfuir. Le film s'ouvre avec la narration de l'épisode de Nietzsche et du cheval, et la négation du cheval ne fait que croître jusqu'à la négation de lui-même, de son animalité qui devrait le pousser à vivre, à se nourrir et se reproduire. Le cocher Ohlsdorfer et sa fille savent que sans le cheval il n'y a plus d'espoir, que le froid et l'obscurité ne cesseront pas et prendront la place de tout. Les cercles de leur quotidienneté se font plus petits, se nettoient des accessoires, deviennent juste vitaux, minimes. Et le final beckettien du film montre un décalage entre les mots et les actions, il faudrait manger, certes, mais ce n'est plus possible, ce que le cheval avait déjà saisi.

24 L'âne et le cheval ont des origines et servent des propos différents. Balthazar est l'animal souffre-douleur[32], mais pas seulement, il est aussi l'objet et l'entité qui représente l'autre, proche et lointain simultanément. Il est l'énigme, le compagnon, la pureté, l'amour, mais aussi la bête de travail, la chose. Le cheval est un *animal filmicum*[33], comme l'appelle Peter Szendy, en référence à son caractère plus indépendant de l'interprétation humaine, mais il est aussi celui qui complète l'homme, celui sans lequel la vie n'est plus possible, pour sa sensibilité, son regard, il est comme le canari dans la mine de charbon.

25 La mort de l'âne dans *Au hasard Balthazar* est la fin du film, mais la vie pour les autres personnages continue et, peut-on imaginer, sans grands changements. Le dernier plan avec le cheval dans *Le Cheval de Turin* ne clôt pas le film, mais sa mort imminente

annonce la fin, l'inaction, l'immobilité, le silence, l'absence de la lumière qui est non seulement une fin du monde mais aussi celle du cinéma.

26 Balthazar et le cheval égalent Bartleby[34]. Et dans un geste de compréhension totale, ils *préféreraient ne pas*. Dans leur refus de bouger et de se nourrir, l'âne et le cheval affirment leur compréhension du monde, ainsi que leurs caractères et leurs dignités. L'homme est confronté à une subjectivité muette qui lui reste impénétrable. Dans son monde rempli de mots, de sens, de projets, l'homme se montre incapable de déchiffrer l'animal, son regard qui, innocent et sauvage, contient un message essentiel : il rend évidente la tromperie du monde interprété des hommes, sa vanité, et la futilité des entreprises humaines.

BIBLIOGRAPHIE

Filmographie

BRESSON Robert, *Au hasard Balthazar*, 95 min, 35 mm, NB, 1966.

TARR Béla, *Le Cheval de Turin* (*A Totinói ló*), 146 min, 35 mm, NB, 2011.

Bibliographie

ARNAUD Philippe, « Au hasard Balthazar, le chemin vers le film », in *Robert Bresson*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.

BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma*, Paris, P.O.L éditeur, 2009.

BRESSON Robert, *Bresson par Bresson. Entretiens rassemblés par Mylène Bresson 1943-1983*, Paris, Flammarion, 2013.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

COMOLLI Jean-Louis, DELAHAYE Michel, LABARTHE André S., NARBONI Jean et WEYERGANS François, « Table ronde sur Au hasard Balthazar », Cahiers du cinéma n° 180, juillet 1966.

FONTENAY Élisabeth de, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996.

GODARD Jean-Luc, « Le testament de Balthazar », Cahiers du Cinéma n° 177, avril 1966.

GROSOLI Marco, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, Bologna, Bébert edizioni, 2014.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor, « L'homme et l'animal », *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1969.

MAURY Corinne et ROLLET Sylvie (dir.), *Béla Tarr. De la colère au tourment*, Crisnée-Belgique, Éditions Yellow Now, 2016.

MELVILLE Herman, « Bartleby l'écrivain », *Bartleby the scrivener*, Trad. de l'anglais par Pierre LEYRIS, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1951 (1856).

RANCIÈRE Jacques, *Béla Tarr, Le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.

SCHEFER Jean-Louis, « Au hasard Balthazar », in *Robert Bresson. Éloge*, Paris, Cinémathèque française, 1997.

SIMOND Clotilde, « *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson : un motif déroutant », in *Esthétique et schizophrénie.* À partir de *Zabrinskie Point* de M. Antonioni, *Au hasard Balthazar* de R. Bresson et *Family viewing* de *Atom Egoyan*, Paris, L'Harmattan, 2004.

NOTES

1. A. Bazin, « Les films d'animaux nous révèlent le cinéma » in radio, cinéma, TV, n° 285, 3 juillet 1955, p. 2-3, 8.

2. R. Bresson, *Bresson par Bresson. Entretiens rassemblés par Mylène Bresson 1943-1983*, p. 165.

3. *Ibid.*, p. 182.

4. *Ibid.*, p. 202.

5. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 92.

6. R. Bresson, *Bresson par Bresson. Entretiens rassemblés par Mylène Bresson 1943-1983*, p. 175.

7. Il s'agit du deuxième mouvement (andantino) de la sonate pour piano n° 20 en la majeur, D 959 de Franz Schubert, composée en 1828. Pour le film, la pièce est interprétée par le pianiste et écrivain français Jean-Joël Barbier.

8. J.-L. Comolli, M. Delahaye, A. Labarthe, J. Narboni et F. Weyergans, « Table ronde sur Au hasard Balthazar », p. 78.

9. J.-L. Schefer, « Au hasard Balthazar », *Robert Bresson. Éloge*, p. 47.

10. *Ibid.*, p. 46.

11. M. Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, p. 207.

12. J. Rancière, *Béla Tarr, Le temps d'après*, p. 83.

13. *Ibid.*, p. 84.

14. M. Horkheimer et T. Adorno, « L'homme et l'animal », *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, p. 269.

15. J.-L. Comolli, M. Delahaye, A. Labarthe, J. Narboni et F. Weyergans, « Table ronde sur Au hasard Balthazar », p. 76.

16. E. Fontenay, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, p. 840.

17. J.-L. Schefer, « Au hasard Balthazar », *Robert Bresson. Éloge*, p. 47.

18. J.-L. Comolli, M. Delahaye, A. Labarthe, J. Narboni et F. Weyergans, « Table ronde sur Au hasard Balthazar », p. 79.

19. P. Arnaud, « Au hasard Balthazar, le chemin vers le film », Robert Bresson, p. 60.

20. C. Simond, « Au hasard Balthazar de Robert Bresson : un motif déroutant », *Esthétique et schizophrénie*. À partir de *Zabrinskie Point* de M. Antonioni, *Au hasard Balthazar* de R. Bresson et *Family viewing* de Atom Egoyan, p. 78.

21. E. Fontenay, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, p. 1024.

22. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 21.

23. J. Rancière, *Béla Tarr, Le temps d'après*, p. 87-88.

24. M. Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, p. 203.

25. J-L. Godard, « Le testament de Balthazar », p. 58.

26. J-L. Comolli, M. Delahaye, A. Labarthe, J. Narboni et F. Weyergans, « Table ronde sur Au hasard Balthazar », p. 78.

27. J.-L. Schefer, « Au hasard Balthazar », *Robert Bresson. Éloge*, p. 47-48.

28. R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, p. 576.

29. P. Arnaud, « Au hasard Balthazar, le chemin vers le film », Robert Bresson p. 59.

30. M. Horkheimer et T. Adorno, « L'homme et l'animal », *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, p. 269-270.

31. M. Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, p. 200.

32. P. Szendy, « Animal filmicum », *De la colère au tourment*, p. 101.

33. *Ibid.*, p. 101.

34. H. Melville, « Bartleby l'écrivain ».

RÉSUMÉS

Deux films, *Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson et *Le Cheval de Turin* (2011) de Béla Tarr présentent deux animaux comme protagonistes. D'un côté un âne dressé, aimé, battu ; et d'un autre une possible histoire du cheval que Friedrich Nietzsche rencontra à Turin en 1889, épisode qui marque le début de la folie du philosophe. Ces animaux servent à refléter des sentiments humains, mais aussi et surtout à construire un espace d'échanges unique et à mettre en valeur leur propre individualité, la différence qui les définit, leur regard. L'âne et le cheval partagent l'ensemble de l'expérience humaine, ils sont compagnons physiques des hommes, mais ils restent séparés d'eux par un espace insurmontable. Véritables héros des films, leur décision – ne plus bouger, ne plus se nourrir – contient l'affirmation de leur compréhension du monde, et met en évidence l'essentiel de leur message.

AUTEUR

CARLOS TELLO

Doctorant en Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, Université Paris Diderot-Paris 7 / Enseignant Université Paris-Est Créteil

La littérature

La chasse vers l'inconscient : métaphores cynégétiques de la confession dans *Le Livre de Seyntz Medicines*

Gabriela Badea

1 Cet article se propose de mettre en exergue l'usage des métaphores animales dans l'exploration de l'inconscient dans un texte confessionnel anglo-normand du XIV^e^ siècle, *Le Livre de Seyntz Medicines*. Au lieu d'avoir recours à des notions modernes sur la constitution du moi, nous allons appuyer notre analyse sur la théorisation des parties obscures de l'être mise en place par le texte lui-même. L'imagerie animalière joue un rôle prépondérant dans la représentation des soubassements du moi que le pénitent se doit d'explorer dans le cadre d'une confession compréhensive s'attaquant notamment aux péchés enfouis aux tréfonds de l'être, les *peccata cordis*[1].

2 La question de la relation des représentations médiévales de l'inconscient à l'animal mériterait une étude plus approfondie. La maîtrise des pulsions instinctives est d'ordinaire mesurée à l'aune du rapport extérieur avec l'animal. Plusieurs genres médiévaux établissent un lien entre l'apprivoisement de l'inconscient et celui des bêtes sauvages. Ainsi, dans la littérature hagiographique, la docilité des animaux à l'égard des saints peut être interprétée comme un témoignage de leur pureté morale[2]. De même, dans les traités de fauconnerie, l'affaitage des rapaces dépend de la maîtrise que le veneur peut exercer sur lui-même. Les vices répugnent aux nobles oiseaux de proie, d'où l'association des arts de la chasse à la moralité[3]. « Le mestier de fauconnerie/ Requiert homme de honneste vie » (v.1983-1984)[4], selon le *Roman des Déduis.* Dans la préface de son traité cynégétique, Gaston Phœbus va jusqu'à promettre le paradis à tout veneur[5]. Comme la chasse permet d'éviter l'oisiveté, elle est valorisée comme une propédeutique du contrôle des mauvaises pensées. Depuis l'*Ethique* d'Abélard, le péché de pensée (en *intentio*) a acquis un poids très important dans l'économie du salut, ce qui permet au comte de Foix d'avancer la promesse du Paradis à ceux qui arrivent à s'en garder grâce à l'exercice de la chasse.[6]

3 Contrairement aux exemples ci-dessous où le comportement des animaux extérieurs à l'individu modèle l'état de la psyché, les métaphores animalières du *Livre des Seyntz Medicines* sont insérées à une véritable représentation allégorique de l'espace de l'intériorité, qui est d'autant plus intéressante que le traité a été écrit par l'un des nobles les plus influents à la cour de Edward III, Henri de Grosmont. Contrairement à son père, qui s'était opposé à la royauté, Henri de Grosmont s'y est rapproché à travers son service diplomatique et militaire. Il a combattu en Écosse en 1336 en tant que lieutenant du roi, en Aquitaine (1345) et en Bretagne (1355) au début de la Guerre de cent ans, ce qui lui a valu des honneurs exceptionnels de la part du souverain. Perçu comme un parangon de la chevalerie européenne, il a été nommé parmi les chevaliers fondateurs de l'Ordre de la Jarretière. Le roi a également transformé le comté de Lancastre en palatinat et lui a octroyé le titre de duc de Lancastre (distinction nouvelle, ayant auparavant été accordé au seul dauphin, le Prince Noir)[7]. Les chroniqueurs se sont prévalus de sa réputation pieuse et chevaleresque pour donner du crédit à la nouvelle dynastie de Lancastre, dont ils le donnent pour ancêtre fondateur : à travers sa fille Blanche, il est le grand-père de Henri IV[8].

4 *Le Livre des Seyntz Medicines* se présente comme un exercice pieux en deux parties, auquel le duc se serait adonné grâce aux injonctions de son confesseur[9]. Développant les métaphores jumelées du péché comme blessure et du Christ comme médecin, la première partie représente l'examen de conscience comme dissection d'un corps malade, alors que la deuxième partie porte sur les remèdes spirituels qui peuvent être puisés dans la contemplation de la Passion. Les comparaisons liées à la guérison spirituelle puisent dans un savoir médical pragmatique : par exemple, Henri de Lancastre assimile les effets de la contemplation à ceux d'un coq éventré placé tout chaud sur la tête d'un malade mental où donne la recette de l'extraction de l'eau de roses. Ce côté pragmatique semble avoir intéressé en propre, car, à part les deux témoins complets dans lequel le texte nous est parvenu, le manuscrit Blackburn (Lancs) Stonyhurst College, 24, qui a servi comme base de l'édition de Arnould et le manuscrit Corpus Christi College, Cambridge 218[10], des fragments concernant des recettes médicinales extraites du texte ont été conservés séparément[11].

5 La traductrice du *Livre des Seyntz Medicines*, Catherine Batt, lui reconnaît un amateurisme savant, qui réhausse le ton très personnel de l'œuvre et l'éloigne des sommes didactiques et des traités catéchétiques produits à foison après Latran IV, auxquels le texte emprunte pourtant ses classifications des péchés et une grande partie de son imagerie[12]. Plutôt que d'essayer à inculquer des typologies pénitentielles, le *Livre des Seyntz Médicines* les présuppose acquises. Rédigée à la volée, en « journées » que Henri de Lancastre a pu dérober à ses occupations, la confession s'interrompt pour marquer le temps liturgique des Pâques par une méditation sur la Passion.

6 L'intérêt de cet exercice dévotionnel privé réside dans l'isolement d'une section à part dédiée à la confession des *peccata cordis*, qui délaisse le sentier battu de l'énumération des péchés capitaux selon les cinq sens qui organise le début de la partie confessionnelle, afin de se lancer dans une exploration du paysage allégorique du cœur, visant à évincer le même type de péché intérieur auquel faisait allusion Gaston Phoebus.

7 L'originalité du traitement des *peccata cordis* chez Henri de Lancastre est de les saisir dans leur propension à se dérober à la conscience, ce qui aboutit au paradoxe de la nécessité d'une confession de ce que l'individu ignore sur lui-même. L'acte de l'aveu

doit dépasser les frontières de la connaissance lucide et franchir le pas de l'inconscient. [13]

8 L'étonnante exigence d'une confession qui repousse les limites de la connaissance de soi au-delà de ce qui est ontologiquement accessible aux prises de conscience puise son origine dans le modèle anthropologique augustinien. Dans le livre X des *Confessions*, Saint Augustin affirme que la connaissance de soi est nécessairement entravée, en raison de l'existence des régions de l'être qui ne sont pas immédiatement accessibles à l'esprit. Les antres de la mémoire recèlent un savoir « inconscient » qui alimente toutes les recherches métaphysiques de l'homme, car personne ne peut chercher quelque chose dont il ne garderait point l'ombre d'un souvenir. La spécificité du projet confessionnel augustinien est donnée par l'étroite association de la quête de soi à la quête de Dieu, synthétisée dans la célèbre formule *noverim me noverim te*. D'un côté, Dieu est à chercher dans les ténèbres de la mémoire inconsciente, d'un autre côté sa révélation progressive jette de la lumière sur la nuit du moi profond :

> « Je vais donc confesser ce que je sais de moi, et aussi ce que j'en ignore, puisque ce que je sais de moi, je ne le sais qu'en tant que vous m'éclairez, et ce que j'en ignore, je l'ignore jusqu'à ce que mes ténèbres se muent « en un plein midi » devant vos yeux. »[14]

9 L'homme a une compréhension entravée de soi-même, mais est en revanche parfaitement transparent pour un Dieu qui sonde le cœur et les reins. Il ne peut se connaître que dans la révélation de la connaissance que Dieu a de lui. À la fin des temps, il ne sera pas jugé sur la conscience partielle et partiale qu'il a de lui-même, mais sur sa véritable nature telle qu'elle est connue par Dieu. La confession devient donc un exercice d'ajustement de la vision de soi, nécessairement superficielle, à la perception des abîmes de l'être qui est le propre de Dieu. Une confession qui vise ainsi à dévoiler les profondeurs du cœur ne peut pas se borner aux actes peccamineux que l'individu est conscient d'avoir commis, mais doit trouver les moyens de dépasser le paradoxe de l'impératif d'une expression de ce que l'individu ignore sur lui-même et se lancer dans une exploration de l'inconscient.

10 Afin de ne pas tomber dans l'anachronisme, le mot « inconscient » dénotera par la suite les régions du soi ontologiquement obscures à la conscience dans l'acte de surveiller l'étendue de l'être. Selon le modèle anthropologique hébraïque[15], Henri de Lancastre localise ces zones d'ombre dans le cœur et non pas dans la mémoire comme chez Saint Augustin.

11 Le cœur se trouve au centre d'une circulation peccamineuse entre l'univers de l'intériorité et le monde. Les intentions conçues dans le cœur finissent par se matérialiser dans des péchés *in facto*. Cette maturation du péché est représentée par une série d'images animalières qui font du cœur un terrain de génération du péché. Le cœur est représenté comme un terrier de renards où ceux-ci se retirent pour se multiplier.

> « Et les renars, quant il ont fait ascun male, trop bien se savent retraire et la reposer tantqe il voient lour temps, et se muscent la qe homme ne les poet veoir tantqe ils venent hors de pertuz qe sont de toutz partz ; et en ces pertuz fount ils de joefnes, et c'est tout dedeinz en l'angle ; et qi les lerroit a covenir, ils multipliroient tant qe grant damage par toute le paiis ferroient. »[16]

12 Les renards ne sont visibles que lorsqu'ils sortent du terrier pour quérir leur proie, le péché ne devient donc intelligible pour la conscience que lorsqu'il se manifeste dans le monde. Dans sa forme embryonnaire dans le cœur, il est plus dommageable, en raison

de la difficulté épistémique à le saisir et de sa propension à se multiplier de façon incontrôlée à l'abri des ténèbres de l'inconscient.

13 À travers le dispositif rhétorique des généalogies allégoriques, Henri de Lancastre désigne Orgoil et Peresce comme le couple parental dans cette métaphore de reproduction animale.

> « Et sicom le renard voluntiers ont cynk chiaus a une litiere- et contez le piere et la miere, et ceaux font sept- et tout ensi est il de pecchez qe ont joefnes chiaus en mon coer come en l'angle. Et contez Orgoil le pere et Peresce la miere, et les autres cynk, si en troveretz sept, sanz autre vermyne dont y a grant foison ; et ces sont mortels, car il meurent et mordent et font mourir, et ensi fait le renard ; par quoi jeo les dois meultzpar ensample comparer ensemble. »[17]

14 Dans une *adnominatio* doublée d'une allitération, Henri de Lancastre insiste sur le bien-fondé de son analogie des renards aux péchés mortels. La mère, Peresce, représente un principe de procrastination spirituelle qui s'oppose à toute activité dévote, mais principalement à la confession et donc à l'éviction du péché du for intérieur[18].

> « Le pecché de Peresce si est com une geline qe couve ses oefs tant q'ils devenent pucyns, et puis les norist tantqe soient grantz et parcruz ; et tiels y a que devenent asseez plus grantz qe la miere. Et tout ensi est il de ceo pecché de Peresce qe bien poet estre la geline au diable, qe couve touz les autres pecchez et les norist tantqe ils soient grantz et parcruz.
> Sicome la geline primes couve les oefs, ensi couve Peresce les males penseez et les temptacions tantqe ils devenent poucyns, c'est-à-dire qe tant demurront celes malez penseez et les temptacions dessouz le pecché de Peresce et tant les covre de ses eles et les repount qu'il y vient un consentement et donqes de moustre ils prime en sa propretee come le poucyn qe ist horst de l'oef. Ceo est qe adonqes le poet homme conoistre qe c'est pecché venial et tant le poet homme nourrir, cet venial pecché, q'il devient mortel, et c'est quant apres le consentement le pecché est fait en fait, adonqes est il come grantz et parcruz. »[19]

15 L'imagerie de la poule couvant ses oeufs est une autre manière d'évoquer l'état embryonnaire du péché dans le cœur et les difficultés épistémiques que celui-ci pose pour la conscience qui cherche à s'en saisir. Le péché *in ovo* est impossible à nommer, dorloté dans le noir et couvert par les ailes de la « geline » infernale. La morale abélardienne de l'*intentio* repose sur le consentement délibéré au mal, en rejetant comme non peccamineuses les étapes de la *suggestio* et *delectatio*. Henri de Lancastre n'y souscrit pas entièrement, reconnaissant une énergie très dangereuse à l'existence pré-consciente du péché. C'est seulement à l'étape de poussin, donc lorsqu'ils ont intégré la sphère de la conscience grâce à l'acte du consentement, que les péchés se montrent dans leurs « propretee ».

16 Le thème du cœur en tant que lieu de gestation du péché est repris à travers une autre métaphore de génération animale plus complexe. Si dans l'exemple de la geline infernale, la progression de l'intérieur vers le monde correspond au modèle linéaire traditionnel (*suggestio, delectatio, consensus, péché véniel, péché mortel*), une allégorie construite autour du cycle de la migration des saumons offre une image circulaire de la dynamique du péché.

> « Quand un samon voelt espandre et faire des jofsnes, il se trait loynz de la mer vers mont en ces eawes et deviant tout hors de sa nature ; et l'appelle homme kyper en ascuns paiis, et lui ne ses joefnes jammes samons ne purront devenir tantqe ils eient estee a la mer et d'illoqes pris lors nature ; et devant ne sont ils appellez ne tenuz pur samons, ne ne sont del savor ne aussi ne coustent mye atant. Tresdouz Sires, aussi est il des pecchés, qe quant ils sont loinz de coer, com en la bouche ou en ces

> autres lieus de qoi j'ai devant parlee pur faire joefnes, c'est-à-dire et a entendre qe en ces lieus, com en l'oraille, en l'oil, et en touz les autres malveises lieus, vient li vil pecché et engendre tout pleyn de jofnes et espant, mes ils ne devenent ne ne sont appellez ne tenuz mortels pecchés tant qu'ils eient estee au coer et illoqes pris lour malveise nature ; et avant ceo n'ont il pas la mal savour de delit. Et aussi ne coustent ils pas tant en enfern ou les marchandises de mortels pecchés sont a cheres denarrees achatez. »[20]

17 Les saumons se reproduisent dans leurs frayères, en remontant les rivières. Dans cette nouvelle image allégorique, la génération des péchés *in facto* se produit à l'interface avec le monde représenté par les sens et non pas dans l'obscurité du cœur comme dans les allégories précédentes. Le cycle reproductif des saumons présuppose plusieurs métamorphoses déterminées par la topographie de leur migration. Ainsi, les alevins se développent dans des tacons (*kyper*) dans les bouches des rivières, mais afin d'acquérir leur nature de saumon, les kyper doivent retourner à la mer, ce qui est une manière de dire que le péché ne devient mortel que dans le cœur. C'est de la sorte que Henri de Lancastre souligne le fait qu'il saisit le péché comme une entité dynamique, à la fois identique à soi-même et en perpétuel changement. Cette ontologie de la continuelle transformation rend le péché difficile à figer dans l'aveu, car lorsqu'on confesse un péché *in facto*, on n'extirpe pas les racines intérieures de celui-ci.

18 La capture d'un *kyper* vaut moins sur le marché que celle d'un saumon. Ce commerce renvoie à la pesée des péchés lors du jugement dernier. Comme l'aveu est une image au miroir de la pêche peccamineuse, dans le champ de la confession aussi, les captures qu'on peut faire dans la mer du cœur valent plus que celles des actions extérieures, ce qui est une manière de faire valoir la nécessité d'une confession qui plonge dans les profondeurs de l'être.

19 Dans toutes les métaphores animales que je viens d'examiner, le mal grouille et se multiplie dans l'utérus du cœur, à l'abri de la lumière de la conscience. Une confession qui se penche sur les *peccata cordis* est censée combattre cette prolifération incontrôlée du péché dans les tréfonds de l'être. Si le cœur est conçu comme toujours gros de péché, la confession est une manière d'accouchement. Dans la tradition didactique, les confesseurs sont souvent associés à de sages-femmes qui assistent la conscience parturiente afin d'apporter à la lumière de la connaissance les choses qui étaient enfouies dans les ténèbres de l'intériorité.

20 Dans *Le Livre des deduis du Roy Modus et de la Reine Ratio*, la glose de la nature de la truie illustre ce rapport entre la confession comme accouchement et la grossesse perverse de l'intériorité.

> « La truie a mont de condicions et de proprietés semblables a cellez du sainglier, fors que tant qu'elle est prains chascun an de set pourchiaus ou de plus, et communement nessent ou mois de mars. Et quant ils sont nés, il la sieunet de pres, et elle les nourrist et alete et se couche a terre pour les faire teter, et tant comme il la sieuvent, il n'est riens si del et si mordant comme elle est. Je entent par ceste truie les gens qui sont en ce present monde, qui sont prains chascun an de set pourchiaus ou de plus, ce sont les set pechiés mortieux et de leur branches, de quoi il sont si enflés et si plains que il peunet aller es lieux ou Dieu est aouré et servi. Et encore sont pis que la truie, qu'elle ne porte ses pourchiaus que quatre mois ou cinc, et communement homme porte ses pechiés un an, c'est de l'un mars a l'autre et faonne et les met hors en mars, au plus pres de Pasques que il peut. Lesquieux pechiés ne le peuent lessier pour sa mauvaise acoustumance, ains le sieunet de si pres que, quant il se couche a terre, il le viennent teter et alletier, c'est a entendre que il couche sa pensee et sa volonté es choses terrianes et es choses mondaines,

> pour quoi il nourrist en soi tous pechiés et tous visses, qui le font aler en la gloire Antecrist, c'est en puis d'enfer. »[21]

21 La truie enceinte de sept pourceaux représente les hommes mondains portant eux aussi la totalité de péchés capitaux. La saison des Pâques qui est le moment de la confession annuelle obligatoire correspond à la saison de la mise à bas de la truie[22]. Même après leur confession, les péchés continueront à suivre les hommes endurcis dans leur *habitus* comme la portée de la truie lui va derrière pour se faire allaiter. Dans Le Livre de Seyntz *Medicines,* la métaphore de la confession comme accouchement est remplacée par celle de la chasse aux péchés. Henri de Lancastre déplore lui aussi de manière ironique que la saison de la chasse aux renards est plus longue que la saison de la confession.

> « Mes plus sont haiez les renars entre nous qe les pecchés, et plus volunteers les chaceons a destruire et assez plus de peyne y mettons a les tuer et prendre ; mes jeo croie qe ceo soit pur ceo q'il semble par aventrue a ascuns de nous qe la seson ne dure mye apres Pasques de chacer au pecchés, et le renard ad sa seson assez plus. »[23]

22 Dans *Le Livre de Seyntz Medicines*, le cœur est désigné comme un terrain de multiplication du péché à travers une multitude de métaphores autour de la génération animale. Dans ce contexte, il ne faut pas s'étonner que la chasse ne soit plus déclinée comme un sport aristocratique, mais devient un exercice dans l'extermination des nuisibles. Les profondeurs du cœur sont imaginées comme une tanière souterraine qui doit être nettoyée des renards et d'autres animaux qui l'habitent. Henry s'exclame : « Ore ne serroit il bon a destruire cele male vermyne ? »[24] Les chasseurs de son allégorie ne sont pas des aristocrates, mais des « parkers » et des forestiers. Le Moyen Âge ne connaît pas seulement la chasse aristocratique, mais aussi la chasse comme contrôle des populations animales. Un traité cynégétique comme *Le Livre des Deduis du Roi Modus et de la Reine Ratio* contient également une partie dédiée aux pauvres gens contenant des conseils pragmatiques sur l'extermination des nuisibles, qui se rapproche beaucoup au niveau de détail des descriptions de techniques de chasse dans Le Livre de Seyntz *Medicines*. En fait, Henri de Lancastre énumèretrois techniques cynégétiques pour se débarrasser du renard, *la chasse à force des chiens*, l'extermination de l'animal dans sa cachette par la fumée et la chasse aux fox-terriers. De ces trois, seulement la première se retrouve parmi les méthodes classifiées comme aristocratiques, tandis que les deux autres sont décrites dans *Le Livre des Deduis* comme appartenant à l'extermination des nuisibles.

23 La chasse *à force des chiens* se déroule en surface, dans la brousse. Une fois le renard à l'extérieur de son terrier, les issues en sont bouchées avec des pierres et des épines afin qu'il ne puisse pas regagner son refuge lorsqu'il se voit donner la chasse par la meute de chiens. L'animal hors de sa gîte représente le péché exorcisé de l'espace intérieur à travers la confession, mais qui doit être poursuivi jusqu'à l'annihilation totale en donnant satisfaction pour les transgressions commises.

> « Premierement, pur estoper les pertuz quant les peccez sont hors, q'il ne puissent trover entrer arieree en moy. Ceo serroit bone a estoper les pertuz par verraie confession et entiere repentance et volonté ferme qe, pur morir, jammes il ne doit returner le pecché q'est hors sailli, com bien sovent fait. Et sicom il est escoustumez de estoper la court des renars de peres et de espinys, tout aussi convendra estoper la court de mon corps par dures et poignantes penancez, dures com pieres et poignantes com espynes. Et qi pourroit ensi les pertuz de sa court estoper, jeo siu

> certeyn qe les pecchez qe sont hors serroient legiers a chacer et a prendre et a destruire quant ils ne se saveront ou muscer. »[25]

24 Le *topos* de la fermeture des sens est traditionnellement associé à la prophylaxie du péché dans des textes didactiques comme l'*Ancrene Wisse*[26]. Chez Henri de Lancastre, la bouchée des issues du terrier par la pénitence est censée interrompre le mouvement cyclique du péché qu'il avait décrit à travers les métaphores de génération animale. L'avertissement de Luc 11, 24-26que l'esprit impur chassé de la maison balayée et ornée peut se retourner en emmenant avec lui sept autres démons est interprété par les glossateurs en relation avec la prolifération intérieure du péché, dont un seul entraîne toute la foule des péchés capitaux[27]. Le retour du péché dans l'espace intérieur est donc lié à une fertilité du mal que la satisfaction pénitentielle se donne pour tâche d'empêcher.

25 La glose souligne à plusieurs reprises que la chasse en tant que satisfaction se passe en dehors du moi (*hors, hors sailly*). Le péché apparent est facile à neutraliser, car la force du mal vient de sa nature occulte, lorsqu'il couve dans les tréfonds de l'âme. En renversant l'agencement traditionnel des étapes de l'aveu (contrition, confession, satisfaction), Henri de Lancastre transforme le procès pénitentiel dans une chasse épistémique qui commence à la surface de l'être, à partir de ce qui est connu, pour s'avancer de plus en plus profondément vers l'inconscient. La topographie intérieure est caractérisée par les résistances qu'elle oppose à la connaissance, en opposition avec l'extériorité définie comme l'espace de la manifestation, donc de l'évidence épistémologique.

26 La chasse du péché en surface n'en est pas moins une opération intellectuelle, qui relève de l'*investigation* dans le sens étymologique[28] de traque des *vestigia* que les transgressions ont laissées dans le monde. Les chiens de cinq sens sont censés poursuivre la mauvaise odeur du péché, afin de faire réparation complète pour les fautes commises.

> « Et sicom le renard it put si fort de lour meisme ord nature, qe home les poet mult bien pursuire et chacer et savoir par oue ils s'en vont et sont alez, le pecché doit estre ainsi chacee et pursui ; com quant j'ai fait ascun pecché vers vous, Sire, et ascun mal a mon proeme, jeo doi ceo pecché pursuire et chacer tantqe j'ai fait les amendes et pleyn satisfaccion. Et les chiens les perdent a la veue, ils les troveront bien par sentir pur la grant puor qe en vient : les chiens sont mes cynk sens qe devroient coure apres les pecchés et chacer tantqe ils eussent tout destruit ; et si ils ne les voient, si pursue les traces et la puor et la crye. »[29]

27 La chasse en tant que *satisfaction* comporte aussi un degré d'obscurité (les chiens peuvent perdre de vue le péché), mais elle est tout de même placée sous le signe de l'évidence (l'odeur repoussante qui émane du péché ne faillira pas à conduire les chiens droits à la proie). Les deux dernières méthodes concernent une chasse aux renards se déroulant dans le souterrain. La deuxième méthode de chasse présuppose les renards enfermés dans leur terrier, dont toutes les issues sauf une sont bouchées. Les forestiers allument un triple feu à l'entrée qui reste libre, dont la fumée asphyxie tous les animaux qui se partagent le terrier (renards, blaireaux et autres nuisibles). La triple flamme est glosée comme le feu du Saint-Esprit, le feu de l'Amour de Dieu et de la Peur des Enfers, qui à leur tour émettent trois types de fumée nettoyant le cœur des péchés capitaux (la litière des renards) et de la multitude de péchés véniels figurés comme l'autre vermine grouillant dans le terrier.

28 Au niveau strictement littéral, l'image d'une triple flamme qui se confond semble déroutante, mais l'allégorie semble inspirée de la pratique réelle de la chasse. *Le Livre des Deduis du Roi Modus et de la Reine Ratio* liste une méthode similaire pour la chasse aux renards où la fumée utilisée requiert aussi trois ingrédients : du charbon, du souffre et du piment. Par contre dans le traité cynégétique, les veneurs emploient la fumée pour faire sortir l'animal de sa cachette, alors que dans le traitement allégorique du *Livre des Seynctz Medicines*, les animaux sont exterminés dans les ténèbres de leur tanière. Autrement dit, les péchés du cœur sont expurgés sans qu'ils aient besoin de sortir à la lumière d'une prise de conscience du mal intérieur. Dans le cadre d'une métaphore filée de la confession, ce tableau allégorique interpelle, car il décrit une manière d'assainir les impuretés du cœur qui ne passe pas par la connaissance lucide que présuppose la verbalisation de l'aveu. Le nombre et la nature des animaux exterminés reste flous, car la purgation du cœur se fait par la grâce et non pas par l'entremise de la conscience, qui reste dans l'inconnaissance des profondeurs de l'être.

29 Le dernier tableau de la métaphore filée de la chasse confession met en place un face-à-face de la conscience et du péché figuré comme un affrontement entre un fox-terrier envoyé en éclaireur dans le labyrinthe souterrain du cœur et sa proie. Le chien est censé rencogner le renard et alerter les forestiers en aboyant. Guidés par l'aboiement du chien, ceux-ci insèrent une verge pliable à l'endroit où se trouve le renard et s'il le faut, creusent la tanière avec des piques et des pelles. Le renard acculé essaie de se défendre en se retournant de front envers le fox-terrier, cependant le nez à nez qui s'ensuit ne révèle pas à la conscience la véritable nature du péché, mais est au contraire interprété comme une perverse volonté de dissimulation.

> « Mes qei fait donques la pecché a la conscience, quant il la sente de pres ? Mes tourne son deriere en l'angle et le visage devers le chien, pur soy meultz defendre. Homme doit jugger le visage de toutz bestes communalement pur le plus bel, et le deriere pur le plus lede. Il ne convient my dire la cause, car chescun le seit par soi meismes. Ensi fait le pecché, qi tourne ses ordures en l'angle, et le plus beal mette contre la conscience pur soy defendre s'il poet et ceo lesse abaier au visage : c'est a les meyndres et a les meyns ordz pecchez, et sont touz les plus ords tournez en l'alme par l'angle de coer, come dist est. Mes quant lui mestre vendra pur fouir apres le renard, il trovera aussi bien le deriere q'est en l'angle com le visage qe le chien abaie, et par l'abaier de l'un si avient homme a l'autre. »[30]

30 Le péché essaie de dissimuler sa laideur en montrant un visage plus agréable à la conscience, tandis que ce qu'il y a de plus laid sera tourné vers l'angle obscur du cœur, qui reste ontologiquement inaccessible à la connaissance de soi. Henri de Lancastre est conscient du fait que le « je » est porté vers un jugement trop bienveillant sur soi-même. En énumérant les difficultés épistémiques posées par une confession explorant les profondeurs du cœur, Henri mentionne « qe jeo siu vers la partie de mon coer trop favorables en juggeant les malvestiés de luy »[31]. Compte tenu de cette impasse dans l'intellection du moi profond, l'examen de soi nécessaire à l'aveu est assisté par le confesseur en guise de forestier. Alerté par l'aboiement sincère de la conscience portant sur les parties les plus avouables du péché, celui-ci extrait adroitement le mal dans son entier, en allant au-delà de la connaissance que le sujet pénitentiel peut avoir de soi-même. Encore une fois, une confession qui vise à nettoyer les profondeurs du cœur ne peut pas se borner à ce dont le pénitent saisit consciemment, mais est censée fournir une réponse au paradoxe augustinien de la confession de ce qu'on ignore de soi-même.

31 Dans la pratique confessionnelle, le confesseur peut viser à augmenter l'emprise de la conscience sur le domaine de l'inconscient ou au contraire, par des astuces relevant d'une fine connaissance des résistances psychologiques humaines, peut se proposer d'extraire un aveu qui contournerait les pièges que la conscience de soi du pénitent pourrait mettre dans la voie de son salut.

32 Dans Le Livre de Seyntz *Medicines*, avant de prendre part à la chasse du péché, le confesseur est décrit comme un forestier censé maintenir l'équilibre de la faune des vertus et des prédateurs dans l'espace intérieur imaginé comme un parc de chasse. Les vertus (le noble gibier à maintenir dans le parc) sont souvent dévorées par les vices, qu'il est essentiel d'exterminer par une chasse aux nuisibles.

33 En tant que forestier, le confesseur peut intervenir dans la chasse aux renards de deux manières, dont l'une est douce et l'autre violente. La méthode la moins intrusive est l'insertion d'une verge pliable qui suit les courbures de la tanière afin d'en extraire le renard acculé par le fox-terrier. En écoutant attentivement la confession sincère du pénitent, le confesseur doit fournir un enseignement qui doit lui servir de miroir moral. Les mots de doctrine taillés aux besoins particuliers du repentant s'acheminent directement vers la source du mal, sans qu'il y ait besoin d'ouvrir violemment l'espace intime du cœur, comme dans la deuxième méthode. Si la première méthode échoue, le confesseur est obligé de passer à quelque chose de plus brutal, notamment à la creusée du cœur à coups de bêche et de pelle.

> « Et oue la beche fouir convient mon confessour et me tenir desuz le piee en fouir en ma char sicome en terre, et de la paele ouster la terre qe de la beche serra fouy- c'est les delicez de la char et les malveis desir- tout doit la paele getter en voie et nettoier la fosse de toutz ociosités ».[32]

34 L'imagerie du souterrain renvoie à l'assimilation scripturaire du cœur à un sol fertile ou infertile.[33]Pourtant, le topos de la fouille du cœur provient sans doute d'un passage du commentaire de « Adveniat regnum tuum » dans un traité de vulgarisation doctrinaire très populaire au XIV^e^ siècle, la *Somme le Roi*.[34]

> « Mes il voit que il n'est ne purs ne dignes a lui veoir : adonques s'eschaufe li bon cuers leaus et se corroce a lui meesmes. Lors prent son pic et sa pele et commence a fouir et a miner et a entrer en cel cuer la dedenz et i trueve tant de pechiez et de vices et de defautes, tant de poudres, tant de tourbacions et de cures et de pensees eet de mauvese volenté, que il se corrouce et s'adole et prent un mautalent a soi meismes, si que il commence son cuer a netoier a certes et a geter hors toutes ces ordures qui li toloient la veue Dieu en lui, et ce fet il o la pele de veraie confession. Mes quant il a longuement miné et il a toutes ces ordures geté hors, lors trueve pes et repos et soulaz et joie, tant que il li semble que touz li mondes soit un enfers au regart de cele clarté et de cele pais qu'il trueve en son cuer. »[35]

35 La conscience de la déchéance du cœur est un effet de la grâce dans la *Somme le Roi*, car la condition humaine est caractérisée par un aveuglement ontologique à sa véritable nature. Les pétitions du *Pater* sont associées aux sept dons du Saint-Esprit et c'est sous l'effet de l'esprit d'entendement que le pénitent ressent l'impulsion d'entrer en soi-même et de procéder à des fouilles dans « cel cuer la dedenz ». Le pronom démonstratif indique que c'est un endroit à part dans la topographie du moi, rarement visité en dehors de l'état de grâce. Le cœur profond est la fontaine de tout mal, mais de manière paradoxale c'est aussi l'endroit où « adveniat regnum tuum » et où, de façon augustinienne, l'homme peut gagner connaissance de Dieu en se connaissant.

36 L'imagerie de la chasse aux renards met en place une image fort intéressante des strates souterraines du cœur et les glose explicitement comme des régions de l'anatomie de l'âme où la connaissance de soi bute systématiquement sur des impasses épistémiques. Les soubassements du cœur restent impénétrables à la lumière de la conscience, tout comme les rayons du soleil n'arrivent pas à pénétrer les profondeurs de la terre ou des eaux dans une allégorie néoplatonicienne de la mémoire chez Boèce :

> « Dans ses vers enchanteurs l'harmonieux Homère
> Célèbre l'éclat de Phœbus :
> Vain éclat cependant ! De sa pâle lumière
> Les rayons au loin répandus
> Ne peuvent de la terre l'impénétrable masse,
> Percer la charpente et les os,
> Et de la mer dorée effleurent la surface
> Sans éclairer le fond des eaux.
> Tout autre est le pouvoir du Créateur du monde
> Chassant les ombres de la nuit,
> Dans les plus noirs replis de la terre et de l'onde
> Son regard de feu plonge et luit.
> Avenir et passé ! présent ! triple mystère
> Qui pour Dieu n'est qu'un jeu !
> Puisque Dieu seul voit tout, dites, fils de la Terre
> Il n'est d'autre Soleil que Dieu.[36]

37 La lumière du soleil qui ne fait qu'effleurer les surfaces, sans pouvoir pénétrer l'obscurité des profondeurs de la terre et des mers, peut être assimilée à la connaissance que les hommes peuvent avoir des abîmes de leurs propres mémoires, alors que la lumière transcendantale de la connaissance divine qui fonde la Providence appréhende l'essence de l'être dégagée de la gangue du temps. Une confession efficace doit accorder la lumière de la conscience sur celle de Dieu.

BIBLIOGRAPHIE

ABELARD Peter, *Peter Abelard's Ethics*, ed. et trad. D.E. Luscombe, Oxford, Clarendon Press, 1971.

ARNOULD E.J., *Le manuel des péchés ; étude de littérature religieuse anglo-normande (XII^e siècle)*, Paris, Droz, 1940.

ANCIAUX Paul, *The sacrament of penance*, Tenbury Wells, Worcester, Challoner Publications, 1962.

AUGUSTIN, *Confessions*, *Livres IX-XIII*, trad. par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

BATT Catherine, "Sloth and the Penitential Self in Henry, duke of Lancaster's. *Le Livre de seyntz medicines* / *The Book of Holy Medicines*", in *Essays in Honour of Oliver Pickering*, ed. by Janet BURTON, William MARX, and Veronica O'MARA, *Leeds Studies in English*, n. s. 41 (2010), p. 25-32.

BOECE, *La consolation de Philosophie*, trad. Louis Judicis de Mirandol, Paris, Hachette, 1861.

BERIOU Nicole, « Autour du Latran IV (1215) : la naissance de la confession moderne et sa diffusion », *Pratiques de la confession : des Pères du désert à Vatican II : quinze études d'histoire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1983, p. 73-92.

BLOMME Robert, *La doctrine du péché dans les écoles théologiques de la première moitié du XII^e siècle*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1958.

BRASWELL Marie Flowers, *The Medieval sinner : characterization and confession in the literature of the English Middle Ages,* Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

BORDESSOULE Nadine, *De proies et d'ombres, Escritures de la chasse dans la littérature française du XIV^e siècle*, New York, Peter Lang, 2000.

BOYLE Leonard E., "The Fourth Lateran Council and Manuals of Popular Theology", *The Popular Literature of Medieval England,* ed. Thomas J. Heffernan, Knoxville, University of Tennessee Press, 1985, p. 30-43.

BUIGNE Gace de la, *Le Roman des Déduis*, Karlshamn, E.G. Johanssons boktr., 1951.

CHENU Marie-Dominique, *L'Éveil de la Conscience dans la Civilisation Médiévale*, Montréal, Institut d'Études Médiévales, 1969.

The Chronica maiora *of Thomas Walsingham 1376-1422*, trad. David Preest, introd. et notes par James G. CLARK, Woodbridge, UK : Boydell Press, 2005.

DELARUELLE Étienne, *La Piété populaire au Moyen Âge*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1980.

DOMINIC Alexander, *Saints and animals in the Middle Ages*, Woodbridge UK, Rochester NY, Boydell Press, 2008.

FERRIERES Henri, *Les Livres du Roy Modus et de la Reine Ratio*, Paris, Société des anciens textes français, 1932.

FOWLER Kenneth, *The King's Lieutenant : Henry of Grosmont, First Duke of Lancaster 1310-1361*, London, Elek, 1969.

GEORGIANNA Linda, *The Solitary Self : Individuality in the Ancrene Wisse*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, 1981.

GRANDJEAN Michel, *Laïcs dans l'Église, regards de Pierre Damien, Anselme de Cantorbéry, Yves de Chartres*, Paris, Beauchesne, 1994.

HAMILTON Sarah, *The Practice of Penance, 900-1050*, Rochester NY, Boydell Press, 2001.

KROCHALIS Jeanne et RUTH J. Dean, « Henry of Lancaster's *Livre de seyntz medicines :* New Fragments of an Anglo-Norman Work », *National Library of Wales Journal,* 18, 1973-1974, p. 87-94.

La somme le roi par Frère Laurent, Paris, Société des anciens textes français, Abbeville, F. Paillart, 2008.

LANCASTRE Henri, *Le livre de Seyntz Medicines : the unpublished devotional treatise of Henry of Lancaster*, ed. Arnould E.J., Oxford, Blackwell, 1940.

Henry of Grosmont, First Duke of Lancaster, *The Book of Holy Medicines*, traduit avec notes et introduction par Catherine BATT, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2014.

LITTLE Catherine, *Confession and resistance : defining the self in late medieval England*, (Notre Dame), University of Notre Dame Press, 2006.

LOTTIN Odon, « L'intention morale de Pierre Abelard à Saint Thomas d'Aquin », *Psychologie et morale au XII^e siècle*, Louvain, Abbaye de Mont Cesar, 1942, vol. IV., p. 330-365.

MARTIN Hervé, « Confession et contrôle social à la fin du Moyen Âge », *Pratiques de la confession : des Pères du désert à Vatican II : quinze études d'histoire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1983, p. 117-136.

MC ENTIRE Sandra, *The doctrine of compunction in medieval England, holy tears*, Lewiston, E. Mellen Press, 1990.

MOOS Peter Von, « *Occulta cordis* : contrôle de soi et confession au Moyen Âge : I. Formes du silence » *Médiévales*, 29, 1995, p. 131-140 et *Médiévales,* 30, 1996, p. 117-137.

PAYEN Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature médiévale des origines à 1230*, Genève, Droz, 1967.

PHŒBUS Gaston, *La chasse de Gaston Phœbus, comte de Foix*, ed. Joseph Lavalée, Paris, 1854.

ROOT Jerry, *Space to speke : the confessional subject in medieval literature*, New York, P. Lang, 1997.

STRUBEL Armand, *La poétique de la chasse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

TENTLER Thomas, *Sin and confession on the eve of the reformation*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

Texts and traditions of medieval pastoral care : essays in honour of Bella Millet, ed. C. Gunn and C. I. PARKER, Woodbridge, UK, Rochester, NY, York Medieval, 2009.

VANHOYE Albert, « L'anthropologie biblique du cœur », dans J.-L. BRUGES et Bernard PEYROUS (dir.), *Pour une civilisation du cœur*, Actes du congrès de Paray-le-Monial 13 au 15 octobre 1999, Paris, Éditions de l'Emmanuel, 2000.

VECCHIO Silvana, « Peccatum cordis », *Micrologus*, 11, 2003, p. 325-343.

VAUCHEZ André, *Les laïcs au Moyen Âge, pratiques et expériences religieuses*, Paris, Cerf, 1987.

NOTES

1. S.Vecchio, « Peccatum cordis ».

2. A. Dominic, *Saints and Animals in the Middle Ages*, p. 30.

3. A. Strubel, *La poétique de la chasse*, p. 180-183.

4. G. de la Buigne, *Le Roman des Deduis*, p. 160.

5. « Mes je dis bien que s'il n'est bon veneur il n'entrera ja en paradis, mes en queuques manières qu'ils soient veneurs croy je bien qu'ilz entreront en paradis, non pas au milieu, mes en aucun bout ou au moins seront-ilz logiez es fors bours ou basses cours de paradis seulement pour avoir oster cause d'occieusité qui est fondement de tous maulx ». *La chasse de Gaston Phœbus, comte de Foix*, p. 237-238.

6. Sur la morale de l'intention, voir Peter Abelard, Peter Abelard's Ethics ; M. D. Chenu, *L'Éveil de la Conscience dans la Civilisation Médiévale*, p.17-32 ; Odon Lottin, « L'intention morale de Pierre Abelard à Saint Thomas d'Aquin », Psychologie et morale au XII^e siècle, vol. IV, p.330, 336, 465.

7. Pour plus d'informations sur la biographie de Henri de Lancastre, consulter l'excellente introduction de Catherine Batt à sa traduction anglaise du Livre des Seyntz Medicines : Henry of Grosmont, First Duke of Lancaster, The Book of Holy Medicines,

pg. 1-17 et Kenneth Fowler, *The King's Lieutenant : Henry of Grosmont, First Duke of Lancaster 1310-1361.*

8. Voir The Chronica maiora of Thomas Walsingham 1376-1422, p. 312.

9. Sur la spiritualité des laïcs autour du XIV^e^ siècle, consulter Etienne Delaruelle, *La Piété Populaire au Moyen Âge*, p. 401-477 ; André Vauchez, *Les laïcs au Moyen Âge, pratiques et expériences religieuses*, p. 133-145 et Michel Grandjean, *Laïcs dans l'église*.

10. Le manuscrit de Stonyhurst porte les armoiries du duc de Lancastre et de deux compères de l'Ordre de la Jarretière (Jean de Grailly et le comte de Warwick), ce qui, selon Catherine Batt, met en avant une identité aristocratique définie à travers des alliances politiques et militaires, alors que le manuscrit de Corpus Christi est moins orné et semble destiné à un usage dévotionnel privé, relié à la fonction du collège fondé par Henri de Lancastre lui-même.

11. Par exemple, la recette pour faire de l'eau des roses et d'autres fragments ont été compilés avec d'autres textes portant sur la médicine dans le manuscrit Aberystwyth, National Library of Wales Peniarth 388.2. Voir Jeanne Krochalis et Ruth J. Dean, « Henry of Lancaster's Livre de seyntz medicines : New Fragments of an Anglo-Norman Work».

12. Catherine Batt, *The Book of Holy Medicines*, p. 49. Sur la littérature spirituelle après Lateran IV, consulter Leonard E. Boyle "The Fourth Lateran Council and Manuals of Popular Theology"; E.J. Arnould, *Le manuel des péchés* ; étude de littérature religieuse anglo-normande (XII^e^ siècle) et Texts and traditions of medieval pastoral care : essays in honour of Bella Millet. Sur la construction du moi pénitentiel en dialogue avec la norme dévotionnelle définie par cette littérature didactique, voir : Catherine Little, C. Little, *Confession and resistance: defining the self in late medieval England* ; Jerry Root, *Space to speke : the confessional subject in medieval literature*; Marie Flowers Braswell, *The Medieval sinner : characterization and confession in the literature of the English Middle Ages*.

13. Sur la confession du cœur voir aussi Peter von Moos, « Occulta cordis : contrôle de soi et confession au Moyen Âge : I Formes du silence ». Sur l'évolution des pratiques confessionnelles, voir les monographies de Sarah Hamilton, *The Practice of Penance, 900-1050* ; Robert Blomme, *La doctrine du péché dans les écoles théologiques de la première moitié du XII^e^ siècle* ; Paul Anciaux, *The sacrament of penance* ; Jean Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature médiévale des origines à 1230* ; Thomas Tentler, *Sin and confession on the eve of the reformation* ; Sandra McEntire, *The doctrine of compunction in medieval England : holy tears*.

14. St. Augustin, *Confessions*, p. 245.

15. A. Vanhoye, «L'anthropologie biblique du cœur», p. 119.

16. H. de Lancastre, p. 104.

17. *Ibid*., p. 106.

18. C. Batt, p. 25-32.

19. H. de Lancastre, p. 63.

20. *Ibid*., p. 85.

21. H. Ferrières, *Les Livres du Roy Modus et de la Reine Ratio*, p. 149.

22. Les statuts synodaux encouragent plutôt à trois confessions annuelles, pour Pâques, Noël et la Pentecôte. Voir aussi N. Bériou, « Autour de Latran IV (1215) : la naissance de la confession moderne et sa diffusion», Pratiques de la confession, p. 78 et sur

l'exigence de se confesser souvent, Hervé Martin, « Confession et contrôle social à la fin du Moyen Âge », *Pratiques de la confession*, p. 81.

23. H. de Lancastre, p 106-107.

24. *Ibid*., p. 106.

25. *Ibid*., p. 107.

26. Il s'agit d'un manuel pour recluses en Moyen Anglais du début du XIII^e^ siècle. En se proposant de codifier la vie extérieure des recluses, L'Ancrene Wisse se rapproche d'une règle monastique (livre I et VIII), mais son centre d'intérêt reste la vie intérieure (livres II-VII). L'intériorité que les recluses doivent cultiver est définie en rapport avec la clôture du reclusoir. Pour la construction de l'intériorité dans ce texte, voir Linda Georgianna, *The Solitary Self*.

27. « Lorsque l'esprit impur est sorti d'un homme, il va dans les lieux arides pour chercher du repos. N'en trouvant point, il dit : Je retournerai dans ma maison d'où je suis sorti et quand il arrive, il la trouve balayée et ornée. Alors, il s'en va, il prend sept autres esprits plus méchants que lui ; ils entrent dans la maison, s'y établissent, et la dernière condition de l'homme est pire que la première. » Luc 11, 24-26.

28. N. Bordessoule, *De proies et d'ombres*, p. 7.

29. H. de Lancastre, p. 107.

30. *Ibid*, p. 111.

31. *Ibid*, p. 123.

32. *Ibid*, p. 114.

33. Voir la parabole du Semeur et celle du trésor enfoui dans un champ, qui mènent à l'assimilation du cœur endurci à un terrain aride.

34. Avec plus de 90 manuscrits en français, ainsi que d'autres traductions dans d'autres langues, *Somme le Roi* est un des bestsellers du Moyen Âge. Ce traité catéchétique et moral écrit en 1279 à l'intention de Philippe le Hardi par le confesseur du roi, le frère dominicain Laurent porte sur les commandements, le Credo et sur une imbrication savante des septénaires des pétitions du Pater, des dons du Saint Esprit, ainsi que des vices et des vertus. Vers la fin du XIII^e^ siècle, il est devenu un des livres de chevet de la piété populaire, satisfaisant, entre autres, au besoin de l'examen de conscience en vue de la confession.

35. *La Somme le roi* par Frère Laurent, p. 216.

36. Boèce, *La consolation de Philosophie*, p. 285.

RÉSUMÉS

L'article examine l'usage dévotionnel des métaphores animalières dans un texte pieux anglo-normand du XIV^e^ siècle, *Le Livre de Seyntz Medicines* de Henri de Lancastre. Afin de s'attaquer aux *peccata cordis*, la confession se transforme dans une exploration de l'inconscient (conçu en termes augustiniens comme ce qui est inaccessible à l'esprit). La multiplication du péché dans les zones

d'ombre de la psyché est décrite à travers une multitude de métaphores de génération animale, tandis que l'acte de la confession est allégorisé comme une chasse aux renards se déroulant dans les régions souterraines du cœur. L'animal sert ainsi à donner une expression à l'indicible, à décrire et ainsi expurger le péché logeant dans l'inconscient.

AUTEUR

GABRIELA BADEA

Docteur en littérature médiévale du département de Philologie Romane de l'Université de Columbia, New York

L’ascension du modèle romantique du chat noir dans la poésie et la fiction française du XIXe siècle : de l’animal diabolique à l’ami des hommes

Louis Bergès

1 Tous les clichés ont circulé depuis le Moyen Âge sur l’imaginaire créé autour du chat noir : il n’est pas étonnant que la littérature se soit emparée de l’image de l’animal pour la personnaliser sous toutes ses formes. À l’origine, la représentation du chat noir est celle d’un animal diabolique, suppôt de l’enfer, image héritée de la littérature religieuse médiévale. La littérature anglo-saxonne s’empare de ce thème au début du XIXe siècle avec Charles Maturin et *Melmoth ou l’homme errant* (1821), les *Contes des frères Sérapion* (1819) publié et traduit en 1871 par Émile de la Bédollière, *Le chat Murr* et *le Vase d’or* des *Contes fantastiques* d E-T. Hoffmann sorti en 1821[1].

2 Ce chat complice du diable et des sorcières est chargé de tous les défauts : hypocrisie, vol, lubricité, gloutonnerie, ruse, agressivité. Au début du XIXe siècle, c’est Hoffmann qui popularise son image diabolique parmi les écrivains romantiques. Comment ce chat porteur de malheurs devient-il par la suite un complice affectueux et insolent des écrivains ? Le XIXe siècle est à cet égard une période charnière, celle qui voit s’opérer une transformation du modèle. C’est cette transformation qu’il est proposé de suivre et d’analyser ici dans le strict cadre chronologique des années 1800-1900 parmi un corpus d’étude composé de 58 auteurs (de Dumersan à Jules Renard) qui ont choisi d’en faire une référence et que nous avons retenu à travers 73 textes considérés comme significatifs. Plusieurs modèles sont retenus qui traduisent une entrée du chat noir sur la scène littéraire française du XIXe siècle.

L'envoyé du démon

3 L'image diabolique, tirée du fond des âges, apparaît formellement au début du XIXe siècle dans une comédie vaudeville qui s'amuse de la superstition de l'un de ses personnages (*Benoît ou le pauvre de Notre-Dame)* : l'auteur, Dumersan, se rit de Mademoiselle Jobelin qui s'inquiète à la sortie d'une noce des sentiments de son père :

> « Ah mon père ! J'ai des pressentiments affreux/J'ai rencontré hier un chat noir, la salière s'est renversée à souper, et j'ai rêvé cette nuit de perles défilées… »[2]

4 Le chat noir ici porte le mauvais sort aux côtés d'objets traditionnels de la vie quotidienne. La représentation romanesque de l'animal diabolique est celle d'un animal différent de celui de la fable : exclu du paradigme humain, il représente la bête immonde, annonciatrice de malheurs. Charles Nodier en conçoit le modèle qui va devenir classique : dans le conte noir d'une jeune fille en Flandres étranglée par le diable, l'aventure s'achève par l'ouverture du cercueil d'où s'échappe un chat noir[3]. Paul de Kock reprend le même type de représentation infernale en racontant l'histoire de la sorcière Jeanne Harvillier :

> « À l'âge de 13 ans, le diable se présenta à elle sous la forme d'un homme noir armé et botté… Ma bonne, dit Blanche, le diable peut donc prendre la forme qui lui plaît ? – Oui sans doute, je vous l'ai dit cent fois, il se change comme il veut… – Tu m'as toujours dit, ma bonne, qu'il se montrait en chat noir… – En chat ou en homme qu'importe ! Je n'avais peur que des chats, à présent, j'aurai peur des hommes… »[4]

5 Le conte populaire s'est emparé de l'image diabolique du chat noir pour construire une représentation fantastique : en Bretagne, c'est le « chat d'argent », que Boucher de Perthes décèle comme puissance maléfique reconnue par un détail particulier :

> « Chaque chat noir a un seul poil blanc, celui qui le trouve acquiert une grande puissance. »[5]

6 Victor Hugo associe le chat noir de façon très négative aux hommes d'église *:* le tribunal de l'officialité devant juger Esmeralda y apparaît sous l'aspect d'animaux domestiques ; Gringoire interrogeant ses voisins sur l'identité de ses voisins, met sous nos yeux le portrait d'un procureur du Roi « en cour d'église » maître Jacques Charmolue, qui est vu comme un « gros chat noir[6] », symbole maléfique, porteur de souffrance, sorte de « diablerie » poétique pour qualifier l'ecclésiastique qui personnifie l'Inquisition. Petrus Borel, futur créateur du comique « chatnoiresque », fait du chat noir un produit magique :

> « L'obi qui a pour but l'ensorcellement du pauvre monde…, consistait en un bout de corne de bouc, remplie d'une composition de poussière de tombeau, de sang d'un chat noir et de graisse humaine, le tout broyé en manière de pâte… Un crapaud desséché, une patte de chat également noir, une queue de porc, une bande de parchemin de peau de chevreau, sur laquelle étaient tracés des caractères avec du sang, se trouvaient aussi dans son sac obien. »[7]

7 Le chat noir est ainsi une sorte d'objet fantastique, indéfini, qui déborde les frontières entre l'homme et l'animal, et s'éloigne de toute catégorisation. Charles Nodier imagine son héros menant un combat fantastique contre des animaux représentés par la tête statique d'un « chat sauvage » de couleur noire, celui-ci :

> « Grommelait avec un frôlement grave, lugubre et continu, à travers les rouges vapeurs du soupirail de la lampe, en arrêtant sur moi des regards plus éblouissants que le ventre bombé du cristal, mais qui, au lieu d'être circulaires, divergeaient minces, étroits, obliques et pointus, semblables à des boutonnières de flammes. »[8]

8 Balzac utilise lui aussi le thème qui apparaît dans deux œuvres dont la première écrite avec Philarète Chasles. *Les contes bruns* font en effet référence au caractère diabolique du chat qui préside une cérémonie de magie noire dans une église : « un énorme chat noir assis sur un trône composé d'une douzaine de ces messieurs donnait la mesure par un miaulement prolongé »[9]. Dans *Le médecin de campagne,* l'apparition se fait sous un jour sinistre :

> « Le premier habitant que rencontra Genestas, fut un pourceau vautré dans un tas de fumier qui, au bruit des pas du cheval, leva la tête, grogna et fit enfuir un chat noir. »[10]

9 Le long poème de Théophile Gautier, *Albertus*, met en scène la vieille sorcière Véronique et son chat noir qui vont, l'un comme l'autre, se transformer pour le temps de l'histoire en une ravissante courtisane et un beau chevalier. Compagnon d'une sorcière maléfique, « le digne chat » fait partie du décor du « repaire », sa posture est celle de l'animal fidèle à sa maîtresse, « le seul au monde à l'aimer ». Il est « couché sur un fauteuil boiteux » ou « frileux pour dormir entre les deux chenets, près des tisons en boule/la tête sous la queue artistement se roule »[11]. Nous sommes aux frontières du burlesque et du fantastique : lors du retour à l'état primitif, le chat noir qui avait pris le nom de Don Juan, comme Véronique, retrouve son état diabolique en provoquant désormais derrière lui le feu de l'enfer :

> « Juan, redevenu chat, jetait mille étincelles/, fascinait Albertus du feu de ses prunelles/, et comme le Barbet de Faust, l'emprisonnant/de magiques liens avec sa noire queue/, sur la dalle, où s'allume une lumière bleue, traçait un cercle rayonnant. »[12]

10 Dans *l'histoire du théâtre à quatre sous* de Deburau (Jules Janin), la liste générale macabre des accessoires du théâtre des Funambules renferme un chat noir aux côtés de « quinze squelettes, trois chiens aboyants, un paon et un coq... »[13]. Le Vicomte d'Arlincourt, romancier historique, ne manque pas lui aussi de placer « un chat noir » auprès de Mégie, la vieille sorcière, « des dalles sanglantes de la croisée de Paris... endormie au coin d'un énorme foyer éteint » ; le chat noir « a sauté sur sa maîtresse, et les doigts de squelette de Mégie se promènent avec amour sur les longs poils de la bête »[14]. Avec Adolphe de Leuven et Auguste Forges, le chat noir est à nouveau au centre d'un vaudeville : le dialogue entre Médard le cabaretier et un client, le père Putois, tourne autour du pacte à conclure avec le diable, mais pour cela, il faut un chat noir, « noir comme de l'encre[15] ! » Alexandre Dumas fait apparaître pour la première fois un chat noir lors de sa deuxième course dans l'Oberland :

> « Il alla vers son armoire et l'ouvrit, en sortit un gros chat noir qui avait les yeux et les mains d'un homme... »[16]

11 George Sand aussi place un chat noir dans son voyage à Venise en 1834 :

> « Lorsque je suis assise sous le tympan couronné de cette porte gothique,... il arrive tout à coup à côté de moi, un gros chat noir qui miaule d'une voix lamentable en me présentant son dos hérissé d'où s'échappent des étincelles électriques dès que j'y porte la main... Eh bien malgré ses bons offices, ce 'matou' a une figure diabolique, ses yeux luisent dans la nuit comme des charbons ardents et ses contorsions ont quelque chose d'infernal... Je n'oserais refuser de lui gratter l'oreille et de lui lisser le dos, car je craindrais qu'il en prît tout d'un coup sa véritable forme et qu'il ne s'envolât par les airs avec un grand éclat de rire. »[17]

12 Le vaudeville *le Chat noir* d'Henri Dupin popularise l'image maléfique de l'animal ; s'y ajoute son aspect fantastique qui l'amène à se transformer ou à être transformé en

recevant le personnage du mari qui veut surveiller sa femme volage. Le vaudeville est ici au service d'une représentation négative de l'animal face à laquelle toute violence apparaît comme légitime (le chat est défenestré)[18]. Chateaubriand évoque la superstition qui hante son château familial de Combourg près de la tour dite « du chat » : celui-ci accompagne le fantôme du marquis de Coetquen, sieur de Combourg, blessé à la bataille de Malplaquet en 1709, traînant la nuit dans la tour sa sinistre jambe de bois[19]. Charles Rabou décrit les recettes maléfiques fabriquées à partir du chat en plagiant le « dictionnaire infernal » de Collin de Plancy : dans la recette de la « main de gloire » visant à endormir ou rendre immobiles les occupants d'une maison, il faut veiller à frotter la porte « d'un onguent fait de graisse de poule blanche, de sang de chouette et de fiel de chat noir »[20]. En 1843, G. Sand fait une nouvelle allusion à notre animal dans *Mouny-Robin* autour d'un proverbe :

> « Méfie-toi du chien blanc, du chat noir et de l'homme rouge. »[21]

13 La superstition autour du chat noir fait du félin un être faux et perfide, capable de violence brutale, qui guette sa proie derrière un apparent sommeil ou une posture de repos. Octave Feuillet conçoit autour de Polichinelle une figure trouble de chat noir, compagnon du commissaire Ronflard, qui apparaît à l'invocation du diable par la mère du héros :

> « Celle-ci n'avait pas achevé ces mots qu'un gros chat couleur de suie, semblant sortir de dessous le lit, se jeta dans les jambes du bonhomme Pulci et le renversa de tout son long sur le plancher, après quoi, il s'élança au dehors par la porte entrouverte… »[22]

14 Dans cette scène, le chat n'est plus porteur d'un message diabolique, il surgit seulement dans le combat livré entre le bien et le mal comme messager de l'enfer. Alexandre Dumas revient avec un chat noir de même nature en 1849 ; il s'agit cette fois-ci d'une apparition soudaine :

> « J'avais été préoccupé toute la journée de cette révélation de l'exécuteur, mais le dernier coup de marteau vibra sur le bronze sans que j'entendisse rien autre chose qu'un certain ronronnement dont j'ignorais la cause. Je me retournai, et j'aperçus un gros chat noir et couleur de feu. Comment était-il entré ? C'était impossible à dire… »[23]

15 Le mystère et la surprise se poursuivent : le chat noir « couleur de feu » réapparaît en toutes circonstances tel un fantôme. Eugène Sue souligne la superstition populaire en Bretagne autour du chat en retraçant l'histoire de la famille Lebrenn à Vannes : Marion, l'héroïne, décide de découvrir les charmes de la magie auprès d'un vieux sorcier ; celui-ci lui apporte un gros chat noir[24] qui apparaît comme « une bête cabalistique par excellence »[25]. L'animal permet ensuite à l'alchimiste d'expérimenter un breuvage mortel. Xavier de Montepin est le premier à développer le modèle de l'animal démoniaque dont les yeux brillent dans la pénombre et le poil produit de l'électricité :

> « La sorcière Moloch passa à deux ou trois reprises sa main sur le dos du chat. Mais elle eut soin de le caresser à rebrousse-poil. Quelques étincelles électriques jaillirent de son épaisse fourrure. »[26]

16 Alexandre Dumas persiste à développer l'image diabolique : dans un récit qu'il situe au Caucase, l'animal surgit à nouveau à l'improviste :

> «(…) Oh ! Je déteste les chats noirs, dit la vieille. On dit qu'ils prêtent parfois leur peau au diable et que c'est pour cela que leurs yeux restent brillants la nuit. »[27]

17 Aux frontières du mystère et de l'ésotérisme, il convient de placer la description de Boniface dit Saintine avec son personnage inquiétant du Sarrasin de « la tour au païen »

flanqué « d'un gros chat noir… Pitto, perché sur son épaule »[28] qui tourne les pages d'un livre sur commandement de son maître. Erckmann-Chatrian participe lui aussi à la diffusion du modèle : dans *Crispinus ou l'histoire interrompue*, le hussard déprimé est attiré par des lieux mystérieux ; arrivé au bord d'un gouffre, il retrouve ici aussi l'ombre du « matou noir » en référence au traité de démonologie comparé de Hazelnoos et de la transformation diabolique du « kobold », le mauvais génie des mines souterraines du folklore germanique[29]. Plus loin, il s'évertue à placer le chat noir au cœur d'histoires et de contes extraordinaires ; parlant des caves de son personnage, *L'ami Fritz* :

> « Lorsque sa voix retentit sous la haute voûte grise…, un chat noir grimpait au mur et se retournait dans la lucarne, les yeux verts brillants, avant de se sauver vers la rue du Coin Brûlé. »[30]

18 Dans *Le vampire*, Paul Féval met dans la bouche de l'un de ses héros, Berthellemot, des propos sceptiques sur la religion tout en affirmant sa croyance pour « certaines diableries qui existent » :

> « J'avais une vieille tante qui avait été un chat noir… Ne riez pas, dit-elle, ce chat était étonnant. Et je vous défierais d'expliquer philosophiquement le soin qu'il prenait de se cacher au plus profond de la cave quand on était treize à table… »[31]

19 Dumas revient à nouveau sur le mythe du chat du diable dans *Le docteur mystérieux* :

> « Trois coups précipités retentirent à la porte de la rue ; ces trois coups éveillèrent les miaulements furieux d'un chat noir, que les mauvaises langues de la ville, les dévotes surtout, prétendaient être le génie familier du docteur. »[32]

20 Mérimée place lui aussi un chat noir aux côtés de *Madama Lucrezia* comme attribut de la sorcière :

> « Dans une espèce de cave obscure où se tenait cette vieille femme que l'on pouvait soupçonner de sorcellerie, elle avait un chat noir et faisait cuire je ne sais quoi dans une chaudière. »[33]

21 Victor Hugo ne se départit pas d'une même image négative : retraçant les années terribles de la Terreur dans l'Ouest et évoquant le soulèvement paysan des Chouans, il véhicule un cliché anticlérical que son père lui a rapporté :

> « Pour soulever ces multitudes, peu de chose suffisait. On plaçait dans le tabernacle d'un curé assermenté, un gros chat noir, qui sautait brusquement dehors pendant la messe. C'est le diable ! criaient les paysans et tout un canton s'insurgeait. »[34]

22 Le conteur François-Marie Luzel, met en avant un artifice plutôt singulier du chat noir diabolique, celui de la création de richesse ; vendre son âme au diable trouve ici toute sa signification avec :

> « Des bonnes femmes, – et des hommes aussi, – qui sont encore assez simples pour croire qu'il y a des chats noirs qui sont de vrais diables, produisent de l'argent à volonté et enrichissent leurs possesseurs, de cette façon. »[35]

23 Prosper Baur, disciple d'Erckmann et Chatrian, raconte l'histoire d'une sorcière dévoilée en son château :

> « Le moulin du château, ensorcelé suite à une série de meurtres inexpliqués, est délivré de son sort par l'acte sacrificateur d'un meunier courageux ; six chats blancs apparaissent et boivent du lait dans six assiettes. À minuit précise, à l'apparition du septième chat, le chat noir, le meunier coupe la patte de celui-ci qui se révèle être une main de femme, la dame du château, par la suite brûlée comme sorcière. »[36]

24 Un autre conte, recueilli par F.-M. Luzel, met en scène sur une île un chat noir sacrifié et cuit en civet sur demande d'une sorcière qui le sert ensuite en ragoût à Yvonne afin

de l'enlaidir et de la détourner d'un prince qui s'intéresse à elle. Peu après, la jeune Yvonne accouche d'un chat noir : l'animal qui grandit protège sa mère et réalise dans l'île et sur la terre voisine de nombreux faits extraordinaires si bien qu'il engage un combat singulier contre la vieille sorcière qu'il parvient à vaincre. Le conte s'achève sur la transformation du chat noir (dont le ventre a été ouvert sur sa demande) en un beau prince qui épousera Yvonne[37]. Ici, le chat noir, bon magicien, triomphe de la sorcière et des forces du mal, sa représentation diabolique a disparu au profit du bien et du beau. Le poète Maurice Rollinat, l'un des fondateurs du cabaret du Chat noir avec Rodolphe Salis est l'auteur de plusieurs images diaboliques du félin :

> « L'horreur emplit mon être et me glace le sang/car un grand chat d'ébène hydrophobe et grinçant… » ; « dans le bouge et la cellule/, dans les caves et dans l'air/, le diable rôde et circule/, il se fait fleur, libellule/, femme, chat noir, serpent vert/, l'enfer brûle, brûle, brûle. »[38]

25 Guy de Maupassant évoque le mythe traditionnel du chat diabolique en présentant dans un assommoir de Montmartre la stature d'un chat noir empaillé « qui regardait avec ses yeux de verre,… avait l'air du démon de ce logis sinistre ». Sa maîtresse, prise de peur à la suite des paroles d'une voyante qui lui demande de quitter l'homme qu'elle aime sous peine d'avoir les yeux crevés par Misti, décide de se débarrasser du chat[39]. Octave Mirbeau évoque le dernier représentant d'une famille de sorciers, « un Rabalan qui s'était enterré vif avec un chat noir… »[40]. Dans un autre roman, le félin apparaît aux côtés d'un bourreau, toujours pour cultiver son image maléfique :

> « Un chat noir qui sortait des massifs vint, l'échine arquée et la queue battante, se frotter en ronronnant contre lui… »[41]

26 À l'image diabolique et infernale s'ajoute enfin une nouvelle déclinaison négative, celle de la ressemblance animale du chat noir au portrait du juif fait par la littérature antisémite de l'époque, « comme réceptacle de tous les vices ». Le dramaturge Jean Jullien voit dans le chat noir « le type du juif de convention » :

> « L'œil clair, la caresse mielleuse et la griffe traîtresse, ce nonchalant oriental et cette astuce de fauve, n'est-ce pas tout le juif ? »[42]

La bête à misère

27 Le chat noir, compagnon mystérieux des sorcières et des démons, porteur de mauvais sort, est vu comme un objet sale et repoussant, au mieux destiné au rebut, au pire à la destruction violente et rituelle. C'est la manière dont le dramaturge Frédéric Soulié plante le décor de sa pièce *Serafina* en plaçant notre animal dans des lieux d'abandon ou de misère :

> « Une chaumière délabrée, des meubles misérables jetés çà et là, des peaux de serpent pendues au plafond, un énorme chat noir posé sur le rebord de la fenêtre… »[43]

28 Jules Sandeau et Arsène Houssaye font eux aussi la description « profondément triste » d'une demeure de campagne qui compte parmi son paysage de désolation (vieillard décharné en pleurs, enfants endormis et stupides, mouches qui volent) « un gros chat noir, à demi-couché dans les cendres [de la cheminée], absorbé par une contemplation mélancolique devant les braises du foyer »[44]. À partir de la publication du *Chat noir* d'Edgar Poe en 1843, le modèle du chat noir souffrant s'impose. Traduit de l'anglais par Baudelaire en 1853, l'ouvrage largement diffusé marque un tournant dans la construction du modèle littéraire, le héros Pluton se situant désormais à mi-chemin

entre le chat diabolique malgré lui et la victime injuste de la folie des hommes. Le chat noir n'est plus regardé comme un objet du diable : doué de raison et de sentiments, il éprouve de la douleur et peut manifester sa souffrance. Il devient le vecteur privilégié d'une mise en scène des bouleversements sociaux contemporains : il est aux côtés de la misère humaine, compagnon d'infortune de l'ouvrier des quartiers, de la prostituée en fin de parcours, du retraité sans retraite, etc.

29 Le chat noir va profiter du grand mouvement d'empathie des élites politiques et sociales de la fin des années 1840 avec la création à Paris de la société protectrice des animaux par le Dr Pariset[45] à l'imitation des sociétés déjà existantes en Europe du Nord. Comme réponse politique des élites à la violence populaire, cette sensibilité nouvelle se retrouve à travers la promulgation de la première loi de protection animale, la loi Grammont votée par l'Assemblée nationale le 2 juillet 1850. Cette évolution de la sensibilité collective est-elle observable dans le récit romanesque ?

30 George Sand évolue lentement si l'on en juge par ses nouvelles allusions au chat noir : en 1858, dans *Les beaux messieurs de Bois-Doré*, le félin n'est plus que le rival, l'ennemi atavique du chien du marquis de Bois-Doré, dénommé Fleurial, que ce dernier rêve de mordre et de déchirer, sur le modèle de l'intendant Adamas avec la fameuse Bellinde que celui-ci déteste tout aussi bruyamment[46]. La comtesse de Ségur cède tout d'abord aux clichés en mettant en scène Minet, le « féroce chat noir » des surveillants du collège dont la méchanceté est censée expliquer les déboires qui vont suivre. Charles, le héros, se bat à plusieurs reprises avec celui « qui semblait l'avoir pris en haine. » Mais l'auteure accentue le côté victimaire et magique du chat noir qu'elle fait mourir dans des circonstances atroces :

> « Old Nick enleva le couvercle et vit flotter réellement quelque chose de noir dans la soupière ; il piqua avec sa fourchette et retira avec grand peine un énorme chat, le chat noir du surveillant. »[47]

31 Les souffrances d'un chat sont décrites avec minutie dans un roman noir de Paul Féval : en pleine manifestation des forces du mal, l'un des protagonistes, Goetzi, met en scène l'exécution brutale d'un chat noir qu'il tient dans les bras, « dont il rompit successivement les quatre pattes avec une froide cruauté. C'est pour qu'il ne s'échappe pas, dit-il »[48].

32 Lautréamont cultive lui aussi l'image nocturne du chat errant, dont la couleur n'est pas précisée mais qui pourrait être noire. Le héros se promène dans une rue de Paris lorsque :

> « Il aperçoit un vieux chat musculeux, contemporain des révolutions auxquelles ont assisté nos pères, contemplant mélancoliquement les rayons de la lune, qui s'abattent sur la plaine endormie ; il s'avance tortueusement dans une ligne courbe et fait un signe à un chien cagneux qui se précipite. Le noble animal de la race féline attend son adversaire avec courage, et dispute chèrement sa vie. Demain, quelque chiffonnier achètera une peau électrisable. »[49]

33 Pour Gustave Flaubert, le chat noir est une pauvre victime des hommes : la cruauté enfantine de Victor et Marcel est mise en lumière par la volonté de ses parents de rendre les deux enfants « plus sensibles » ; « on leur donna donc un chat noir qu'ils durent soigner. » Mais on apprend plus loin qu'ils ont mis la bête dans une marmite à bouillir dans le feu :

> « Puis le couvercle sauta comme un obus qui éclate. Une masse grisâtre bondit jusqu'au plafond puis tourna sur elle-même frénétiquement en poussant d'abominables cris. On reconnut le chat, tout efflanqué, sans poil, la queue pareille

> à un cordon. Des yeux énormes lui sortaient de la tête, ils étaient couleur de lait comme vidés et pourtant regardaient. La bête hideuse hurlait toujours, se jeta dans l'âtre, disparut puis retomba au milieu des cendres, inerte. »[50]

34 Anatole France construit un récit parisien autour de l'enseigne *Le chat maigre* qui consacre l'image d'un animal souffreteux :

> « Un chat de gouttière découpant entre des tuyaux de cheminées, sur la lune énorme et rousse sa maigre silhouette noire, arquée comme un pont du Moyen Âge. »[51]

35 Les frères Goncourt décrivent à la date du 29 octobre 1870 en pleine guerre franco-prussienne leur passage à Romainville dans la banlieue parisienne ; ils y observent un défilé de populations déplacées et remarquent « un voyou fermant la marche, tenant à bout de bras, levé en l'air, un long chat noir fraîchement écorché »[52]. Au-delà de la violence du symbole, s'y mêlent les instincts populaires de déchaînement contre les animaux jugés nuisibles. Pour le poète François Fabié, le chat noir fait partie d'un décor rural à l'abandon : dans ce où trône près du feu un chat noir, une vieille femme :

> « Arrive enfin au logis étroit/n'a pour l'accueillir lueur ni caresse,/seul un vieux chat noir des cendres se dresse,/miaulant la faim et tremblant le froid./Buscaillet allume un quinquet fumeux./D'un genêt flambant fait chauffer sa soupe,/mange une châtaigne à la hâte et coupe/un peu de pain noir à son chat galeux./Puis elle fera sa longue prière/de Pater et d'Ave sans fin/aux ronrons du chat qui, n'ayant plus faim,/le dos aux chenets, prie à sa manière. »[53]

36 L'image souffrante du chat noir famélique, engoncé dans la cheminée, est reprise par Stéphane Mallarmé qui parle de son tabac qui « sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lesquels se roulait le maigre chat noir »[54].

La statue féminine

37 Le chat noir n'est pas que maléfique et misérable de par sa condition, il peut aussi personnifier la femme à laquelle s'attachent les deux premiers attributs. L'animal représente une sorte de substitut de la femme grâce aux attributs que la gent masculine lui prête. Il prête tout d'abord son corps, puis son psychisme aux jeux métaphoriques de la poésie ; l'animal devient le lieu d'une beauté trouble, soit qu'il représente le modèle féminin, soit qu'il l'accompagne. Son entrée en scène se fait à la fois par son aspect extérieur, une robe noire, une queue et des membres élastiques, des yeux jaunes ou plutôt verts que l'on scrute comme les yeux d'une femme aimée. La féminité du chat se comprend à travers ses dons naturels idéalisés (souplesse, agilité, grâce et aisance, etc.) et ses qualités symboliques (talents psychologiques, affectivité, sensualité). C'est un véritable duo érotique de la belle et de la bête qui se crée : coquet, trouble et cruel, l'animal et son poil supportent la comparaison avec la chevelure féminine. Le chat noir, comme animal domestique au sens strict du terme, dit aussi la vérité du lieu : aux côtés de la femme, il peut représenter sa misère comme son opulence, sa détresse, sa jovialité ou sa condition sociale. Au départ, il faut citer Aloysius Block qui imagine que :

> « Les démons... se mettent à fabriquer une femme en prenant comme premier ingrédient le chat noir, symbole de la douceur et de la perfidie, et puis des pleurs et puis du sang. »[55]

38 Eugène Sue place « un gros chat noir à prunelles jaunes » près de la mère Ponisse, tenancière de cabaret, « accroupi auprès de l'ogresse, il semble le démon familier de ce lieu ». Plus loin, la scène revient comme un tableau figé :

> « Le nouveau venu... se leva de table et dit à l'ogresse qui sommeillait dans son comptoir, les pieds sur sa chauffrette, le gros chat noir sur les genoux... »[56]

39 L'animal, impavide et naturel, fait partie du décor, comme figure principale du foyer, il garde encore l'image toute symbolique du démon attaché à la vieille femme, sorcière à ses heures. Ici, apparaît pour la première fois la statue du chat noir et de sa maîtresse mise en scène au cœur de son antre : compagnon de la sorcière, ou de la prostituée comme plus tard sur le tableau de Manet, Olympia[57] ou le dessin de la femme nue fumant du narguilé dans le *Parnassiculet contemporain*[58], le félin est censé dégager une impression d'érotisme contrôlé à travers la perception de son corps. Champfleury qui aime les chats campe un animal gentil, toujours victime de la cruauté humaine : son héroïne, *Mademoiselle Mariette,* reçoit en cadeau :

> « Un joli chat noir avec de grands yeux verts... avec une tache blanche qui figurait une espèce de... royale sous le menton. »

40 La gourmandise et la curiosité de l'animal dans la boutique d'un épicier lui valent la colère du propriétaire qui le « prit par le cou en le battant comme plâtre »[59]. Ces péripéties suscitent l'affection et l'attachement de Mariette envers le chat noir. Les défauts du chat se transforment ici en qualités ; l'animal intrigue et amuse par son comportement, sa position de victime incomprise renforce l'attachement qu'on lui porte. Émile Gaboriau revient sur le modèle de la « puissante matrone », Ventrasson, au *Garni Modèle,* dont le poste habituel, « c'est-à-dire à son comptoir », se trouvait « entre son chat noir, sa dernière affection et les bouteilles où elle puisait son mêlé-cassis, sa consolation suprême ici-bas »[60]. Fortuné du Boisgobey, fait le portrait d'une vieille femme : dans une enquête de voisinage où la police doit surveiller toutes les allées et venues suspectes dans un immeuble, l'enquêteur est réprimandé par le magistrat pour avoir laissé passer « la vieille femme qui portait un chat noir »[61], aussitôt désignée comme la suspecte recherchée, car porteuse de mystère. Émile Devinat, directeur des écoles normales du département de la Seine, est l'auteur et le rédacteur en 1882 du premier manuel de morale de l'école primaire républicaine ; il construit un texte autour de la famille Guillaume qui accueille la grand-mère : celle-ci est accompagnée d'« un gros chat noir »[62] ; une image apaisée se dessine autour du personnage le plus ancien de la famille et de son ami fidèle.

41 Stéphane Mallarmé enfin, chante en connaisseur la noire Lilith, du nom de la maîtresse du diable, dont « la tête de chatte noire devient positivement une tête de femme noire »[63]. Jules Renard tourne désormais en dérision dans son *Journal* l'image diabolique du chat noir associé à la présence féminine : décrivant l'intérieur de l'appartement de la cantatrice et actrice de théâtre Georgette Leblanc, il note :

> « Un énorme sablier sur la cheminée,... un gros chat noir qui est mis là pour faire le diable sans s'en douter. »[64]

Le chat noir réhabilité : l'ami de l'homme

42 L'anthropomorphisme s'avère le principal vecteur de la domestication du chat noir. Devenu une figure familière de l'environnement familial et des rues, le chat noir trouve finalement sa place dans le cœur des artistes et les œuvres littéraires. L'animal suscite

l'intérêt des écrivains et des intellectuels grâce au personnage qu'il incarne ; dans le bestiaire littéraire, il finit par occuper une place privilégiée. S'il se met à ressembler à l'homme, c'est qu'il a fini par se laisser dominer par lui. Face à un animal appartenant aux hordes sauvages parties à l'assaut d'une société menacée de subversion par les forces du mal, l'homme-écrivain parvient à vaincre l'adversaire en le réduisant à l'état de personnage doux et excentrique. Selon le modèle naturaliste qui s'impose, le chat noir se civilise, il devient moins craintif ou moins dangereux, voire même familier, car l'homme lui impose ses conditions et mode de vie : la domestication est une forme de domination de l'animal qui procède par étapes, de l'apprivoisement à l'appropriation. L'écrivain s'entoure lui-même de « matous » noirs, comme Démonette, la chatte noire de Barbey d'Aurevilly, Bourget, le « grand chat noir efflanqué de vieillesse » de François Coppée, Minet, celui d'Ernest Renan, Mime, le chat qui se suicide de Catulle Mendès, la chatte noire du moulin de Roupeyrac chez François Fabié, Saint Médard, le « chat noir de toute petite race » de Courteline.[65] Le chat noir est ainsi dessiné sous toutes les coutures, l'écrivain s'emparant du moindre prétexte pour glisser une description des faits et gestes du compagnon dans ses compositions : farceur, endormi, moqueur, en plein exercice de sa toilette, ou bien croqué dans des attitudes le faisant ressembler aux hommes de façon troublante.

43 Les années 1845-1850 apparaissent comme les années-phares d'un modèle en pleine évolution : Balzac publie *Les peines de cœur d'une chatte anglaise* auquel succède aussitôt sous la plume de F-J. Stahl, pseudonyme de l'éditeur J. Hetzel, *L'éducation d'une chatte française*. Dans le premier texte, Balzac oppose Puff, « le plus beau matou de la pairie » britannique, un angora noir, à Beauty, la chatte blanche : le personnage plein de morgue et de dédain, n'en reste pas moins sympathique et son identification à un lord anglais nous éloigne de l'instrument maléfique d'origine. Balzac est le premier à accorder au chat noir les attributs d'un personnage humain auquel il donne une conscience et un statut social : doué d'une dimension psychologique et émotionnelle, l'animal reste encore un personnage à part mais un pan du mystère l'a abandonné ; les métaphores et comparaisons qui l'entourent reflètent cette fois-ci la sensibilité d'un personnage au cœur de la société de son temps ; en lui attribuant le privilège d'un caractère humain, l'auteur de la *Comédie humaine* a incontestablement aboli la distance qui sépare l'imaginaire de ses contemporains du chat noir. L'importance du texte de Balzac est à la hauteur de celui d'Edgar Poe. Doté d'un véritable nom, Puff, notre chat anglais devient un individu qui se distingue de la masse et de l'espèce, se rapprochant du statut ordinaire du personnage littéraire classique[66].

44 Charles Monselet, le critique et romancier, évoque l'homme politique « communard » Delescluze qui, « tous les jours, dîne au restaurant Surveille à côté d'un gros chat noir qu'il surnomme David… »[67] L'animal devenu familier figure dans le décor comme un totem destiné à accueillir le visiteur de manière originale. Paul Féval fait désormais du félin domestique un compagnon fidèle attaché à son maître : au cœur du logis du père Bataille à Sedan, on découvre entre les jambes de ce dernier « un chat noir, gras à lard, qui devait prendre ses repas quelque part dans le voisinage »[68]. Le *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier n'a pas de meilleur compagnon que Béelzébuth, « un vieux chat noir, maigre, pelé ». Mort à la suite d'une indigestion après le festin qui clôt les aventures de son maître, le chat est enterré sous l'églantier du jardin qui a vu les premières amours du héros ; ce dernier découvre à cette occasion un coffre rempli de trésors. Béelzébuth au prénom diabolique est cette fois-ci non plus une divinité infernale mais un bon génie

qui, magiquement, en disparaissant, par l'intermédiaire de son propre sacrifice, apporte à son maître richesse et prospérité nouvelle[69].

45 Les trois chats noirs du poète, Enjolras, Gavroche et Eponine, sont des personnalités attachantes dont Gautier s'emploie à faire une description personnalisée. Enjolras est le plus beau des trois, avec sa large tête léonine à bajoues bien fournies de poils » et sa « queue épanouie comme un plumeau. » Gavroche a l'« expression futée et narquoise… » Eponine, la chatte noire, « tendre et dévouée », a des formes « plus sveltes et plus délicates que ses frères. » Un détail est à remarquer : la chatte noire devenait « électrique », « quand on lui passait deux ou trois fois la main sur le dos, dans l'obscurité, des étincelles bleues jaillissaient de sa fourrure, en pétillant… »[70].

46 L'ouvrage de référence de Champfleury sur *Les chats,* publié en 1869, constitue le jalon le plus significatif de la consécration qui s'annonce : la nouvelle facette du chat noir est celle du compagnon des hommes de lettres et non plus des sorcières et des alchimistes ; l'auteur cite notamment les « matous » noirs de Théophile Gautier, mais il rappelle l'image insolite du chat noir, l'animal nocturne qui fascine les boutiquiers de Paris par son aspect bizarre[71].

47 P-J. Stahl, pseudonyme de Hetzel, pousse le cliché d'anthropomorphisme à son paroxysme : le fils de Blanchette, une distinguée chatte blanche, est un chat noir, prénommé Noiraud, violent, bagarreur et chapardeur ; blessé à mort par un chien, il réapparaît quelques mois plus tard dans la hotte d'un chiffonnier venu dans la nouvelle demeure de Blanchette dont les maîtres viennent de déménager. L'animal a changé ; comme les humains, le chat noir est capable de rédemption ; attaché à sa famille et à ses anciens maîtres, il revient dans le nid protecteur sous les traits d'« un noir magnifique », affectueux et docile. Le nom de Noiraud ne convenant plus à un chat « aussi exemplaire », il est décidé de l'appeler désormais Vendredi, du nom de l'esclave de Robinson Crusoé ; « c'est le nom d'un bon nègre, c'est tout à fait son affaire »[72]. La teneur du récit nous renvoie désormais à d'autres schémas qui s'appliquent aux conceptions coloniales en vogue au début de la III^e^ République : le chat sous les traits humains récupère avec son pelage les mêmes préjugés de race mais se dépouille du même coup du statut d'instrument diabolique pour rejoindre celui de la famille humaine.

48 Le poète Charles Cros évoque désormais un animal doux et affectueux : c'est la *berceuse* reprise un siècle plus tard par Juliette Gréco, « endormons-nous petit chat noir… »[73] Émile Zola reprend le même thème dans sa grande fresque sociale des Rougon-Macquart : Moumou, le gros chat noir, aussi grand qu'un chien, est une bête affectueuse « blotti près d'une de ses joues, il lèche le menton avec douceur » de Désirée la fille de ferme[74]. Plus loin, il force le trait avec l'image de la mère et de ses petits :

> « Le jeune La Faloise semblait décidé à passer la soirée là, inquiet pourtant, rentrant ses longues jambes, parce que toute une portée de petits chats noirs s'acharnait autour de lui, tandis que la chatte, assis sur son derrière, le regardait de ses yeux jaunes. »[75]

49 L'animal pelotonné dans sa corbeille est un ami intime, gardant toutefois son mystère. L'éloge du chat noir se retrouve également dans un court essai de Théodore de Banville : « noblesse, respect de soi-même, élégance » dans tous les cas qu'il soit sur le « tapis moelleux » d'un poète ou sur le « carreau rougi » d'un vieux logis ; plus loin, il évoque le chat de la Comédie française qui vient au secours de la grande tragédienne Rachel dans le premier acte de Judith :

«... Maigre, efflanqué, noir, terrible, charmant ! »[76]

50 Achille Melandri, compagnon des Hydropathes, l'un des fondateurs du célèbre Chat noir de Montmartre, conçoit en 1884 une véritable « parabole » autour de Charles Cros et de la « fée » électricité dans laquelle excelle le modèle du chat noir, Belphegor, un « matou » attaché à son maître. « Cros passa plusieurs fois sa main à rebrousse-poil sur le dos du chat. Des étincelles électriques en jaillirent. Le savant continua ses passes. De petites flammes brillèrent le long de l'épine dorsale de l'animal. Enfin, tout à coup, Belphégor nous apparut hérissé, lumineux, splendide ! Chacun de ses poils terminés par un petit soleil aussi éclatant que les réverbères de l'avenue de l'Opéra »[77]. Les bienfaits tout allégoriques du chat noir sont désormais célébrés comme ceux d'un ami de l'homme. Les poésies d'Alfred Ruffin sont dans le même ton : le chat noir n'est plus que suggéré comme un animal mystérieux et magnifique à la fois ; c'est tout d'abord le « chat absent » qui inspire le poète :

> « Jamais il ne se trouva/telle panthère à peau d'ébène/dans toute l'île de Java. Ses yeux lancent des feux si rares/que dans son coin quand il fait noir/pourraient s'égarer les cigares/le prenant pour un allumoir. »[78]

51 Georges Docquois souligne le mimétisme entre Bourget, « un grand chat noir efflanqué de vieillesse » et son maître, le poète François Coppée :

> « Ce chat d'académicien,/ Bourget, le Chevreul de l'espèce,/n'a plus de dents et ne dépèce/les souris qu'en rêve. Plus rien/ne l'intéresse, cet ancien/qui somnole dans sa robe épaisse/ce chat d'académicien,/Bourget, le Chevreul de l'espèce. »[79]

52 À la fin de la période, le poème d'Edmond Rostand, *le petit chat*, apparaît comme une consécration :

> « C'est un petit chat noir, effronté comme un page/on dirait un joli presse-papiers vivant. »[80]

53 Deux générations d'écrivains ont suffi pour débarrasser l'animal noir de ses défauts les plus criants (fourberie et sournoiserie) qui se sont transformés en qualité à la fin du siècle au nom de la liberté individuelle. À cause de certaines de ses caractéristiques (iris très réactif à la lumière, fourrure chargée d'électricité statique, caractère facétieux), le chat noir a continué d'être associé à des créatures surnaturelles. Il est ainsi capable de se métamorphoser, de se réincarner en femme ou en esprit « malin », s'attirant la confiance des hommes pour voler leurs apparences et leurs capacités.

54 Faut-il croire Rodolphe Salis, le créateur du Chat noir, le cabaret des poètes et écrivains à Montmartre crée en novembre 1881 au 84, boulevard de Rochechouart, qui prétend avoir donné ce nom au célèbre café littéraire en raison de l'entrée inopinée d'un chat noir lors de l'installation dans les lieux[81] ? L'avènement du chat noir comme monument littéraire fait-elle évoluer la représentation poétique de l'animal ? Poncif ou lieu commun, l'image est toujours aussi forte : le chat noir garde son mystère. La mode romantique ne réussit qu'à moitié à supprimer les vieilles superstitions. Le siècle aura néanmoins posé l'interrogation première : l'homme moyen peut-il vivre en compagnie de cet animal ? La sensibilité des hommes du siècle a commencé à évoluer : l'émotion fondamentale suscitée par l'animal n'associe plus systématiquement le calme, la duplicité et la férocité implacable dans un être gracieux susceptible de se transformer à tout moment. Dans un être maléfique ou chez l'ami des hommes, la couleur noire, alliée au comportement souvent étrange d'un compagnon lointain et familier à la fois, n'est

pas parvenue en un siècle d'évolution à orienter la sensibilité collective vers l'ailurophilie. Tout au plus et de façon marginale, quelques auteurs ont-ils entrepris la domestication de l'animal alors présenté sous un jour amical mais on ne peut parler d'un véritable renversement de sensibilité.

55 L'aspect politique du symbole n'est pas à négliger : l'animal diabolique, du coup mal considéré par les églises chrétiennes, devient un enjeu dans la lutte anticléricale menée par certains mouvements anarchistes. Le chat noir devient bien malgré lui l'emblème d'une littérature et d'un art non conformiste, hostile à tous les pouvoirs, en quête de sensations nouvelles. La fin du siècle voit le chat devenir objet de publication à la mode, qu'il s'agisse du chapitre spécial de l'anthologie de Georges Docquois sur les animaux et les écrivains parue en 1896 ; de l'ouvrage de luxe à caractère encyclopédique de Paul Megnin *Notre ami le chat* qui reprend l'œuvre de Champfleury et auquel Édouard Manet s'associe ou bien des *Chats-Dessins sans paroles* de Steinlen. La fin du siècle apparaît bien à cet égard comme une époque charnière : l'animal maléfique, souvent victime injuste des hommes, est devenu le compagnon non-conformiste des écrivains et des artistes, mais sa mutation en animal fétiche attendra le XX^e^ siècle avec Loti, Colette et Cocteau.

BIBLIOGRAPHIE

BOBIS Laurence, *Les neuf vies du chat*. Paris, Gallimard, 1991, 160 p.

BOBIS Laurence, *Une histoire du chat*. Paris, Point histoire, 2006, 352 p.

CACHIN Françoise, *Édouard Manet. J'ai fait ce que j'ai vu*, Gallimard, 1990, 160 p.

CHEVALIER Arthur, *Le cahier rouge des chats*. Anthologie. Paris, 2015, 368 p.

DOCQUOIS Georges, *Bêtes et gens de lettres*. Paris, 1896, 329 p.

FLEURY Georges, *La belle histoire de la SPA de 1845 à nos jours*. Paris, Grasset, 1995, 331 p.

JALEL Hela, *La figure du chat dans l'imaginaire en général et dans l'imaginaire anarchiste en particulier*. Université Toulouse Le Mirail 1998. Nouveaux modèles féminins, n° 85

HAMON Philippe et RIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de Mœurs*, 1850-1914. Paris, 2003.

KHAITZINE Richard, *Fulcanelli et le cabaret du chat noir : histoire artistique, politique et secrète de Montmartre*, éd. Ramuel, 1997, 336 p.

LARREA ESPERANZA Bermejo (dir.), *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*. Colloque de Saragoza, 2012.

LAROCHE Robert de, *L'enchatclopédie*. Paris-Québec, L'archipel, 2010, 160 p.

MEGNIN Paul, *Notre ami le chat : les chats dans les arts, l'histoire, la littérature, histoire naturelle du chat, les races de chats (...) le chat devant les tribunaux, chats modernes*. Paris, 1899, XXIV-264 p.

NOTES

1. La première traduction française paraît à Paris en 1829 chez Renduel.

2. Dumersan, *Benoit ou le pauvre de Notre-Dame*, p. 29.

3. Nodier C., *L'infernalia*, p. 26.

4. Kock P. de, *Le barbier de Paris*, tome 2, p. 169.

5. Boucher de Perthes J., *Chants armoricains ou souvenirs de Basse-Bretagne*, p. 49.

6. Hugo V., *Notre-Dame de Paris*, p. 159. Voir F. Armengaud, *L'animalité selon V. Hugo : un « alphabet formidable et profond »*, colloque Université Paris VII, L'animal du XIXe siècle, 2008.

7. Borel P., *Champavert : contes immoraux*, p. 188.

8. Nodier C., *La fée aux miettes, chapitre XV*, p. 204.

9. Balzac H. de, *Les contes bruns*, p. 121.

10. Balzac H. de, *Le médecin de campagne*, tome 1, p. 26.

11. Gautier T., *Albertus ou l'âme et le péché : légende théologique*, p. 301.

12. *Ibid*., p. 355.

13. Deburau, *Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, p. 238.

14. D'Arlincourt Vicomte de, *Les écorcheurs ou l'usure et la peste : fragments historiques*, p. 16.

15. Leuven A. de et Forges A., *Une femme est un diable*, p. 11.

16. Dumas A., *Impressions de voyage : en Suisse*, p. 322.

17. Sand G., *Lettres d'un voyageur*, p. 78.

18. Dupin H., *Le chat noir*, p. 16.

19. Châteaubriand A. de, *Mémoires d'outre-tombe*, p. 204. L'histoire est reprise plus tard par Champfleury.

20. Rabou C., *Capitaine Lambert*, p. 122-123.

21. Sand G., *Mouny-Robin*, p. 59.

22. Feuillet O., *Vie de Polichinelle et ses autres aventures*, p. 99 et sq.

23. Dumas A., *Les Mille et un fantômes*, p. 281-284.

24. Sue E., *Les mystères du peuple*, p. 552.

25. *Ibid*., p. 557.

26. Montepin X. de, *Mademoiselle Lucifer*, p. 67.

27. Dumas A., *La boule de neige*, p. 74.

28. Saintine Fr.-X., Antoine, *l'ami de Robespierre... récits des tourelles*, p. 166-167.

29. Erckman-Chatrian, *Crispinus ou l'histoire interrompue*, Le Monde illustré, n° 103, p. 215.

30. Erckman-Chatrian, *L'ami Fritz*, p. 30.

31. Féval P., *Le vampire*, p. 129.

32. Dumas A., *Le docteur mystérieux*, p. 32.

33. Mérimée P., *Dernières nouvelles*, p. 147.

34. Hugo V., *Quatre vingt treize*, p. 120.

35. Luzel Fr.-M., *Veillées bretonnes*, p. 134-5.

36. Baur Prosper, *Les légendes et souvenirs d'Alsace*, p. 87.

37. Luzel Fr.-M., *Contes populaires de Basse-Bretagne*, p. 134-166.

38. Rollinat M., *Les névroses*, p. 268 et 323.

39. Maupassant Guy de, *Misti*, Le Gil Blas du 22 janvier 1884, p. 1.

40. Mirbeau O., *Rabalan*, Le Gil Blas, 30 novembre 1886, p. 1.

41. Mirbeau O., *Le jardin des supplices*, p. 237.

42. Docquois G., *Bêtes et gens de lettres*, p. 233. Il s'agit de Jean Jullien, (1854-1919), critique de théâtre, dramaturge, auteur de 3 pièces entre 1887 et 1890 pour le théâtre libre d'Antoine à Paris.

43. Soulié F., *La Serafina*, p. 133.

44. Sandeau J. et Houssaye A., *Les revenants*, p. 107.

45. Le docteur Étienne Pariset (1770-1847) contribue à porter la loi devant l'assemblée en 1844 (voir Fleury Georges, *La belle histoire de la SPA de 1845 à nos jours*).

46. Sand G., *Les beaux messieurs du Bois-Doré*, p. 49.

47. Comtesse de Ségur, *Un bon petit diable*, p. 144-166.

48. Féval P., *La ville-vampire*, p. 154.

49. Lautréamont, *Chants de Maldoror*, p. 291-292.

50. Flaubert G., *Bouvard et Pécuchet*, p. 372-373.

51. France A., *Jocaste et le chat maigre*, p. 194.

52. Frères Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, p. 102.

53. Fabié F., *Buscaillette- Buscaillou*, Le Figaro, supplément littéraire, 30 avril 1892.

54. Mallarmé S., *Vers et prose, La pipe*, p. 117.

55. Block A., *Le népenthès*, p. 428.

56. Sue E., *Les mystères de Paris*, p. 29.

57. Il s'agit du célèbre tableau d'Édouard Manet peint en 1863 qui représente la courtisane Victorine Meurent : La présence du chat noir est considérée ici comme un symbole de lubricité (voir Françoise Cachin, *Édouard Manet. J'ai fait ce que j'ai vu*, p. 56 et 130).

58. Voir Arène P., *Parnassiculet contemporain : recueil de vers nouveaux*, dessin page de garde.

59. Champfleury, *Contes de printemps : les aventures de Mademoiselle Mariette*, p. 69-70.

60. Gaboriau É. de, *La vie infernale*, p. 46.

61. Boisgobey F. de, *Chevalier casse-cou-2-la chasse aux ancêtres*, p. 25.

62. Devinat E., *Livre de lecture et de morale*, p. 9-10.

63. Voir Caron P., *Lilith ou la danseuse de Mallarmé réincarnée*, vol. 131, p. 88-104.

64. Renard Jules, *Journal*, p. 84.

65. Docquois G., *op. cit.*, p. 69 et 117.

66. Balzac H. de, *Les peines de cœur d'une chatte anglaise*, *extr. Des Scènes de la vie privée et publique des animaux*, p. 69 et sq.

67. Monselet C., *La lorgnette littéraire*, p. 62.

68. Féval P., *Les errants de la nuit*, p. 143.

69. Gautier T., *Capitaine Fracasse*, p. 379-382.

70. Gautier T., *Ménagerie intime*, p. 39-46.

71. Champfleury, *Les chats : histoire-mœurs-observation*. Voir p. 52 au sujet d'une enseigne de confiserie à Paris rue des Lombards.

72. Stahl P-J., *Journal de Minette*, p. 41.

73. Cros C., *Le coffret de Santal*, p. 158-160.

74. Zola E., *La faute de l'abbé Mouret, extr. Les Rougon-Macquart*, p. 340.

75. Zola E., *Nana, extr. Les Rougon-Macquart*, p. 222.

76. Banville Théodore de, *Le chat*, p. 123 et 135.

77. Melandri A., *Lady Vénus*, p. 194. La paternité de cette image du chat électrique revient à Baudelaire dans l*es Fleurs du Mal* où le brillant des yeux le dispute avec la cambrure du dos : « leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques/et des parcelles d'or ainsi qu'un sable fin /étoilent vaguement leurs prunelles mystiques ».

78. Ruffin A., *Poésies variées et nouveaux chats*, p. 145-6.

79. Docquois G., *op. cit.,* p. 69-70.

80. Rostand E., *Les musardises*, p. 81-83.

81. Voir Khaitzine R., *Fulcanelli et le cabaret du chat noir : histoire artistique, politique et secrète de Montmartre*, p. 86.

RÉSUMÉS

Le chat au pelage noir a longtemps été considéré comme un pur produit du démon selon le *Traité de la foi et des lois* (1230) de Guillaume d'Auvergne ; les légendes médiévales de Chapalu en font un être monstrueux ; complice des sorcières, il franchit le Moyen Âge, la Renaissance et les Lumières nanti d'une réputation démoniaque inconsciemment reprise par Buffon. Le chat noir de Dante, la chatte de Montaigne, Madame Vanity, le disputent avec celui de Richelieu, Lucifer. Associé au mal, au mauvais sort, à la ruse féminine, à la fourberie, l'animal est dit posséder en outre des pouvoirs surnaturels. Seul le naturaliste Moncrif en 1727 affirme sa préférence pour le chat noir, en raison de sa rareté. À partir du début du XIX^e^ siècle, son caractère insaisissable, désinvolte, rêveur, obstiné, mystérieux et marginal intéresse et inspire les écrivains du mouvement romantique : de Nodier à Zola et Rostand, en passant par Balzac, Victor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas, Flaubert, Gautier, Taine et Maupassant, l'animal est peu à peu présent dans la poésie et la fiction sous des aspects plus favorables. Ses défauts deviennent des qualités. Libre, secret, inaccessible à l'humain, le chat noir parvient à acquérir une personnalité attachante, sous la figure d'un diable qui aurait été apprivoisé : compagnon mystique, il s'identifie désormais à son ami le poète, l'écrivain, tout en conservant son indépendance. C'est ici que se fait le lien avec le mouvement politique : l'animal romantique et post-révolutionnaire devient le symbole de liberté et de l'anarchisme à travers l'enseigne poétique, autonome et gracieuse du cabaret de Montmartre, *le Chat noir* en 1881. Mais l'animal est aussi ambivalent : il s'anthropomorphise, il a

la capacité de transmettre son animalité à l'homme. La communication se propose de retracer à travers des textes significatifs l'histoire de ce cheminement littéraire qui nous conduit aux dernières années de l'avant-dernier siècle.

AUTEUR

LOUIS BERGÈS

Conservateur général du patrimoine, membre titulaire du CTHS

Astronomie et histoire naturelle : des astres aux animaux

Monique Gros

1 Ainsi que l'a noté Fontenelle (1657-1757) dans l'*Histoire de l'Académie royale des sciences depuis 1666 jusqu'en 1686*, c'est en observant le ciel qu'on connut le mieux les distances sur Terre :

> « 15 secondes de parallaxe découverts dans Mars qui sont une grandeur presque imperceptible aux yeux et aux instruments nous ont donné la grandeur énorme du corps du soleil. »[1]

2 En même temps que les astronomes parcouraient les provinces françaises pour effectuer leurs observations et leurs mesures, des expéditions lointaines étaient organisées, avec le même objectif. La plupart de ces expéditions étaient effectuées avec le soutien de l'Académie – devenue royale en 1699 – des sciences, créée en décembre 1666 à l'initiative de Louis XIV et de Colbert. L'Académie fonctionna sans statut ni règlement écrit jusqu'en 1699 ; le 20 janvier 1699, un premier règlement définit le fonctionnement de l'Académie[2]. Cinquante articles réglant la nomination des académiciens, leur travail, le déroulement des séances, de l'année, etc., constituent ce premier règlement ; en particulier, l'article XXII encourage les académiciens à étendre leur curiosité et leur travail à d'autres domaines que le leur :

> « Quoique chaque académicien soit obligé de s'appliquer principalement à ce qui concerne la science particulière à laquelle il s'est adonné, tous néanmoins seront exhortés à étendre leurs recherches sur tout ce qui peut être d'utile ou de curieux dans les diverses parties des mathématiques, dans la différente conduite des arts et dans tout ce qui peut regarder quelque point de l'histoire naturelle, ou appartenir en quelque manière à la physique. »[3]

3 C'est encore l'époque des balbutiements : beaucoup de disciplines en sont à la collecte, l'inventaire, la description. Les nombreuses expéditions vers des terres lointaines conduisent à la découverte d'un univers différent de celui de l'Europe, qu'il s'agit de décrire dans un premier temps.

4 Cette curiosité élargie aux autres disciplines est visible à l'examen des procès-verbaux des réunions hebdomadaires de l'Académie des sciences. Sans faire une étude

exhaustive de cette question, l'examen des procès-verbaux de la période du 15 novembre 1679 au 16 juin 1683 (vol. 10, registre de physique, au sens de l'époque), et du 18 novembre 1679 au 29 juin 1683 (vol. 9, registre des mathématiques) montre que, parmi les intervenants – les seuls dont les noms sont alors mentionnés –, quelques académiciens participent aux deux réunions hebdomadaires (Mrs « Hugens », Mariotte, Roemer, par exemple), l'une consacrée à la physique, l'autre plus tournée vers la mathématique. Cassini assiste à la réunion du 16 avril 1680 quand M. de la Hire présente ses dessins de poisson (voir plus loin) ; un autre jour, La Hire montre son dessin d'une panthère disséquée par Perrault à ses collègues mathématiciens avant de poursuivre sur un problème de mathématique.

5 La « pluridisciplinarité » s'affiche aussi dans quelques publications de certains académiciens, astronomes ou mathématiciens, ces derniers s'étant investis, pour un temps, dans un domaine autre que le leur. Citons par exemple Pierre Louis de Maupertuis (1698-1759), admis à l'Académie comme géomètre en 1723, il publia deux mémoires relatifs à deux espèces animales : les salamandres et le scorpion languedocien, dont il est considéré comme un des précurseurs[4]. Par la suite, il s'intéressa également à l'hérédité et la reproduction et publia *Vénus physique* (1745) et *Système de la nature, essai sur la formation des corps organisés* (1754), tout en pratiquant des observations astronomiques, menant un travail théorique et organisant, à la demande du roi Frédéric II de Prusse, l'Académie royale des sciences de Prusse nouvellement créée.

6 Jacques Philippe Maraldi (1665-1729) est le neveu de Jean Dominique Cassini (1625-1712), l'astronome invité par Colbert à venir travailler à l'Observatoire royal de Paris. Il s'intéresse aux abeilles, même si, comme Fontenelle le précise dans son éloge, il a effectué l'essentiel de ses travaux en astronomie ; mais « il se délassait pourtant parfois, il prenait des divertissements »[5]. Dans ce cadre il a ainsi publié un long mémoire dans le volume pour 1712 de l'*Histoire de l'Académie royale des sciences* (1731) des « Observations sur les abeilles » :

> « Nous nous sommes trouvés engagés insensiblement et par plaisir que nous avons pris dans une recherche si curieuse, et par la commodité que nous avons euê d'un grand nombre de Ruches vitrées dans un jardin de M. Cassini attenant l'Observatoire. »[6]

7 Fontenelle précise « qui, malgré l'agrément naturel du sujet a demandé travail très fatiguant par la longue assiduité de plusieurs années »[7]. L'essentiel de la contribution des astronomes à l'histoire naturelle fut néanmoins effectué dans le cadre de leurs missions d'observations, plus ou moins lointaines. Ces expéditions astronomiques répondent à plusieurs objectifs, les unes liées à la détermination de longitudes, entraînant un renouvellement de la cartographie, les autres tournées vers l'observation de phénomènes astronomiques, passage de Vénus, opposition de Mars, etc., conduisant à une meilleure connaissance du système solaire. Quelques missions astronomiques et leurs implications sont rappelées dans la suite ; on insistera sur trois documents manuscrits conservés à la bibliothèque centrale du Muséum national d'histoire naturelle.

L'opposition de Mars de 1672

8 Une des grandes opportunités astronomiques fut l'opposition de Mars de 1672. Les astronomes, par une observation simultanée de la planète à partir de deux points différents, en utilisant une des lois de Kepler relatives au mouvement des planètes, espéraient obtenir les dimensions du Système solaire. Les astronomes Picard (1620-1682) et Cassini observèrent ainsi Mars depuis l'Observatoire de Paris, tandis que Jean Richer (1630-1696) se déplaçait à Cayenne. Ses observations et mesures astronomiques/physiques – longueur du pendule, aiguille aimantée, flux et reflux, hauteur du vif-argent dans le baromètre, etc. – sont normalement présentées dans plusieurs mémoires ; c'est dans l'article VII, sous le titre « Remarques sur quelques animaux et poissons[8] », que Richer rapporte quelques observations rapides de marsouins, d'un crocodile s'étant laissé mourir de soif durant le voyage de retour vers la France, d'un congre ; Richer a expérimenté sur lui-même l'expérience de la décharge électrique par laquelle l'anguille tremblante paralyse ses proies et les mange. Ces remarques naturalistes n'occupent toutefois qu'un espace minime dans la publication générale (une seule page), le même néanmoins que celui affecté à la mesure de la longueur du pendule battant la seconde, importante par ses implications quant à la Figure de la Terre.

La carte générale du royaume

9 Colbert a souhaité une nouvelle carte du royaume et les astronomes-académiciens ont donc pris la route dans les provinces pour effectuer des observations astronomiques utiles à l'acquisition de longitudes exactes et ainsi tracer une carte corrigée du royaume : Philippe de La Hire (1640-1718), nommé à l'Académie en 1678 comme géomètre, et l'abbé Picard (1620-1682) sont ainsi envoyés en mission sur les côtes de Bretagne à l'été 1679, sur la côte autour de Bayonne en 1680, sur les côtes de Flandre en 1681. Colbert a un autre intérêt qu'il énonce dans une lettre envoyée à Picard le 21 septembre 1679 :

> « [...] Continuez votre travail avec grand soin. Cependant j'ay estimé bien nécessaire pour tous nos ouvrages d'envoyer le sieur du Verney vous trouver, mon intention estant que le sieur de la Hire demeure avec luy et qu'ils recherchent ensemble tous les poissons qui se pourront trouver sur la coste de Bretagne et sur celle de Normandie pour en faire les dissections et les dessiner. [...] Lorsque les observations astronomiques seront faites, vous pourrez vous en revenir sans difficulté et les laisser achever le voyage des costes de ces deux provinces. »[9]

10 Du Verney, nommé professeur d'anatomie au Jardin royal en 1679, devait ainsi rejoindre La Hire « qui devait alors avoir d'autres occupations[10] » : Du Verney disséquait, La Hire dessinait. Fontenelle dira de La Hire, dans son éloge, qu'« on eut pu de même avoir en M. de La Hire seul une académie entière des Sciences[11] », tant ses centres d'intérêt et ses contributions étaient nombreux.

11 La Hire présenta ses dix-sept dessins à l'assemblée de l'Académie du mercredi 17 janvier 1680, dessins qui furent alors remis entre les mains de Claude Perrault (1613-1688) « pour en dresser les mémoires comme il a fait des autres animaux. [...] M. Du Verney a commencé à lire les mémoires qu'il a fait sur les lieux avec M. De la Hire[12] », présentation annoncée à la séance précédente du 10 janvier : « M. du Vernay a

dit à la Comp. que M. dela hire et luy ont fait voir à Monseigneur Colbert les desseins de poissons qu'ils ont disséquéz ils les feront voir à la compagnie mercredy prochain »[13] et poursuivie le 24 janvier 1680. Le registre du mercredi 28 février 1680 indique que « M. du Verney a montré plusieurs desseins de poisson qui ont été faits en Bretagne par M. dela hire et par luy[14] ». D'autres dessins anatomiques effectués par La Hire sont répertoriés, en particulier dans les *Œuvres anatomiques* de Du Verney[15] : poissons d'eau douce, l'éléphant de la ménagerie de Versailles, les parties qui servent à la reproduction d'une autruche. Le registre des mathématiciens de l'Académie en date du samedi 28 février 1680 rapporte que « M. Dela Hire a fait voir le dessein qu'il a fait de la panthère[16] ». Les dessins des poissons de La Hire furent présentés au roi lors de sa visite à l'Académie, le 5 décembre 1681. L'*Histoire naturelle des animaux*, le grand projet éditorial de Claude Perrault, ne fut pourtant pas menée à son terme. Dans le fond ancien de la bibliothèque centrale du Muséum national d'histoire naturelle, se trouve un recueil de dessins intitulé « Dissections de divers poissons faites sur les costes de France pendant les années 1679 & 1680[17] » – 33 feuilles 460 x 310 mm –, accompagné d'un frontispice finement dessiné représentant la proue d'un navire et les richesses de la mer.

12 Chaque poisson est représenté au crayon sur la page de droite, en haut par une vue d'ensemble, avec détails et éventuelles taches pigmentées ; en bas, divers dessins de détails anatomiques, groupements d'organes avec des lettres « capitales » de A à Z, suivies de minuscules, qui renvoient à un glossaire sur la page de gauche, avec le nom du poisson et ses dimensions – par exemple, le lieu, 2 pieds de long 6 pouces de large – et, en dessous, énumérées les lettres correspondantes sur les dessins détails anatomiques et la nomenclature des organes : le lieu est ainsi découpé en 7 groupements d'organes, le grondin – 2 pieds de long – l'est en 30 éléments, le chat (la roussette) – 3 pieds de long 5 pouces de large – est représenté au total avec 35 éléments (majuscules et minuscules) ; l'ange est représenté sur deux pages de dessins (24 + 7 éléments) ; il en est de même pour la sèche (6 + 29 éléments). Une mention au crayon signale que quelques dessins de détails anatomiques ont été repris par Henri-Louis Du Hamel du Monceau (1700-1782) dans son ouvrage, *Traité des pesches et histoire des poissons* (1769-1782) : il en est ainsi, par exemple, de la vieille, du thon, de l'esturgeon. Un article récent analyse ces planches, leur contexte et précise leur intérêt ; il témoigne de la modernité du dessin d'anatomie et renvoie à l'Atlas anatomique d'ichtyologie édité par la Société française d'ichtyologie[18].

13 Cependant, c'est essentiellement à l'astronomie que s'est adonné La Hire ; ses multiples mémoires et articles en témoignent. En particulier, c'est lui qui dessina la *Carte de France corrigée par ordre du Roi sur les observations de Mrs de l'Académie des Sciences,* carte qui avait motivé les voyages sur les côtes de Bretagne, de Guyenne et de Provence, et qu'il présenta à l'Académie des sciences, en 1682.

La « Figure » de la Terre

14 L'expédition astronomique la plus importante organisée par l'Académie royale des sciences le sera plus tard, à la suite du débat sur la Figure de la Terre. Deux expéditions sont décidées en 1735 : l'une, débordant le strict cadre de la Figure de la Terre, au Pérou, l'autre en Laponie. Avec ces deux expéditions, l'Académie espère régler, de façon définitive, la question de la Figure de la Terre : aplatie à l'équateur ou aux pôles ?

15 Les astronomes participant à ces expéditions ont, en général, publié des journaux sous différentes dénominations. Le responsable de l'expédition au Pérou, Charles Marie de La Condamine (1701-1774), en publia plusieurs comptes rendus. Cette expédition comptait, parmi ses membres, Joseph de Jussieu (1704-1779), Régent de la faculté de médecine, botaniste qui « devait travailler comme il l'a fait avec soin à l'histoire naturelle des contrées que nous parcourions. [...] Nous avions besoin de plusieurs personnes, soit pour dessiner soit pour vérifier les calculs soit pour nous aider à reconnoître le pays[19] ». Dans l'introduction de son journal historique, La Condamine assume les limites de son activité dans le domaine de l'histoire naturelle : « Je fis d'après nature quelques desseins d'histoire naturelle mais c'est des soins de M. de Jussieu et du travail de M. de Morainville qu'on doit attendre une ample récolte en ce genre [...][20]. » À son retour à Paris, au début de 1745, La Condamine fait déposer au « cabinet du Jardin du Roi une collection de plus de deux cents morceaux d'histoire naturelle [...] et de morceaux d'art[21] ».

16 Dans un autre ouvrage consacré à cette expédition (1765), La Condamine consacre davantage de lignes à l'histoire naturelle : en septembre 1743, il insiste sur les désagréments causés par les « moustiques maringouins et moucherons de toute espèce[22] » et développe quelques moyens pour s'en protéger ; un peu plus loin, il commence une section consacrée aux animaux du pays et constate :

> « Je n'ai point encore parlé des poissons singuliers, qui se rencontrent dans l'Amazone, ni les différentes espèces d'animaux qu'on voit sur ses bords. Cet article seul fournirait la matière d'un ouvrage, et cette seule étude demanderait un voyage exprès et un voyageur qui n'eût d'autres occupations. Je ne ferai mention que de quelques unes des plus singuliers. »[23]

17 La Condamine examine et dessine quelques poissons dont le poisson bœuf – à ne pas confondre avec le veau marin –, le poisson torpille, les tortues, le crocodile, le puma (celui qu'il a vu était empaillé), l'élan, les belettes coati (en langue du Brésil), les singes : sapajous, sahuins (Brésil), les oiseaux : colibri, toucan, perroquets ; il signale qu'il existe d'autres « animaux rares et beaucoup dont j'ai dessiné quelques uns ou dont les desseins exécutés par M. de Morainville sont restés entre les mains de M. Godin[24] ». Des naturalistes participaient en tant que tels à cette expédition ; les hésitations de La Condamine, lui-même chimiste et géomètre, sont en ce sens compréhensibles.

18 L'autre expédition astronomique pour la Figure de La Terre, complémentaire de celle au Pérou, est conduite par Pierre Louis de Maupertuis et se déroule en Laponie. L'abbé Reginald Outhier (1694-1774), tout en participant aux mesures astronomiques, est le responsable de la narration : dans sa relation, il décrit la lutte continue contre des « mouches qui tirent le sang » et « les cousins [qui] nous mettoient dans l'instant le visage en sang[25] » ; il énumère les meilleurs subterfuges pour résister ; quelques pages sont explicitement consacrées aux « réennes et les traineaux ». Le dessinateur Antoine-Etienne d'Herbelot (1712-1789) a accompagné les astronomes dans le Nord, mais, exception faite d'un dessin d'un renne tirant un traîneau dans une forêt, aucune des planches du journal d'Outhier n'est consacrée aux animaux rencontrés. Maupertuis, le responsable de l'expédition, lut un compte rendu de l'expédition (1738) devant l'assemblée des académiciens le 13 novembre 1737, publié par la suite : très peu de détails d'histoire naturelle y sont à relever. On a cependant déjà noté l'intérêt de Maupertuis pour quelques espèces animales, au début de sa vie académique, ainsi que pour le monde vivant en général.

Sur les côtes orientales de l'Amérique méridionale

19 Le minime marseillais Louis Feuillée (1660-1732), plus connu comme botaniste, participa à des expéditions conduites pour améliorer la connaissance des longitudes terrestres et ainsi corriger les cartes des côtes dans plusieurs régions du monde ; il partit en qualité de mathématicien du roi. Il prépara soigneusement ses missions astronomiques avec Cassini ; il effectua ainsi un voyage au Levant d'octobre 1700 à novembre 1701, un premier voyage aux Antilles et en Amérique de février 1703 à juin 1706, un deuxième voyage en Amérique méridionale de 1708 à 1711, et un dernier voyage aux îles Canaries en 1724 en vue d'améliorer la localisation du premier méridien origine.

20 Dans le volume consacré au voyage en Amérique, il précise l'objet de ses missions sous la forme de quatre articles. Le troisième concerne l'histoire naturelle : dessiner et décrire les plantes, mais aussi dessiner tous les animaux et les « représenter dans leurs couleurs naturelles[26] ». Le journal de bord, tenu au jour le jour, comprend des encarts explicitement consacrés aux animaux rencontrés, avec, pour certains d'entre eux, le détail du travail effectué. Il en est ainsi du condor : « Je le portais dans ma tente pour le dessiner, et mettre le dessein en couleur[27] ». Lorsque le temps ne se prêtait pas aux observations astronomiques, Feuillée s'occupait autrement :

> « Je me servis de ce tems qui facilitait mon dessein pour aller courir la côte et chercher sur les bords de la mer quelque chose qui m'occupât le reste de la journée et qui en satisfaisant ma propre curiosité pût être de quelque utilité pour les sciences : car dans ce voïage, comme dans les autres, je n'ai jamais eu d'autre vûë. À environ 200 m de ma tente je trouvai un hérisson qui me parut assez singulier. »[28]

21 Il s'ensuit une description de *echinus scutiformis* et *perforatus*. On apprend que Feuillée avait déjà vu un tel hérisson, mais que, « n'ayant pas alors du goût pour l'histoire naturelle je ne m'attachais qu'à l'astronomie et à la navigation »[29]. Feuillée n'emportait pas ses pinceaux et ses couleurs lors de ses sorties naturalistes (il le précise après avoir fui devant l'odeur insupportable d'un chinche). De nombreux dessins sont ainsi annoncés dans le cours du texte, accompagnés ou non d'une description, plus ou moins précise : *bubo occro*, *cincereus pectoer (?) maculoso*, teste de tortue, goéland, corbeau, caméléon, llama, hirondelle, écrevisse, etc. Feuillée indique que certains animaux diffèrent de leurs homologues européens.

22 À de multiples occasions, Feuillée se réfère à son *Histoire des animaux*, pour laquelle il effectue ses dessins, ouvrage qui n'a pas vu le jour. Les dessins sont cependant conservés dans le fonds ancien du Muséum d'histoire naturelle, regroupés dans un portefeuille relié intitulé « Recueil de poissons, d'oiseaux et de reptiles dessinés par le P. Feuillée », donné par l'auteur à Mariette, certainement son éditeur. Sur la feuille de garde, on lit en lettres manuscrites à l'encre :

> « Ce recueil de poissons d'oyseaux et de reptiles a été dessiné par le R.P. Feuillée au Pérou et dans les autres parties de l'Amérique où il a voyagé il m'en a fait présent et m'a prié de le garder comme gage de son amitié Mariette. »[30]

23 Il comprend 115 planches, à l'aquarelle et à l'encre de Chine, ou au crayon : 28 poissons, 13 quadrupèdes, 71 oiseaux et 3 *varia* – scarabée, papillon et un petit lézard –, auxquels s'ajoutent cinq coquillages, dont un petit limaçon ; certaines de ces planches sont signées par « L. Feuillée *minimus* », certaines étant identifiées au crayon léger, d'autres à l'encre de Chine. Des dénominations modernes ont été rajoutées, au crayon, aux noms

anciens. On retrouve sur certaines planches les oiseaux mentionnés par Feuillée dans ses écrits, par exemple, le dessin du condor représenté sur la planche 78. Des corrections ont été apportées à certaines identifications anciennes. D'autres noms de propriétaires sont indiqués sur la page de garde : Huzard (1755-1839), Félix Vicq d'Azir (748-1794).

Voyage de l'abbé de La Caille au Cap

24 Parmi les grandes expéditions astronomiques, celle de l'abbé de La Caille (1713-1762) au Cap de Bonne Espérance, en 1750-1751, est l'une des plus importantes : c'est la première affectée à l'observation et à l'étude du ciel austral. Ce voyage a été organisé en association avec celui de Jérôme Lalande (1732-1807) à Berlin ; les observations simultanées de la Lune à partir de Berlin et du Cap – sur le même méridien – devaient permettre une meilleure estimation de la parallaxe de la Lune. Après ses observations au Cap et dans les environs et la détermination de quelques longitudes, La Caille, prêt à rentrer en France, se vit assigner par l'Académie une nouvelle mission : établir la carte des îles de France et de Bourbon (actuellement île Maurice et île de la Réunion). Plusieurs textes relatifs à ce long périple ont été publiés dans différents volumes de l'*Histoire de l'Académie royale des sciences*. Dans l'*Histoire...* pour 1751, La Caille, reconnaît honnêtement :

> « On pourrait s'attendre [...] que je parlasse des productions de la terre et de la mer voisines, mais outre qu'on peut juger par ce que je viens de dire, que je n'ai guère eu de loisir de faire des recherches sur ces articles, que je dois avouer que mes connaissances sont trop bornées pour être en état de satisfaire les Curieux et les Physiciens sur cette partie de l'Histoire Naturelle. »[31]

25 Dans l'*Histoire...* pour 1754, trois articles concernent les observations de l'abbé de La Caille. Dans l'article consacré aux observations générales, quelques mentions relatives au contexte sont présentes : ainsi, à propos de lagunes, « des poissons très voraces entraînent souvent au fond de l'eau ceux qui s'y exposent[32] ». Plus loin, dans l'île de France, il est question de beaucoup d'insectes, de peu de serpents, de l'absence de troupeaux, « et c'est pour suppléer à ce défaut de viande de boucherie que l'on envoie tous les ans deux à trois bateaux à l'Isle Rodrigue pour en rapporter des tortues de mer et de terre pour le Gouvernement et l'Hôpital ; le peuple vit de cabrit, de volaille, de gibier et de poisson[33] ».

26 En 1763, un ensemble de textes furent publiés dont le *Journal historique du voyage fait au Cap de Bonne Espérance par feu M. l'abbé de La Caille...* Cet ouvrage publié (anonymement), après sa mort, par son ami l'abbé Claude Carlier (1725-1787), comprend plusieurs parties dont le *Discours historique sur la vie et les écrits de feu de M. l'Abbé de la Caille*. Dans cette biographie de La Caille, l'auteur précise :

> « M. de La Caille n'a pas négligé l'histoire naturelle pendant son séjour au Cap. En parcourant le pays il avait soin d'examiner les plantes les arbres les fleurs les simples les oiseaux même les reptiles les insectes et toutes les espèces d'animaux. Ses observations ont tourné au profit de sa patrie. [...] Il a aussi pris la peine de faire dessécher des oiseaux rares et singuliers par leur figure et leur plumage et en a rempli un coffre qu'il a fait partir au Cap à l'adresse de M. de Réaumur. Cette caisse a été perdue dans le trajet du Cap en Hollande. Il a rapporté du Cap un grand nombre de coquillages et de Pierres singulières et une peau d'âne sauvage qu'on voit au Cabinet du Jardin du Roi. »[34]

27 Deux « figures » de poissons non nommés (p. 147 et 167) sont intercalées dans des descriptifs relativement précis et longs du *Journal historique.* Sur l'île de l'Ascension, La Caille découvre trois espèces d'oiseaux : les frégates, les fous et les pailles-en-cul (nom écrit en italiques) – une des premières mentions de ce nom paille-en-queue est de François Leguat –, nom usuel du phaeton, oiseau marin. En revanche, dans le chapitre consacré aux Hottentots, La Caille énumère avec plus ou moins de détails les animaux les plus fréquents dans les environs du Cap. Quelques détails plus pittoresques sont présentés, dont une chasse à l'éléphant ou les caractéristiques des œufs de pingouins. Le 22 octobre 1752, La Caille signale qu'un vaisseau part pour Middelbourg ; « j'y ai mis un paquet à l'adresse de M. Le comte de Beentinck contenant des oiseaux pour M. de Réaumur, des graines et coquilles pour M. Duhamel et une douzaine de lettres[35]. » Dans son ouvrage en six volumes, *Ornithologie (1760-1763)*, Mathurin-Jacques Brisson (1723-1801) a noté la provenance des spécimens et dessins d'oiseau des collections qu'il a utilisés : quinze sont déclarés avoir été fournis par l'abbé de La Caille à la collection de Réaumur, dont Brisson a hérité. Peut-être peut-on conclure comme La Caille à propos des poissons présents en l'Isle de France :

> ces (« poissons ne sont connus des habitans que sous des noms qu'ils leur ont donnés. [...] Les rats et des souris qui font tant de ravage dans les bleds qu'il faut quelquefois renoncer à les moissonner. Aussi dans la plupart des habitations bien tenues les champs de bleds sont entourés de pièges de six pas en six pas ; le soin de les visiter et de les redresser tous les jours donne assez d'occupation pour la journée d'un noir. »[36]

28 La Caille mentionne oiseaux, insectes – les cousins et maringouins déjà signalés par La Condamine et les autres –, reptiles... Dans son article sur les Hottentots, à la fin de l'ouvrage, il recense les animaux présents dans les environs du Cap. En ce qui concerne les tortues, il signale :

> « On ne mange des tortues de terre au Cap que dans la dernière nécessité ; elles pèsent rarement plus de trois livres au lieu que celles de l'isle Rodrigue qui sont excellentes pèsent 30 à 40 ou même 50 livres. »[37]

29 Ce commentaire fait partie des Notes et réflexions critiques que la Caille a apportées à une des premières descriptions du Cap de Bonne Espérance publiée en 1761 par Pierre Kolbe.

Les passages de Vénus de 1761 et 1769

30 Les passages de Vénus, visibles sur Terre en quelques lieux déterminés par les calculs des astronomes – les deux passages se produisant à huit ans d'intervalle – sont des phénomènes astronomiques permettant d'accéder à la parallaxe (distance) du Soleil. Ils constituèrent une grande opportunité pour des expéditions astronomiques lointaines de 1761 et 1769. Un grand nombre de voyages ont été alors organisés : les astronomes voyageurs ont relaté leurs expéditions. Citons Jean Chappe d'Auteroche (1728-1769) qui partit pour la Russie (1761), puis au nouveau Mexique (1769), ou Guillaume Joseph Le Gentil de la Galaisière (1725-1792) qui tenta d'observer les deux passages de Vénus de 1761 et 1769, avec un identique insuccès par suite de la guerre ; à son retour à Paris, après quelques difficultés dues à la durée de son absence, de mars 1760 à octobre 1771, il rédigera une relation de voyage publiée dans un ouvrage en deux volumes, l'un publié en 1779, l'autre en 1781. Ces passages de Vénus furent aussi un des premiers exemples

d'une collaboration internationale. De nombreuses narrations comprenant des études diverses autres qu'astronomiques furent publiées par les astronomes.

31 Parmi ces nombreux observateurs, il faut parler du chanoine Alexandre-Guy Pingré (1711-1796) qui fut choisi par l'Académie des sciences pour observer le passage de Vénus du 6 juin 1761 à Rodrigue, une des îles Mascareignes. Le compte rendu de la mission initiale dans l'*Histoire de l'Académie...* pour 1761 est très bref : une demi-page[38]. L'observation ne put avoir lieu, le ciel s'étant couvert de nuages au moment du passage. Comme ses prédécesseurs et contemporains, Pingré rédigea un journal, resté très longtemps à l'état de manuscrit (il n'a été publié qu'en 2004). Les descriptions d'animaux ne couvrent qu'une quinzaine de pages, l'essentiel concernant l'historique et les péripéties du voyage, les observations astronomiques courantes, la géographie, l'hydrographie, le régime des vents, la géologie, la botanique. Au Muséum d'histoire naturelle, se trouve un manuscrit intitulé « Copie d'une relation de voyage de l'abbé Pingré à l'île de Rodrigue » ; il s'agit de sept feuillets écrits à la main par un naturaliste-ornithologue du XIX^e^ siècle, Jules-Pierre Verreaux (1807-1873), qui a recopié les paragraphes que Pingré avait consacrés à Rodrigue, concernant la géographie, la botanique, les oiseaux, plus généralement la faune. Pingré remarque tout d'abord que :

> « l'Isle de Rodriguez n'est ordinairement habitée que par un officier français qui commande à une douzaine de noirs dont la principale occupation est de ramasser des tortues dans les différentes parties de l'isle on les rassemble dans un parc et on les envoie à l'ile de France sur des corvettes que l'on dépêche de temps en temps pour cette cargaison. »[39]

32 Pingré décrit, dans l'ordre, les tortues, les chauves-souris, les oiseaux, les poissons de rivière, les poissons de mer, les coquillages ; il reprend des informations fournies par La Caille. En ce qui concerne quelques espèces mentionnées dans d'autres relations de voyages :

> « Je n'ai entendu parler ni vu de gélinottes ni butors alouettes ni bécassines il y en avait peut-être du temps de M. Leguat mais ou ils se sont retirés loin des habitations ou plus vraisemblablement la race ni subsiste plus depuis qu'on a peuplé cette cote de chats. »[40]

33 En ce qui concerne le solitaire, Pingré écrit :

> « Le solitaire était connu à Rodrigue du tems de François Le Guat ; M. de Puvigné m'a assuré que la race n'en était pas encore détruite mais il s'est retiré dans les endroits de l'isle les plus inaccessibles. »[41]

34 Un siècle plus tard, ces quelques éléments du journal de l'astronome Pingré ont servi de « guide » à l'ornithologue Verreaux dans son exploration naturaliste. Ce dernier a passé une quinzaine d'années au Cap, il a également effectué un long séjour en Australie dans l'Île de Tasmanie.

Le Solitaire, des solitaires ?

35 L'astronome Pierre-Charles Le Monnier (1715-1799) a rendu hommage à Pingré en lui consacrant une constellation dans l'hémisphère sud :

> « La figure de la constellation du solitaire (l'oiseau des Indes et des Philippines) a été préférée en mémoire du voyage en l'Isle Rodrigue m'ayant été fournie par Mrs Pingré et Brisson. »[42]

36 Fruit d'une réelle collaboration entre un astronome et un naturaliste, cette constellation a été définie à partir d'une vingtaine d'étoiles dont les positions ont été mesurées.

37 Le Monnier annonce que « la constellation sera voisine de celle du Corbeau et de l'Hydre sur nos planisphères & globes célestes[43] ». En toute rigueur, le choix de l'oiseau représenté n'était pas le plus heureux : le solitaire mentionné par Pingré et, avant lui, par François Leguat n'est pas le solitaire des Philippines, mais celui de Rodrigue.

38 Par ces quelques exemples, on constate que des observations, des dessins ou des collectes se rapportant au monde animal, effectués par des astronomes dans le cadre de leurs expéditions astronomiques, ont éveillé l'intérêt de leurs successeurs et/ou des naturalistes, d'époque postérieure. Cependant la confusion sur la constellation définie par Le Monnier montre les limites aux connaissances ornithologiques des astronomes, pourtant alors associés alors à un ornithologue reconnu.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Paris, Muséum national d'histoire naturelle, bibliothèque centrale, fonds ancien :
– ms. 39 : « Recueil de poissons, d'oiseaux et de reptiles dessinés par le Père Feuillée ».
– ms. 119 : « Copie d'une relation de mon voyage de Paris à l'Isle de Rodrigue de l'abbé Pingré ».
– ms. 244 : « Dissections de divers poissons faites sur les costes de France pendant les années 1679 & 1680 ».

Bibliographie

BOURGEOIS Charles, « Le Père Louis Feuillée, astronome et botaniste du Roi (1660-1732) », *Revue d'histoire de la pharmacie*, vol. 192, 1967, p. 333-357.

BRISSON Mathurin-Jacques, O*rnithologie ou méthode contenant la division des oiseaux…* Paris, Bauche, 1760.

CHANET Bruno, GUINTARD Claude, PICARD Catherine, BUGNON Pascale, TOUZALIN Frédéric, BETTI Éric, *Atlas Anatomique d'Ichtyologie*, CDROM, Paris, Société Française, 2009.

CLÉMENT Pierre, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, T. V. *Fortifications…* Paris, Imprimerie impériale, 1868.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane et BRIAN Éric (dir.), *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*, actes du colloque organisé à l'occasion du troisième centenaire du règlement du 26 janvier 1699, instituant l'Académie royale des sciences, sous les auspices de l'Académie des sciences, Paris, 8 au 10 juin 1999, Paris, Ed. Tec & Doc, 2002.

DUVERNEY Joseph-Guichard, *Œuvres anatomiques de Monsieur Duverney*, Paris, Jombert, 1761.

FEUILLÉE Louis, *Voyage aux Iles Canaries ou journal des observations physiques, mathématiques, botaniques et historiques faites par ordre de sa Majesté,* Bibliothèque Centrale du Museum d'Histoire Naturelle, Paris, 1724.

FEUILLÉE Louis, *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques faites par ordre du Roy sur les côtes orientales de l'Amérique méridionale et dans les Indes occidentales depuis l'année 1707, jusques en 1712,* Paris, P. Giffart, 1714.

FEUILLÉE Louis, *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques faites par ordre du Roy sur les côtes orientales de l'Amérique méridionale et aux Indes occidentales et dans un autre voyage fait par le même ordre à la Nouvelle Espagne et aux isles de l'Amérique,* Paris, Jean Mariette, 1725.

FONTENELLE Bernard le Bouyer de, *Histoire de l'Académie royale des Sciences depuis 1666 jusqu'en 1686*, T. I, Paris, Martin Coignard et Guérin, 1733.

FONTENELLE Bernard le Bouyer de, « Éloge de M. Maraldi », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1712 avec les Mémoires…* Paris, Imprimerie royale, 1729, p. 116 -120.

FONTENELLE Bernard le Bouyer de, « Éloge de M. de la Hire », *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris, Imprimerie royale, 1741, p. 76-89.

HAMONOU Alice et MEUNIER François, « Les dessins ichtyologiques réalisés par J.-G Du Verney et P. de la Hire pendant leur voyage en Basse-Bretagne en 1679-1680 », *Cybium*, vol. 34, (1), 2010, p. 19-27.

KOLBE Pierre, *Description du Cap de bonne espérance ; où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire Naturelle du Pays…* Amsterdam, Jean Catuffe, 1761.

LA CAILLE Nicolas-Louis, « Diverses observations faites pendant le cours de trois différentes traversées pour un voyage au cap de Bonne Espérance et aux isles de France & de Bourbon », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1754*, Paris, Imprimerie royale, 1759, p. 94-130.

LA CAILLE Nicolas-Louis, « Relation abrégée du voyage fait par ordre du Roi au Cap de Bonne Espérance… », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1751*, Paris, Imprimerie royale, 1755, p. 519-536.

Anonyme, *Journal historique du voyage fait au Cap de Bonne Espérance par feu M. l'abbé de La Caille…* Paris, Pierre Guillyn, 1763.

LA CONDAMINE Charles-Marie, *Journal du voyage fait à l'Équateur servant d'introduction historique à la mesure des trois premiers degrés du méridien,* Paris, Imprimerie royale, 1751.

LA CONDAMINE Charles-Marie, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones,* Paris, veuve Pissot, 1765.

LEGUAT François, *Voyage et avantures de François Leguat & de ses compagnons, en deux isles désertes des Indes orientales,* Jean Louis de Lorme, Amsterdam, 1708.

LE MONNIER Pierre, « Constellation du Solitaire », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1776 avec les Mémoires…* Paris, Imprimerie royale, 1779, p. 561-563.

MARALDI Jacques Philippe, « Sur les abeilles », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1712 avec les Mémoires…* Paris, Imprimerie royale, 1731, p. 297-312.

MAUPERTUIS Pierre-Louis Moreau de, *La Figure de la Terre déterminée par les Observations faites par ordre du Roi par M. de Maupertuis,* Paris, Imprimerie royale, 1738.

MAUPERTUIS Pierre-Louis Moreau de, « Observations et expériences sur une des espèces de salamandre », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1727 avec les Mémoires...* 1729, Paris, p. 27-32.

MAUPERTUIS Pierre-Louis Moreau de, « Expérience sur les scorpions », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1731*, Paris, Panckoucke, 1764, p. 223-229.

MAUPERTUIS Pierre-Louis Moreau de, *Vénus physique*, 1729, Paris, Imprimerie royale, 1745.

MAUPERTUIS Pierre-Louis Moreau de, *Essai sur la formation des corps organisés,* Berlin, TRUBLET Nicolas Charles Joseph, Éditeur scientifique, 1754.

OUTHIER Réginald, *Journal d'un voyage au Nord, en 1736 et 1737*, Paris, Piget et Durand, 1744.

PINGRÉ Guy Alexandre, « Observations du Passage de Vénus sur le disque du Soleil le 6 juin 1761 faites à Rodrigue », *Histoire de l'Académie royale des Sciences pour 1761,* Paris, 1763, p. 87-88.

PINGRÉ Guy Alexandre, *Voyage à Rodrigue, le transit de Vénus de 1761 : la mission astronomique de l'abbé Pingré dans l'Océan Indien*, édition critique établie présentée par Sophie HOARAU, Marie-Paule JANIÇON et Jean-Michel RACAULT, Paris, Le Publieur, 2004.

RICHER Jean, *Observations astronomiques et physiques faites en l'isle de Caïenne*, Paris, Imprimerie royale, 1679, p. 70-71.

RICHER Jean, dans « Recueil d'observations faites en plusieurs voyages par ordre de sa Majesté pour perfectionner l'astronomie et la géographie. Avec divers traitez astronomiques par messieurs de l'Académie Royale des Sciences », Paris, 1693, republié dans *Mémoires de l'Académie royale des sciences,* depuis 1666 jusqu'à 1699, tome VII, partie I, Paris, p. 233-329. Tome VII, 1736, p. 233-329.

NOTES

1. B. Fontenelle de, *Histoire de l'Académie royale des sciences depuis 1666 jusqu'à 1686*, p. 113.

2. C. Demeulenaere-Douyère et É. Brian (dir.), *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*.

3. « Règlement ordonné par le Roy pour l'Académie royale des sciences », p. 8.

4. P. Maupertuis, « Observations et expériences sur une des espèces de salamandre », p. 27. ; *id.*, « Expériences sur les scorpions », p. 223.

5. B. Fontenelle, « Éloge de M. Maraldi », p. 116.

6. P. Maraldi, « Sur les abeilles », p. 297.

7. B. Fontenelle, « Éloge de Maraldi », p. 120.

8. J. Richer, « Observations astronomiques et physiques faites en l'isle de Caïenne », p. 70.

9. P. Clément, « Lettres instructions et mémoires de Colbert », p. 403.

10. B. Fontenelle, « Éloge de Du Verney », p. 434.

11. B. Fontenelle, « Éloge de M. De La Hire », p. 86

12. Procès-verbaux, t. 10 (Registre de physique), Académie royale des sciences, Gallica, p. 7.

13. *Ibid*., p. 6.

14. *Ibid*., p. 11.

15. Du Verney, *Œuvres anatomiques*, 1761, tome 2.

16. Procès-verbaux, T9 (Registre de mathématique), *Académie royale des sciences*, Gallica, p. 16.

17. Muséum national d'histoire naturelle, Bibliothèque centrale, ms. 244, «Dissections de divers poissons faites sur les costes de France pendant les années 1679 & 1680 ».

18. A. Hamonou, F. Meunier, « Les dessins ichtyologiques réalisés par J.G. Du Verney et P. de La Hire pendant leur voyage en Basse-Bretagne en 1679-1680 » ; Chanet *et al.*, *Atlas anatomique d'Ichtyologie*.

19. C. de La Condamine, *Journal du voyage fait à l'Équateur servant d'introduction historique à la Mesure des trois premiers degrés du Méridien*, p. IV.

20. *Ibid*., p. 10.

21. *Ibid*., p. 207.

22. C. La Condamine de, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud ...*, p. 461.

23. *Ibid*., p. 464.

24. *Ibid*., p. 470.

25. R. Outhier, *Journal d'un voyage au Nord, en 1736 et 1737*, p. 87.

26. L. Feuillée, *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques : faites par ordre du Roi sur les cotes orientales de l'Amérique Méridionale*, t. 1, p. 7.

27. *Ibid*., t. 2, p. 640.

28. L. Feuillée, *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques : faites par ordre du Roi sur les cotes orientales de l'Amérique Méridionale...* , p. 6.

29. *Ibid*., p. 8.

30. Muséum national d'histoire naturelle, Bibliothèque centrale, ms. 39, « Recueil de poissons, d'oiseaux et de reptiles dessinés par le Père Feuillée ».

31. N. La Caille, « Relation abrégée du voyage fait par ordre du Roi au Cap de Bonne-Espérance ...», p. 532.

32. N. La Caille, « Diverses observations faites pendant le cours de trois différentes traversées pour un voyage au cap de Bonne-Espérance et aux isles de France & de Bourbon», p. 113.

33. *Ibid*., p. 116.

34. *Journal historique du voyage fait au Cap de Bonne-Espérance par feu M. l'Abbé de La Caille*, p. 63.

35. *Ibid*., p. 151.

36. *Ibid*., p. 229, p. 231.

37. *Ibid*., p. 351.

38. G. Pingré, « Observation du Passage de Vénus sur le disque du Soleil », p. 87.

39. Muséum national d'histoire naturelle, bibliothèque centrale, ms. 119, « Copie d'une relation de mon voyage de Paris à l'Isle de Rodrigue de l'abbé Pingré », f. 1.

40. *Ibid*., f. 6.

41. *Ibid*., f. 6.

42. P. Le Monnier, «La constellation du Solitaire », p. 561.

43. *Ibid.*

RÉSUMÉS

L'astronomie a toujours été associée aux voyages. Pendant les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, des expéditions astronomiques, plus ou moins lointaines, se sont multipliées. Lors de ces missions, seuls ou en association avec des naturalistes, les astronomes ont observé les contrées parcourues, les villes, les populations et leurs coutumes, la végétation, les animaux, etc. Ils se sont attachés à décrire et/ou à représenter ces derniers, qu'il s'agisse d'animaux inconnus dans leurs contrées d'origine, ou d'animaux au comportement très différent. Ces observations ont été rapportées dans divers écrits, publications spécialisées ou incorporées dans des journaux d'expédition : en plus de ces écrits – journaux de voyage, mémoires de l'Académie royale des sciences, journaux scientifiques, etc. – je présenterai trois documents issus du fonds ancien du Muséum national d'histoire naturelle, témoignage de l'intérêt porté par des astronomes à la connaissance du monde animal.

AUTEUR

MONIQUE GROS

Sorbonne Université, UPMC Université Paris 6 et CNRS, UMR 7095, Institut d'astrophysique de Paris

Les infinis pouvoirs de l'animal dans la nouvelle fable du XX^e^ siècle

Guy Lavorel

> « Récite ta fa,
> récite ta fable.
> Pour devenir grand
> Il faut qu'on apprend
> assis à sa table
> sa récitation,
> L'ineffable fable,
> riche en citations,
> de l'affable la
> fontaine de fables. »

1 On connaît ce passage de Claude Roy dans *Enfantasques*[1]. Il est une reconnaissance d'un pouvoir enchanteur des *Fables* de La Fontaine, lequel semble pourtant déboucher sur un enfermement : on ne peut guère écrire de fables sans ce modèle, et toute définition de l'apologue y renvoie de façon obligée... Si bien qu'aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles les fabulistes gardent généralement l'esprit et la forme de ce maître, tout en prenant malgré tout quelque distance dans leur orientation. Dès lors se posent plusieurs questions : qu'en est-il de la fable au XX^e^ siècle, où la poésie se révèle souvent iconoclaste ? Que devient l'animal qui motive tant d'apologues ? Quel sort est donc réservé tant à ce noble sujet qu'au genre qui lui est consacré depuis Ésope ? Ce siècle étant celui des bouleversements et des chambardements de la pensée et de l'écriture, il est intéressant de voir les infinis pouvoirs de l'animal, et ses réactions, tant pour sauvegarder sa nature que pour s'adapter à toutes les composantes de la création poétique. À travers quelques exemples, cette analyse souhaiterait d'abord exposer dans quelle mesure les auteurs cherchent à déconstruire la fable, puis comment l'animal montre ses pouvoirs de résistance, et enfin de quelle façon, dans un nouveau dépassement, il offre un modèle de création esthétique et poétique.

2 Déconstruire la fable : tel peut bien sembler être le but et l'envie de bien des écrivains du XX^e^ siècle. On observe notamment trois procédés contigus mis en action : la parodie, la transformation et une déconstruction aboutissant à une anti-fable. La parodie est

fondée sur une imitation d'un existant, qui en montre l'origine, mais en souligne les limites pour aboutir à une critique, souvent une raillerie. Ainsi, au XX^e^ siècle, La Fontaine a été le fruit de nombreuses parodies, ce qui témoigne d'une reconnaissance obligée, mais aussi d'une volonté de s'en défaire. La fable qui met très souvent en scène des animaux est en effet un lieu de mythes, et l'apologue exige une morale que l'animal est censé rendre plus accessible, selon La Fontaine lui-même dans sa préface aux *Fables*. Or, bien des auteurs vont considérer que ces mythes aboutissent à des visions figées de l'animal, des stéréotypes dont nous sommes victimes, et qu'il faut briser. C'est déjà ce qu'établit cette fable africaine intitulée « Le meilleur des animaux », délimitant un catalogue des qualités de chacun, mais réservant dans la chute finale un choix inattendu :

> « Les animaux discutaient de leurs mérites :
> – Je suis le plus féroce, disait le lion.
> Le guépard se targuait de courir le plus vite.
> Moi, je suis le plus gros, barrissait l'éléphant.
> La girafe mettait sa haute taille en avant,
> L'aigle prétendait voler le plus haut,
> La vipère vantait sa morsure redoutable,
> La brebis, sa patience inégalable,
> Le python, le nombre de ses anneaux.
> Pour finir, ils demandèrent à l'homme son avis :
> – D'après vous, quel est le meilleur d'entre nous ?
> – C'est sans aucun doute la vache laitière, car c'est elle qui me fournit le lait.
> Chacun juge en fonction de son propre intérêt. »[2]

3 De son côté Jacques Roubaud, « pour saluer La Fontaine »[3], profite aussi de stéréotypes pour orienter sa fable vers un catalogue principalement de cris d'animaux, comme pour dénoncer des formes figées et au final découvrir un manque, qui se révèle alors originalité :

> « La cigale stridule la fourmi s'active le corbeau croasse le renard glapit la grenouille coasse [...] le rossignol gringotte la couleuvre chuinte le canard cancane le cormoran pêche le perroquet répète le chat-huant hue le moineau pépie l'écrevisse recule la pie jacasse le hérisson se hérisse la gazelle court.
> « Et moi ? dit la fauvette, " et moi ?
> " toi, tu n'es pas dans les fables de monsieur Jean "
> " oui, mais moi je zinzinule." »[4]

4 Anouilh, qui se dit « fabuliste improvisé »[5], admirateur de la Fontaine, veut cependant changer la musique trop habituelle et trop codée du genre. S'il reprend certaines vues établies sur bien des animaux : lion, renard, serpent, loup, et bien entendu cigale et fourmi, c'est souvent pour les renverser : la cigale n'est plus pauvre mais « fort bien pourvue » « fournie »[6], dit même Claude Roy, et rouée. Et on ne compte plus tous les auteurs qui ont perturbé et le texte et la morale de cet apologue de La Fontaine. Dans bien des cas, on ne reconnaît plus les deux insectes d'origine, qui ne sont plus que prétextes figés dans leur représentation. Nous retiendrons d'abord les deux poèmes d'un précurseur du XX^e^ siècle, Tristan Corbière, l'un qui ouvre *Les Amours jaunes* de 1873, « Le poète et la cigale », l'autre en chiasme qui les clôt, « La cigale et le poète ». On est d'abord dans le symbole habituel d'une cigale insouciante et dépourvue face à une fourmi prévoyante et peu généreuse ; mais ici on ne sait plus à la fin qui du poète ou de la muse est fourmi ou cigale, travailleuse ou/et désabusée.

> « Un poète ayant chanté,
> Imprimé

Vit sa Muse dépourvue
De marraine, et presque nue [...]
Il alla crier famine
Chez une blonde voisine [...] »[7]
« Un poète ayant chanté
Déchanté,
Vit sa Muse presque bue
Rouler en bas de sa nue
Il alla coller sa mine
Aux carreaux de sa voisine. »[8]

5 On reste dans la parodie d'un texte connu, même si on s'en éloigne. On arrive vite à une transposition. Un exemple de l'oulipien Queneau montre que si les animaux gardent des attributs habituels, sous le coup d'une mode, ils évoluent grandement vers une hominisation qui donne lieu ensuite à une morale encore inattendue, subversive, quoique de bon sens :

FABLE
« Un affreux chat z-en casquette
courait après les souris
Un affreux rat z-en liquette
grignotait du riz et du riz
Auquel des deux la grande chance ?
Rasé de frais et mis en plis
ces deux bestioles sans souffrance
se transformèrent en dandys
Enfant apprenez cette fable
sa morale et sa conclusion
Le coiffeur être formidable
a toujours et toujours incontestablement raison. »[9]

6 Voilà qui montre qu'au-delà d'une parodie touchant animaux et êtres humains, on assiste à une métamorphose concernant d'abord les personnages mais tout autant le texte. De fait, on observe désormais une transformation voulue de la fable dans l'écriture des poètes. Le genre est voué à plusieurs modifications qui touchent les ingrédients habituels de l'apologue, animaux, récit et morale. Ainsi, dans *La cantatrice chauve*, Ionesco inaugure ce qu'il appelle une « fable expérimentale ». Qu'est-ce à dire ? Il y a toujours des animaux et toujours une morale, mais on est dans une logique qui, bien qu'évidente, apparaît perturbée et perturbante, au bord de l'absurde, modifiant nos repères acquis sur les animaux, même si tout reste naturel aux yeux des intervenants. La morale, à laquelle on aime se raccrocher et se référer, comme valeur sûre et exemplaire, est cette fois aléatoire et soumise à la bonne volonté des auditeurs :

Le pompier : [...] « Le Chien et le bœuf », fable expérimentale : un autre bœuf demandait à un autre chien : « pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe ? » « Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais un éléphant. »
Mme Smith : Quelle est la morale ?
Le pompier : C'est à vous de la trouver.
M. Smith : Il a raison.
Mme Smith, *furieuse* : Une autre[10].

7 Tout semble logique : un éléphant a une trompe, un chien non ; bœuf et chien se parlent, c'est curieux, mais c'est une convention de la fable. Ce qui change c'est que c'est **un autre** bœuf et **un autre** chien. C'est donc l'arrivée d'un monde à l'envers. Et cet autre chien qui n'a pas avalé sa trompe en a donc une, ce qui est justifié par le fait qu'il avait cru être éléphant et qu'il est interrogé sur cet appendice manifestement

visible pour un bœuf, à moins que ce soit le bœuf qui l'ait cru... Curieuse manière de contester une structure et une logique habituelles, autant que la morale. Suivent alors dans la pièce plusieurs fables à la même logique absurde, celle du jeune veau qui a mangé trop de verre pilé et doit accoucher, celle du coq qui veut faire le chien, et celle, totalement surréaliste, au titre pourtant classique : « Le Serpent et le renard », où les deux comparses se livrent un vrai combat digne de Tex Avery.

8 Une autre transformation se fait par une forme qui allie désormais fable et chanson et se confond quasiment avec la comptine. On garde donc les composants traditionnels, c'est-à-dire récit et morale autour d'animaux pour aboutir à la chantefable, nom emprunté au Moyen Âge, mais ici sans garder forcément l'alternance prose/vers. Robert Desnos en est le maître et il présente ainsi des animaux curieux, mais pas plus que la souris verte de la comptine bien connue : on rencontre « une fourmi de dix-huit mètres de long, [...] parlant latin et javanais », un pélican qui ne cesse de pondre... L'humour, trait fréquent dans la fable, s'impose. Boris Vian à son tour présente un « poisson d'avril » qui pourrait être une blague ou un texte pour enfants, et qui rassemble des animaux dans un monde où, après le dérèglement initial, les animaux concourent à l'harmonie et à la bonne volonté, et tout finit bien, ce qui pourrait être la morale, seulement implicite dans ce texte, qui se place à mi-chemin entre la fable et la comptine :

> « Un poisson d'avril
> Est venu me raconter
> Qu'on lui avait pris
> Sa jolie corde à sauter
> C'était un cheval
> Qui l'emportait sur son cœur
> Le long du canal
> Où valsaient les remorqueurs
> Et alors un serpent
> S'est offert comme remplaçant
> Le poisson très content
> Est parti à travers champs
> Il saute si haut
> Qu'il s'est envolé dans l'air
> Il saute si haut
> Qu'il est retombé dans l'eau. »[11]

9 Dans certains cas, seul le son compte, comme dans les comptines, et le récit s'y conforme. C'est ce qu'avec un polyptote expressif et comique cherche E. Guillevic dans cette fabliette à la chute inévitable :

> « Un mouton tout moutonneux
> Et tout aussi moutonnant
> Moutonnait frileusement
> Sous son vêtement laineux.
> Un grand loup pas louvoyant
> Mit fin à ce tremblement. »[12]

10 Dans ces transformations, on pourrait alors retrouver Henri Michaux et ce qu'il appelle une *intervention*, quand à Honfleur il introduit du chameau dans « cette petite ville de pêcheurs de crevettes et de moules » :

> « Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les
> Choses et les paysages et je les laissais faire.
> Fini, maintenant « j'interviendrai »

J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais.
Alors résolument, j'y mis du chameau. Cela ne paraît pas fort indiqué. »[13]

11 Ce texte appuie bien l'idée d'une mutation, dont le but, et en quelque sorte la morale, serait un amusement au moins imaginaire, mais aussi une vision de créateur. Mais Michaux peut offrir une fable qui va jusqu'à refaire la genèse pour constituer une « Fable des origines » et la fable devient anti-fable. On trouve d'abord une parodie de la Bible, qui évoque des créations successives. En effet, déjà dans une première distanciation, l'auteur montre cette genèse dans un pays d'allure africaine ; puis c'est la dérision quand, pour se pencher sur l'origine, il choisit la puce et des microbes. Mais il y a plus. La fable « La fourmi à l'étoile » en est un bon exemple :

« Une fourmi marchait vers une étoile.
Un homme se trouve sur son chemin.
Il cherchait des cuisses de grenouille pour son repas du soir.
« Où vas-tu », lui dit-il, et il l'écrase.
Soit !
C'était un ivrogne, mais voilà... Maintenant :
Qu'en serait-il advenu de cette fourmi ? »[14]

12 Tout est ici déconstruction de la fable. Celle-ci commençait pourtant par un appel au merveilleux : « une fourmi marchait vers une étoile ». Mais un homme arrive loin de toute préoccupation poétique et préoccupé par sa panse... Si, comme à l'accoutumée, un dialogue s'amorce, il est rompu quand l'homme écrase la fourmi et du même coup le récit s'arrête. Le vers se fait libre et la question finale arrive, plongeant dans l'« infini moutonnement des possibles »[15], et dans la fin d'un rêve, ce qui n'empêche pas un retour artificiel à l'alexandrin dans un style qui ne lui convient pas vraiment... Et la fable devenue étriquée se retrouve en question... Cependant les auteurs peuvent même créer des monstres. La fable peut se faire fantastique, tout en usant d'ironie ou d'une angoisse féroce, avec des animaux devenant effrayants. L'apologue semble alors perdre ses principes même et se réduire à une menace. Ainsi Michaux, dans une création où espèces animales et genres littéraires n'ont plus de repères, propose un récit inquiétant, d'autant qu'il est inscrit dans la rapidité et la concision du texte :

« Une souris s'échappe, mordille le doigt d'un vieux gant. « Que fais-tu là, souris ? »
« Je suis l'aigle de demain », répond-elle et déjà les Meidosems des alentours s'enfuient épouvantés. Le bec impérieux se développe en un temps rapide. Pour se sauver, il faudra faire vite maintenant. »[16]

13 On est bien ici dans la logique de ce qu'écrit ailleurs Michaux : « Même les animaux inventés dans ce livre sont inventés « nerveusement », et non constructivement selon ce que je pense du langage et des animaux. »[17] Dans ce type de recherche, on tend à la brièveté ; il est intéressant alors de voir que la fable peut s'orienter vers un simple aphorisme, comme à l'origine sumérienne, ce qui tend à prouver que le genre ne s'assujettit plus à une forme déterminée, quand bien même on retrouve encore récit et morale. Ainsi de cette « tranche de savoir » due encore à Michaux :

« " Venez céans " dit le squale, et il le mangea.
Le squale était mangeur d'hommes, mais l'époque était polie. »[18]

14 Dans un style humoristique plus rassurant, mais aussi efficace, un spécialiste des comptines, René de Obaldia, adopte aussi la fable courte pour donner, implicitement, sa leçon :

« Une limace, un jour, surprit une baleine :
" Ma mère c'est donc toi !" dit la rampante enfant. »[19]

15 Telles sont les nouvelles données de la fable du XX^e^ siècle, où la déconstruction frappe des états établis de l'animal et de façon manifeste le moule habituel de l'apologue, puisque ce dernier arrive à prendre des formes bien diverses, même s'il s'efforce de garder, jusqu'au minimum, un récit et une morale. Pourtant, et ce n'est pas un moindre paradoxe, dans tout ce chambardement, l'animal, et plus spécifiquement celui de la fable, résiste, veut exister, montrer ce dont il est capable. Il nous faut alors découvrir ses infinis pouvoirs. Il y a d'abord une obligation de réel qui rend toute monstruosité difficile ; ensuite l'animal refuse, autant que certains poètes, le seul statut de symbole qui le fait disparaître ; enfin il acquiert ainsi une individualité, une spécificité qui n'est que sa nature propre, son caractère.

16 Il est visible d'abord, même dans les exemples cités précédemment, que les animaux gardent l'essentiel de leurs attributs et de leur nature : le mouton est couvert de laine, l'éléphant a une trompe, la fourmi est travailleuse, le chat court après la souris, les rapaces mangent leurs congénères selon la loi de la nature... Et même les animaux monstrueux ne sont jamais qu'un assemblage d'éléments connus, certes déformés en grandeur, en grosseur ou en nombre, mais partant de l'existant. Le *Manuel de zoologie fantastique*[20] de Luis Borges le montre : tous ces animaux restent des mélanges ou des déformations, mais à partir de réalités animales. Or, à l'époque de la Fontaine, on défend la théorie des animaux-machines, dépourvus d'âme. C'est donc la fable qui introduit des caractéristiques humaines : les bêtes peuvent parler, se comprendre et donc ils représentent ce que l'homme vit, espère, redoute ; c'est même leur fonction principale dans les fables habituelles. Il faut donc bien voir que l'apologue traditionnel pourrait tendre à ne faire des animaux que des symboles ou des prétextes à une morale. Il est de tradition de voir la ruse dans le renard, l'hypocrisie dans le chat, et on a montré le sens politique des *Fables* de La Fontaine, les animaux représentant les courtisans et les différentes catégories sociales. Mais on pourrait oublier que si ses successeurs vont réduire la fable à une leçon philosophique, La Fontaine sait saisir un croquis juste des animaux avant de les lancer dans quelque aventure ou récit. La belette a le nez pointu et le héron, avant de devenir le symbole de l'homme peu accommodant et difficile, est décrit précisément, « au long bec emmanché d'un long cou ».

17 Qu'en est-il au XX^e^ siècle ? On pourrait dire d'abord que l'animal est livré à la fantaisie et à l'humour des poètes. Le texte de Desnos, « La fourmi »[21] est en ce sens instructif, car l'insecte s'adapte à un imaginaire enfantin et nourrit quelque rêve prometteur : on l'affuble d'un chapeau, on l'allonge, on lui fait parler des langues, comme s'il s'agissait d'un homme. Mais finalement on s'interroge sur son existence : elle peut rester fourmi, même avec des attributs qui lui donnent un air bizarre... Le pélican[22], même s'il est entré dans un cycle reproductif continu, reste pélican, d'autant qu'une omelette met fin à une hérédité sempiternelle... Le cas de Michaux est plus complexe. Dans les *Fables des origines,* on perçoit des textes qui veulent présenter la formation de la société. Mais la nature garde bien ses attributs, comme on le voit dans cette fable : « Madimba et le lion » :

> « Madimba coud assise.
> Un Lion arrive.
> Madimba pense : Je suis morte, et l'âme de Madimba s'en va, laissant ses membres raidis.
> Le Lion pense : Elle est morte ; et il s'en va.
> Puis l'âme de Madimba revient.
> Madimba se secoue et dit :

« Les hommes se sont vantés : Le Lion n'est pas terrible. »
Voici que le Lion revient.
Elle crie : " Va-t'en, gros chien roux !"
Le Lion pense : Elle est encore bonne à manger ; et il l'emporte. »[23]

18 On objectera que pour Michaux une souris devient aigle et perd ses attributs, ce qui en fait une autre espèce, mais on sait avec Bachelard que ce n'est qu'une question de morsure. Selon le philosophe, les animaux fantastiques se réduisent à griffe ou ventouse, et ils ne représentent que l'agression. En sorte que c'est plus la forme de la fable qui change et se disloque que l'animal lui-même. Tant il est vrai que l'animal résiste, veut demeurer ce qu'il est, sûr de ses qualités ; tout au plus il communique, cherche même à parler ; mais c'est plus souvent un désir ou une illusion surtout du côté de l'homme. Un nouveau texte de Michaux, aux allures d'utopie, illustre bien cette fort dangereuse tendance qu'a l'homme de vouloir s'identifier aux animaux ou inversement, au point de souhaiter une métamorphose.

> « La distance qu'il y a de la forme de l'homme à celle des animaux est franchie avec aisance dès que nous le désirons vraiment. [...] Il faut prendre garde que notre peuple entier ne s'en aille pas en mouches. [...] Ce serait malheureux après tant de réussites de finir dans la dépravation par ce pouvoir donné un peu à la légère, de se muer en bêtes. [...] Heureusement, pour empêcher ce laisser-aller aux transformations, il y a les inconvénients. [...] Le plus souvent il leur arrive d'avoir grand-peine à regagner quand ils le désirent leur état d'homme ou de femme. Que de vers de terre involontaires dans l'argile ou l'humus, qui voudraient tant nous revenir ! Mais en vain ils lèvent la tête. »[24]

19 Nul doute donc : il y a un intérêt à sauvegarder la nature de chacun, sans réduire par conséquent l'homme à un animal, mais plus encore l'animal à un symbole humain, sinon ce dernier ne sera jamais saisi dans son intégrité et sa spécificité pourtant si remarquables. Un premier poète craint cette fâcheuse tendance à faire de l'animal un prétexte poétique oubliant sa nature, c'est Supervielle. Un poème fable, « L'oiseau », l'exprime tout particulièrement :

« Oiseau, que cherchez-vous, voletant sur mes livres,
Tout vous est étranger dans mon étroite chambre.
– J'ignore votre chambre et je suis loin de vous,
Je n'ai jamais quitté mes bois, je suis sur l'arbre
Où j'ai caché mon nid, comprenez autrement
Tout ce qui vous arrive, oubliez un oiseau. »[25]

20 Et l'oiseau meurt de cette pensée que lui impose le poète, quand bien même ce dernier proclame sa solitude et son innocence :

« Laissez-moi sur ma branche et gardez vos paroles,
Je crains votre pensée comme un coup de fusil.
– Calmez donc votre cœur qui m'entend sous la plume.
– Mais quelle horreur cachait votre douceur obscure
Ah ! Vous m'avez tué je tombe de mon arbre.
– J'ai besoin d'être seul, même un regard d'oiseau...
– Mais puisque j'étais loin au fond de mes grands bois ! »[26]

21 Mais c'est surtout Francis Ponge qui prône, comme pour les choses, un parti pris de l'animal. Il affirme sa volonté d'écrire des « fables logiques », c'est-à-dire d'abord des fables où le Logos, la Raison l'emporte sur la corde sensible, où il faut convaincre plus que charmer, où donc l'objet du poème doit toujours exploiter tout du logos « en faveur de l'esprit, qui peut y gagner quelque leçon, y saisir quelque secret moral et logique (selon la « caractéristique » universelle [...]) » [27], autrement dit pour y saisir ce que

Ponge appelle ailleurs le *caractère*. Et à ce propos, il en vient à La Fontaine, un de ses auteurs préférés :

> « Comme si La Fontaine au lieu de faire successivement : *Le Lion et le Rat, le Lion vieilli, Les Animaux malades de la peste, etc.*, n'avait fait qu'une fable sur *Le Lion*. Ç'aurait été bien plus difficile. Une fable qui donnât la qualité du lion. Ainsi Théophraste et ses *Caractères.* »[28]

22 Trouver cette qualité relève d'une recherche expressive, qui passe par la brièveté. On le comprend : désormais l'animal n'est plus un prétexte, mais le texte lui-même. On semble avoir perdu la fable habituelle. C'est que tout est consacré à l'animal dans le récit qui le définit ; pourtant on y trouve aussi une morale, une leçon qui porte implicitement sur la façon d'en parler. Ainsi des « hirondelles » qui obligent à trouver un texte voltaïque, du « lézard »[29] qui oblige à confondre le mur et la page, de « L'huître » à la morale rhétorique :

> « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner. »[30]

23 Et Ponge rejoint d'autres poètes, y compris de l'Antiquité, en pensant qu'une fable peut se réduire à sa plus simple expression, en évoquant l'animal dans une simple formule, si celle-ci suffit à le caractériser. Ainsi de cet aphorisme où l'on trouve confondues la crevette et la morale de sa triste histoire : « La mort en rose pour quelques élues »[31]... Certes la fable n'est plus semblable à celle qu'on fréquente habituellement, mais elle en possède pourtant tous les ingrédients. L'animal s'est imposé pour que tout ramène à ce qu'il est et à la leçon qu'il donne. C'est alors qu'il nous faut voir le dernier pouvoir de l'animal au sein d'un texte qui garde manifestement les propriétés de la fable, mais où la grande innovation est désormais de se tourner vers le langage. Écartant la morale proprement dite, les poètes préfèrent une leçon d'esthétique, un art poétique où c'est l'animal qui est révélateur. Déjà les siècles antérieurs ont ouvert la voie, depuis certains *Bestiaires* du Moyen Âge jusqu'aux poèmes du XIX^e^ dans un sens symbolique, comme « Le Pélican » de Musset ou « L'Albatros » de Baudelaire. Mais Apollinaire dans son *Bestiaire* établit avec un style plus sobre cette nouvelle fable qui au-delà de la présence zoologique inscrit un conseil particulier au poète. Ainsi de « La chenille » :

> « Le travail mène à la richesse,
> Pauvres poètes travaillons !
> La chenille en peinant sans cesse
> Devient le riche papillon. »[32]

24 Or, au XX^e^ siècle la tendance à trouver dans l'animal une leçon d'écriture s'amplifie, dans des textes qui sans garder les apparences de l'habituelle fable, en présentent néanmoins les traits distinctifs principaux. Nous prendrons trois exemples typiques pour montrer combien les poètes ont fait de l'animal l'icône essentielle de leur art poétique. Tout d'abord, c'est Henri Michaux, autant peintre que poète, qui puise dans des visions animales son attitude de créateur. Commençant par répandre des taches d'encre à la manière de peintres asiatiques, il les transforme avec expansion. Et peu à peu, ces graphismes, ces idéogrammes deviennent lettres et éventuellement poèmes. L'animal, dans une préfiguration de fable, est alors au centre de la création poétique, ici lyrique, avec une leçon en germe, résumée par le verbe « saisir » en anaphore, et l'auteur le proclame nettement :

> « Me faire insecte pour mieux saisir
> Avec pattes à crochets pour mieux saisir
> Insecte, arachnide, myriapode, acarien s'il le faut, pour mieux saisir. »[33]

25 Ailleurs c'est un cheval, né également d'une peinture, d'une flamme, qui vient donner le constat indispensable après un récit de présentation :

> « Heureusement, heureusement que je l'ai dessiné. Sans quoi jamais je n'en eusse vu un pareil. Un tout petit cheval, vous savez, une vraie idée " cheval ". »

26 Un autre texte présente un animal fantastique, la darelette, dans ce qui devient à la fin une véritable fable qu'on pourrait intituler « La darelette et l'araignée », cette dernière absorbant la première dans une aspiration peu ragoûtante :

> « Elle l'embobine, la comble de fils ; une fois paralysée, elle la pompe tout entière par les oreilles. »[34]

27 Qui ne comprend que cette histoire n'est que l'illustration de l'emprise du texte sur le lecteur ?... C'est bien lui qui est « embobiné » et complètement « pompé par les oreilles »... Triste situation métalinguistique mise en abime dans un récit qui n'est qu'affabulation d'un être imaginaire avec chute suggestive autant que digestive... Enfin dans le texte évoqué plus haut *Intervention*, on a une vraie fable mettant en scène des chameaux à Honfleur, curieuse introduction qui n'est là que pour exprimer en fait la nouvelle poétique choisie par l'auteur. Avec Francis Ponge on retrouve bien cette volonté de puiser dans l'animal une matière à leçon poétique. Déjà, on remarque que plusieurs textes évoquent un animal produisant une sécrétion, comme la bave, une coquille, une perle, lesquelles renvoient constamment à l'écriture. D'un monde clos, comme peut apparaître un poème, émane quelque être qui prend forme, à l'instar du poème-fable qui se constitue. Le meilleur exemple serait « L'escargot », véritable fable décrivant le gastéropode laissant, tout comme l'écrivain, une trace qui hélas est périssable. Cependant l'animal est un modèle qui instruit clairement l'écrivain, dans sa volonté d'établir son œuvre d'art, au point qu'il se confond avec lui :

> « Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre. »[35]

28 Le texte de Ponge aboutit explicitement à une morale qui rejoint la rhétorique pour aboutir à un plein humanisme. La fable des escargots débouche alors sur une leçon digne des meilleurs sages :

> « Ainsi tracent-ils aux hommes leur devoir. Les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers. La morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage. »[36]

29 Avec un autre coquillage, l'huître, Ponge précise lui-même dans un commentaire qu'il « entre [...] dans la signification [...] profonde, d'art poétique ». Une autre coquille, celle de l'araignée, engendre aussi une leçon d'art poétique. En effet, la toile recueille tous les parasites qui s'y prennent, autant que ceux que l'écrivain doit vaincre pour son écriture. L'identification de l'écrivain à l'araignée devient totale, mais surtout pour que celui-ci en tire au cours du récit les leçons, surtout par rapport au lecteur :

> « Oui, soudain d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du jeu : c'est ici que je vous pique et vous endors. »[37]

30 Ainsi la plupart des fables animales de Ponge dressent des arts poétiques qui tendent à une récréation pleine des choses et des mots, pour gagner ce que l'auteur nomme « l'objoie ». Un autre poète, René Char, n'a pas manqué de donner des conseils d'art poétique, notamment dans plusieurs aphorismes. On remarque aussi une présence considérable d'animaux dans ces textes. Or ces animaux peuvent avoir un rôle essentiel pour définir le chemin que doit suivre le poète. Un texte est remarquable à ce propos, il

s'agit des « Quatre fascinants »[38]. Quatre poèmes se suivent : « Le taureau », « La truite », « Le serpent », « L'alouette ». Deux d'entre eux, « Le taureau » et « L'alouette », comprennent une séparation nette pour donner une leçon en conclusion, comme dans la fable.

31 Chacun de ces textes représente une part de fureur et de mystère, ces deux éléments qui caractérisent la poésie de l'auteur. Le taureau est pour la fureur, lié au soleil (« soleil aux deux pointes semblables ») ; il est sacrifié dans le mépris des « ténèbres qui crient » mais devient « vérité dans l'épée ». On voit bien que c'est là donner une image du poète, de son inspiration forte, de son combat où il meurt mais en délivrant une vérité. La truite reste frénétique, mais plus mystérieuse, au point qu'on ne la voit pas… Elle est surtout mouvement, elle vit dans les « orages transparents », c'est-à-dire dans le tumulte des eaux et paradoxalement dans une eau qui reste pure et transparente. Définie par l'agitation et le rythme, la fureur et le délire, la pureté et la transparence, et en définitive un au-delà de l'espace et du temps, elle s'inscrit pourtant dans un perpétuel, fixant ainsi pour le poète son devoir et ses nécessités. Le serpent entre encore plus dans le mystère. La poésie se fait oraculaire, habitée par les mythes, ceux-ci transformant le serpent en un objet d'aversion ou d'adulation excessive. C'est donc le modèle de la contradiction, obligeant à une harmonie des contraires, ce que Char considère comme un principe nécessaire de la poésie. L'alouette enfin est une merveille d'ubiquité spatiale et temporelle. De l'alpha à l'oméga du jour, elle est flamme intense et rejoint par son ardeur celle du poète. Cette vitalité, l'alouette la concentre aussi dans son chant, pour exprimer le monde et ses agitations. Là encore, elle représente pleinement la tâche du poète : homme d'action il doit s'exprimer sur les valeurs fondamentales et prévoir les risques. L'oiseau conseille deux qualités, car elle est « Carillon maître de son haleine et libre de sa route » Et en définitive arrive la leçon, comme dans les fables, décalée et instructive :

> « Fascinante, on la tue en l'émerveillant. »[39]

32 Comme le poète, l'alouette ne craint pas la mort, puisqu'elle en fait une merveille, une fascination, but suprême recherché aussi par le poète. Ces quatre fascinants se révèlent donc comme des animaux exceptionnels et modèles pour un art poétique. Ainsi ce rapport entre un art poétique et le bestiaire n'est que l'aboutissement logique de ces nouveaux liens établis entre la fable animale et les réflexions sur l'écriture. La leçon se veut moins morale qu'apprentissage des qualités d'une écriture qui puisent ses sources dans les pouvoirs de l'animal.

33 En définitive, on constate que l'animal de la fable du XX^e^ siècle a bien résisté et même a bien assis ses pouvoirs. Car si la fable montre de multiples évolutions qui tendent à la déconstruire ou tout au moins à lui donner une forme réduite, l'animal garde ses prérogatives. S'il reste souvent un symbole, il maintient aussi ses qualités propres, son caractère. Plus même, il s'impose comme modèle, référence, tout autant dans une fonction ludique que poétique. Il devient même l'objet en abîme auquel le poète se réfère pour donner sa leçon, son art poétique. Désormais le bestiaire de la fable donne le jeu et les règles du jeu, l'animal et la fabrique de son correspondant textuel. L'animal s'impose inlassablement pour redire à l'homme et au poète comment gagner la meilleure appréciation du monde, de soi et de l'art qui en rend compte. C'est pourquoi, comme l'appelle René Char, il est *fascinant*.

BIBLIOGRAPHIE

ALBAULT Corinne, *101 Fables du monde entier*, Montrouge, Bayard jeunesse, 2003.

ANOUILH Jean, *Fables*, Paris, Gallimard Folio, 1962.

APOLLINAIRE Guillaume, « Bestiaire », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard Pléiade, 1965.

CHAR René, « Quatre fascinants », *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard Pléiade, 1983.

BORGES Jorge Luis et Guerrero Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, Paris, Julliard, 1985.

DESNOS Robert, *Chantefables et chantefleurs*, 5e éd., Paris, Gründ, 2010.

GUILLEVIC Eugène, *Fabliettes*, Paris, Gallimard Folio Benjamin, 1981.

IONESCO Eugène, *La Cantatrice chauve*, 2e éd., Paris, Gallimard, Folio, 1972.

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard Pléiade, 1998.

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard Pléiade, 2001.

MICHAUX Henri, *Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

OBALDIA (de) René, « Expectative », *Innocentines,* Paris, Grasset, 1969.

PONGE Francis, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard Pléiade, 1999.

PONGE Francis, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard Pléiade, 2002.

QUENEAU Raymond, *L'instant fatal*, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard Pléiade I, 1989.

ROUBAUD Jacques, *Jean de La Fontaine, Œuvres complètes, Sources et Postérité d'Ésope à l'Oulipo*, Bruxelles, Édition A. Versailles, Éditions Complexes, 1995.

ROY Claude, *Enfantasques*, Paris, Gallimard, 1974.

SUPERVIELLE Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard Pléiade, 1996.

TRISTAN Corbière (Édouard-Joachim), *Les Amours jaunes (1873)*, Paris, Gallimard, 1973.

VIAN Boris, *Un poisson d'avril*, Voisins-le Bretonneux, Éditions Rue du Monde, 2001.

NOTES

1. C. Roy, *Enfantasques*, p. 7.

2. C. Albault, *101 Fables du monde entier*, p. 40.

3. C'est le titre de la fable.

4. J. Roubaud, Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes, Sources et Postérité d'Ésope à l'Oulipo*, p. 1578.

5. J. Anouilh, *Fables*, p. 96.

6. *Ibid.*, p. 41.

7. T. Corbière, *Les Amours jaunes*, p. 17.

8. *Ibid.*, p. 205.

9. R. Queneau, *L'instant fatal, Œuvres complètes* I, p. 104.

10. E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, p. 56.

11. B. Vian, *Un Poisson d'avril*. L'ensemble du livre est à voir, en raison des illustrations.

12. E. Guillevic, *Fabliettes*, p. 7.

13. H. Michaux, « Intervention », *La Nuit remue*, Œuvres complètes I, p. 488.

14. H. Michaux, « La fourmi à l'étoile », *Fables des origines*, Œuvres complètes I, p. 38.

15. H. Michaux, « Idées de traverse », *Passages*, Œuvres complètes II, p. 289.

16. H. Michaux, « Portrait des Meidosems », *La vie dans les plis*, Œuvres complètes II, p. 216.

17. H. Michaux, *Postface de La Nuit remue*, Œuvres complètes I, p. 512.

18. H. Michaux, « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, Œuvres complètes, II, p. 450.

19. R. de Obaldia, « Expectative », *Innocentines*, p. 105. Le livre est riche en comptines et poèmes-fables.

20. J. L. Borges et M. Guerrero, *Manuel de zoologie fantastique*, Paris Julliard, 1985.

21. R. Desnos, *Chantefables et chantefleurs*, p. 31.

22. *Ibid*., p. 59.

23. H. Michaux, « Fables des origines », Œuvres complètes, I, p. 37.

24. H. Michaux, « L'étranger parle », *Face aux verrous*, Œuvres complètes II, p. 506.

25. J. Supervielle, *Les Amis inconnus*, Œuvres complètes, p. 300.

26. *Ibid*., p. 301.

27. F. Ponge, *La Rage de l'expression*, Œuvres complètes I, p. 410.

28. F. Ponge, « La Mounine », Œuvres complètes I. p. 426.

29. Les deux textes se trouvent dans Pièces, Œuvres complètes I, p. 795 et 745.

30. F. Ponge, *Le Parti pris des choses*, Œuvres complètes I, p. 21.

31. F. Ponge, « La crevette dans tous ses états », Œuvres complètes I, p. 701.

32. G. Apollinaire, « Bestiaire », Œuvres poétiques, p. 16.

33. H. Michaux, *Saisir*, p. 27.

34. H. Michaux, « La darelette », *La Nuit remue*, Œuvres complètes I, p. 491.

35. F. Ponge, « L'escargot », *Le Parti pris des choses*, Œuvres complètes I, p. 27.

36. *Ibid*.

37. F. Ponge, « L'araignée », *Pièces*, Œuvres complètes I, p. 763.

38. R. Char, « Quatre fascinants », Œuvres complètes, p. 353.

39. *Ibid*., p. 354.

RÉSUMÉS

On considère généralement la fable, surtout animale, comme un héritage de La Fontaine. Qu'en est-il vraiment au XXe siècle ? On découvre qu'on déconstruit le mythe et certaines visions figées d'animaux par une sorte d'anti-fable. Celle-ci renverse la morale par la raillerie, comme dans les *Fables* d'Anouilh. Mais il y a aussi comme un déclassement des animaux, une *intervention* qui, comme s'y complaît Michaux, recrée la *Fable des origines*. Même la forme se trouve pervertie dans une volonté ludique qui donne des aptitudes insoupçonnées à l'animal, si l'on croit à une « fourmi de dix-huit mètres » ou à une « grenouille bleue ». La fable devient *Chantefable*. Dans d'autres cas « l'infini des possibles » crée absurde et angoisse, car autant l'animal que la fable est susceptible d'inattendu, la forme de l'un étant malléable tout autant que la morphologie du genre, preuve en est dans l'emploi renouvelé du proverbe. Les éléments se brouillent, mais on reconnaît pourtant une fable. L'animal peut alors dénoncer, comme « L'oiseau » de Supervielle, la prison où l'écrivain le conduit, en le réduisant à un symbole ; et Ponge, auteur de « Fables logiques » prend parti pour un animal juste et vrai pour la « conviction » plutôt que « les charmes ». On ne saurait cependant oublier un des rôles essentiels de l'animal dans la fable d'aujourd'hui : ses particularismes sont un prétexte à donner un art poétique directement ou implicitement : c'est la leçon de « L'escargot » de Ponge ou des « Quatre fascinants » de Char. Dans la nouvelle fable, l'animal est donc sorti d'une forme purement figée, symbolique ou simplement morale, pour devenir fascinant, fantastique ou fruit d'une récréation salvatrice. Il est même devenu l'objet privilégié d'un art poétique ou d'une leçon d'esthétique.

AUTEUR

GUY LAVOREL

Professeur émérite de l'Université Jean Moulin Lyon 3, membre de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer

L'animal dans le Zhuangzi (IVe siècle avant l'ère chrétienne) : lorsque l'homme se confond avec l'animal ou se distingue de lui

Jonathan Lesain

1 Le *Zhuangzi* 莊子, ou en français *Les Œuvres de Maître Zhuang*, figure sans conteste parmi les ouvrages les plus importants de la pensée chinoise[1]. Il fut composé entre les IVe et IIIe siècles avant l'ère chrétienne, par un dénommé maître Zhuang 莊子, puis augmenté par ses disciples et ses adeptes[2]. Le *Zhuangzi* est l'un des classiques fondateurs de la pensée taoïste[3]. Cet ouvrage, par la diversité de ses sujets, de ses polémiques et de ses observations, reste atypique. Dialogues et apologues représentent l'essentiel de son contenu. Les échanges réunissent des sages émérites tels que Confucius et Laozi[4], des ministres et des rois. On y trouve également des êtres de légendes, lesquels côtoient des mendiants, des infirmes et des bandits. Enfin, des personnages allégoriques, des animaux de toutes sortes et de toutes natures alimentent une réflexion sur l'homme et son action sur le monde.

2 À lire le *Zhuangzi*, n'allez pas croire que les sages sont bons tandis que les brigands sont mauvais, les rois puissants et les gredins négligeables : cet ouvrage prend un plaisir savoureux à renverser ces *a priori*. Les exemples d'un sage rabroué par un illustre inconnu ou d'un prince sermonné par son serviteur courent tout au long de l'œuvre. Les textes du *Zhuangzi* défendent un idéal d'indétermination, quitte à troubler les personnages autant que les lecteurs. Dans l'un de ses essais sur la culture chinoise, le sinologue Jacques Pimpaneau écrit :

> « Il devrait être interdit de lire Zhuang Zi avant trente ans, car dans la vie il faut avoir lu certains livres et c'est un ouvrage si merveilleux que tous les autres paraissent ensuite bien décevants. »[5]

3 Taoïstes et confucéens cultivent des conceptions différentes concernant l'animal, qui se résument à grands traits de la sorte[6] : le confucianisme départit à l'homme une dimension primordiale, et l'animal tient la fonction d'objet nécessaire à la survie et au

développement du premier. Il est employé à nourrir et entretenir le corps autant que l'esprit, puisqu'il est sacrifié dans les rituels et les arts divinatoires. Le taoïsme, quant à lui, n'accorde pas plus d'importance à l'homme qu'à l'animal, bien au contraire. Toutes les vies se valent, aussi l'homme ne saurait être considéré comme supérieur à l'animal. Plus l'homme siège à une position centrale et élevée au-dessus de la masse, plus le taoïste mettra en cause cette position. De la sorte, dans le *Zhuangzi*, l'animal tient un rôle de premier ordre. Romain Graziani, professeur en études chinoises, s'est intéressé sur sa présence et sa fonction. Dans son article intitulé « Combats d'animaux. Réflexions sur le bestiaire du *Zhuangzi* », il écrit ceci :

> « Le *Zhuangzi* est le seul ouvrage de Chine ancienne à avoir accordé une place essentielle, c'est-à-dire proprement philosophique, à l'animal et s'en être servi, non pour consacrer, mais pour contester le pouvoir et critiquer l'aliénation de l'homme au sein du système rituel et politique. »[7]

4 Cette place de l'animal se manifeste dès les premières lignes de l'œuvre. En effet, le premier chapitre s'ouvre sur l'histoire d'un poisson monumental vivant dans les abysses, qui au sortir de l'eau se transforme en un oiseau tout aussi monumental, lequel s'envole en direction des confins du Sud. Tandis que le poisson embrasse la totalité infinie de l'invisible, l'oiseau englobe la totalité infinie du visible. Le *Zhuangzi* prend, pour illustrer ce qui correspond au processus de la création du monde, l'image de deux animaux communs aux caractéristiques pourtant extraordinaires.

5 Un florilège de récits et de dialogues où hommes et animaux se côtoient ponctue le Zhuangzi, des histoires dans lesquelles ils échangent, se singent ou encore deviennent des symboles. Compte tenu de leur richesse, je m'arrêterai ici à l'étude de deux anecdotes particulières qui mettent en scène un oiseau singulier. La première rapporte la rencontre entre un maître et une étrange pie, qui constituera une leçon au goût amer pour le premier. La seconde évoque le comportement d'un prince à l'encontre d'un oiseau marin au sort pour le moins funeste. Si ces deux passages partent d'un même constat initial, leur conclusion diffère sur la capacité ou l'incapacité de chacun des individus à ne plus être obnubilé par l'objet de son intérêt et à être en mesure de tirer un enseignement. Ils dressent un portrait de l'homme avisé et de l'homme irréfléchi, et le rapport que chacun entretient à l'égard de l'animal lorsque ce dernier s'avère hors du commun.

Zhuang Zhou et l'étrange pie : leçon sur ses propres travers

6 La première anecdote se trouve au chapitre XX, intitulé *Mushan* 木山, « L'arbre de la montagne ».

> 莊周遊乎雕陵之樊，覩一異鵲自南方來者，翼廣七尺，目大運寸，感周之顙而集於栗林 莊周曰：此何鳥哉，翼殷不逝，目大不覩？蹇裳躩步，執彈而留之 覩一蟬，方得美蔭而忘其身；螳螂執翳而搏之，見得而忘其形；異鵲從而利之，見利而忘其真 莊周怵然曰：噫！物固相累，二類相召也 捐彈而反走，虞人逐而誶之 莊周反入，三日不庭 藺且從而問之：夫子何為頃間甚不庭乎？
> 莊周曰：吾守形而忘身，觀於濁水而迷於清淵 且吾聞諸夫子曰：入其俗，從其俗 今吾遊於雕陵而忘吾身，異鵲感吾顙，遊於栗林而忘真，栗林虞人以吾為戮，吾所以不庭也.[8]
>
> « Zhuang Zhou[9] se promène aux abords de l'enclave du parc de Diaoling, lorsqu'il aperçoit une étrange pie qui, venant du sud, a des ailes d'une envergure de sept

> pieds et des yeux d'un diamètre d'un pouce. Elle lui heurte le front et poursuit son envolée dans un bosquet de châtaigniers. Zhuang Zhou s'exclame : "Comment cet oiseau, avec des ailes si étendues, ne m'a-t-il pas évité, et avec des yeux si grands, ne m'a-t-il pas vu ?".
> Remontant le bas de son vêtement, il hâte le pas et pénètre à son tour dans le bosquet ; saisissant son arc à jalet[10], il est prêt à tirer. Il voit alors une cigale posée sous une ombre rafraîchissante au point d'en oublier son corps ; une mante religieuse dresse ses griffes et capture la cigale, considérant son but au point d'en oublier sa forme ; l'étrange pie arrive et profite de la situation pour se saisir de la mante religieuse, considérant son profit au point d'en oublier son authenticité. Zhuang Zhou, saisit par la peur, s'exclame : "Ah ! Les êtres se nuisent mutuellement, car chacun attire sur lui les appétits de l'autre !"
> Abandonnant son arc, il fait volte-face et prend la fuite, tandis que le gardien du parc le poursuit et l'invective. Zhuang Zhou arrivé chez lui, ne sort plus de ses appartements durant trois jours. Lin Qie, l'un de ses disciples, se présente à lui et lui demande : "Maître, pourquoi depuis peu refusez-vous de sortir de vos appartements ?
> – Je faisais attention à la forme, répond Zhuang Zhou, au point d'en oublier le corps. Je contemplais des eaux troubles et je m'égarais hors de la clarté des profondeurs. Autrefois, j'ai entendu dire de la part de mon maître : 'On participe aux règles que l'on se donne.'[11] Lorsque je me suis enfoncé dans le parc de Diaoling, j'ai oublié mon corps, une étrange pie est venue me heurter au front avant de s'envoler parmi les châtaigniers, elle a oublié son authenticité, le gardien du bosquet de châtaigniers a voulu m'exécuter, c'est ce pour quoi je ne sors pas de mes appartements." »

7 Cette mésaventure de Zhuang Zhou nous instruit sur deux points : d'une part, l'homme et l'animal souffrent de travers identiques, et d'autre part, l'homme avisé tient compte des phénomènes extérieurs qui l'éclairent sur son existence. Dans cette anecdote, Zhang Zhou fait jeu égal avec les animaux : si la raison de sa convoitise est différente, il encourt néanmoins le même sort, c'est-à-dire la mort. Chacun des trois animaux tire un profit personnel d'une situation particulière. La cigale exploite l'ombre que l'arbre projette sur son tronc pour sucer sa sève. La mante religieuse, l'étrange pie et Zhuang Zhou tirent avantage de l'inattention de leur proie pour s'en emparer. Ces trois-là s'illustrent comme des prédateurs. Jean-François Billeter, sinologue spécialiste du *Zhuangzi*, affirme même que le maître, au moment de s'enfoncer dans le parc, est « saisi par son instinct de chasseur »[12]. En effet, chacun chasse en tirant profit d'une situation au point d'en ignorer les dangers environnants. Zhuang Zhou, en cet endroit, est égal à l'étrange pie : l'oiseau, en dépit de ses larges yeux et de ses grandes ailes, ne vise que la mante religieuse et n'évite pas Zhuang Zhou qui, au mépris de sa sagesse, est obnubilé par l'anormalité de l'oiseau et néglige l'interdiction d'entrer dans le parc.

8 Lorsque Zhuang Zhou saisit la scène qui se joue devant lui, le texte insiste sur trois sortes d'oublis qui s'apprêtent à coûter la vie à chacun des animaux. La cigale oublie son corps et l'offre à la mante religieuse. La mante religieuse oublie sa forme et l'offre à l'étrange pie. L'étrange pie oublie son authenticité et offre son originalité à Zhuang Zhou. Cloisonné dans ses appartements, le maître admet le sujet de son oubli : intrigué par l'aspect anormal de la pie, ce n'est autre que son corps qu'il a négligé, se retrouvant par conséquent exposé à la vue du gardien du parc, dont il échappe de justesse aux coups de trique. Zhuang Zhou apparait de la sorte comparable à chacun des trois animaux : semblable à la cigale qui n'a cure de son corps, identique à la mante religieuse qui chasse sa proie, similaire à l'étrange pie qui n'exploite pas au mieux ses capacités.

9 En dépit de cette suite d'analogies, un élément le distingue : ce n'est pas son appétit qui le conduit à risquer sa vie, mais son appétence pour la compréhension. Zhuang Zhou, « saisi par son instinct de chasseur », n'est pas animé par le désir de se sustenter et de se délecter de la chair de la pie, mais de l'envie de comprendre comment cet oiseau peut être doté d'une telle conformation et pourquoi, ainsi doté, il l'a cogné en plein front. Ce sont ses questionnements sur l'anormal et sur l'étrange qui le mettent en danger.

10 Lorsque l'étrange pie, tout à la fois normale et extraordinaire, frappe Zhuang Zhou, c'est tant physiquement – l'oiseau le heurte – qu'intellectuellement – son comportement et sa conformation sont anormaux. Avant d'empoigner son arc, Zhuang Zhou s'interroge : « Comment cet oiseau, avec des ailes si étendues, ne m'a-t-il pas évité, et avec des yeux si grands, ne m'a-t-il pas vu ? ». Une pie ordinaire l'aurait contourné sans difficulté, à plus fortes raisons celle d'une espèce disposant d'attributs si originaux. L'inadéquation entre la singularité de l'oiseau et son incapacité à esquiver Zhuang Zhou pique profondément la curiosité de ce dernier, au point qu'il se montre à son tour inapte à se soustraire au danger. Si grandes soient leurs qualités respectives, tous deux se condamnent par leur action.

11 Zhuang Zhou, aveuglé par son désir, s'est écarté de la voie vers sa visée de la sagesse, et s'est exposé à une mort bête. Cloîtré dans ses appartements, il ne prend plus le risque de s'égarer hors du chemin, cultive un non-agir pour mieux méditer les paroles de son maître : « On se conforme aux règles que l'on se donne. » La leçon est ici double : si l'on suit l'exemple des sages, il faut savoir s'y appliquer et ne pas courir après les sirènes du désir ; si l'on emprunte un chemin dangereux, il faut accepter d'en payer le prix.

12 Si Zhuang Zhou et l'étrange pie, mus par leur appétence et leur appétit, manquent tous deux de perdre la vie en dépit de leurs qualités, c'est *in extremis* que l'homme va se distinguer de l'oiseau. « Saisi par son instinct de chasseur », Zhuang Zhou manifeste néanmoins assez de clairvoyance pour ne pas avoir le regard uniquement limité à sa proie : réalisant l'enchaînement et la résolution des actions qui se jouent devant ses yeux, miroir de son propre sort, il suppute le danger qui s'apprête à fondre sur lui.

13 Voici ce qui distingue de justesse, dans cette histoire, l'homme avisé de l'animal : la capacité à tirer un enseignement immédiat à partir de ce qui compose le monde extérieur. La cigale, la mante religieuse et l'étrange pie auraient pu, de la même manière que Zhuang Zhou, réaliser le danger dans lequel elles évoluaient, si le profit d'une situation pour satisfaire leur appétit ne les avait pas aveuglés. Zhuang Zhou se ressaisit à temps, mais très peu en vérité sont les êtres, quelle que soit leur nature, à pouvoir se défaire d'une emprise aussi forte.

14 Dans le *Zhuangzi*, le sage est celui qui jamais ne se laisse conduire hors de la voie qu'il s'est donné de suivre. L'étrange et l'anormal ne sauraient l'obnubiler. Tirer profit d'une situation entraîne une cécité dont il est difficile de se départir. Zhuang Zhou, assez clairvoyant pour renoncer à sa position avantageuse dans cette situation, conserve son existence en tant que maître en s'extrayant des « eaux troubles » dans lesquelles il s'était enfoncé, qualité dont ne sont pas pourvus tous les individus.

Le prince et l'oiseau marin : tuer par négligence

15 La seconde anecdote, qui se trouve au chapitre XVIII, *Zhile* 至樂, « Joie suprême », relate le funeste destin d'un oiseau rare, tué par un homme puissant qui ne sut différencier ses propres intérêts de ceux d'un animal. Confucius en rapporte les faits à Yan Hui[13], son élève le plus sagace, qui nourrit l'espoir de transformer un prince belliqueux en un sage souverain en l'instruisant de quelques valeurs fondamentales, une démarche qui inquiète particulièrement le maître.

> 昔者海鳥止於魯郊，魯侯御而觴之於廟，奏九韶以為樂，具太牢以為善 鳥乃眩視憂悲，不敢食一臠，不敢飲一杯，三日而死 此以己養養鳥也，非以鳥養養鳥也 夫以鳥養養鳥者，宜棲之深林，遊之壇陸，浮之江湖，食之鰌鰿，隨行列而止，委蛇而處 彼唯人言之惡聞，奚以夫**譊譊**為乎！咸池九韶之樂，張之洞庭之野，鳥聞之而飛，獸聞之而走，魚聞之而下入，人卒聞之，相與還而觀之 魚處水而生，人處水而死，彼必相與異，其好惡故異也 故先聖不一其能，不同其事 名止於實，義設於適，是之謂條達而福持. [14]
>
> « Autrefois, un oiseau marin vint se poser dans les faubourgs de la capitale du royaume de Lu. Le prince de Lu se rendit à sa rencontre et le ramena en grande pompe. En l'honneur de l'oiseau, il fit préparer un banquet au temple du Ciel, jouer le *Jiushao* de l'empereur Shun[15] en guise de réjouissances, sacrifier le bœuf, le mouton et le porc en guise de mets. L'oiseau s'avérait cependant troublé et affligé. Il se gardait de manger le moindre morceau et de boire la moindre tasse. Trois jours passèrent et il mourut.
>
> C'est là faire appel à soi-même pour prendre soin de l'oiseau, ce n'est pas considérer l'oiseau pour prendre soin de l'oiseau. Celui qui, en qualité d'oiseau, prend soin de l'oiseau se juche sur une branche dans la profondeur des bois, flâne dans l'étendue des monts, longe les rivières et les fleuves, se nourrit d'alevins et de vairons, suit l'alignement de ses congénères et s'arrête avec eux, se conforme constamment à sa nature. Celui-là déteste entendre la voix humaine ! Aussi, quel a dû être pour l'oiseau marin un tel vacarme !
>
> Lorsque l'on joue les morceaux *Xianchi* de l'empereur Yao[16] et *Jiushao* de l'empereur Shun dans les étendues sauvages du lac Dongting[17], les oiseaux s'envolent à tire-d'aile en les entendant, les quadrupèdes s'en vont au loin, les poissons plongent profondément, tandis que les hommes, eux, s'amassent et se mettent en cercle pour mieux écouter ces airs.
>
> Un poisson qui est plongé dans l'eau vit, un homme qui est plongé dans l'eau meurt ; chacun se distingue immanquablement de l'autre par sa nature, raison pour laquelle leurs goûts diffèrent. Les premiers sages considéraient la variété des capacités, et ils ne traitaient pas les êtres de la même manière. Lorsque le nom est fixé selon la réalité de ce qui est désigné, et le devoir assigné selon ce qu'il convient de faire, alors on appelle cela "maintenir sans entrave la félicité." »

16 Confucius, par cette anecdote de l'État de Lu dont il est originaire, met en garde son élève quant au danger qui le guette à vouloir trop s'approcher d'un souverain belliqueux : il n'est pas certain que son initiative, aussi louable et innocente soit-elle, connaisse les résultats escomptés. Son sort pourrait être analogue à celui de cet oiseau rare qui s'aventure trop près d'une menace insoupçonnée. L'un deviendrait le trophée de l'autre, érigé et sacrifié sur l'autel de sa gloire exclusive. Le maître, par cette histoire, fait une projection sur le destin de son précieux disciple, un témoignage de sa clairvoyance.

17 Qufu 曲阜, la capitale où siège le prince de Lu, se situe à plusieurs centaines de kilomètres du littoral. Lorsqu'un oiseau marin vient à se poser si loin de la mer, le prince interprète cet événement comme un signe envoyé par le Ciel à son intention, une marque de sa propre vertu. Pour Cheng Xuanying 成玄英 (*ac.* 631-650), le prince de

Lu méconnait probablement la faune maritime, et ce qu'il voit en l'oiseau relève davantage du symbole extraordinaire, à l'image du phénix majestueux[18]. Le déploiement de tout ce faste et le sort funeste finalement réservé à l'animal découlent de cette lecture initiale de la situation, comme une illustration de la lubie qu'un homme de pouvoir entretient vis-à-vis de sa personne. Sitôt que le prince prend connaissance de la présence de l'albatros dans les faubourgs de sa capitale, l'oiseau marin perd son statut d'animal égaré hors de son milieu naturel et devient une effigie à la gloire du prince de Lu. Sa mort est scellée dès cet instant.

18 En Chine ancienne, le souverain obtient son mandat, c'est-à-dire le droit d'exercer son autorité sur tous les êtres de son territoire, de la part du Ciel. Au cours de son règne, le Ciel lui communique des signes fastes et néfastes, qui sont autant des indices d'approbations ou de désapprobations concernant la vertu manifestée par le souverain. Ces signes sont d'un caractère exceptionnel, et les ignorer ne saurait être admis : le souverain se doit de les considérer afin de poursuivre ses actions ou de les ajuster par souci de perdre son mandat. Aux yeux du prince de Lu, l'apparition d'un oiseau rare est incontestablement un sceau favorable envoyé par le Ciel, une marque de Son approbation à l'égard de son exercice juste du pouvoir ; le voici adoubé comme un sage souverain, à l'image des empereurs Yao et Shun dont il fait jouer les airs et qui sont cités par Confucius. Ainsi, l'albatros conduit au temple du Ciel n'est pas un oiseau, mais une représentation mentale, un signifié, un artefact. Le prince lui rend tous les honneurs dus à sa nature, tant pour révéler à tous l'approbation du Ciel que pour lui répondre. Malheureusement aveuglé par ses considérations, le prince de Lu ordonne l'exécution de rituels et de festivités sans identifier l'effroi et la défaillance de l'oiseau au cours de ces trois jours d'effervescence. Obnubilé par sa propre représentation, il ignore les besoins de l'animal au point d'en faire, probablement de façon involontaire, un supplicié.

19 Un message adressé par le Ciel est d'une valeur inestimable, d'une autorité incontestable. Le prestige dont jouit le bénéficiaire est si grand que toute forme de discernement devient impossible. Aveuglé par son profit personnel, le prince ne réalise pas le danger qu'il fait encourir aux autres : ce qu'un oiseau égaré a subi, le peuple pourrait en souffrir de la même façon. Auprès d'un souverain belliqueux, un être rare tel que Yan Hui pourrait également s'exposer à un sort analogue, transformé davantage en symbole de vertu qu'en instructeur de la voie des sages souverains.

20 Le caractère rare ou « céleste » de l'oiseau n'est pas la seule raison de l'action du souverain. Sa méconnaissance de la faune côtière est tout aussi probable que sa capacité à reconnaître, en l'étrange oiseau, un albatros ordinaire qui aurait volé loin de son milieu naturel. Guidé par son instinct vers l'irradiante vertu émanant du prince de Lu, l'animal aurait en conséquence parcouru ces centaines de kilomètres qui séparent son foyer et de Qufu. L'efficience du souverain s'étend aux extrémités de son territoire, jusqu'à attirer à lui les êtres les plus distants et les plus rares. C'est là manifester une vertu égale aux anciens souverains, les pères fondateurs de la civilisation chinoise. Que penserait dès lors un prince si un homme tel que Yan Hui, qui a l'étoffe d'un sage, souhaitait entrer à son service ? Ne serait-ce pas là le témoignage de sa grandeur ? Mais ne serait-ce pas, pour le disciple, encourir le même destin que l'oiseau, et subir une mécompréhension aux conséquences tout aussi funestes ?

21 L'oiseau, dans sa nature foncière, n'est ni un signe envoyé par le Ciel ni un symbole de vertu. Ses besoins lui sont spécifiques et sont relatifs à sa constitution : voler le long des

cours d'eau, y piquer quelques alevins, se percher dans la profondeur des forêts. Pour prendre soin de l'oiseau, il faut se penser et agir en tant que tel, et oublier ce que l'on est : faire jouer les musiques et les danses des anciens souverains, faire préparer les mets les plus délicats sont autant d'artifices propres à satisfaire les sens humains, à les faire s'agglomérer autour des réjouissances, mais qui génèrent la panique et la fuite chez les autres êtres.

> *« Les prétendus bienfaits et actions vertueuses que l'on veut appliquer aux animaux sont pour eux un enfer, une source de nuisance et de mort. »*[19]

22 Celui qui ne sait pas distinguer ce qui appartient aux registres du moi et de l'autre fait courir un danger à chacun. Telles sont les paroles du maître à son disciple : « C'est là faire appel à soi-même pour prendre soin de l'oiseau, ce n'est pas considérer l'oiseau pour prendre soin de l'oiseau. » Mais Confucius met Yan Hui en garde autant contre le souverain qu'il souhaite transformer que contre lui-même. En effet, Yan Hui semble s'estimer suffisamment apte à modifier l'attitude de l'autre, et se croit capable de le conseiller et d'obtenir des résultats concluants grâce à son enseignement. Aveuglé par ses propres dispositions, il prend le risque de ne plus discerner ses attributs, ses besoins et son état de ceux du souverain. Ce dernier pourrait être plongé dans un profond trouble qui le pousserait à ordonner l'exécution immédiate du disciple. À trop vouloir faire une démonstration de ses qualités et ériger en trophée les conséquences de ses actions, l'autre, qu'il soit un oiseau égaré, un sage ou un prince, devient un objet exaltant la manifestation de nos considérations privées. Aveuglé par le profit personnel, chacun néglige ce qui lui est extérieur, rejette les faiblesses qui sont celles des autres pour consacrer tous ses efforts au profit individuel. Or, ainsi que Confucius le conclut dans ce passage, dès lors que les êtres sont tenus pour ce qu'ils sont dans leur nature foncière et non pour ce qui est projeté sur eux, sitôt que l'action s'aligne aux dispositions de l'autre et non du moi, alors on se conforme à l'ordre naturel des choses, et aucun être ne saurait voir sa propre nature mise en danger.

23 Ces deux histoires pourraient être l'objet d'analyses plus développées. J'aurais pu choisir d'autres extraits du *Zhuangzi*, où les animaux se défendent contre les interventions humaines, dans lesquels hommes et animaux sont tous victimes des puissants. Par ces deux anecdotes, j'ai souhaité montrer comment, en certains endroits, le *Zhuangzi* critique et accuse les conduites humaines dès lors que les hommes sont motivés par une lubie et un désir quasi obsessionnel qui aveuglent l'individu sur le monde extérieur. Il appartient à l'homme avisé de se préserver de cette cécité.

24 L'histoire de Zhuang Zhou et de l'étrange pie et celle du prince de Lu et de l'oiseau marin offrent un tableau sur le comportement général de l'homme vis-à-vis de l'inhabituel. D'un côté est dénoncée l'intelligence discursive, la quête du savoir qui se fait au détriment de la préservation de sa propre existence. Zhuang Zhou encourt la mort en chassant la pie pour son étrangeté. D'un autre côté, c'est l'ambition du pouvoir, par la manifestation des rituels et des sacrifices, qui est révélée. Cet attrait se fait aux dépens de tout ce qui est en dehors de sa propre personne : l'oiseau meurt parce qu'il devient un symbole pour le prince, un symbole qui permet à ce dernier d'asseoir davantage sa puissance. Yan Hui encourt un sort analogue, car il est également une personne rare.

25 La quête du savoir s'avère probablement moins funeste que celle du pouvoir. Moins obnubilé par lui-même que par les autres, Zhuang Zhou en arrive à percevoir ce qui compose le monde. C'est par cette observation, cette sensibilité à ce qui lui est extérieur qu'il parvient à se dérober à la menace, qu'il survit à son expérience et acquiert une leçon de vie. Cette voie est malheureusement inaccessible au prince, dont la cécité ne semble connaître aucun remède. Éclairé par l'enseignement de Confucius, Yan Hui prend dès lors conscience du danger qu'il encourt, et du fait que sa démarche doit s'ajuster aux circonstances.

26 Le *Zhuangzi* suggère un moyen de guérir la cécité qui affecte certains êtres dans un moment de leur existence. Le rêve est un état dans lequel l'homme et l'animal sont en mesure de dialoguer, d'échanger leur expérience, pour l'homme de vivre l'animalité tout comme pour l'animal d'expérimenter l'existence humaine. N'est-ce pas par le songe que Zhuang Zhou devient un papillon, virevoltant joyeusement jusqu'à oublier son identité humaine, et qui au sortir du rêve, s'avère incapable d'affirmer s'il est un homme qui vient de rêver qu'il était un papillon, ou s'il est un papillon qui rêve qu'il est Zhuang Zhou ? N'est-ce pas également par le prisme du rêve qu'un arbre millénaire partage son expérience avec un charpentier qui avait copieusement insulté son inutilité ? Le *Zhuangzi* est effet un ouvrage qui bouleverse les consciences et qu'il convient, peut-être, de lire à tous les âges.

BIBLIOGRAPHIE

BILLETER Jean-François, *Études sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2006.

BILLETER Jean-François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, 9e éd., Paris, Allia, 2006.

CHEN Guying 陳鼓應, *Zhuangzi jin zhu jin yi* 莊子今註今譯 *(Commentaires et interprétations actuelles du Zhuangzi)*, 2e éd., Taibei 臺北, Taiwan shangwu yinshu guan 臺灣商務印書館, 2011.

FENG Youlan, *Chuang-Tzu: A New Selected Translation with an Exposition of the Philosophy of Kuo Hsiang*, 2e éd., New York, Paragon Book Reprint Corp., 1964.

GRAHAM Angus C., *Chuang-tzŭ: The Seven Inner Chapters and other Writings from the Book Chuang-tzŭ*, London, Georges Allen & Unwin, 1981.

GRAZIANI Romain, « Combats d'animaux. Réflexions sur le bestiaire du *Zhuangzi* », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. XXVI, no 26, 2004, p. 55-87.

GRAZIANI Romain, *Fictions philosophiques du « Tchouang-tseu »*, Paris, Gallimard (L'infini), 2006.

CAO Chuji 曹礎基 et HUANG Lanfa 黃蘭發 (éd.), *Zhuangzi zhu shu* 莊子註疏 *(Annotations et commentaires du Zhuangzi)*, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 2011.

LEVI Jean, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, 2e éd., Paris, L'encyclopédie des nuisances, 2010.

PIMPANEAU Jacques, *Lettre à une jeune fille qui voudrait partir en Chine*, Arles, Picquier, 1990.

STERCKX Roel, *The Animal and the Daemon in Early China*, Albany, State University of New York Press (SUNY Series in Chinese Philosophy and Culture), 2002.

WATSON Burton, *The Complete Works of Chuang Tzu*, New York, Columbia University Press (Unesco, Records of Civilization, Sources and Studies), 1968.

ZIPORYN Brook, *Zhuangzi: The Essential Writings with Selections from Traditional Commentaries*, Indianapolis, Hackett Pub. Co, 2009.

NOTES

1. Les traductions de cet ouvrage en langues occidentales sont nombreuses. En anglais, je conseillerais les suivantes, tant pour leur qualité que pour l'appareil critique qui les accompagne : Y. Feng, *Chuang-Tzu : A New Selected Translation with an Exposition of the Philosophy of Kuo Hsiang* ; B. Watson, *The Complete Works of Chuang Tzu* ; A.C. Graham, *Chuang-tzŭ: The Seven Inner Chapters and other Writings from the Book Chuang-tzŭ* ; B. Ziporyn, *Zhuangzi: The Essential Writings with Selections from Traditional Commentaries*. Les traductions françaises sont moins nombreuses, aussi je conseillerais essentiellement celle de J. Levi, *Les Œuvres de Maître Tchouang*. La personne désireuse de consulter une version chinoise du texte pourra se référer à l'ouvrage de Chen G. 陳鼓應, *Zhuangzi jin zhu jin yi* 莊子今註今譯 *(Commentaires et interprétations actuelles du Zhuangzi)*.

2. Le *Zhuangzi* est divisé en trois sections. Maître Zhuang 莊子 (*c.* 369-286 a.e.c.) est reconnu pour être l'auteur des sept premiers chapitres de l'ouvrage, formant la première section, nommée *neipian* 內篇 ou « Chapitres internes ». La deuxième section aurait été composée par les premiers disciples de maître Zhuang ; rassemblant les chapitres 8 à 22, elle porte le nom de *waipian* 外篇 ou « Chapitres externes ». Enfin, la troisième et dernière section rassemblerait des écrits de multiples personnes et écoles qui se seraient reconnues dans l'enseignement de maître Zhuang et de ses disciples ; réunissant les chapitres 23 à 33, elle porte le nom de *zapian* 雜篇 ou « Chapitre divers ». Ce découpage en section fut établi par Guo Xiang 郭象 (252-312), compilateur et commentateur du *Zhuangzi*, dont l'édition demeure celle qui a été transmise jusqu'à aujourd'hui.

3. Les autres ouvrages fondateurs du *daojia* 道家 ou « pensée taoïste » sont : le *Laozi* 老子, « *Les Œuvres de Maître Lao* », plus connu sous le titre de *Dao De jing* 道德經, « *Classique de la Voie et de la Vertu* » ; le *Liezi* 列子, « *Les Œuvres de Maître Lie* », également connu sous le titre de *Chongxu zhenjing* 沖虛真經, « *L'Authentique Classique de la Parfaite Vacuité* » ; le *Wenzi* 文子 « *Les Œuvres de Maître Wen* » ; le *Guanzi* 管子, « *Les Œuvres de Maître Guan* ».

4. Les rencontres entre Confucius 孔子 (551-479 a.e.c.), père du confucianisme, et Laozi 老子 (VI^e^-V^e^ a.e.c.), père du taoïsme, sont nombreuses dans le *Zhuangzi*. Leurs échanges laissent à penser que les auteurs du *Zhuangzi* considéraient Laozi comme l'un des maîtres à penser de Confucius. Cette théorie est en particulier traitée par A. C. Graham, *ibid.*, p. 126-134.

5. J. Pimpaneau, *Lettre à une jeune fille qui voudrait partir en Chine*, p. 11.

6. Pour une étude plus complète concernant le rôle et l'emploi de l'animal dans la Chine ancienne, se référer à l'ouvrage de R. Sterckx, *The Animal and the Daemon in Early China*.

7. R. Graziani, « Combats d'animaux. Réflexions sur le bestiaire du *Zhuangzi* », p. 1. Cet article figure également dans son ouvrage *Fictions philosophiques du « Tchouang-tseu »*, Paris, 2006, p. 83-141.

8. Chen G., *ibid.*, p. 504-505.

9. Le maître Zhuang est mentionné ici sous son nom public, Zhuang Zhou. En chinois comme en japonais, le prénom vient toujours après le nom.

10. Un arc à jalet lance de petites pierres ou des billes d'argiles d'environ deux centimes de diamètre, et il est essentiellement utilisé dans la chasse de petits oiseaux.

11. Mot à mot : « Participer conformément aux usages, accompagner conformément aux règles. »

12. J.-F. Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p. 37. Un autre ouvrage du même auteur apporte également de nombreux éléments de compréhension concernant la pensée développée dans le *Zhuangzi* et ce que Jean-François Billeter nomme par « régimes d'activité » : J.-F. Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*.

13. Yan Hui 顔回 (521-490 a.e.c.) fut le disciple préféré de Confucius. Il incarnait, aux yeux du maître, l'idéal confucéen d'étude et de sagesse, et se révélait comme le digne successeur du père du confucianisme. Malade, il mourut avant que Confucius ait pu lui transmettre tout son enseignement. Sa disparition fut la cause de grandes lamentations pour le maître.

14. Chen G., *ibid.*, p. 443-444.

15. L'Empereur Shun 舜帝 (2233-2184 a.e.c.) est le dernier des cinq empereurs légendaires de la Chine antique, qui sont l'incarnation de l'exercice sage et vertueux du pouvoir.

16. L'Empereur Yao 堯帝 (2356-2255 a.e.c.) précède l'empereur Shun parmi les cinq empereurs légendaires. Son fils aîné manquant de vertu, Yao désigna Shun comme son successeur. Bien que ce morceau de musique lui soit attribué, c'est également par cet air que l'Empereur Jaune 黃帝 (2697-2597 a.e.c.) exprimait sa vertu impériale.

17. Le lac Dongting 洞庭 se trouve au sud du fleuve Bleu ou Changjiang 長江, dans le nord de la province du Hunan 湖南.

18. Lettré éminent, Cheng Xuanying 成玄英 (*ac.* 631-650) rédigea un important commentaire du *Zhuangzi* et du *Laozi*, dans lesquels se ressentent une influence importante du bouddhisme. Voir Cao C. 曹礎基 et Huang L. 黃蘭發 (éd.) *Zhuangzi zhu shu* 莊子註疏 (*Annotations et commentaires du Zhuangzi)*, p. 338.

19. R. Graziani, *ibid.*, p. 68.

RÉSUMÉS

Composé au IVe siècle avant notre ère, le *Zhuangzi* est un classique du taoïsme aux paraboles philosophiques animales prépondérantes. Qu'ils soient des figures réelles ou des représentations imaginaires, les animaux reflètent un agir de l'homme. L'étude de deux extraits du *Zhuangzi*

viendra montrer en quoi l'individu, confronté à l'étrangeté d'un oiseau commun, manifeste un comportement qui génère un danger de mort. Dans le premier, maître Zhuang se met en chasse d'une pie aux caractéristiques curieuses, au point de se mettre lui-même en péril. Le spectacle qui s'offre à sa vue lui reflète l'inconsciente analogie du danger. Le second extrait met en scène un prince qui voit en un oiseau peu ordinaire le signe bienfaisant de sa gérance. L'animal devient dès lors objet de culte, et son déclin reflète l'inconscience égoïste du bénéfice. Ces récits racontent le rapprochement et la distinction entre l'homme et l'animal, le discernement ou la cécité suscités à l'égard de l'étrangeté.

AUTEUR

JONATHAN LESAIN

Doctorant à l'École Pratique des Hautes Études, Université Paris-Sciences-et-Lettres, Centre de Recherche sur les Civilisations de l'Asie Orientale

La musique et la danse

Une féerie d'insectes enchantait l'opéra bouffe du *Roi Carotte*

Colette Bitsch

1 Le 15 janvier 1872, le Théâtre de la Gaîté offrait au public parisien un nouvel opéra bouffe : *Le Roi Carotte*. Victorien Sardou (1831-1908) avait écrit le livret en étroite complicité avec le compositeur, Jacques Offenbach (1819-1880). C'était un spectacle total, une féerie burlesque composée de péripéties improbables, de chants, de danses, de magie et de merveilleux[1]. L'époustouflante mise en scène fut immédiatement glorifiée par la presse :

> « Six heures durant, l'esprit, les yeux, les oreilles ont été tenus en éveil par cet assemblage de séductions, par ce spectacle inouï, prodigieux… »[2]

2 De fait, l'œuvre n'était que démesures. Ainsi il avait fallu créer 1550 costumes et pressentir plusieurs maquettistes dont l'auteur des costumes étudiés ici, Théophile Thomas (1846-1916). Infiltré de sous-entendus politiques, le livret ridiculisait les souverains qui, incapables de gérer les finances de leur royaume, faisaient le lit d'usurpateurs. Les Parisiens exultaient au souvenir d'un empereur récemment répudié, Napoléon III. Mais le coût d'une surabondance d'extravagances fit qu'une dernière levée de rideau eut lieu rapidement. Tombé dans l'oubli, l'argument rocambolesque a été récemment repris en version abrégée, à Dijon en 2007 et à Lyon en 2015.

3 Au quatrième acte, un tableau s'intitulait « Les Insectes » et comportait un défilé de ces animaux articulés. Une fête du printemps en était le prétexte et tous les insectes, amis ou ennemis, se réunissaient pour défiler dans la fraternisation d'une somptueuse parade[3]. La Bibliothèque du Musée de l'Opéra de Paris a sauvegardé un petit lot de 24 planches dont la couverture porte la mention manuscrite :

> « Épaves du Roi Carotte – 1871. »

4 Ces quelques documents parvenus jusqu'à nous montrent 51 dessins de costumes réalisés à la plume et à l'aquarelle par Théophile Thomas. Ces maquettes sont numérisées sur le site de la BnF[4]. Elles ont servi de modèles à la réalisation de vêtements de scène cités comme les plus beaux et les plus originaux de tout le siècle[5]. Seuls les costumes d'insectes seront étudiés ici[6]. Trop peu nombreux pour recréer le cortège dans son ordre de marche, ils sont redistribués dans les divers groupes sociaux

humains qu'ils pastichent selon l'idée que l'animal est le miroir de l'homme[7]. Des analyses morphologiques sont réalisées selon les critères scientifiques de la systématique entomologique et les procédés de création artistique d'une fabuleuse parade zoologique peuvent alors être décryptés.

Insectes et types sociaux

Le peuple des fourmis

5 Les fourmis conduisent le défilé (fig. 1). Cinq maquettes de costumes ont été sauvegardées. La morphologie de ces insectes hyménoptères est mimée grâce à des vestes bien structurées, étroitement corsetées pour créer une « taille de guêpe ». Une telle silhouette étranglée met en valeur un thorax généreux, ainsi que le gonflement d'une basque appendue au dos de la jaquette pour simuler un abdomen cordiforme. Tous les figurants sont coiffés d'antennes coudées typiques des Formicides.

Fig. 1 : Le peuple des fourmis.



Cinq ouvrières d'Hyménoptères Formicidés identifiées sur les planches X, XI et XII. De gauche à droite, en haut : terrassière, charpentière. En bas, cheminots, voyageur.

©Bnf.

6 Théophile Thomas informe du rôle social tenu par chaque individu en lui attribuant des outils professionnels. Une fourmi, vêtue d'un habit de teinte uniforme gris-bleu, est munie d'une pioche de terrassier : c'est une courageuse ouvrière se dévouant à creuser les galeries de la fourmilière. Une autre, compas en poche et manches retroussées, cernée de poutres en bois et d'une scie, se campe sur des jambes affinées par des guêtres. Elle tient dans sa main gauche un instrument spécifiquement utilisé par les

charpentiers pour tailler tenons et mortaises : une bisaiguë. Cette ouvrière travaille à consolider les galeries dégagées par sa compagne terrassière. Les aquarelles de Thomas racontent que la construction d'un nid est le résultat d'une étroite collaboration pacifique entre les ouvrières.

7 Trois autres fourmis évoquent une nouveauté révolutionnant l'époque : le chemin de fer. Deux insectes cheminots sont vêtus de couleur neutre. L'un, barbu, est debout sur une locomotive qu'il conduit de sa main droite gantée. Un autre se met au service des voyageurs en poussant un chariot à bagages. La catégorie des touristes sur rails n'est pas oubliée : un voyageur attend, chapeauté d'un haut-de-forme. Ce bourgeois de belle allure, bien droit dans ses bottes, est vêtu d'un habit brodé de petites fourmis. Le visage, protégé par un masque brun à mufle pointu et gros yeux latéraux, prend un faciès de fourmi. Une courte cape réchauffe ses épaules. Ce voyageur porte des gants à longs poignets, un grand parapluie et une valise. Il est paré pour assumer les risques encourus dans un mode de transport trop nouveau pour ne pas être craint.

8 Les insectes sociaux occupent une place de choix dans l'argument de Sardou. Ainsi, tout le troisième tableau du quatrième acte est consacré aux fourmis. Leurs costumes sont plus que des modèles pour couturières. Les aquarelles offrent de petites scènes de genre montrant que la fourmi n'est plus la besogneuse égoïste des fabulistes. Des connaissances scientifiques ont été acquises sur la vie réelle de ces hyménoptères et un regard nouveau, plus biologique et plus vrai, se pose sur leurs mœurs. Les naturalistes ont révélé et commenté les organisations de diverses sociétés d'insectes[8]. Une surprenante prise de conscience s'est faite : l'organisation en société n'est pas l'apanage de l'espèce humaine[9]. Michelet découvrant les comportements du peuple des fourmis écrira que celui-ci incarne une « image sévère et touchante des vertus de la république »[10]. L'idée selon laquelle les ouvrières de Formicides vivent dans une division du travail pour le bien de tous ne manquait pas de faire écho tout à la fois aux débats sociopolitiques agités du siècle et à ces fameux phalanstères conçus comme des communautés de production. D'ailleurs, Sardou fait dire aux fourmis « Un prince ! La belle affaire ! Nous sommes tous princes, nous autres » ou bien encore « dans ce pays-ci, qui ne travaille pas ne dîne pas ! »[11]. Sous les yeux d'une bourgeoisie instigatrice d'une révolution industrielle, les fourmis conduisaient la parade, non pas en habits d'apparat, mais en affichant les tenues de chevilles ouvrières d'une société : terrassières, charpentières, cheminots... Et le public qui se préparait à vivre une troisième république souscrivait aux allusions.

Musique militaire et fanfare

9 À gauche, un insecte portant un grand sabre et de belles épaulettes dorées est vêtu de pantalons rayés de jaune et de vert (fig. 2). Sa silhouette, de trois-quarts dos en profil gauche, laisse voir un tambour. Peut-on identifier l'insecte qui a servi de modèle pour créer ce percussionniste ? Son frac se prolonge de petites basques en pointe arrondie qui simulent des bourgeons alaires. Ce pourrait être un stade juvénile au développement alaire inachevé, ou bien un stade adulte à ailes courtes. La tête, couverte d'un casque orné d'un pompon violine et de longues antennes fines, porte un masque à gros yeux ovales latéraux. Thomas a poussé le réalisme jusqu'à représenter les palpes maxillaires et labiaux d'un appareil buccal broyeur. La reconnaissance de l'animal s'affirme devant deux curieuses mécaniques greffées sur les côtés : la

silhouette est flanquée de grands appendices ambulatoires adaptés au saut. Il s'agit donc d'un Orthoptère Tettigonide, autrement dit d'une sauterelle[12]. Le grand fémur – disons « la cuisse » – de chaque patte sauteuse est en fait une pièce rigide au bout de laquelle s'articule une longue pièce fine – disons « la jambe » – allant se fixer au talon du figurant. À chaque pas accompli, l'angle formé par les deux éléments se modifiait d'un côté puis de l'autre et, comme manipulée par un marionnettiste, une sauterelle géante arpentait la scène. Cependant les insectes battant le tambour n'étaient pas tous des sauterelles, car la planche XXIII du lot d'aquarelles numérisées montre le profil d'un autre insecte percussionniste non illustré ici. Il n'a qu'une seule paire d'ailes et ses antennes courtes sont typiquement celles d'un Diptère Brachycère, une variété de mouche. Le décor géométrisé du vêtement ne permet pas une plus grande précision de détermination.

Fig. 2 : Musique militaire et fanfare.



Trois musiciens identifiés sur les planches XVIII, XXI et XXII. De gauche à droite : profil d'un Orthoptère Tettigonide, une sauterelle battant le tambour, puis la face dorsale d'un Hyménoptère Apide solitaire, l'abeille charpentière *Xylocopus violaceus,* jouant du cor de chasse et la face ventrale d'un Homoptère Aphide, un puceron tenant un instrument en cuivre qui pourrait être un ophicléide.

©Bnf.

10 À côté de la sauterelle est placé un corniste trapu. Son instrument à vent est une énorme trompe de chasse à courre dont le pavillon s'épanouit en une grande fleur de lys blanc montrant les trois étamines typiques d'une plante Liliacée. Le musicien est enchâssé dans son instrument et présente deux paires d'ailes enfumées. Ses pattes sont munies de rangées de longues soies composant des brosses adaptées à la récolte du pollen qui caractérisent un Hyménoptère Apide. C'est une grosse abeille solitaire très remarquable par sa couleur bleu sombre virant au violet sous l'éclat du soleil. Le modèle est l'espèce banale *Xylocopa violacea*, connue sous l'appellation d'abeille charpentière, se signalant par son bourdonnement et un vol lourd. Les soucis de réalisme de l'auteur vont jusqu'à lui faire scrupuleusement dessiner les trois ocelles

disposés en triangle sur le front ! Un autre bourdon musicien jouant d'un instrument à vent mal visible est repérable sur la planche XVIII du lot d'aquarelles numérisées. Son épaisse fourrure noire est éclairée d'une bande jaune à l'avant du thorax ainsi qu'à l'avant de l'abdomen et d'une bande blanche au bout du corps. Ce faciès désigne l'espèce banale, *Bombus terrestris.* Contrairement au xylocope toujours solitaire, ce bourdon vit en société. Il est suivi d'un autre insecte en habit vert qui, ridiculement courbé dans une posture de flatteur, gratte un instrument à cordes. Il ne porte qu'une seule paire d'ailes et montre des antennes courtes. C'est un Diptère Brachycère communément appelé mouche verte. Le modèle examiné par l'artiste était un mâle car les gros yeux latéraux sont très rapprochés sur le dessus de la tête. Cette mouche, non identifiable plus précisément, semble courtiser l'hyménoptère comme si ce dernier était de la caste royale d'une colonie de bourdons : le duo pourrait être un pastiche des relations sociales humaines sous le régime d'une royauté.

11 Le costume de droite est celui d'un personnage bedonnant vu de face. De prime abord, il interroge beaucoup. Des épaulettes à franges dorées offrent une prestance militaire et l'habit est agrémenté d'énigmatiques montres, l'une portée en pendentif et l'autre appendue à l'abdomen. Tous ces accessoires drolatiques sont sans valeur pour une discrimination d'espèce. Il faut rechercher des indices morphologiques. L'insecte paraît tout noir et sa très petite tête semble bosselée. Une petite veste rayée de rose et à large ceinture enserre un thorax très étroit. En fait la silhouette se caractérise surtout par un abdomen rebondi s'achevant en une pointe évoquant une cauda, cet organe spécifique des pucerons. Un autre détail déterminant s'associe à cette bedaine : le figurant porte des collants foncés contrastant avec des guêtres blanches si bien que la couleur des cuisses s'harmonise avec l'abdomen en le prolongeant, mais rompt brutalement avec le reste de la jambe. Cette répartition des couleurs crée l'illusion qu'une paire de cornicules, autres organes typiques des pucerons, est fixée au dos postérieur de l'abdomen. Voilà un Homoptère Aphidien. Pour s'en convaincre il suffit de se référer au faciès réel de *Mysus cerasi*, le banal puceron noir du cerisier, dont la taille n'est que de l'ordre du millimètre[13]. Les mains du figurant, cachées derrière son dos, tiennent un instrument en cuivre à peine esquissé par le dessinateur. Ce pourrait être le fameux ophicléide cité par Sardou, cet instrument à vent très utilisé au XIX^e^ siècle dans les fanfares militaires[14]. L'objet doré porté à la ceinture du musicien et voisinant avec une grosse montre, pourrait en être la sourdine.

Scarabées en militaires

12 Victorien Sardou précise :

> « Derrière la musique, tout un état-major très brillant, de scarabées et d'insectes de diverses espèces. »[15]

13 Thomas semble s'être passionné pour les Coléoptères Scarabéides car plusieurs exemplaires de cette famille sont reconnaissables. Sur la gauche de la figure, un même personnage vu de dos et de face est déguisé en lucane cerf-volant. C'est aussi un sapeur. Sardou l'écrit :

> « Les sapeurs représentés par des cerfs-volants avec des haches, des tabliers et tout le fourniment. »[16]

14 Venu du langage vernaculaire, ce nom de cerf-volant désigne un scarabée de belle taille, caparaçonné dans une cuticule indurée marron foncé (fig. 3). Les antennes

typiques se terminent par des articles aplatis formant comme un peigne. L'allusion au cerf tient au fait que le mâle présente un développement particulier des mandibules : surdimensionnées et fortement dentées, elles ressemblent à des bois de Cervidés. Sur l'aquarelle, ces appendices buccaux se dressent crânement, magnifiés de fleurs et de pompons. Un lourd paquetage, prévoyant couchage et couverts, est porté comme un havresac. Une giberne à joli fermoir, une gourde et un sabre sont retenus par de grosses sangles. En vue de face, des guêtres blanches, le fameux tablier en peau de buffle et des gants à large poignet protègent le sapeur. Une glorieuse barbe toute bouclée s'affiche fièrement et les antennes lamellées deviennent des moustaches.

Fig. 3 : Scarabées en militaires.



Deux Coléoptères Scarabéides en militaires vus de dos et de face, identifiés sur les planches XVI, XX et XXII. De gauche à droite, lucane cerf-volant, *Lucanus cervus* en sapeur, puis une cétoine en chasseur à cheval.

©Bnf.

15 À droite un autre personnage est aussi vu de face et de dos. C'est une cétoine. Les irisations naturelles d'un vert variablement cuivré sont évoquées par un habit vert et rouge. De surcroît ces couleurs rappellent celles de l'uniforme d'un chasseur à cheval. Et en effet l'insecte porte le grand sabre de la cavalerie légère et des éperons aux talons de bottes cavalières. Vu de dos, le premier segment thoracique et les deux élytres composent un dolman. Dans un envol désinvolte, les épaulettes tréflées répètent l'allure des antennes lamellées faisant moustaches. Le personnage tient un haut shako rouleau avec jugulaire et pompon à plumet. De face, le dolman affiche des brandebourgs dorés et un cordon natté à deux raquettes rondes et deux floches.

16 Lucane et cétoine ne sont pas les seuls scarabées identifiés en militaires. Le costume d'un hanneton commun, *Melolontha melolontha* est visible, de face et de dos, sur la planche XVII du lot d'aquarelles[17]. Le figurant est muni de guêtres blanches et du harnachement d'un garde national composé d'un sac au carré, d'un fusil porté sur l'épaule et d'un sabre. La planche XVIII, déjà citée pour décrire un duo de musiciens, présente un autre scarabée vu de dos et aux allures de gros balourd. Une corne, puissante, un peu arquée et portée sur la nuque, désigne un mâle d'*Oryctes nasicornis.* Il

est assimilé à un grenadier à pied portant un fusil à baïonnette, un sabre, une gourde, une giberne et tout un paquetage surmonté d'un cocasse moulin à café.

Papillons en gandins et cocodette

17 Dans le vocabulaire de l'époque, les gandins étaient des hommes à allure de dandy (fig. 4). Chez Sardou, ces élégants deviennent des papillons et chantent « Nous sommes trop beaux pour rien faire, Si ce n'est de vivre fort bien »[18]. À gauche, un personnage est habillé d'un complet veston marron aux pantalons resserrés aux genoux. Il s'appuie sur une canne. Son canotier porte des antennes rapprochées à leur base et se terminant en massue. Ce seul détail désigne un représentant des papillons diurnes (Rhopalocères). Les ailes du papillon, attachées au dos, se replient à la verticale. Elles présentent sur un fond jaune clair, des dessins noirs dont une bordure noire ornée de macules bleues et d'une macule rouge à l'angle de l'aile postérieure. Ces colorations caractérisent l'espèce *Papilio machaon* communément appelée « machaon » ou « grand porte-queue ».

Fig. 4 : Papillons en gandins et cocodette.



Trois lépidoptères miment des élégants identifiés sur les planches XIII et XIV. De gauche à droite, le Rhopalocère *Papilio machaon*, dit grand porte-queue, un Hétérocère Uraniidé tropical nommé *Urania leilus* et une femelle de saturnide.

©Bnf.

18 Le deuxième personnage, élégamment appuyé sur une longue canne, prend des allures aussi raffinées que maniérées avec des froufrous de dentelle mousseuse ornant jabot et poignets. Les antennes non terminées en massue et la riche ornementation des ailes orientent vers un Hétérocère tropical de la famille des Uraniides, plus précisément vers l'espèce *Urania leilus*. Ce beau papillon d'Amérique du Sud se nomme « Chinois vert ».

19 Le dernier costume est celui d'une cocodette, le versant féminin du gandin, une femme frivole et de mœurs plutôt légères. La figurante, moulée dans un justaucorps rayé transversalement, porte une redingote marron et s'appuie sur une longue canne. Son petit chapeau s'agrémente d'une paire d'antennes courtes, très rapprochées pour évoquer celles des femelles de Saturnides. Dans cette famille de Lépidoptères, les ailes

sont généralement d'un beau brun chaud et porteuses de taches ocellées façon « œil de paon ». Cette cocodette dériverait de l'observation d'une espèce exotique non précisée.

« Cantharide » en valet

20 Le librettiste annonce :

> « Les papillonnes en cocodettes avec de petites cantharides qui leur tiennent la queue de leurs robes et leurs parasols. »[19]

21 Or un personnage masculin, vu de face et de dos, porte à la verticale un grand parasol dans sa main droite et un parapluie renversé dans sa main gauche. Ce personnage mince, très allongé est vêtu d'une redingote gris-bleu sous une jaquette de couleur rouge, sans manche mais réchauffée d'une petite cape sur les épaules (fig. 5). Un large ruban rose clair, plissé et orné d'une chaîne dorée portant une clé, joue le rôle de ceinture. Le figurant se dresse sur deux jambes protégées par des guêtres à petits carreaux connotant un peu de puérilité. Sa tête est chapeautée d'un bicorne démesuré et grotesque. Ces détails lui confèrent des airs modestes et très simplets. Les antennes superbement pectinées et plantées sur cette coiffe extraordinaire surprennent, car un tel caractère n'est pas présent chez les Coléoptères Cantharides[20]. En revanche, de telles antennes peuvent se rencontrer chez des individus mâles d'Elatérides, dits aussi taupins. Il se pourrait que le modèle ait été *Anostirus purpureus,* car cette espèce de couleur rouge possède des élytres ornés de côtes fidèlement représentées sur les basques du costume.

Fig. 5 : « Cantharide » en valet.



Un Coléoptère, vu de dos et de face, porteur de parasols et identifié sur la planche XXIV. Ce serait, non pas un Cantharide, mais un Elatéride, dit aussi taupin. L'espèce *Anostirus purpureus* serait une bonne candidate comme modèle.

©Bnf.

Bourdons en prélats

22 Deux insectes semblables se font face (fig. 6). Leurs têtes sont celles d'Hyménoptères et leurs silhouettes gonflées d'une épaisse fourrure évoquent des Apides. Ils dialoguent et se présentent comme un duo de dignitaires ecclésiastiques en habits liturgiques : chasuble sans manche enrichie de parements et broderies, aube à dentelle, chaussures d'apparat à grande boucle. Tous deux portent une curieuse coiffe pointue suggérant quelque facétie de l'artiste envers le clergé. Des soies jaunes bien visibles sur les épaules et la fourrure générale du corps, noire et jaune, dépassent des bords de la chasuble. Chaque prélat serait un bourdon social, tel ce *Bombus terrestris* déjà repéré en tant que musicien sur la planche XVIII.

Fig. 6 : Bourdons en prélats.

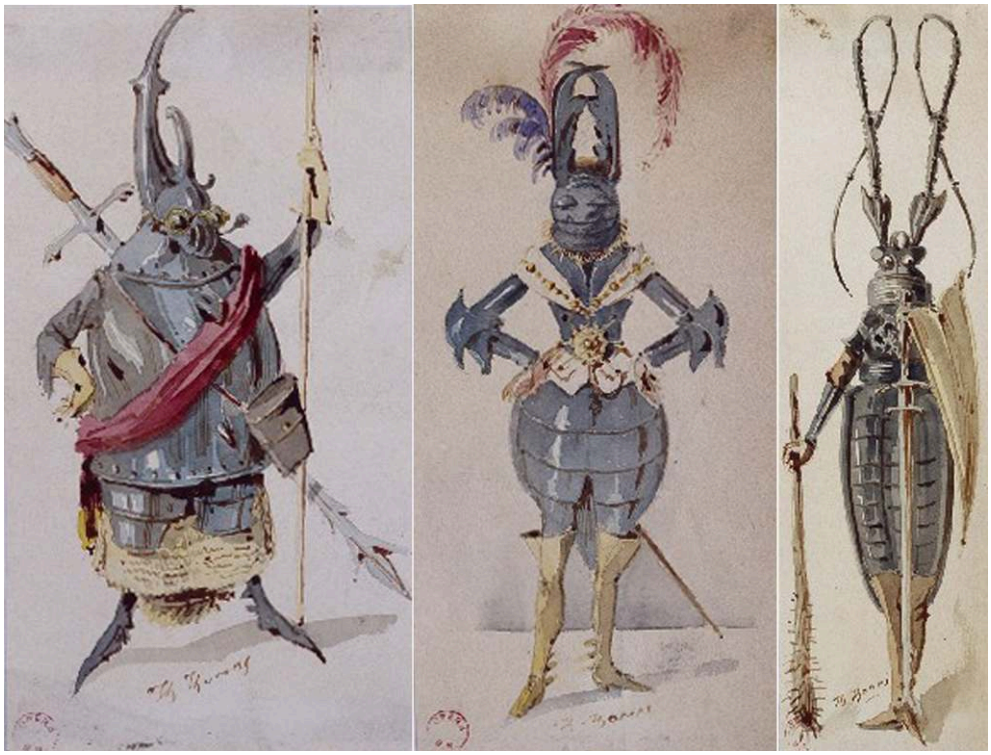


Duo d'hyménoptères apides sociaux identifiés sur la planche XV.
©Bnf.

Coléoptères en chevaliers médiévaux

23 Dans ce défilé d'insectes du quatrième acte, Thomas a glissé des réminiscences du premier acte où le prince Fridolin, ruiné par ses folies, commet le sacrilège de vendre au plus offrant les armures de ses ancêtres. Un rappel de l'évènement s'insère dans le cortège des insectes sous forme d'anachroniques chevaliers médiévaux. Les costumes miment des coléoptères dont la cuticule particulièrement indurée évoque de solides armures protectrices (fig. 7).

Fig. 7 : Coléoptères en chevaliers médiévaux.



Trois coléoptères exotiques, vus de face et identifiés sur les planches XVIII et XXIV. De gauche à droite, un Scarabéide dit « rhinocéros » et nommé *Dynastes hercules,* un Cicindélide et un Cérambycide.
©Bnf.

24 Le premier personnage, bien planté sur ses jambes, est ganté et caparaçonné dans un plastron d'acier porté sur un haubert de mailles. Ceint d'une large écharpe de cérémonie rose violine, il porte une robuste épée à deux mains dans le dos et tient une grande lance. Ce preux chevalier présente, en guise de heaume, une puissante région céphalothoracique typique du grand scarabée rhinocéros, *Dynastes hercules*, vivant en Amérique centrale. L'avant des mâles présente deux longues cornes superposées formant les mors d'une grande pince dorsale. L'une, thoracique, est presque droite, avec une courbure apicale dirigée vers le bas et deux petites dents latérales. Elle surplombe une corne céphalique incurvée vers le haut à son extrémité. C'est le collum qui articule la tenaille servant d'arme pour bouter l'adversaire lors des combats que se livrent les mâles. Et de nouveau les moustaches sont en fait les courtes antennes lamellées d'un scarabéide.

25 Le second chevalier possède une silhouette à taille fine et élancée. Empanaché avec élégance, il porte gants et bottes à cuissardes, dispose d'une épée et arbore fièrement des décorations sur son armure. Surtout, il est équipé d'une paire de puissantes mandibules allongées et fortement dentelées qui se dressent sur son casque. Ce caractère désigne un coléoptère carnassier nommé Cicindèle. Les cicindélides sont de redoutables chasseurs qui attrapent leurs proies à la course en ne laissant aucune chance de survie à leurs victimes.

26 Le troisième costume évoque un Cérambycide, dit aussi Longicorne, dont les antennes sont si longues qu'il a été nécessaire de les présenter repliées. Ce chevalier porte à sa gauche un bouclier triangulaire courbe et une longue épée. À cette arme blanche

s'ajoute, tenu dans la main droite, un lourd gourdin clouté évoquant une capacité de force brutale. L'idée d'une telle arme primitive pourrait avoir été suggérée par des données contemporaines de la Préhistoire : la découverte de l'homme de Cro-Magnon aux Eyzies en 1868.

L'inspiration de Théophile Thomas

27 *Le Roi Carotte* « s'organise autour de clous dont le plus exceptionnel est le défilé des insectes » écrit Jean-Claude Yon qui a reconstitué ce que pouvait être ce défilé selon la lecture de l'argument[21]. Le livret de Victorien Sardou dressait une liste de déguisements. De plus l'idée de créer des portraits à la croisée de l'animalité et de l'humanité y était déjà présente en totale harmonie avec les goûts de l'époque[22]. Mais c'est Théophile Thomas qui a librement usé de son talent pour nourrir l'iconographie des pastiches et exalter les plaisirs des yeux. L'entreprise ne manquait pas de gageures. Il fallait plaire, réjouir et éblouir en évoquant des animaux de très petite taille, mal connus du public, souvent redoutés et généralement peu sympathiques[23]. Il fallait habiller une morphologie humaine dressée à la verticale pour évoquer un corps animal situé dans une tout autre échelle de dimensions et hissé en posture horizontale sur trois paires de pattes. Le maquettiste a relevé tous ces défis avec brio et « fit preuve d'une incroyable imagination » peut-on lire[24]. Certes, le premier regard posé sur les aquarelles se noie dans la plaisante perception d'un monde aussi charmant que fantastique, comme venu d'un étrange ailleurs. Mais, en y regardant de plus près, le parcours emprunté par le costumier pour développer cette créativité originale a de quoi surprendre.

Réalisme documentaire et zoomorphisme

28 Doué pour métamorphoser un corps d'acteur en une anatomie d'insecte, le pinceau de l'artiste creuse les tailles, gonfle les abdomens, use de tissus rayés pour créer l'illusion d'articulations. Thomas travaille sur les proportions et privilégie certains détails précis : antennes de fourmi, antennes de mouche ou antennes de scarabée, mandibules de cicindèle ou mandibules de lucane, cauda et cornicules de puceron, pattes saltatoires de sauterelle, fourrure et brosses à pollen des abeilles, etc. Le réalisme est tel que l'identification scientifique de l'animal ayant servi de modèle peut être approchée de près, au minimum jusqu'à la famille, souvent jusqu'au genre et parfois même jusqu'à l'espèce. C'est en naturaliste que le dessinateur scrute les formes du vivant.

29 Ce sens de l'observation a pu s'éduquer en consultant des ouvrages illustrés[25]. Toutefois, il ne suffit pas de savoir regarder pour savoir mettre en exergue les bons caractères d'une identification. Il faut disposer de connaissances hautement spécialisées et se plier aux rigueurs pointilleuses de la systématique. Or, l'artiste a précisément incrusté des caractères anatomiques qui discriminent et désignent avec pertinence. Pour réussir cette performance, le soutien d'entomologistes a été obligatoire. De plus, le choix des modèles a été réalisé au sein de la plus grande diversité biologique qui soit, car le microcosme entomologique rassemble environ 80 % des espèces animales. Profane en cette vaste matière, l'artiste a nécessairement consulté des collections d'insectes bien rangées et étiquetées. Le Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, qui conserve des animaux rapportés des quatre coins de la

planète, a pu en offrir l'opportunité. Le regard de l'artiste fit alors la découverte de tout un monde de formes, d'ailes diaphanes, de cuirasses irisées et d'armes de combat. Une pléthore de particularités stupéfiantes pour qui sait voir ! Une « fantasmagorie » écrivait Michelet[26]. La nature a offert à l'artiste plus d'extravagances qu'une imagination humaine n'est capable d'en inventer. Alors il a puisé son inspiration dans les sévères arcanes de l'entomologie, cette discipline qui dresse l'inventaire descriptif des animaux articulés dits hexapodes[27]. Les insectes de nos contrées européennes l'ont séduit, mais aussi la faune exotique. Admiratif de tous les joyaux naturels, Thomas s'est plu à dessiner l'un des plus grands coléoptères au monde, *Macrodontia cervicornis*, un Cérambycide vivant dans la forêt amazonienne. La face dorsale de ce longicorne, imitée sur la figure 8, était peinte sur une carapace de carton qui cachait le figurant. Les imposantes mandibules dentelées se dressaient si haut qu'elles dominaient toute la scène[28].

Fig. 8 : Coléoptère Cérambycide.



Une espèce exotique, *Macrodontia cervicornis,* vue de dos et identifiée sur la planche XXII.
©Bnf.

30 L'œuvre de Théophile Thomas naît au contact des répertoires scientifiques en plein essor. Ce procédé est typique de la période postromantique qui, assoiffée de connaissances, sacrifiait la fiction à l'observation. À l'époque, ce parti pris d'objectivité a provoqué des recherches documentaires dans tous les arts, picturaux ou littéraires[29]. Les habits entomologiques du défilé n'étaient pas l'œuvre d'une imagination débordante, mais bien au contraire celle d'un regard décillé par le dévoilement d'une foisonnante diversité naturelle.

Silhouettes entomologiques et anthropomorphisme

31 Thomas sacrifie à une animalomania typique de l'époque et s'inscrit dans le courant caricaturiste de Grandville (1803-1847)[30]. Ce dernier donnait une posture humaine à la figuration réaliste d'un animal ou bien greffait une tête d'animal sur un corps vêtu d'habits humains pour créer une chimère[31]. Mais Théophile Thomas ne se fait pas épigone servile de son illustre prédécesseur et procède autrement pour créer sa propre comédie humaine.

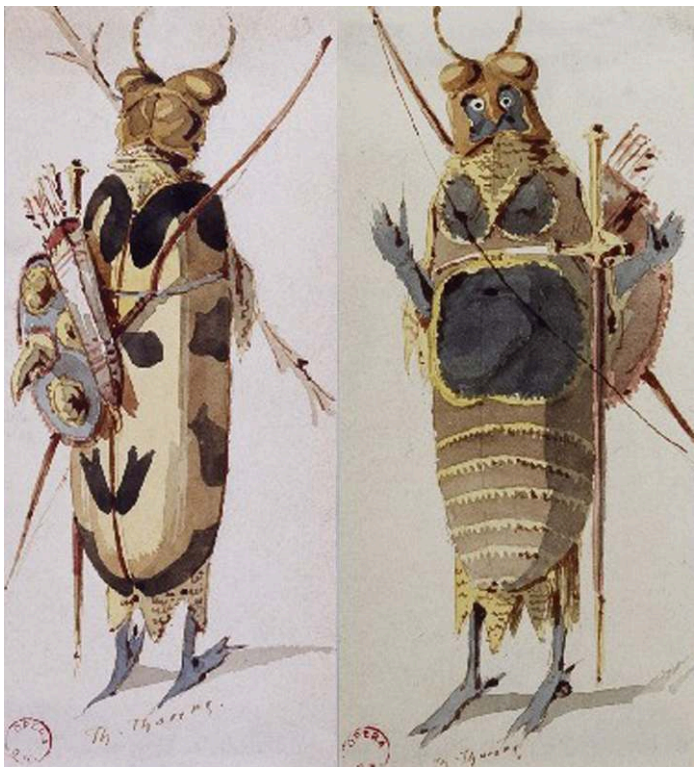
32 Tout commence par le choix du modèle entomologique. Le regard aigu de l'artiste introduit des connotations sociales et psychologiques dans les silhouettes animales : allures de dandy ou airs de matamore, grand séducteur ou belle courtisane, balourd ou benêt, etc. L'adéquation entre apparence physique et personnalité psychique est une idée qui remonte à l'Antiquité et qui fut très travaillée au siècle des Lumières[32]. Mais ici, la tête des insectes se prêtant peu à l'évocation d'expressions, le concept de physiognomonie s'étend à la silhouette tout entière. Le vol lourd et bruyant du xylocope fait écho à la puissance du souffle d'un joueur de cor de chasse. L'élégance et la légèreté des ailes de papillons sont celles des futiles gandins et cocodettes se pavanant sur les grands boulevards. Les corps blindés d'une cuticule tannée pastichent des chevaliers en armures ou des militaires fanfaronnant avec des rodomontades d'épaulettes. Le lucane est sélectionné à cause d'un dimorphisme sexuel curieux : la forme des mandibules utilisées dans les combats entre mâles pour gagner la femelle rappelle celle des bois des cerfs jouant le même rôle lors de la pariade. Bien sûr, en couronnant la tête du figurant, ces appendices convoquent le symbolisme de la paire de cornes qui assure immanquablement le rire. Le costumier procède par analogie.

33 La silhouette entomologique étant aboutie, Théophile Thomas l'émaille de multiples et charmantes espièglerie : les antennes lamellées des scarabées deviennent les conquérantes moustaches de militaire, les épaulettes dorées gonflent les carrures, dentelle et petit bibi apportent du chic, entournure et bicorne ridiculisent, les médailles rappellent les honneurs distribués sous l'Empire, plumets et fanfreluches pimentent d'humour ou d'ironie… Tous ces accessoires et breloques d'ordre humain apportent de la bonhomie. Ils insinuent partout un anthropomorphisme additionnel. Le défilé devient une pétillante parodie de la société bourgeoise, celle-là même qui assure le succès des théâtres par ses loisirs[33]. Ses travailleurs et ses valets, mais aussi les musiciens, les militaires, les ecclésiastiques, les courtisans et les coquettes montaient sur scène… avec beaucoup d'autres encore dont les traces ont malheureusement disparu.

34 Pour chaque costume, Thomas fusionne deux visions qui se nourrissent l'une l'autre. À une cavalcade de déguisements entomologiques construite pour émerveiller s'ajoute une parodie des choses humaines, actualités politiques et scientifiques comprises. Deux exemples significatifs méritent d'être cités pour achever l'étude des modèles identifiables. Devant une collection de coléoptères exotiques, l'artiste a eu l'idée de faire sourire avec une référence ethnologique (fig. 9). Un costume, vu de dos et de face, mime une cicindèle reconnaissable aux bigarrures typiques de sa face dorsale, à ses gros yeux ronds et à ses longues mandibules acérées de grand chasseur. Ce Coléoptère Cicindélide porte un curieux bouclier décoré, un carquois rempli de flèches et un grand arc pour évoquer un guerrier amérindien, mains nues et pieds nus laissant voir une peau foncée. Sur la face ventrale Thomas a eu la fantaisie de poser un masque prenant

les airs éberlués d'un sympathique « sauvage » découvrant la civilisation. Un tel déguisement ethnique n'est pas cité dans le livret et montre que Théophile Thomas jouissait d'une grande liberté d'initiatives. Devant une collection de Cérambycides, le dessinateur a eu aussi la révélation du modèle apte à évoquer le grand prêtre du soleil (fig. 10). Il a retenu l'extraordinaire « Arlequin de Cayenne », ce longicorne des forêts tropicales américaines, *Acrocinus longimanus,* dont le mâle présente des pattes antérieures plus longues que le corps. Thomas a fidèlement reproduit les marbrures brun-rouge du prothorax et des élytres sur une longue robe descendant jusqu'aux chevilles. Les appendices surdimensionnés deviennent des mécanismes articulés posés sur les épaules de l'acteur qui les tient dressés et repliés pour assumer poids et longueur. Leur figuration est sans faille : rangées d'épines, coussinets des tarses et griffes terminales. Rien ne manque et tout est repéré. Parachevé d'une coiffe de mandarin, l'habit confère le hiératisme, mâtiné de mystérieuses connotations orientales, approprié au personnage.

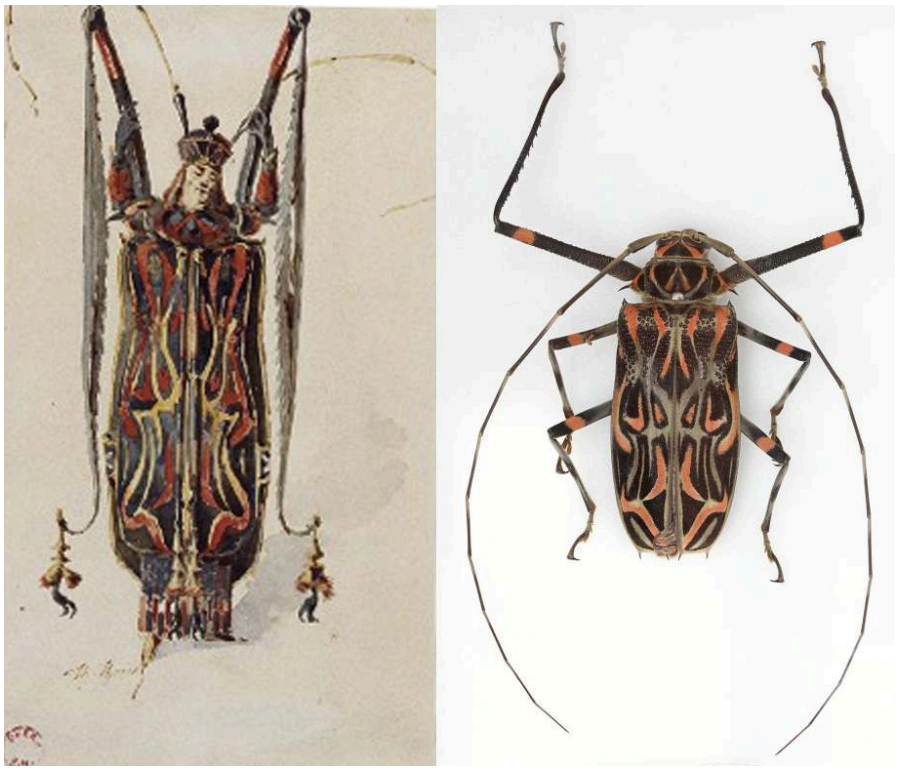
Fig. 9 : Coléoptère Cicindélide.



Une espèce exotique en guerrier amérindien, vue de dos et de face, identifiée sur les planches XVI et XX.

©Bnf.

Fig. 10 : Coléoptère Cérambycide.



Une espèce exotique, l'arlequin de Cayenne *Acrocinus longimanus*. À gauche, le costume du grand prêtre du soleil identifié sur la planche XXIII. ©Bnf. À droite, pour comparaison, un échantillon réel (don de Gérard Grouet et photo de Henri Savina).

35 Dans le *Roi Carotte*, ce sont des pastiches d'insectes réels qui défilaient. Anamorphosés en stéréotypes sociaux humains burlesques et faisant largement référence à des clichés collectifs, leur parade féerique diffusait un fond de vérités humaines. C'est pourquoi de pétillantes connivences circulaient entre la scène et la salle. Une fois de plus, les Parisiens allaient au spectacle pour se regarder et rire d'eux-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

AGUILAR (d') Jacques, *Histoire de l'entomologie*, Delachaux et Niestlé, 2006.

DELORT Robert, *Les animaux ont une histoire*, 2e Éd., Paris, Éditions du Seuil, 1993.

DESCAMPS Marc-Alain, *Le langage du corps et la communication corporelle*, Paris, 2e Éd., Presses universitaires de France, 1993.

DROUIN Jean-Marc, *Philosophie de l'insecte,* Paris, Éditions du Seuil, 2014.

GÉRÔME (pseudonyme), « *Le courrier de Paris* », L'Univers Illustré, 20 janvier 1872, N° 878, p. 33-48.

KAHANE Martine, *« Bêtes de scène »*, Les Éditions du Mécène, BnF, 2006.

KÉRI Youssif, *Balzac, Grandville, and the Rise of Book Illustration*, Burlington, USA, Ashgate Publishing Company, 2012.

MICHELET Jules, *L'Insecte. L'infini vivant, Œuvres complètes.* Tome XVII, 1855-1857 (Paul VIALLANEIX et Edward KAPLAN, Éd.), Paris, Flammarion, 1985.

MOYNET Jules, L'envers du théâtre : machines et décorations, Paris, Hachette et Cie, réimpression mécanique Genève. 1973.

PICON Gaëtan, « Le réalisme » in R. QUENEAU (dir.), *Histoire des Littératures, II Littératures occidentales*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2e Éd., 1982.

ROMAN Myriam, *Histoire naturelle et représentation sociale après 1848 (Toussenel/Michelet)*, 2e Journée d'études consacrée à L'Animal du XIXe siècle, Paule PETITIER (dir.), 30 novembre 2007, Université Paris VII (http://groupugo.div.jussieu.fr/).

SARDOU Victorien, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, Paris, Michel-Lévy frères, éd., 1872.

SCHÄFER Dorit und ANKE Fröhlich, *J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung : ein Visionär der französischen Romantik*, Hannover, Hatje Cantz Verlag, 2000.

WILD Nicole, *Décors et costumes du XIXe siècle*, Tome II. Théâtres et décorateurs. Bibliothèque nationale de France, 1993.

YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.

NOTES

1. J. Moynet, *L'envers du théâtre : machines et décorations*, p. 95.

2. Gérôme (pseudonyme), *Le courrier de Paris*, p. 35 et 38.

3. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

4. Banque d'images de la BnF (http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp). Les planches sont à la cote D216 Z 1 du département Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO).

5. J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, p. 441.

6. M. Kahane, *Bêtes de scène*, p. 86 et 87.

7. M. Roman, *Histoire naturelle et représentation sociale après 1848* (Toussenel/Michelet), p. 5.

8. J.-M. Drouin, *Philosophie de l'insecte*, p. 83.

9. M. Roman, *Histoire naturelle et représentation sociale après 1848* (Toussenel/Michelet), p. 1 et 18.

10. J. Michelet, *L'insecte. L'infini vivant*, p. 398.

11. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

12. Pour comparer avec les habitus des espèces citées, consulter le site : aramel.free.fr.

13. http://aramel.free.fr/INSECTES17ter.shtml. Voir une photo de *Myzus cerasi*.

14. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

15. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

16. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

17. N. Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Planche VIII.

18. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

19. V. Sardou, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, p. 31.

20. La cantharide officinale, *lytta vesicatoria*, est un Coléoptère de la famille des Meloïdés, célèbre depuis l'antiquité pour secréter une substance aux propriétés aphrodisiaques. Associer cet insecte aux cocodettes était une facétie de la part du librettiste.

21. J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, p. 440-441.

22. M. Roman, *Histoire naturelle et représentation sociale après 1848* (Toussenel/Michelet), p. 4 et 5.

23. R. Delort, *Les animaux ont une histoire*, p. 121.

24. N. Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, p. 83.

25. J. d'Aguilar, *Histoire de l'Entomologie*, p. 184 -185.

26. J. Michelet, *L'insecte. L'infini vivant*, p. 359.

27. J. d'Aguilar, *Histoire de l'entomologie*, p. 76.

28. J. Moynet, L'envers du théâtre : machines et décorations, p. 139. L'auteur rapporte que les figurants quittaient ces coques de carton et, les maintenant redressées en fond de scène, jouaient au piquet pendant le spectacle !

29. G. Picon, *Le réalisme*, p. 172.

30. D. Schäfer und A. Fröhlich, J. J. Grandville. *Karikatur und Zeichnung : ein Visionär der französischen Romantik*, notices 138 – 141 du catalogue.

31. Y. Keri, *Balzac, Grandville, and the Rise of Book Illustration*, p. 91.

32. M.-A. Descamps, *Le langage du corps et la communication corporelle*, p. 23.

33. G. Picon, *Le réalisme*, p. 169.

RÉSUMÉS

En 1872, un opéra bouffe féerie d'Offenbach était à l'affiche du Théâtre de la Gaîté à Paris. Il s'agissait du *Roi Carotte*, un spectacle satisfaisant le goût du merveilleux et du surnaturel. L'argument incluait un défilé d'insectes dont les costumes avaient été dessinés par Théophile Thomas. Les rares aquarelles sauvegardées montrent le charme et l'élégance de déguisements comptant parmi les plus originaux du siècle : des portraits zoomorphiques pour une éblouissante parade féerique pleine de fantaisies extravagantes. Or, l'analyse descriptive précise des silhouettes, inédite à ce jour, révèle que l'artiste a puisé son inspiration, non pas dans une imagination débridée, mais dans le plus grand réalisme de morphologies zoologiques répertoriées en Sciences de la Nature. Agrandis à la taille humaine, campés entre humour et satire, les ambassadeurs d'un microcosme animal mimaient une société hiérarchisée, préoccupée de sociopolitique, passionnée de progrès et de sciences.

AUTEUR

COLETTE BITSCH

Chargée de recherche honoraire au CNRS, UMR 5174 - Évolution et Diversité Biologique

L’animal, l’homme et le divin : une étude du rapport entre l’environnement et la musique en Khorâssân (Iran)

Farrokh Vahabzadeh

1 Le rapport entre la musique et les animaux, et surtout le monde des oiseaux, occupe une place importante dans l’histoire de la musique, aussi bien du côté des compositions musicales que du côté des recherches sur la musique. Parmi les œuvres dans le répertoire de musique classique occidentale, on peut nommer, ne serait-ce que parmi les œuvres en lien avec les oiseaux : *Le lac des cygnes* de Tchaïkovski, *Le cygne* et *Le coucou au fond des bois* dans *Le carnaval des animaux* de Saint-Saëns, *The Lark Ascending* (L’envol de l’alouette) par Vaughan Williams, *Gli Uccelli* (Les oiseaux) de Respighi, *Le merle noir* de Messiaen et la liste est encore longue. Du côté des musiques des traditions non-occidentales, dans son ouvrage important sur la musique des Kaluli du Mont Bosavi (en Papouasie-Nouvelle-Guinée), Steven Feld montre, à travers l’analyse du mythe du garçon se transformant en oiseau *muni,* comment d’une manière générale « devenir oiseau » (*becoming bird*) constitue la base métaphorique de l’univers esthétique des Kaluli, dont on retrouve les éléments sémantiques à différents niveaux de la culture[1].

2 Plus proche encore du terrain qui concerne notre étude, John Baily mentionne, dans ses travaux sur la musique dans la région de Hérat en Afghanistan (proche du Khorâssân en Iran) l’importance des chants des oiseaux, surtout le rossignol (*bolbol*) et le canari (*kanari*) pour les musiciens afghans. Selon lui, les inspirations peuvent être d’ordre mélodique, rythmique, technique dans le jeu, mais aussi symbolique et lié à la perception esthétique d’un peuple[2].

3 En travaillant sur la musique du *dotâr*, le luth à manche long iranien et centrasiatique[3], j’ai été confronté à de nombreuses anecdotes, histoires, savoir-faire, métaphores et symbolismes qui relient la sphère musicale et le monde animal[4]. Il faut noter que dans les anciens traités persans sur la musique, comme nous allons voir plus loin, les

références sur le rapport entre les chants des oiseaux et la rythmique musicale ne sont pas rares. Néanmoins, la relation avec le monde animal ne se limite pas au simple aspect rythmique. Elles concernent plusieurs champs du domaine musical : les mythes sur la création du dotâr, la fabrication de l'instrument, les techniques de jeu, la structure musicale ainsi que le symbolisme. Au départ, ma démarche pour étudier ces relations a consisté à rechercher une imitation de la faune environnante par la musique. Dès le début de mon analyse, j'ai constaté qu'en fait, quasiment tous les champs du domaine musical sont reliés directement ou indirectement à la nature, le monde animal et/ou le monde végétal.

4 À travers l'analyse de certaines de ces relations, je vais essayer dans les pages qui suivent, de mettre en lumière sur les différents rapports entre la nature et la tradition musicale du dotâr.

Le dotâr

5 Le *dotâr* (*dutâr, dutôr*) est un luth à manche long et à deux cordes en soie ou en acier. Son nom vient du persan : *do* désigne le chiffre deux et *târ* signifie la corde. On trouve sa trace dans les anciens traités iraniens de la musique, sous le nom du *tanbur*. Dans *Kitab al-Musiqi al-Kabir,* son grand traité sur la musique et les instruments de musique, Fârâbî (X^e^ siècle) décrit deux variantes de *tanbur*, joués à Bagdad et au Khorâssân. Le nom du « dotâr » apparaît pour la première fois dans un traité de Zeynalabedin Mahmud Husayni (XV^e^ siècle).

6 De nos jours, le dotâr se joue dans une vaste zone géographique, depuis la province du Khorâssân (aujourd'hui divisé en trois provinces) en Iran jusqu'à la région du Xinjiang au nord de la Chine en passant par des pays d'Asie centrale.

Fig. 1 : De gauche à droite : Les dotârs de l'est et du nord du Khorâssân, le dotâr turkmène et le dotâr tadjik-ouzbek.



© Farrokh Vahabzadeh.

7 On peut distinguer huit parties constitutives essentielles : la caisse, la table, le manche, les chevilles, le chevalet, le sillet, le cordier et les cordes. Dans certains endroits, l'instrument change certains aspects ou caractéristiques, et même parfois de nom, cependant les principes de base restent toujours les mêmes. Traditionnellement, les différentes parties constitutives de l'instrument étaient fabriquées à partir de matières d'origine végétale (surtout le bois) ou animale (corne, os, boyau et mèches de soie). De nos jours, les métaux et les matières synthétiques sont aussi en usage dans certaines régions, mais les matières végétales ou animales dominent encore.

8 La table d'harmonie et la caisse de résonance sont en bois de mûrier, le manche dans un bois dur, comme l'abricotier. Les deux cordes de l'instrument peuvent être en boyau, en soie (le dotâr de la Transoxiane) ou en acier (les dotârs turkmènes et khorâssânais). Elles sont accordées en quinte, quarte, ou parfois à l'unisson ou à l'octave. L'instrument possède, selon les régions, de huit à quatorze frettes, proposant des échelles musicales parfois différentes d'un endroit à l'autre.

9 Généralement interprété en solo, le dotâr accompagne parfois le chant, notamment les chansons populaires (en persan, turc ou kurde), les poèmes épiques et les musiques festives, aussi bien que les répertoires canoniques. Il existe également un répertoire relativement distinct, majoritairement instrumental, dans la région de l'est du Khorâssân (fig. 2).

Fig. 2 : Gholamali Pourataii, joueur du dotâr à Torbat Jâm (Khorâssân).



Farrokh Vahabzadeh.

10 Le dotâr est l'instrument des *bakhshi*, les bardes musiciens-chanteurs de la région du nord de Khorâssân. La tradition des *bakhshi* puise ses racines dans les cultes chamaniques pratiqués aux périodes préislamiques dans ces régions.

Les mythes

11 Autour du dotâr et surtout de la fabrication de cet instrument, on trouve plusieurs mythes dans les régions de l'est et du nord du Khorâssân. Dans la plupart de ces mythes, l'homme, le monde animal et le monde végétal ainsi que l'univers symbolique se retrouvent dans la création du dotâr.

12 Sa fabrication est très souvent attribuée à un certain *Qanbar* (prononcé *Qambar*), l'écuyer de Hazrat-e Ali, le premier imam des chiites. Le mythe raconte que l'imam Ali partant à la guerre, demanda à Qanbar de rester et de l'attendre. En attendant son maître, Qanbar commença à s'ennuyer. Il prit un morceau de bois et quelques crins de la queue du cheval de son maître et se met à fabriquer un instrument. Le résultat ne sonna pas très bien et ne le satisfit guère. Un vieillard à la barbe blanche apparut devant lui. Il s'approcha de Qanbar et lui demanda ce qu'il faisait. Qanbar lui montra son instrument rudimentaire et ajouta qu'il ne sonnait pas très bien. Le vieillard lui répondit alors qu'il était prêt à l'aider à condition qu'ils partagent l'invention de l'instrument. Qanbar accepta. Le vieillard lui expliqua alors qu'il faut mettre un petit morceau du bois à l'extrémité du manche (à l'endroit où se trouve le sillet aujourd'hui) pour qu'il commence à sonner. Qanbar fit selon les conseils du vieillard et son instrument se mit à sonner miraculeusement. Il joua sans cesse jusqu'à ce que l'imam Ali rentre de la guerre. Ali lui demanda ce qu'il faisait et Qanbar raconta à son maître l'histoire de l'instrument et du « sage » qui l'avait aidé. L'imam Ali lui dit alors que c'est

le diable (*Sheytan, Shaytân*) qui lui était apparu déguisé en vieillard, et que celui-ci avait maintenant sa part dans cet instrument.

13 Ce serait pour cette raison que le sillet est appelé le « petit Satan » (*Sheytânak*) dans toutes les régions du nord et de l'est du Khorâssân, « le petit âne de Satan » ou « le chevalet de Satan » (*ШАЙТОН-ХАРАК Shayton kharak*) chez les Tadjiks et les Ouzbeks. Une variante de ce mythe a été également recueillie par Beliaev et Uspenskii[5] et elle a été citée par Slobin :

> "A close friend of Muhammad's, Hazrat Ali, had a very beautiful horse named Dyul-dyul, for whom he took a groom, Baba-Kambar. This groom made a dutar and played on it so well, that Dyul-dyul began to grow thin. Seeing that the horse was suffering, Hazrat Ali began to worry about it, and suddenly coming into the stable, discovered Kambar playing on the dutar. Kambar was so frightened by his master that he wanted to smash the dutar on the barrel. But Hazrat Ali stopped him and asked him to tell what sort of thing this was and how he made it. Baba Kambar said that when he made the dutar, it didn't produce any sounds until the evil helped him, after which it began to play."[6]

14 Slobin souligne que le fait que cette musique soit inspirée par le diable montre bien la situation historiquement difficile de la musique dans la région[7].

Les oiseaux dans la musique du Khorâssân

15 D'une manière générale, les noms des oiseaux apparaissent souvent dans la musique du Khorâssân, comme en témoignent par exemple les maqâms[8] *Jal* (alouette), *Bolbol* (rossignol) *Torqe* (alouette monticole), *Qomri* (la tourterelle) ou maqâm *Paresh-e Jal* (l'envol de l'alouette).

> « Il y a très longtemps vivait un sage, appelé Platon (*Aflâtun*). En ce temps vivait aussi un oiseau Phénix (*Qoqnus*), dont le battement des ailes, du fait de ses plumes, produisait des mélodies enchanteresses. Aflâtun, ayant étudié cette musique, en fabriqua un dotâr, et se mit à composer des airs qui imitaient le son de ce plumage. »[9]

16 Dans les grands traités persans sur la musique, surtout ceux qui traitent des cercles rythmiques[10], nous trouvons à plusieurs reprises l'usage des noms des oiseaux. Binaii (XV^e^ siècle) et Maraghi (XV^e^ siècle) parlent des cercles rythmiques *Varshan* (le nom ancien d'un oiseau de la famille des peignons) et *Qomiria* (lié à la tourterelle). Urmavi (XIII^e^ siècle) parle de cercle Fâkhîti (lié au coucou). Quant à Binaii, dans son *Resale dar mousiqi,* il précise, en parlant des cercles rythmiques, qu'un cercle entier du *Qomiria* rappelle le chant de *qomri* (la tourterelle). La référence aux chants d'oiseaux dans la rythmique de la tradition musicale iranienne est un fait ancien.

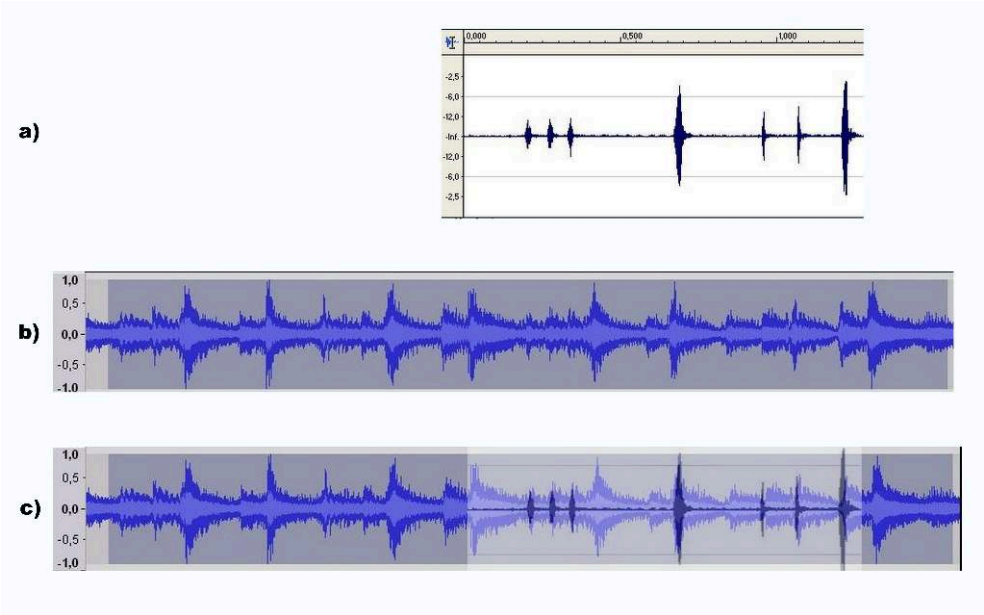
17 Nous présentons deux exemples choisis du répertoire du dotâr de l'est du Khorâssân. Afin de repérer une liaison possible entre les oiseaux et les données musicales, le premier exemple met en évidence les liens qui existent entre ces deux univers sur le plan rythmique. Le deuxième exemple en revanche aborde ce lien sur le plan mélodique.

Le plan rythmique : Analyse du maqâm *Kabk-e Zari*

18 *Kabk-e zari* semble être une appellation pour l'oiseau *kabk-e dari*[11] dont le nom revient souvent dans la littérature et la poésie classique persane (aussi bien iranienne que tadjike).

19 Voici le diagramme[12] (fig. 3a) d'un cycle du chant de bartavelle[13].

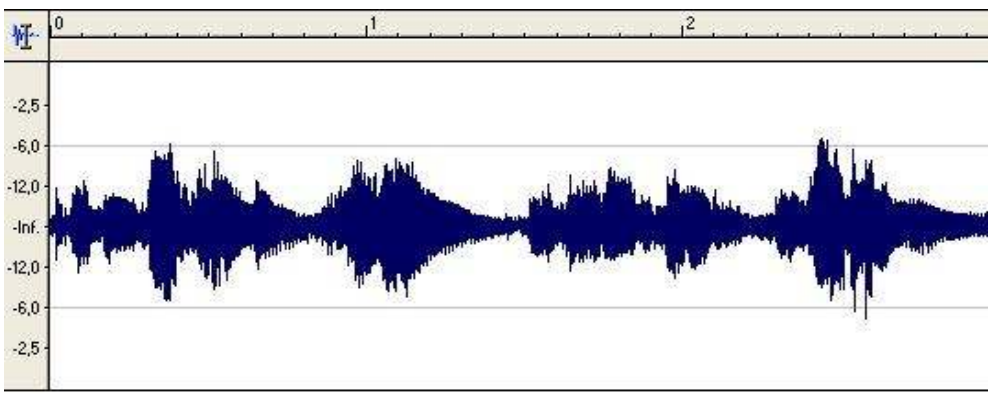
Fig. 3 : a) Un cycle du chant de la perdrix bartavelle. Réalisé à l'aide du logiciel Sony Sound Forge™. Le fichier sonore a été tiré du site des chants des oiseaux du Canti & Souni (cf. note 2) ; b) Quelques séquences du *mâqâm-e kabk-e zari*, version A. Sarvar-Ahmadi. Réalisé à l'aide du logiciel Sony Sound Forge™ ; c) Plaquer la claque (a) sur (b) Réalisé à l'aide du logiciel Sony Sound Forge™.



Crédit (image et enregistrement) Farrokh Vahabzadeh.

20 Regardons à présent le sonagramme d'une partie du maqâm *Kabk-e zari*, interprété par A. Sarvar-Ahmadi (fig. 3b). Pour faire une comparaison entre les deux cycles rythmiques, nous adaptons les tempos des deux séquences et nous juxtaposons les deux diagrammes (fig. 3c). Le cycle est reconnaissable même dans une interprétation beaucoup plus ornementée et monnayée, comme celle de Z. Askarian (fig. 4).

Fig. 4 : Une séquence de *mâqâm-e kabk-e zari* dans l'interprétation de Z. Askarian.



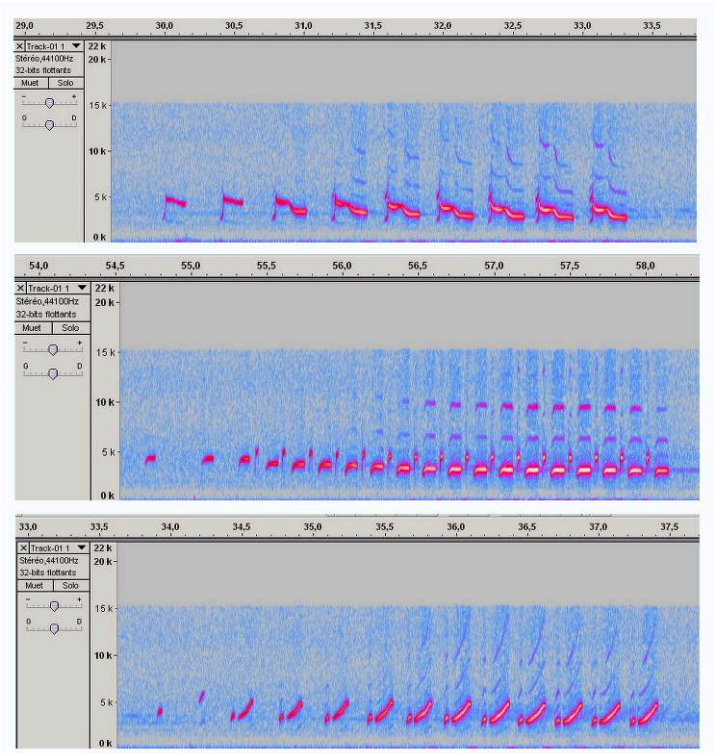
Crédit (image et enregistrement) Farrokh Vahabzadeh, Réalisé à l'aide du logiciel Sony Sound Forge™.

21 Les ondulations qui apparaissent sur le diagramme dans la deuxième partie du cycle dans cet extrait sont liées à la manière très ornée du jeu de Z. Askarian, riche en roulements et appogiatures.

Le plan mélodique : Analyse du maqâm-e *Jal*

22 Toujours sous le même angle d'analyse, c'est-à-dire celui du rapport qui existerait entre la musique et le monde animal, nous présentons ici l'exemple du mâqâm *Jal* (alouette), une des pièces de dotâr les plus importantes dans la région de l'est du Khorâssân. Je tiens à faire deux remarques à propos de cet exemple. Premièrement, faute de compétence en ornithologie, je n'ai pu que confirmer la famille de cet oiseau, *alaudidae*, et pas le genre. Cependant il est très probable qu'il s'agisse soit de l'alouette lulu (*Lullula arborea*), soit de l'alouette des champs (*Alauda arvensis*). La deuxième remarque concerne le chant même des oiseaux de cette famille, montrant une complexité au niveau de leur structure mélodique très variée. Les trois diagrammes suivants (fig. 5) montrent trois cycles du chant de l'alouette lulu (*Lullula arborea*)[14].

Fig. 5 : Trois séquences du chant d'alouette lulu (*Lullula arborea*). Réalisé à l'aide du logiciel Audacity™. Le fichier sonore a été tiré du CD *Les plus beaux chants d'oiseaux* J.-C. Roché, Tempo, 1 987.



Crédit image Farrokh Vahabzadeh.

23 Comme nous pouvons le constater, malgré la variabilité de la structure mélodique de chaque cycle, il s'agit d'une descente continue, conjointe et graduelle, entre une hauteur élevée et une hauteur basse. Cela crée la caractéristique essentielle du chant de cet oiseau, quelle que soit la période. Maintenant, regardons une partie du *maqâm-e Jal*,

dans l'interprétation Nazar-Mohammad Soleymani, le musicien du Trobat-e Jâm, transcrit par Massoudieh[15] (fig. 6).

Fig. 6 : Un fragment du maqâm-e Jal, transcription de Massoudieh (1980 : Transcription 33).

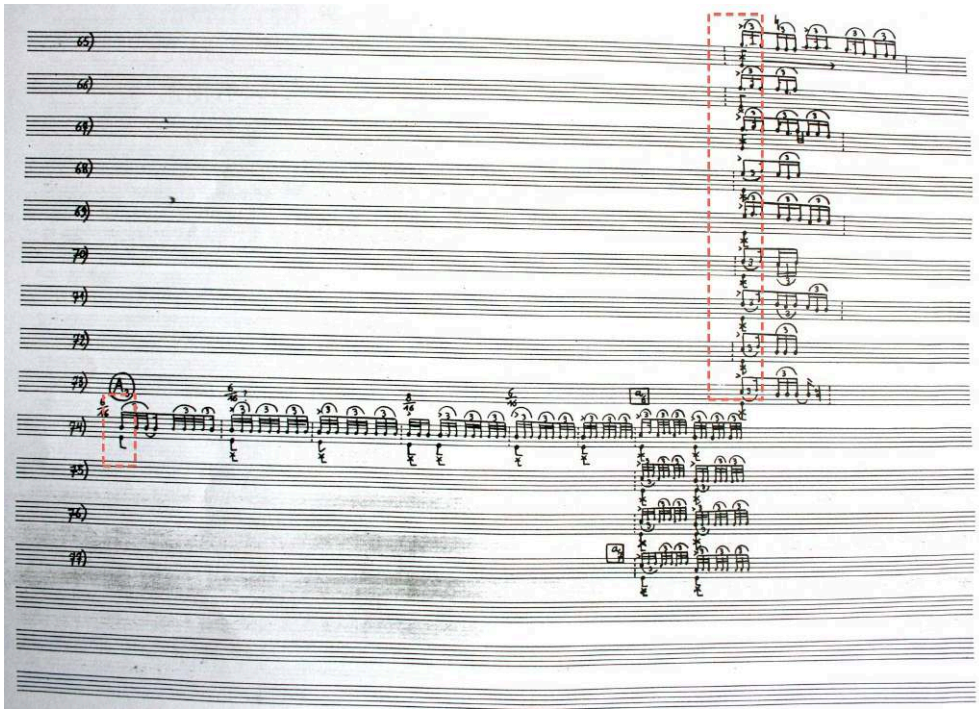


Image tirée du livre *The music of Torbat-Jâm,* MASSOUDIEH Mohammad-Taghi, Téhéran, Soroush, 1980.

24 La pièce est transcrite en clef de sol. Nous pouvons constater clairement la descente sol-fa-mi-ré-do-si (la partie que j'ai délimitée par les rectangles pointillés sur la transcription de Massoudieh) qui correspond à la courbe mélodique descendante, mentionnée auparavant, dans le cycle du chant de l'alouette. La mélodie passe par tous les degrés intermédiaires entre la note aiguë et la note grave. Sur un autre extrait[16], on trouve le même principe de descente, cette fois-ci plus courte, d'une hauteur aiguë vers une hauteur grave (fig. 7).

Fig. 7 : Autre fragment du maqâm-e Jal, transcription de Massoudieh (1980 : Transcription 33).

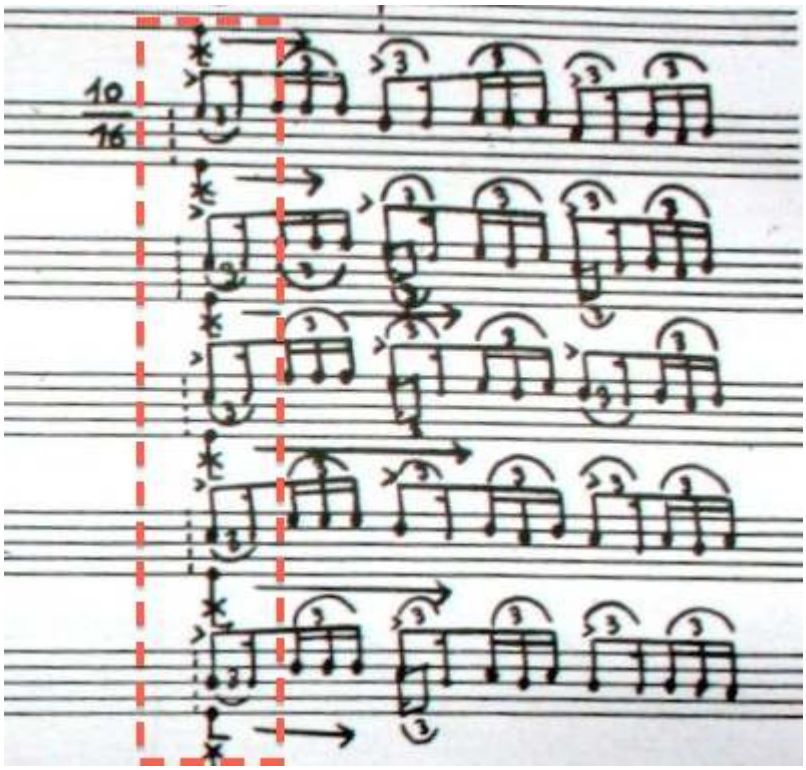


Image tirée du livre *The music of Torbat-Jâm,* MASSOUDIEH Mohammad-Taghi, Téhéran, Soroush, 1980.

Des mécanismes intrinsèques de sauvegarde dans la culture à tradition orale

25 Le dotâr de l'est du Khorâssân et sa musique sont, entre autres, des exemples fascinants si l'on souhaite étudier comment une tradition orale mobilise tous ses moyens dans une perspective de sauvegarde et de transmission de ses contenus : mélodique, rythmique et symbolique.

26 Nous venons d'aborder l'une des fonctions de cette musique, celle qui concerne l'imitation de la faune environnante, et surtout la place particulière que les oiseaux occupent au sein de cette culture. Nous présentons ici quelques détails à ce sujet.

Repères dans l'organologie de l'instrument

27 Dans l'étude organologique du dotâr, à plusieurs reprises et à différents niveaux, on est confronté à des images d'oiseaux et à de formes ornithologiques. Dans ces manifestations, l'oiseau peut apparaître dans sa totalité ou à travers certaines parties de son anatomie. Il s'agit de donner physiquement cette forme à une partie de l'instrument, ou bien de l'utiliser comme élément décoratif, incrusté sur ou gravé dans l'instrument. Certaines figures sont fréquentes sur une vaste zone géographique, tandis que d'autres sont limitées à une région particulière. À titre d'exemple, les images peintes ou gravées sur la caisse de résonance (surtout sur la partie haute de la caisse),

au niveau de la jonction avec le manche, sont répandues sur une large zone (même jusqu'en Ouzbékistan) (fig. 8).

Fig. 8 : De gauche à droite : le dutôr du Shuhrat Razaqov (ouzbèk) et un dotâr fabriqué par E. Tokhmkar (À l'est du Khorâssân).



Crédit images Farrokh Vahabzadeh.

28 Parallèlement, d'autres apparitions de l'image de l'oiseau se limitent à une seule région. C'est le cas par exemple des chevilles en forme d'oiseau que l'on trouve sur le dotâr de l'est du Khorâssân (fig. 9).

Fig. 9 : En haut, deux exemples de chevilles du dotâr de l'est du Khorâssân. En bas, deux exemples de cordier (à gauche et au milieu) et l'incrustation en os et en miroir en forme d'ailes (à droite) sur le dotâr de l'est du Khorâssân.



Crédit images Farrokh Vahabzadeh.

29 On trouve également dans cette région (l'est du Khorâssân) une forme fréquente pour le cordier qui rappelle, bien qu'à un niveau plus abstrait, la queue de l'oiseau, à savoir deux branches écartées vers le bas. Je tiens à préciser qu'il s'agit d'une hypothèse et cela n'est jamais confirmé par les musiciens.

30 Toujours dans la même optique quoique dépassant l'image unique de l'oiseau, on constate que l'appellation de certaines parties de l'instrument dans la langue vernaculaire fait également référence à l'anatomie du vivant. La frette la plus haute sur le manche est appelée *Ra's parde* (qui veut dire « la frette de tête (d'animal) ») et la frette la plus basse sur le manche *gelu parde* (qui signifie « la frette de gorge »). D'ailleurs, cet endroit en bas du manche, ou plus précisément la jonction de la caisse et du manche, est appelé parfois *gelu-ye sâz* (« la gorge de l'instrument ») par certains musiciens.

31 Mohammad Yeganeh, pendant les premiers cours de dotâr, me disait :

> « Le dotâr est comme un cheval sauvage, il faut que tu l'apprivoises et que tu le contrôles pour pouvoir monter dessus ».

32 Il faisait la comparaison entre le maintien de la bride du cheval et la tenue de la main gauche sur le manche de l'instrument.

Repères dans l'univers symbolique associé à l'instrument

33 En ce qui concerne l'univers symbolique du dotâr dans la région de Khorâssân, d'autres éléments se manifestent également fréquemment. Les musiciens ne sont pas toujours

du même avis sur tous les détails, mais s'accordent dans les grandes lignes sur le symbolisme de l'instrument.

34 Le fait de « posséder deux cordes » est l'un des repères symboliques mentionné par la plupart des musiciens. Très souvent, les musiciens associent ces deux cordes aux deux genres, masculin et féminin : la corde grave représente l'homme et la corde aiguë la femme.

35 Dans une autre approche, plus portée sur la perception sur le monde, un autre critère important est lié au rôle « constant » de la corde grave, qui vibre souvent comme un bourdon, et qui contraste avec le jeu mélodique et le caractère « variable » de la corde aiguë. La chanterelle et le jeu de la main gauche sur cette corde, effectuant des va-et-vient incessants et oscillants entre le *haut* (physique, par référence au manche, mais également métaphorique) et le *bas*, présentent l'être humain et sa vie sur la terre. La corde grave, toujours constante et invariable (dans la tradition de l'est du Khorâsân), représente l'au-delà et le divin (cependant je n'ai pas répertorié le terme « Dieu » dans ce cas). À ce propos, d'autres éléments peuvent être également ajoutés, que l'on trouve de manière éparse dans les discours des musiciens. J'essaie ici de les reformuler pour les présenter de manière plus organisée.

36 Ces va-et-vient perpétuels de l'homme et de sa vie, oscillent entre le bas, où se trouve le chevalet (*kharak* : litt. « petit âne ») qui, lui, représente le monde animal, et le haut (dans les deux sens, l'au-delà et le haut du manche). Au milieu de ce parcours (physique et métaphorique), il y a le sillet (*sheytânak* litt. « petit Satan ») qui l'empêche d'accéder à cet au-delà. Satan marque sa présence, comme on l'a vu précédemment dans les mythes sur la fabrication de l'instrument, en conseillant à Qanbar de mettre un sillet sur son instrument. Ce concept d'un « petit quelque chose » qui empêche la montée vers le haut (et le divin) et notamment avant la dernière étape, se retrouve, exprimé d'une autre manière, dans le répertoire même de l'instrument. Nous pouvons donner à titre d'exemple, les pièces comme *Jal* (du répertoire de l'est) ou *torqe* (du répertoire du nord), tous deux signifiant « alouette ». Le mythe raconte que, dans son envol vers le ciel pour rejoindre le divin, l'alouette oublie le 99^{e} nom sacré[17], à la dernière étape avant d'accéder au divin et tombe à terre comme une pierre. Il faut dire que le mythe trouve sa base dans le vrai jeu de séduction de l'alouette qui au printemps, pour attirer la femelle, chante et monte par des étapes successives vers le ciel. À la fin de son envol, il fait une chute jusqu'à tout près de la terre où il recommence à chanter et s'envoler de nouveau. Cet envol par étapes successives, donne la base de la structure du maqâm *paresh-e jal* (« l'envol de l'alouette »).

37 L'image ci-dessous (fig. 10) montre les dessins et les inscriptions dessinées sur la caisse d'un des dotâr de Z. Askarian de la région du Kashmar. Il est intéressant de voir qu'une grande silhouette d'oiseau est dessinée au milieu, sur laquelle il est écrit le mot « dotâr » (l'ellipse du milieu) et, un peu au-dessus de cet ensemble, le mot « Allâh » (même figure, la zone encerclée). Or justement, le maqam *Allâh* (le nom de Dieu) contient plusieurs branches (*shakhe*), dont la plupart portent le nom d'oiseaux (*maqâm-e Kabk-e zari, maqâm-e Jal*) ou sont liées à des histoires d'oiseaux (*maqâm-e paresh-e jal, maqâm-e verd-e A'zam*)[18].

Fig. 10 : Dessin et inscription sur la caisse du dotâr de Z. Askarian (musicien d'origine tsigane de Kashmar).



Crédit image Farrokh Vahabzadeh.

38 Sur le même sujet, il est intéressant de regarder aussi du côté de la littérature mystique persane. Dans *La conférence des oiseaux* (*Mantiq al-teyr*), Farid al-Din Attar Nishaburi (poète mystique iranien du XII^e^ siècle) raconte l'histoire d'une bande d'oiseaux qui partent sous la conduite de huppe fasciée (le symbole de sagesse en littérature persane) à la recherche de leur roi, Simorgh[19]. Ils doivent traverser sept vallées qui correspondent chacune à des étapes par lesquelles les soufis doivent passer pour pouvoir atteindre la vraie nature de divin : la recherche (*talab*), l'amour (*eshgh*), la connaissance (*ma'refat*), le détachement (*esteghna*), l'unicité de Dieu (*towhid*), la stupéfaction (*heyrat*) et l'anéantissement (*faghr o fanâ*).

> "The birds acknowledge the Sīmorḡ as their king. Smitten with desire to see him, they decide to set out for his faraway palace. The journey costs the lives of many of them. The few birds, according to ʿAṭṭār only thirty, who survive to reach their goal are made aware of the Sīmorḡ' inaccessibility and self-sufficient majesty. Only after they have apprehended the vastness of the gulf between their own dependence and the Sīmorḡ's independence are they granted admission for an audience. ʿAṭṭār then consummates the epic with an affirmation of his cherished belief that man will find the sought supreme being, within himself, and he expresses his meaning through an ingenious pun : The thirty birds (sī morḡ) find to their amazement that the Sīmorḡ is none other than their own selves."[20]

39 Attar complète alors son histoire avec une affirmation de sa croyance que l'homme trouvera l'être suprême recherché en lui-même, et il exprime cela à travers un jeu de mots : Les trente oiseaux (*si* : trente et *morgh* : oiseaux en persan) trouvent à leur grand étonnement que le Simorgh n'est pas autre que leur moi profond. À cette étape les oiseaux se perdent à jamais dans l'existence divine de Simorgh, comme les ombres dans le soleil.

> « La plus vive lumière brilla. Ils [les oiseaux] contemplèrent enfin le Simorgh, et ils virent que le Simorgh, c'était eux-mêmes – et qu'eux-mêmes étaient le Simorgh. Quand ils regardaient le Simorgh, ils voyaient que c'était bien le Simorgh. Et s'ils portaient leurs regards sur eux-mêmes, ils voyaient qu'eux-mêmes étaient le Simorgh. Ils ne formaient en réalité qu'un seul être... Alors les oiseaux se perdirent pour toujours dans le Simorgh. L'ombre se confondait avec le soleil, voilà tout. La voie reste ouverte, mais il n'y a plus ni guide ni voyageur. »[21]

40 Il est étonnant de voir ces parallélismes entre la littérature classique et la musique. Nous constatons dans les deux cas que la figure divine est composée d'un ensemble d'oiseaux. C'est le principe de l'unité qui se compose de la diversité. Il s'agit d'ailleurs d'un des principes importants du mysticisme oriental. C'est également ce que nous avons constaté au niveau musical avec le maqâm *Allâh*, composé de maqâms qui portent des noms d'oiseaux. Ainsi, le parcours par étapes successives pour arriver au divin, comme évoqué par Attar dans les voyages des oiseaux pèlerins, est encore une autre notion clé du soufisme. Nous avons vu également l'interprétation de cette notion du côté musical dans les maqâms comme *Jal*, ou *Paresh-e Jal*.

41 L'étude anthropologique menée ici sur le rapport de la musique et le monde animal, en particulier concernant le cas des oiseaux dans la musique de l'est du Khorâssân, peut s'appliquer également à la partie centrasiatique. Dans ces régions, la place réservée aux oiseaux dans la tradition persane, est occupée parfois par d'autres familles d'animaux comme les cervidés ou les équidés.

42 Nous avons étudié un ensemble varié, pas toujours homogène, qui se présentait comme différentes facettes d'une *même chose* qui peut être qualifiée de *tradition musicale du dotâr*. Dans cet ensemble hétérogène, il existe certes la musique au sens strict du terme, mais également la forme (organologique) de l'instrument, les matières à partir desquelles l'instrument est fabriqué, les mythes autour de la création de l'instrument ainsi que l'univers symbolique et mythique qui entourent cette musique. Nous avons pu constater comment la nature environnante, le monde animal et végétal forment un cadre général dans lequel se développent différents champs du domaine musical. Également, la musique à son tour raconte cette longue histoire des rapports entre l'homme et la nature. En conclusion, ces rapports à la nature ne se limitent pas à un champ particulier et peuvent concerner tout un vaste domaine de représentations. En effet, ils sont ancrés dans un contexte plus large qui est la perception et le discours d'une culture sur le monde.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

BAILY John, « Afghan Perception of Birdsong », dans *The world of music*, Ed. Max Peter Baumann et Linda Fujie, Berlin, Verlag für Wiessenschaft und Bildung, 2/1997, pp. 51-59.

BELIAEV V. M. et USPENSKII V., *Turkmenskaia muzyka*, Moscou, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, muzykal'nyi sektor, 1928

BINÂII Ali Ibn Mohammad (XV^e siècle), *Resâle dar mousiqi,* Téhéran, University Press Center (markaz-e nashr-e dâneshgâhi), 1989.

CARRIÈRE Jean-Claude, *La conférence des oiseaux,* Paris, « Espace Libre » Albin Michel, 2008.

FÂRÂBÎ Abunasr (X^e siècle), *Al-musiqi Al-kabir, (2^e partie, les instruments de la musique)*, Traduit en persan par A. Bafandeh Eslamdoust. Téhéran : Paart Publication and Distribution, 1996.

FÂRÂBÎ Abunasr, *Kitab al-Musiqi Al-Kabir, La Musique Arabe : T. 2. Al-Farabi 260 heures/872 J.-C*, traduit par Baron R. d'Erlanger, P. Geuthner, 1930.

FELD Steven*, Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982, 264 pages.

HUSAYNI Z. M. (XV^e siècle), *Qânun-i Ilmi va Amali-e Musiqi*, Dushanbe : Nashriat-e Danesh, 1986

MASSOUDIEH Mohammad-Taghi, *The music of Torbat-Jâm*, Téhéran, Soroush, 1980.

MARÂGHÎ Abdulghâder (XV^e siècle), *Jâme' Al-Alhân,* éd. T. Binesh, Téhéran, 1987.

SLOBIN Mark, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, Viking Fund publications in anthropology, The University of Arizona Press, 1976.

VAHABZADEH Farrokh, « Se démarquer de l'autre : du geste instrumental à la corporalité musicale », dans *Quand musique prend corps*, Éd. M. DESROCHES, S. LACASSE, S. STÉVANCE, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (PUM), p. 63-78, 2014.

VAHABZADEH Farrokh, « Étude comparative des gestes instrumentaux : Le jeu du dotâr en Iran et en Asie centrale », *Musicultures*, Vol. 32, No. 2, 2012, pp. 141-160.

URMAWI Safieddîn (XIII^e siècle), *Kitab Al-Adwar (le livre des cycles musicaux), La Musique Arabe : T. 3.*, traduit par Baron R. d'Erlanger, P. Geuthner, 1983.

YOUSSEFZADEH Ameneh, *Les bardes du Khorasan iranien : le bakhshi et son répertoire,* Paris, Peeters/ Institut d'études iraniennes, 2002.

Discographie

ROCHÉ Jean C., *Les plus beaux chants d'oiseaux*, CD, tempo, 1987.

NOTES

1. S. Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*.

2. J. Baily, « Afghan Perception of Birdsong », p. 51-59.

3. F. Vahabzadeh, « Se démarquer de l'autre : du geste instrumental à la corporalité musicale », p. 63-78.

4. F. Vahabzadeh, « Étude comparative des gestes instrumentaux : Le jeu du dotâr en Iran et en Asie centrale », p. 141-160.

5. V.M. Beliaev et V. Uspenskii, *Turkmeniska musyka*, p. 89.

6. M. Slobin, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, p. 234.

7. *Ibid*., p. 234.

8. Le terme maqâm dans son usage en Khorâssân, est différent de celui de la musique arabe ainsi que l'usage fait dans la musique centrasiatique. Il désigne ici une mélodie plutôt figée et souvent instrumentale.

9. Ce mythe recueilli par Belaiev et Uspenski, a été cité par M. Slobin (*ibid*., p.235) et a été repris par A. Youssfzadeh (2002, p. 79).

10. Resâle dar mousiqi, Jâme' Al-Alhân Kitab Al-Adwâr d'Urmawi.

11. La perdrix bartavelle ou simplement bartavelle (Alectoris graeca), aussi nommée perdrix royale, perdrix de roche, perdrix grecque, fait partie de la famille des phasianidés.

12. Réalisé à l'aide du logiciel Sony Sound Forge™.

13. Le fichier sonore a été tiré du site des chants des oiseaux du Canti & Souni http://www.scricciolo.com/eurosongs/Alectoris.graeca.wav

14. J.C. Roché, Les plus beaux chants d'oiseaux.

15. M.T. Massoudieh, *The music of Torbat-Jâm*, Transcriptions 33, p. 127.

16. *Ibid*. p. 129.

17. Le chiffre 99 est lié à la traduction en français et n'a pas de signification du côté de la culture locale.

18. Selon Esfandiar Tokhmkar musicien à Torbat-e Jâm, les pièces maqâm-e zekr-e Allâh et maqâm-e Jahr font aussi partie du maqâm Allâh. Cet avis n'est pas partagé par les autres musiciens.

19. Vous trouvez une illustration du Simorgh « The Simorḡ », Marāḡa, 697 or 699/ca. 1297-1300, illustration from the Manāfeʿ-e ḥayawān. Ms. M. 500, fol. 55r. sur le site The Morgan library and Museum, New York : http://ica.themorgan.org/manuscript/page/52/77363

20. *Encyclopædia Iranica*, Vol. III, Fasc. 1, p. 20-25.

21. J.-C. Carrière, *La conférence des oiseaux*, p. 104-105.

RÉSUMÉS

En travaillant sur la musique du *dotâr*, le luth à manche long iranien et centrasiatique, nous sommes confrontés à de nombreuses anecdotes, histoires, savoir-faire, métaphores et symbolismes qui relient la sphère musicale et le monde animal, surtout avec celui des oiseaux. Ces relations concernent plusieurs champs du domaine musical : les mythes sur la fabrication de l'instrument, la rythmique, la structure musicale ainsi que le symbolisme. Nous allons essayer, à travers l'analyse de certaines de ces relations, de mettre en lumière les différents rapports entre la nature et la tradition musicale. Nous allons explorer comment la nature environnante forme un cadre général dans lequel se développent différents champs du domaine musical. Ces rapports ne se limitent pas à un champ particulier et peuvent concerner un vaste domaine de

représentations. En effet, ils sont ancrés dans un contexte plus large qui est la perception et le discours d'une culture sur le monde.

AUTEUR

FARROKH VAHABZADEH

Chercheur associé Musée de l'Homme/MNHN, Laboratoire d'Éco-anthropologie et Ethnobiologie (UMR 7206 du CNRS)