

Animaux captifs, animaux captés

Cette conférence prononcée conjointement par Marie-Charlotte Lamy et Julien Brault portait sur le rôle du Muséum et de la Malmaison dans la mise au point d'une figuration et d'une architecture concernant les animaux.

Deux ménageries étroitement liées

La fondation du Muséum d'Histoire naturelle et la création de la Ménagerie date de 1793. Mais, l'existence de la ménagerie précède celle du muséum. L'héritage de la monarchie explique ce décalage. Il existe une ménagerie royale à Versailles dès Louis XIV. Aussi, ce sont les derniers animaux de Versailles qui constituent partiellement l'embryon de la ménagerie révolutionnaire, où ils sont déplacés. A l'ouverture de la ménagerie, le 11 décembre 1794, les animaux sont cependant peu nombreux. Associer un muséum et une ménagerie répond au but d'aller plus loin dans la compréhension et la représentation du monde naturel. Assez vite, cette mission nourrit une nouvelle ambition : créer une architecture propre à la ménagerie.

Le rôle de Joséphine et les liens entre Muséum et la Malmaison sont à souligner. L'impératrice est à l'origine de la création d'un jardin des délices avec plantes et animaux. Elle possède une petite ménagerie. Les animaux sont des trophées liés aux conquêtes ou des cadeaux qui s'inscrivent dans les relations diplomatiques entre états. Joséphine est réputée pour avoir une curiosité naturaliste. L'impératrice aide à compléter la collection du Muséum. Elle ouvre la Malmaison aux naturalistes qui peuvent ainsi observer dans un espace spécifiquement élaboré des animaux « exotiques ». En effet, Joséphine conçoit un jardin national au service de la science, en face de sa résidence. Là, les animaux vaquent en liberté.

Le modèle qui se déploie à la Malmaison offre des similitudes avec le Muséum. Dans les deux cas, le jardin s'organise selon une organisation anglaise avec des fabriques. L'ensemble trouve sa cohésion et une certaine rationalité par la mise en place d'allées circulantes structurées grâce à des treillis en bois. Des reliefs naturels ou artificiels permettent de varier les points de vue.

La représentation des animaux et la captivité

Rapidement, les savants se sont adjoints les services de dessinateurs et de peintres. Tout aussi rapidement, se pose la question du statut de l'image zoologique. Dans cette perspective, les scientifiques comme les artistes s'interrogent sur le statut de l'animal. Est-il un objet ou un sujet d'étude ?

La peinture zoologique du Muséum se développe par les médiums que sont le vélin, la gouache ou l'aquarelle, retenus pour la finesse de leur rendu. De plus, la tradition du vélin est bien établie dans la représentation animalière en France. Elle remonte au 17^e siècle et la collection du duc d'Orléans. Celle-ci, donnée à Louis XIV, est transmise au Muséum dès 1793. Elle s'impose comme le modèle de la représentation des animaux.

La ménagerie du Muséum choisit de créer un véritable catalogue de vélins. Celle-ci est accompagnée par la création d'un cour d'iconographie. Ainsi, le Muséum s'impose au début du XIX^e siècle comme le centre de la peinture d'histoire naturelle. « *Les lamas mâles et femelles* » de Geoffroy constitue l'image type de cette production.

La diffusion de cette iconographie naturaliste se fait par le biais de la gravure, elle-même diffusée dans les *Annales du Muséum*, publication pour le grand public. Les manuels d'histoire naturelle de Cuvier viennent encore élargir cette audience dès 1824. Dans les deux cas, il existe toujours un fort rapport entre le texte et l'image. Mais les images l'emportent par leur taille. La justification à cela tient au fait qu'elles sont réalisées d'après nature et qu'il s'agit d'animaux vivants.



Le saïou femelle, par Nicolas Maréchal, collection du MNHN

Deux peintres contribuent plus particulièrement à définir les procédés de représentation animalière. C'est le cas de Nicolas Maréchal, qui met les animaux en scènes comme pour le Sarigue en 1798. C'est surtout Pierre-François de Wailly, qui définit un modèle iconographique. Il montre de façon simplifiée, un animal vu de profil, en pose, avec parfois une incrustation de face et des détails de pattes. Ces portraits d'animaux sont génériques et non individualisés. Dans tous les cas, l'image est toujours en lien avec le texte. Ce dernier permet de restituer la sensibilité de l'animal, de préciser certaines interactions inter-espèce et intra-espèce.

L'iconographie du Muséum tente de proposer aussi une restitution des trajectoires depuis l'habitat naturel de l'animal jusqu'à son artefact visuel. Une tentative est menée par Péron lors d'un voyage en terre australe qui est suivi depuis l'extraction de l'animal jusqu'à son acclimatation. Le bilan de l'expédition est cependant loin d'être indiscutable. A l'arrivée, malgré le soin pris, certaines espèces n'ont pas survécues au voyage. C'est le cas des 18 kangourous capturés, dont aucun ne survie. Les journaux suivent encore la trajectoire d'un orang-outan depuis Bornéo, via Maurice, l'Espagne, jusqu'à son arrivée à Paris. Quelques temps après son installation dans la ménagerie, l'animal meurt. Peint par de Wailly, le vélin montre fidèlement un singe malade et verdâtre.

Pour autant ces représentations des animaux sont davantage des simulacres, des objets scientifiques et des figures de la propagande impériale, que des véritables sujets vivants. C'est dans une telle perspective instrumentale que s'expliquent les recherches sur l'hybridation menée pour croiser une zèbre et un âne. La zèbre femelle appartenait à Joséphine avant qu'elle ne l'offre au muséum. Le petit obtenu est appelé « produit », terme qui illustre bien le caractère des conceptions scientifiques qui conditionnent aussi l'image animalière.

Les édifices de captivité

Grace aux gravures du Muséum et de la Malmaison réalisées par Huet et Arnaudet, il est possible de suivre la mise en place d'une architecture pour les animaux. Molinos élabore au Muséum une architecture de fabriques qui dans un premier temps s'appuie sur ces matériaux de prédilection comme le chaume et le bois. Lebas conçoit un petit pavillon à la Malmaison dont l'aspect est tout aussi rustique et romantique. Mais progressivement une architecture révolutionnaire et idéalisante s'esquisse comme pour la *fabrique des animaux paisibles* de Molinos. Le plan d'achèvement de la Ménagerie, montre une réflexion d'ensemble prenant en compte la dissémination des fabriques dans des parcs paysagers comme la célèbre « vallée suisse ». Des édifices secondaires bricolés et en série complètent ce dispositif avec la multiplication de volières métalliques.



Le petit pavillon de la Malmaison, Hippolyte Lebas, Département des arts graphiques, Musée du Louvre, RF 30285

Reste à savoir si ces édifices sont pensés pour l'acclimatation de l'animal ou la captation iconographique. En effet, les projets de loges d'Etienne Geoffroy de Saint-Hilaire, qui imagine une loge pour les artistes et les animaux, afin de faciliter le travail des artistes, justifient que l'on se pose cette question. De nombreux artistes viennent peindre aux côtés de ceux du Muséum. C'est le cas de Barry ou de Delacroix, parmi tant d'autres.

Les édifices sont parfois représentés. Maréchal montre une « *Lionne et ses lionceaux en captivité* », façon de diffuser un événement exceptionnel, une naissance en captivité. Ces édifices sont encore représentés dans les guides et les manuels, avec une forte idéalisation comme chez Curmer ou Jean Bousard. Mais, face à l'augmentation du nombre des animaux, la Ménagerie doit faire évoluer son architecture. Insensiblement le temps des fabriques laisse place à celui des grands édifices. Ils appartiennent véritablement à une architecture du spectacle. Tous les projets ne sont pas réalisés. Celui de François-Charles Cécile est d'un style néoclassique avec fronton décorés d'animaux.

Deux architectes, Louis-Nicolas-Marie Destouches et Charles Rohault de Fleury, orientent véritablement cette nouvelle architecture vers de grands édifices suivant les types de la galerie ou de la rotonde, combinant l'architecture métallique et le style néoclassique. Ces bâtiments sont régulièrement figurés dans les publications du Muséum et contribuent à son attractivité. C'est notamment le cas de la volière pour passereau de Rohault de Fleury, d'inspiration anglaise.

Au terme de cette présentation une remarque s'impose. Le souci de la condition animale émerge lentement. Cette lenteur est une profonde déception pour Charles Rohault de Fleury qui compare la Ménagerie avec le Jardin d'acclimatation du bois de Boulogne. La cause de cet échec tient refus et aux abandons successifs des projets de la part de l'administration. Pourtant une véritable discussion sur la condition animale s'engage entre Achille Valenciennes et Charles Rohault de Fleury. Dès le XIXe siècle, des savants et des artistes ont conscience de devoir conserver le mieux possible ces animaux. Mais cette réflexion se prolonge difficilement dans les faits.

Conférence musicale Animal et musique

La conférence musicale animée par Gérald et Nadège Buzinsky, s'est donnée pour thème la musique et l'animal. Le répertoire est riche d'œuvres célèbres, comme *Pierre et le Loup* ou *Le Carnaval des animaux*. Mais existent aussi d'autres oeuvres moins connues, abusivement considérées comme marginales.

Un premier constat révèle que de nombreuses partitions se caractérisent par une volonté de mim esis. Les musiciens s'attachent à reproduire le cri ou le bruit de l'animal. C'est le cas de Jean-Claude Risset ou Bérangère Maximin (*Off the page*). Parfois, une certaine stylisation existe comme chez Poulenc ou Ravel. Enfin, la volonté de représenter la totalité de l'animal, est une dernière approche, déjà ancienne, comme la *Sonata rappresentativa* d'Heinrich Biber à la fin du XVIIe.

Dans tous les cas, une question se pose aux compositeurs. Dans quelle mesure l'animal est-il autre chose qu'un prétexte à interroger les conventions musicales d'une époque ?

La conférence musicale s'appuie sur cinq oeuvres suivant une approche progressive. Elle suit deux axes : celui de l'hybridation puis celui de la sacralisation animale.

Le Carnaval des animaux est une fresque zoologique de 14 pièces qui sont autant de portraits. Elles donnent lieu à un véritable jeu musical aisément exploitable dans une classe. Il s'agit de rechercher les indices sonores pour identifier l'animal. C'est l'occasion de s'interroger sur l'instrument totem et le registre utilis es pour le figurer, les nuances et intensité, le tempo. Ces critères renvoient à l'idée de taille, de poids, de vitesse qui caractérisent l'animal.

Le Carnaval des animaux s'inspire de l'écriture pianistique héritée de Liszt, notamment les *Jardins de la villa d'Este*, que Saint-Saëns admirait. Dans *L'aquarium*, la mise en valeur des accords dilu es dans un registre aigu pianissimo permet d'illustrer l'élément aquatique. Les sonorités sont cristallines. La mélodie fait penser à la *Lettre   Elise*. Puis une marche mélodico-harmonique, avec un motif descendant, qui possède une forte valeur figurative, évoque un objet qui s'enfonce dans un aquarium. Tout cela suscite une sorte de perte de repère psychique pour l'auditeur.

L'analyse permet d'aller au-delà de la simple illustration musicale. Il ne faut pas oublier l'humour qui passe par la citation musicale. Saint-Saëns exploite des mesures de *J'ai du bon tabac*, *Au clair de la lune*, *A vous dirai-je maman*. Dans les *Tortues*, le compositeur cite un cancan. Le rythme s' ternise selon un procédé d'augmentation rythmique.

Cette approche prend toute sa signification quand on sait que cette pièce de 1886 a été jouée dans un cercle priv e, et jamais donnée du vivant de Saint-Saëns en public. *Le Carnaval des animaux* est aussi un portrait des compositeurs pastich es. De petits textes de François Blanche accompagnaient les pièces du *Carnaval*, avec humour eux aussi. Ils ont été repris par Eric-Emmanuel Schmitt et sont de bons supports pour la classe.

La Poule, pièce pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, est une illustration de l'animal humanis e. Musicien et théoricien, Rameau est l'auteur d'un *Traité d'harmonie* et d'un *Code de la musique pratique*. Il porte à travers ses lettres la contradiction aux idées de Rousseau en matière de musique. Il est consid er e comme le père de la tonalité harmonique. Son approche spéculative cherche à rationaliser les méthodes d'accords antérieurs afin de les simplifier. Elle est marquée par une forte volonté didactique. Pour Rameau, toute note est un son fondamental d'un accord, dont la tierce et la quarte peuvent être répétées. Tout accord est donc de trois sons. Tout cela permet une modulation entre tension et détente.

La Poule suppose un grand savoir faire harmonique. Cette maîtrise se met en scène dans un portrait capricieux et mimétique. Certes, Rameau connait Descartes, qui considère l'animal comme un automate sans  me. Mais le compositeur illustre un côté impr evisable de l'animal. Rameau fait référence au philosophe sensualiste Condillac et son *Traité des animaux*, qui affirme que ceux-ci ne sont pas des automates mais sentent comme nous, jugent, ont des idées et de la mémoire. Ici, il n'y a donc pas une simple imitation, mais plutôt une stylisation de l'animal.

Avec le *Chant des oiseaux* de Jannequin de 1555, c'est l'homme qui est animalis e par une écriture musicale descriptive et mimétique. Le procédé utilis e pour obtenir cet effet est l'onomatopée. L'audition de la strophe 3, accompagnée du texte de Jannequin, l'illustre bien. L'auteur emprunte la forme du virelai poétique d estructur e par des onomatopées. Elle permet le lien avec des contre-points faits de motifs en canons. La composition multiplie pour cela le

nombre de participants réunis en duo, trio, quartet et quintet. Trois niveaux de lecture de cette oeuvre sont distinguables :

- l'imitation de la nature,
- les allusions coquines et grivoises qui se glissent dans un registre courtois. Le chant d'oiseau est métaphore de l'amour charnel,
- le règlement de compte de Jannequin avec Guillaume Colin, concurrent critiqué sous la formule « *arrière maître coq, sortez de vos chapitres* », et plus directement moqué avec *Guillaumette Colinette* qui arrive à la mesure du nombre d'or, célèbre *diabolicus in musica*.

Le *Papageno* de Mozart, homme oiseau de *La flûte enchantée*, offre un portrait plus radical de l'homme animalisé. Il est montré sous les traits de l'ignorant intégral qui a des besoins limités : se nourrir, se reproduire. L'audition du premier air révèle une orchestration conventionnelle, où la flûte illustre l'oiseau, le cors évoque la chasse, dans une strophe qui se répète. Un lien est possible avec le mythe du bon sauvage.

Dernière oeuvre abordée, le *Saint-François d'Assise* de Frantz Liszt, peut être travailler dans le cadre de la question du *Voyage en Italie*. Lors de son séjour italien Liszt découvre Palestrina. Il participe ensuite à la réforme de la musique sacrée. Cette pièce est une « *légende* » composée à Rome, jouée devant Pie IX. Sa forme est celle du poème symphonique pianistique qui suit un canevas. Le sujet du *Sermon aux oiseaux*, figure la communion divine entre l'homme et les oiseaux apaisés par la voix humaine. Les oiseaux sont illustrés par un accord mode avec des trilles et des passages des mains. L'intervention humaine suit la forme d'un récitatif sans accompagnement. L'intervention divine est faite d'accords choraux avec une ouverture de l'espace sonore qui permet de figurer la communion entre le saint et les oiseaux. Liszt revisite le mode médiéval en fa revu par le mode harmonique à la Rameau.

Greuze et ses têtes d'expression : La fortune d'un genre

Cette discussion réunissait Guillaume Faroult du Musée du Louvre et Yuriko Jackall, autour de la nouvelle publication de celle-ci. Conservatrice de la Wallace collection, Yuriko Jackall a fait une thèse sur Greuze. Sa réflexion porte aussi sur le collectionnisme américain et l'art français du XVIII^e siècle. Elle a récemment mené à bien la restauration des Fragonard de la Wallace collection.

Guillaume Faroult pose la question du choix d'un tel sujet.

Yuriko Jackall explique que Greuze est un artiste méconnu mais parmi les plus importants. Elle l'a abordé indirectement dans le cadre d'un travail sur la peinture de ses élèves et femmes-peintres comme Bouliard. A cette occasion, l'auteur prend conscience de son rôle dans le genre du portrait de femmes. Puis, lors de l'exposition sur David, divers élargissements conduisent à nouveau Yuriko Jackall vers Greuze. Commence alors un travail sur le sujet des têtes d'expressions, qui suppose d'établir tout d'abord un corpus. Greuze s'avère être le créateur de ce genre.

Guillaume Faroult demande quelques précisions sur Greuze.

Yuriko Jackall décrit un homme petit, trapus, solitaire, connu par la caricature réalisée par Vivant Denon à la fin de sa carrière. Pour Jackall, ce portrait de Denon est un hommage à Greuze qui avait réalisé un portrait de Denon.

On connaît Greuze par les autoportraits qu'il a réalisés dans une série nommée *Les têtes de Greuze*. Il y montre un caractère fort. *L'Autoportrait* du Louvre est assez proche du style de Fragonard. On conserve aussi des autoportraits dessinés. Cette production révèle un but : se montrer aux autres par sa peinture. Le peintre recherche la valorisation de sa propre beauté. Ces autoportraits font le lien entre sa *persona artis* et le genre de la tête d'expression. Greuze met en scène sa propre tête.

Yuriko Jackall présente quelques repères biographiques. Greuze est un travailleur de petite extraction. Aussi, il ne se vit jamais comme intégré au monde des peintres et de la peinture. A Paris, il doit s'imposer à l'Académie. Les difficultés qu'il rencontre suscitent chez lui une grande amertume. On dit de lui qu'il est un plagiaire. Mais, il a rapidement la faveur de collectionneurs. Greuze fait le portrait du directeur de l'Académie, Louis de Sylvestre. Il devient célèbre avec la *Lecture de la Bible*, puis *L'accordée du village*. Ces deux oeuvres donnent lieu à de très nombreux commentaires sur les têtes. Les critiques disent que *l'Accordée* redéfinit le genre. Ces têtes permettent une narration qui va au delà de l'action. Suite à ces succès, Greuze peint *L'empereur Septime Sévère*, morceau de réception à l'Académie. L'appréciation critique de ce tableau est une véritable catastrophe. Rapidement, Greuze subit la pratique de la découpe critique et matérielle de ses toiles. Cela l'associe au sort que subi la collection du Régent, considérée comme inconvenante.

Greuze présente ensuite au Salon une *Tête de la mère aimée*, qui précède *La mère bien aimée*. C'est le début du genre de la tête d'expression à partir d'une scène de genre. Or, ce genre comporte deux risques : la sanction de la critique et du jury du salon : le risque d'une trop grande autonomie du genre au regard de la hiérarchie qui régule la pratique de la peinture. Mais Greuze poursuit son travail avec le *Buste de paralytique*.

Progressivement, le genre se précise et se raffine. Le lexique utilisé par Greuze l'illustre bien avec des titres comme *tête d'étude*, de *caractère*, d'*expression*. Cependant la signification et la distinction entre ces termes restent floues. Ces catégories sont poreuses. En effet, il y a passage entre tête de caractère et tête d'expression, dans l'ombre de Le Brun. Il semble que le terme d'expression soit plus subtile chez Greuze qui exprime davantage la sensibilité. Deux exemples de figures isolées montrent la difficulté à catégoriser. Il s'agit de deux toiles autonomes, *Le petit paresseux*, et *La simplicité*, qui sont peut-être en lien avec la *Lecture de la bible*. Parfois, les têtes vont par paires et sont gravées, ce qui peut leur conférer un sens mythologique comme *Diane* et *Calisto*.

Guillaume Faroult revient sur le contexte dans lequel Greuze s'inscrit, et sur le précédent que constitue Charles Le Brun.

Yuriko Jackall explique que pour Greuze, Le Brun est une référence à dépasser et remettre en cause. Le Brun fait des propositions qui deviennent des codifications rigides dans les manuels

successifs. Caylus lui-même conteste cette codification. Pour cela, il est à l'origine de la création d'un prix qui joue un rôle fort dans la remise en cause de Le Brun. Or, Greuze est dans le cercle de Caylus. Ces deux hommes ont en commun une curiosité réciproque, et un goût pour la subtilité. Comme Greuze, Caylus réfléchit à la pratique de la découpe, de la citation, de la combinatoire. Greuze l'accompagne dans cette réflexion avec la *Tête de la dame de charité* qui précède *La dame de Charité*. Cette gravure montre la tête et l'esquisse du tableau. Elle devient un objet de collection et un argument qui précède le tableau pour le rendre désirable.

Progressivement Greuze se tourne vers la sensualité avec des oeuvres comme *Admiration et désir*, *La jeune fille pleure l'oiseau mort*, le *Tendre désir*. Il peint une série de têtes de femmes et de jeunes filles. Selon Faroult ces têtes sont univoques et libertines. Jackall les voit d'une façon plus subtiles. Ces têtes montrent la proximité entre le peintre et le modèle tout autant que le trouble du partage possible de l'émoi. En ce sens, il y a une proximité avec le Fragonard du *L'Verrou* ou du *Baiser*.

Enfin, Guillaume Faroult oriente la discussion vers la postérité de Greuze.

Yuriko Jackall explique que Greuze a de nombreux élèves et disciples. C'est le cas de Wille, Vigée Le Brun et Bouliard. Son influence contemporaine est forte chez de nombreuses femmes artistes. Elle se prolonge dans les années 1840 en Angleterre, avec les Préraphaélites. Enfin, au début du XXe siècle, le cinéaste Griffith exploite la technique de la découpe, de l'autonomie et de la répétition, dans son film *Les deux orphelines*. Le sujet parle des malheurs de deux soeurs lors de la Révolution. En s'inspirant de Greuze, Griffith invente le portrait rapproché cinématographique, le *close up*, et rend hommage à la modernité du peintre.