À l'épreuve

N° 3 | 2016
Genres et enjeux de légitimation

Genres et sous-genres picturaux en France du temps de l'Académie royale de Peinture : le cas de la peinture animalière

Loreline PELLETIER

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/2703-genres-et-sous-genres-picturaux-en-france-du-temps-de-l-academie-royale-de-peinture-le-cas-de-la-peinture-animaliere
DOI : numerev_2071
Date de publication : 19/11/2016

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : PELLETIER, L. (2016) Genres et sous-genres picturaux en France du temps de l'Académie royale de Peinture : le cas de la peinture animalière. *À l'épreuve*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2071

Quelle que soit l'incompréhension contemporaine devant la hiérarchie des genres, toute lecture correcte de la peinture ancienne suppose qu'on la garde présente à l'esprit.

Antoine Schnapper, « Peinture – Les Catégories » , *Encyclopaedia Universalis France*, version numérique, 2015.

Ces mots d'Antoine Schnapper témoignent de l'importance de la hiérarchie des genres pour l'étude de l'art des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Récemment les historiens de l'art ont voulu réhabiliter le rôle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, élaborant un propos contraire à celui des premiers historiens de l'art qui, guidés par un discours nationaliste, jugeaient l'institution néfaste. Cependant, ils ont bâti cette révision en niant la réelle influence de la hiérarchie des genres, déconstruisant l'idée que si l'Académie n'est pas la seule institution artistique ni l'unique moteur de création de l'Ancien Régime – la production artistique de la période Moderne ne se résumant évidemment pas aux seuls académiciens – elle n'en demeure pas moins l'institution qui domina la production artistique des deux derniers siècles de l'Ancien Régime, depuis sa création en 1648 jusqu'à sa dissolution en 1793.

Mots-clés :

> Quelle que soit l'incompréhension contemporaine devant la hiérarchie des genres, toute lecture correcte de la peinture ancienne suppose qu'on la garde présente à l'esprit.
>
> Antoine Schnapper, « Peinture – Les Catégories » , *Encyclopaedia Universalis France*, version numérique, 2015.

Ces mots d'Antoine Schnapper témoignent de l'importance de la hiérarchie des genres pour l'étude de l'art des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Récemment les historiens de l'art ont voulu réhabiliter le rôle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, élaborant un propos contraire à celui des premiers historiens de l'art qui, guidés par un discours nationaliste, jugeaient l'institution néfaste. Cependant, ils ont bâti cette révision en

niant la réelle influence de la hiérarchie des genres, déconstruisant l'idée que si l'Académie n'est pas la seule institution artistique ni l'unique moteur de création de l'Ancien Régime[1] – la production artistique de la période Moderne ne se résumant évidemment pas aux seuls académiciens – elle n'en demeure pas moins l'institution qui domina la production artistique des deux derniers siècles de l'Ancien Régime, depuis sa création en 1648 jusqu'à sa dissolution en 1793.

Les notions de genres picturaux, pleinement liés à la doctrine académique, constituent un point essentiel de l'étude de l'art des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Il faut les aborder selon plusieurs biais : historiquement d'une part, en terme de création d'autre part, et enfin, il ne faut négliger ni l'étude des définitions ni la profondeur sémantique qui s'y rattache.

Nous aborderons brièvement la théorie des genres avant de nous intéresser plus spécifiquement au cas de la peinture animalière. La hiérarchie n'est pas déterminée en premier lieu par la qualité d'exécution des œuvres mais par leur sujet qui peut-être considéré comme plus ou moins noble, et qui détermine le genre. C'est l'étude des sujets qui prédomine ainsi toute la théorie, la qualité de l'exécution n'arrivant qu'en seconde place lorsqu'il s'agit d'évaluer le talent des peintres.

Vouloir aborder un genre par sa définition c'est avant tout devoir affronter de nombreuses interrogations, et d'autant plus lorsque nous nous retrouvons confrontés à un nombre relativement restreint de sources textuelles. Dans le cas qui nous préoccupe ici, celui donc de la peinture animalière, nous nous heurtons à des problèmes allant de sa définition même à son existence en tant que genre autonome et uniforme. Nous envisagerons ici la définition du genre animalier d'un point de vue méthodologique : son existence est-elle légitimée par la théorie ? Comment aborder la peinture animalière, pour la comprendre, d'un point de vue historiographique ? Pourtant, au premier abord, sa définition apparaît comme évidente et, si la question était posée, chacun répondrait sans hésiter qu'il s'agit, tout simplement, de la représentation d'animaux.

Genèse de la peinture animalière française

Esquissons, pour commencer, un rapide panorama de la peinture animalière française. Si, en France, c'est durant le XVIII^{e} siècle que se développe réellement le genre animalier, c'est dès la seconde moitié du XVII^{e} qu'il apparaît, sous le pinceau de peintres flamands amenant avec eux une tradition picturale de près d'un siècle. La peinture animalière reste toutefois un genre apparu tardivement dans la peinture européenne. Bien que quelques exemples épars ponctuent les différentes écoles il faut attendre les peintres du XVII^{e} flamand, en particulier Frans Snyders (1579-1657), qui en se l'appropriant pleinement permettent au genre de se développer. Auparavant, lorsque des artistes s'intéressaient aux animaux c'était plutôt pour en faire des études anatomiques, morphologiques, ou encore expressives, afin de ponctuer leurs compositions d'une faune diversifiée et documentée ; les animaux y étaient généralement ornementaux – d'autant plus dans le cas des espèces exotiques – ou allégoriques. La représentation animalière relevait d'une spécialité, le genre n'existait

pas encore. Une fois qu'il parvint à s'établir, la production picturale française connut une véritable profusion d'œuvres. Les trois écoles les plus prolifiques des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles en ce qui concerne la peinture animalière sont celles des Pays-Bas, dans un premier temps, puis viennent la France et l'Angleterre.

En France, la peinture animalière est d'abord pratiquée exclusivement par deux peintres des Pays-Bas, Pieter Boel (1626-1674) et Nicasius Bernaerts (1620-1678), brossant les portraits des animaux de la Ménagerie royale de Versailles. Le flambeau animalier est repris à la fin du siècle par Alexandre-François Desportes (1661-1743) qui réalise, à la demande du roi, des portraits des chiens de la meute royale. Il est suivi, pour la peinture de chasse, au siècle suivant par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), et d'autres artistes tels que Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) s'illustrent dans le genre animalier durant la seconde moitié du siècle.

Les études physiognomoniques de Charles Le Brun[2] (1619-1690), inspirées de celles de l'Italien Giambattista della Porta[3] (1535-1615), attestent déjà d'un intérêt nouveau, mêlant pratique et théorie, porté par un artiste français à la figure animale. Il ne s'agit cependant pas encore, pour l'artiste, de s'attarder sur l'animal pour lui-même, mais d'une manière de définir l'Homme d'un point de vue moral en regard de sa physionomie comparée à celle d'animaux qui lui ressemblent, et des caractères qui leurs sont attribués. La philosophie des Lumières, qui fonctionne aussi selon une logique de miroir mettant l'Homme face à un reflet animal, aborde cependant cette approche tout à fait différemment. Si les animaux n'échappent pas à des déterminations anthropomorphes toujours très fortes, l'avènement des sciences naturelles et la philosophie des Lumières, qui conduisent à repenser le règne du vivant, confèrent aux animaux une place jamais acquise auparavant.

Le XVIII^{e} siècle, en s'émancipant de la thèse mécaniste cartésienne qui prédominait au siècle précédent, permet aux animaux d'obtenir un nouveau statut et une certaine reconnaissance. C'est dans ce contexte que tout naturellement ils parviennent à trouver leur place dans la peinture. Comme le souligne René Démoris, pour appréhender la peinture animalière il faut d'abord « […] comprendre, ce qui dans cette époque de crise ou de vertige qu'est le début du XVIII^{e} siècle, est en rapport avec une progressive modification du rapport entre l'homme et l'animalité[4]. » Les animaux ne commencent à être considérés comme les sujets valables d'une composition picturale qu'à l'extrême fin du XVII^{e} siècle pour se développer au siècle suivant sous l'impulsion d'une nouvelle appréhension du règne animal.

Les animaux deviennent donc des objets autonomes dans la pensée comme dans la figuration. Un écho très fort entre la hiérarchie des genres picturaux et celle de la Création persiste toutefois et se manifeste tout particulièrement dans le cas de la peinture animalière : Dieu a fait les Hommes qui créent, à leur tour, les animaux. Les hommes assoient ainsi, d'une manière nouvelle, la domination qu'ils exercent sur les milieux naturels.

Avant d'aborder plus spécifiquement la place de la peinture animalière au sein de la

hiérarchie des genres, il est important de rappeler que le XVIII[e] siècle est moins soumis que son prédécesseur à la doctrine de la hiérarchie des genres. « Il suffit d'ailleurs de considérer la production artistique française au commencement du XVIII[e] siècle [...] pour comprendre qu'au dogmatisme de Le Brun a succédé un régime de liberté aussi éloigné de l'individualisme de nos jours que du formalisme de l'époque précédente[5]. » écrit à ce sujet André Fontaine.

Les théories artistiques

La place de la peinture animalière dans les théories françaises

> La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique ; C'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs, ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres[6].

En 1667, dans la préface aux *Conférences de l'Académie de Peinture*, André Félibien (1619-1695) définit la hiérarchie des genres qui va être, durant un siècle et demi, la doctrine – souvent qualifiée de dogmatique – de l'Académie royale. Son importance réside, selon André Fontaine, dans le fait qu'avec cette théorie « Félibien a vraiment été l'interprète de son temps et aussi celui du siècle suivant[7]. » La hiérarchie picturale perdure d'ailleurs après la Révolution et le Grand genre connaît même un regain d'intérêt dès le début du XIX[e] siècle.

De cette célèbre citation de Félibien l'histoire de l'art a retenu cinq genres principaux, par lesquels la création artistique actuelle reste encore marquée. C'est ainsi que, d'ordinaire, l'enseignement de l'histoire de l'art nous apprend qu'au sein de l'Académie l'histoire précède le portrait et la scène de genre, le paysage puis enfin la nature morte. Ces distinctions, fortes de nuances, ont en premier lieu, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, un effet sur la place des peintres au sein de l'Institution académique[8], la virtuosité qu'on leur reconnaît en tant que créateurs – la hiérarchie distinguant l'invention de la copie[9] – et la teneur de l'enseignement prodigué à l'Académie qui place au-dessus de tout l'étude de la figure humaine. À l'heure actuelle, ces catégories permettent aux historiens de classer les œuvres qui nous sont parvenues et d'établir une histoire du

goût et de son évolution.

Félibien évoque *celui qui peint les animaux vivants*, presque au plus bas de l'échelle, juste au-dessus de la nature morte (nous reviendrons, par ailleurs, plus loin sur la confusion qui peut s'opérer entre ce genre et celui de la peinture animalière). S'impose alors une première interrogation : pourquoi la représentation de l'animal vivant est-elle placée parmi les genres les plus inférieurs tandis que la nature animée semble valorisée dans les théories ? En réalité, il faut d'emblée distinguer le modèle animé du modèle humain, qui est, pour sa part, bien qu'également animé, surtout pensant et moral. La nature est certes considérée comme le premier objet sur lequel le peintre doit porter son attention mais, sur le modèle de l'art italien, ce qui distingue le grand artiste du bon copiste c'est l'idéalisation de la nature pour s'approcher le plus possible de la perfection, perfection qu'on ne peut retrouver qu'en la nature divine. « En fait de peinture, on peut comparer la simple nature, avec la simple narration pour un poème. Il faut qu'un peintre élève ses idées, au-dessus de ce qu'il voit, et qu'il imagine un modèle de perfection, qui ne se trouve que très rarement[10]. » écrit Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) en 1757. L'auteur admet néanmoins que l'on puisse admirer François Desportes et Frans Snyders, tous deux peintres animaliers, qui sont parvenus à conférer à leurs sujets « vils » une certaine dignité[11].

« Il en est de même quand il s'agit de concurrence entre un sujet d'histoire et un tableau de fleurs, ou d'animaux, ou un paysage, ou une bambochade, lorsque les uns et les autres sont bien exécutés : la raison en est, que ces derniers peuvent plaire ; mais ils n'ont pas le mérite du premier, qui est de plaire et d'instruire à la fois[12]. » écrit encore Pernety. Ce qu'il faut remarquer ici, outre, une fois de plus, la preuve de la prédominance de la peinture d'histoire dans les traités théoriques, c'est surtout une affirmation de l'existence d'une peinture d'animaux, la place de la peinture animalière étant suffisamment rare dans les textes pour être notable.

Et pour cause, à la toute fin du XVII^{e} siècle, chez le théoricien Bernard Dupuy du Grez (1639-1720), la place de l'animal dans la peinture, et donc l'émergence du genre, ne semblait pas encore acquise.

> Le peintre peut aussi prendre ses ornements de plusieurs choses que la nature semble avoir inventées pour plaire aux yeux : de plusieurs animaux qui servent à l'usage des hommes, ou qui sont aimables pour leur forme ou pour leur couleur [...].
>
> Ce n'est pas que la plupart des ornements ne soient quelquefois des parties nécessaires dans une Histoire : comme les chevaux dans une bataille, dans un Triomphe, ou dans une infinité de sujets : Il en est de même des éléphants et des chameaux dans les histoires asiatiques ou africaines. On peut dire la même chose du reste des animaux et des autres choses naturelles qui peuvent servir à l'ornement d'un ouvrage. Il n'y a que l'homme qui soit toujours le principal objet dans la peinture : tout le reste ne semble

être fait que pour l'accompagner[13].

Alors qu'en France des artistes flamands s'attachent déjà à la figure animale depuis un demi-siècle, il paraît inconcevable à Dupuy du Grez qu'un animal puisse être envisagé comme un sujet indépendant.

La peinture animalière reste toujours très absente des dictionnaires et traités des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. On n'en trouve, par exemple, aucune mention dans les conférences et procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture – les peintres d'animaux ayant un statut mineur au sein de l'institution. À peine les animaux sont-ils évoqués dans l'une des tables de préceptes de l'Académie, portant ici sur l'ordonnance, mais ils y sont considérés uniquement comme des « corps mobiles » au « mouvement volontaire », dont il faut savoir proportionner la grandeur[14]. Nous n'avons trouvé, dans les textes officiels de l'Institution royale, nulle évocation de la peinture d'animaux hormis les mentions de réceptions d'artistes spécialisés en ce genre.

Dans les théories des XVII^e^ et, surtout, XVIII^e^ siècles, qui évoquent les animaux, ceux-ci se perdent généralement dans un tout, mêlant la faune, la flore, et divers objets naturels.

> Il [l'artiste philosophe] voit dans la nature des êtres animés et d'autres qui ne le sont pas. Dans les êtres animés il en voit qui raisonnent, et d'autres qui ne raisonnent pas. Dans ceux qui raisonnent, il voit certaines opérations qui supposent plus de capacité, plus d'étendue, qui annoncent plus d'ordre et de conduite.
>
> Au-dedans de lui-même il s'aperçoit I^e^ Que plus les objets s'approchent de lui, plus il en est touché : plus il s'en éloignent, plus ils lui sont indifférents. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéresse plus que celle d'un rocher : la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle, plus qu'un arbre déraciné : allant ainsi ; de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il est lui-même[15].

Cette réflexion de Charles Batteux (1713-1780) fait écho à une interrogation émise quelques trente ans auparavant par l'abbé Du Bos (1670-1742) : « Comment la copie me toucherait-elle, si l'original ne saurait me toucher[16] ? » Plus loin, dans ces mêmes *Réflexions critiques*, Du Bos admet que l'« on pourrait objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation de différents objets qui ne nous auraient point attachés, si nous les avions vus dans la nature, ne laissent pas de se faire regarder longtemps. Nous donnons plus d'attention à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original[17]. » Ce à quoi il ajoute : « Je réponds que lorsque nous regardons avec

application les tableaux de ce genre, nôtre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'Art de l'imitateur[18]. » Ainsi, comme le stipule la doctrine, des sujets bas ne peuvent pas prêter à l'admiration, et les animaux étant considérés parmi ces sujets bas c'est le seul talent de l'artiste qui pourra être admiré. D'ailleurs, notons que Du Bos ne fait pas ici état d'un *artiste* mais seulement d'un *imitateur*. Si le théoricien fait cette distinction c'est que le genre animalier ne fait pas appel, pour lui, à des qualités d'invention mais relève de la copie.

Ainsi se pose le problème de la figure animale : les animaux ne sont pas considérés comme des objets suffisamment intéressants pour suffire à produire des œuvres achevées. Dans ces rares exemples, et compte tenu de la faible proportion de textes dont nous disposons sur le sujet en comparaison de la profusion de publications artistiques que connut le XVIII^{e} siècle, mais aussi compte tenu du grand nombre d'œuvres animalières et du véritable goût qui se développait malgré tout pour le genre, nous pouvons déjà constater que la tâche sera ardue pour déterminer ce qu'est exactement la peinture animalière.

Les textes du XIX^{e} à nos jours

Dans son compte rendu du Salon de 1859, Paul Mantz (1821-1895) retrace une brève histoire du genre animalier, depuis sa venue des Flandres à son ascension au siècle des Lumières pour finir à son développement à partir de la Révolution[19]. L'historien accorde ainsi un intérêt inédit au genre animalier. Mais pourtant « l'animal, nous dit-il, est fatalement anecdotique, et le cheval aura beau faire et beau dire, il ne sera jamais aussi intéressant que le cavalier[20]. » Malgré la Révolution et la dissolution de l'Académie, la hiérarchie perdure, et à son sommet, plus que jamais, se tient la figure humaine. Ici la perception de l'animal se rapproche, dans la théorie picturale, de celle du Grand siècle. Semble alors s'opérer un véritable retour en arrière de la place acquise par l'animal dans la peinture au cours du XVIII^{e} siècle. Néanmoins, le bref paysage que brosse Paul Mantz offre une visibilité encore inconnue à l'histoire du genre animalier en France, et ce dès le début de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Tout en reléguant le genre aux derniers échelons de la hiérarchie, il affirme néanmoins son existence en le replaçant dans une histoire de l'art.

En français, le terme *animalier* est un néologisme de la fin du XIX^{e} siècle, apparu chez Émile Littré : « animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux[21]. » Auparavant on parlait de *peinture d'animaux*. La terminologie allemande *Tierdarstellungen*[22], littéralement *représentations d'animaux*, rejoint la dénomination française du XVIII^{e} siècle. Cette terminologie nous semble être relativement peu précise car la simple idée de représentation d'animaux est vaste. On la retrouve dans tous types d'ouvrages, de l'histoire, au paysage, en passant par le portrait, l'allégorie ou encore les représentations religieuses.

Lucia Tongiorgi Tomasi et Edward J. Nygren, dans le *Dictionary of Art* proposent, quant à eux, le terme *d'animal subject*[23] qui nous semble pouvoir être envisagé comme

l'approche la plus pertinente pour mieux comprendre notre sujet. Ainsi, de la même manière que les théories anciennes insistent sur l'objet représenté, ce qui constitue la peinture animalière c'est l'animal entendu comme sujet principal de l'œuvre. De fait, le corpus des œuvres concernées n'inclut pas l'animal pris comme motif annexe. L'objet principal, pour ne pas dire le sujet, est l'animal.

Si le travail sémantique nous paraît si important dans une démarche de définition, c'est que les études consacrées à l'art animalier ont tendance à mêler toutes sortes de genres, et s'attardent parfois sur des œuvres dont l'animal n'est pas le sujet principal, ou inversement, considèrent des œuvres qui entrent pleinement dans la catégorie animalière comme appartenant à d'autres catégories, notamment celle de la nature morte. Sans définition précise du genre, il paraît très difficile d'en envisager une étude. C'est pourquoi, l'approche sémantique par la consultation des équivalents en d'autres langues est essentielle pour mieux aborder la problématique du genre animalier.

Au tout début du XX^{e} siècle, Walter Gilbey publie, en trois volumes, un dictionnaire consacré exclusivement aux peintres animaliers anglais[24]. Une publication d'une telle envergure accrédite l'importance du genre animalier et affirme son existence comme genre autonome. Si l'auteur ne propose pas de définition du genre et se concentre plutôt sur ce que la peinture animalière ancienne peut nous apprendre sur l'évolution de certaines espèces animales, de pratiques de chasse, d'équipements, *etc*., il s'arrête quelque peu, dans la préface, sur l'apparition tardive du genre animalier en Angleterre. Il la situe autour des années 1700, et tout comme en France, il existait auparavant quelques artistes pratiquant le genre en Angleterre. Il mentionne notamment John Wootton (1682-1764) qui peut être, selon lui, considéré comme le premier grand animalier anglais, mais également, entre autres, Luke Cradock (1660-1716) – aussi connu sous le nom de Marmaduke Cradock – ou Francis Barlow (v. 1626-1704)[25].

Il existe également un ouvrage, paru en 1911, qui porte sur la peinture animalière en Belgique[26]. Georges Eekhoud y fait une rapide analyse de la peinture animalière européenne, et nie, pour bon nombre de pays, dont la France, l'existence d'un réel genre animalier, qui rencontra selon lui peu d'adeptes. Il justifie ce propos en particulier par la hiérarchie, qu'il ne cite pas, qui donne la prépondérance à la figure humaine dans des écoles qu'il qualifie de « classiques ». Tout en reconnaissant aux Pays-Bas d'avoir pratiqué le genre, il refuse de les considérer autrement que comme des copistes grossiers de la nature, et son propos tend surtout à célébrer le génie animalier belge[27].

Il nous paraissait intéressant d'aborder l'étude du genre animalier sous un angle historiographique. Nous avons vu, en effet, sa place dans les théories académiques, bien que très réduite, celle-ci laisse penser que l'art animalier, lorsqu'il existe, ne peut pas s'affranchir de la hiérarchie. En France, le genre, déjà peu considéré par les théoriciens de l'Ancien Régime, ne le sera pas plus par la suite par les historiens pendant les décennies qui suivront la fin de l'Académie. Le corpus des œuvres animalières – avec seulement l'animal comme sujet – pour le XVIII^{e} siècle constitue une part non négligeable de la production picturale, et ce n'est presque que par le biais d'études monographiques ou sur la nature morte que la peinture animalière française

est abordée.

Pourquoi est-il si difficile d'appréhender le genre animalier ? Nous l'avons vu, le manque de théories peut entraver sa légitimation, et c'est parfois son existence même qui est remise en question.

La confusion des genres

Du petit au Grand genre

Les définitions des genres picturaux sont elles excluantes – ne peut-il y avoir de scène animalière dans un paysage, dans une nature morte, dans un portrait ?

Il nous semblait inévitable, en voulant traiter de sa définition, d'aborder la question de la peinture animalière au prisme des études sur la nature morte. Ces deux genres sont vraisemblablement les plus confus, souvent mêlés au sein d'une même catégorie ils n'ont de cesse de se croiser et s'entrecroiser jusqu'à se confondre. L'animal est d'ailleurs un objet tout à fait adapté à ce que revendique le terme de *nature morte* puisque c'est, littéralement, ce dont il s'agit, particulièrement en ce qui concerne les représentations de trophées de chasse ou encore les gardes manger. Il ne s'agit toutefois pas de la seule présence animale dans la nature morte. Bien souvent ces scènes sont agrémentées d'animaux vivants, gardant le gibier ou tentant de s'en octroyer une part. Il faut, afin d'étudier le genre animalier, se référer régulièrement à des publications portant presque exclusivement sur la nature morte.

Dans *La nature morte ou La place des choses*, Étienne Jollet consacre un court chapitre à la place des animaux[28]. Il y évoque le « lien étroit », indéniable, entre nature morte et peinture animalière. L'historien de l'art différencie toutefois les deux genres tout en insistant sur le fait que la représentation animalière prend racine dans une tradition remontant à l'Antiquité romaine[29]. Par ailleurs, dans un ouvrage paru en 2015, Jean-Michel Croisille remet en lumière l'apparition de la nature morte dès l'Antiquité, à la période romaine également[30]. Une partie de son livre portant sur « les sujets, nature et composition » donne une place aux animaux parmi les premières natures mortes[31]. Les animaux vivants côtoient, dans des tableautins à plusieurs registres, victuailles et objets du quotidien. Ainsi, dans la Rome antique, à l'instar de nos œuvres des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, la peinture animalière et la nature morte sont étroitement mêlées.

Alain Mérot, dans *La peinture française au XVII^{e} siècle*, alors qu'il consacre un chapitre entier au portrait et un au paysage, rassemble la nature morte et la peinture animalière dans un seul court chapitre, mettant une fois encore en évidence le rapport étroit entre les deux genres[32].

Susan Koslow qui s'est intéressée à la personne et à l'œuvre de Frans Snyders, dans une monographie extrêmement complète, qualifie l'artiste de « peintre animalier et de nature morte ». C'est la première fois que nous avons trouvé, dans un ouvrage traduit en langue française, une véritable étude de la peinture animalière en tant que genre, et

proposant une analyse théorique[33]. Bien qu'il s'agisse de la peinture des Pays-Bas, cette définition est tout aussi intéressante pour une approche française du sujet. D'abord parce que l'étude que nous propose l'historienne de l'art offre des clés de lecture et de réflexion, mais également car, bien que les artistes français se soient réappropriés le genre, ce sont les peintres des Pays-Bas qui l'ont importé en France. L'historienne nous apprend par ailleurs que chez le peintre et théoricien néerlandais Samuel van Hoogstraten[34] (1627-1678) la peinture animalière est située au deuxième des trois niveaux de la hiérarchie picturale[35]. Toutefois, lorsqu'elle écrit que Snyders anime ses natures mortes de « diverses scènes animalières[36] », Susan Koslow nous interroge à nouveau sur la distinction entre les deux genres et l'amalgame qui peut s'opérer.

La question de la dimension des œuvres, qui ne semble pour autant jamais avoir été abordée en ce sens, relève également d'un aspect du mélange des genres. Selon les conventions académiques en vigueur au XVIII^{e} siècle les grands formats sont réservés aux peintures d'histoire et les plus petits formats à la nature morte. Les scènes de chasse d'un Oudry et d'un Desportes se déploient cependant souvent sur des toiles de très grandes dimensions[37], même lorsqu'il ne s'agit pas de cartons de tapisserie. En effet, certaines de ces toiles sont destinées à être ensuite tissées, de la même manière que le sont les hauts faits guerriers des monarques. Cela prouve l'importance décorative de la peinture animalière dans les intérieurs royaux et princiers, mais aussi que le genre animalier, en ce qui concerne la chasse, s'apparente, dans une certaine mesure, à de la peinture d'histoire. Il y a, dans ces tableaux de chasse, quelque chose qui tient de l'épique, une narration et des passions exacerbées, exprimées avec vigueur, et un véritable rythme dans la composition, que les artistes animaliers français ont su, en s'affranchissant de l'enseignement tiré de leurs aînés flamands, adapter la peinture de chasse aux goûts des commanditaires français[38]. Les animaux y sont, plus que jamais, les acteurs de toiles grandioses ; mis en scène pour le plaisir de l'homme, le pinceau de leurs créateurs est admiré à la hauteur de peintures d'histoire.

Si le lien entre peinture animalière et peinture d'histoire reste moins équivoque que celui avec la nature morte, il fallait toutefois noter que l'art animalier peut s'apparenter à d'autres genres, même le plus élevé. De plus, certains animaliers font preuve d'une aisance incontestable dans d'autres genres, jonglant entre les catégories. Oudry, nous l'avons dit, est reçu en tant que peintre d'histoire, mais sa production fut plus large, il produisit notamment des paysages qui lui valurent un grand succès. Anne Vallayer-Coster (1744-1818), durant les dernières décennies du XVIII^{e} siècle, sut adapter son pinceau aux goûts de son temps en séduisant ses contemporains par de délicats portraits d'animaux autant que par des natures mortes et des portraits de cours.

Sous-genres animaliers

Le problème que pose la définition du genre animalier comme tout uniforme est soulevé par Norman Bryson au sujet de la nature morte. Nous emprunterons ses mots :

> La première difficulté face à n'importe quel ouvrage portant sur la nature

> morte repose dès son introduction, dans l'hypothèse selon laquelle la nature morte existe. Bien-sûr nous savons tous à quoi ressemble une nature morte ; ce n'est pas la question. Mais malgré notre familiarité avec la nature morte et notre facilité à la reconnaître, il reste toujours quelque chose d'injustifié à propos du terme, dans la mesure où il englobe tant de choses : Pompéi, le cubisme, la nature morte flamande, la nature morte espagnole, le trompe-l'œil, le collage. Pourquoi est-ce que toutes ces différentes sortes d'images devraient-elles être considérées comme une catégorie unique ? Quelle est la vraie relation, si il y en a une, entre ces images qui sont historiquement, culturellement, et techniquement si diverses ? Ou bien n'y a-t-il aucune vraie relation entre elles, si ce n'est le discours critique moderne[39] ?

La peinture animalière peut elle-même être découpée en plusieurs catégories tout à fait distinctes : les scènes de chasse, en particulier durant la première moitié du XVIII[e] siècle jusqu'à la mort de Oudry en 1755, les portraits d'animaux, qui sont plutôt l'œuvre de la seconde moitié du siècle, notamment sous le pinceau de Jean-Jacques Bachelier, et la nature morte, qu'on ne présente plus, en étant les trois principales – il y a aussi l'histoire naturelle, les fables, les singeries. La synthèse de ces trois sous-genres se retrouve dans un tableau d'Oudry intitulé aujourd'hui *Basset avec gibier mort et fusil* (1740, 135 x 109 cm, Stockholm, *Nationalmuseum*), présentant le portrait de Pehr, chien du comte de Tessin, mêlant à la fois nature morte de gibier, attributs de chasse, et le portrait d'un animal ayant réellement existé, représenté pour lui-même. À quelle catégorie de la peinture appartient cette toile : est-ce une nature morte ? Une peinture de chasse ? Ou un portrait d'animal ? Il nous semble, en tout cas, qu'elle appartient bel et bien au genre de la peinture animalière.

Notons, à titre comparatif, qu'en Angleterre, les *sporting paintings* constituent un genre tout à fait distinct et autonome. Il s'agit de la représentation exclusive de chevaux de selle dans laquelle un certain nombre d'artistes se sont spécialisés. Ce genre, spécifique à la peinture anglaise, trouve son équivalent dans la peinture de chasse en France. Cette activité, très à la mode chez les aristocrates anglais du XVIII[e] siècle, constitue un divertissement souvent apparenté à la chasse, aussi important que le fut la vénerie pour les monarques, et nous voyons ainsi que des sous-genres se dessinent selon les différentes cultures. Alors que la chasse en France est représentée par les chiens, principaux acteurs de la vénerie, elle l'est par les chevaux, à la même époque, en Grande-Bretagne. La peinture de chasse en France est tout à fait étudiée en ce qui concerne l'Ancien Régime, lorsqu'elle fut à son apogée. Ce sous-genre de la peinture animalière tend à s'émanciper tout à fait d'un cadre plus général auquel il appartient pourtant. Tout comme des artistes ont fait, en France, de la peinture de chasse leur spécialité – Desportes notamment, des artistes anglais se sont longuement consacré aux *sporting paintings*.

Certains sous-genres de la peinture animalière ont été plus étudiés que d'autres, c'est particulièrement le cas de la peinture de chasse et de la nature morte. Ils ne sont toutefois pas pris dans le cadre exclusif de la peinture animalière, puisque la chasse

peut inclure des figures humaines ou des natures mortes, de même qu'une nature morte n'est pas nécessairement animalière.

La place de ces sous-genres varie à l'Académie et dans les critiques et traités. La chasse semble être au sommet de ce que nous pourrions appeler la hiérarchie animalière : les portraits d'animaux s'ils sont tout à fait appréciés – en témoigne la large production – suscitent peu de commentaires, et la nature morte est toujours dans une ambivalence entre un véritable intérêt qui lui est porté malgré des sujets toujours considérés comme bas.

Dans un premier temps il apparaît que la peinture animalière se définisse par exclusion, exclusion de la figure humaine avant tout, mais aussi exclusion d'un paysage prédominant, exclusion de nature morte dans lesquels l'animal ne serait qu'un objet enfoui parmi d'autres.

Comme nous l'avons plusieurs fois évoqué, beaucoup d'interrogations sont soulevées par l'entreprise d'un travail de définition. Est-ce que ce travail peut aboutir à un moment donné ? Cette étude reste malgré tout nécessaire à la recherche lorsqu'il s'agit d'appréhender la production artistique d'une période donnée. Que faire face aux risques d'anachronisme ? Le genre animalier est encore très présent de nos jours dans l'art, il faut alors veiller à ne pas confondre les préoccupations écologiques actuelles avec la philosophie et l'histoire sociale du siècle des Lumières. Enfin, est-ce que la peinture animalière est réellement un petit genre ? Si elle était, dès la théorie de Félibien, considérée comme telle, nous avons pu observer que la diversité de ses thématiques ne permet pas d'en faire un tout uniforme, et il est donc difficile de positionner la peinture animalière dans une réception critique. Une hiérarchie paraît même s'établir au sein du genre. Par ailleurs, un artiste comme Jean Siméon Chardin (1699-1779) a su prouver à la postérité qu'un peintre d'un genre mineur, s'intéressant aux sujets les plus bas, pouvait être apprécié parmi les meilleurs artistes de son temps en dépit de ce que pouvaient exprimer les théoriciens.

(*IRHis, Lille 3*)

Notes et références

[1] Emmanuel Faure-Carricaburu dans une communication tenue lors du colloque «Critique d'art et nationalisme» (Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, 18-9 avril 2014) évoque précisément toute cette problématique de réhabilitation de l'Académie dans les publications actuelles après que, dans une volonté de valoriser le « génie français », l'institution ait longtemps été décriée. Publication à venir.

[2] Voir à ce sujet : *De la physionomie humaine et animale : dessins de Charles Le Brun*

gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806, exposition, Paris, Chalcographie du Musée du Louvre, 18 mai-11 septembre 2000, RMN, 2000.

[3] Giovanni Battista Della Porta, *De humana physiognomonia*, Giuseppe Cacchi, 1586.

[4] René Démoris, « Oudry et les cruautés du Rococo », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris [en ligne] http://www.fabula.org/colloques/document614.php [consulté le 14 juin 2016].

[5] André Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France. Peintres, amateurs et critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 157.

[6] André Félibien, « Préface », *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, pour l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1668, n. p.

[7] André Fontaine, *op. cit.*, p. 57.

[8] C'est pour cette raison que certains artistes, afin de pouvoir accéder au statut de professeur de l'Académie, se faisaient recevoir dans le genre de l'histoire. C'est par exemple le cas de Jean-Baptiste Oudry qui avec son morceau de réception *L'Abondance et les attributs*, en tant que tableau allégorique à figure, fut reçu à l'Académie comme peintre d'histoire en 1719.

[9] « On peut envisager les Arts d'imitation sous deux points de vue ; i°. comme imitations des objets que l'Artiste a actuellement sous les yeux ; c'est la partie mécanique ou d'exécution ; ii° comme représentations des images qui sont formées par l'imagination ; c'est la partie idéale ou d'invention. » Daniel Webb, *Recherches sur les beautés de la Peinture et sur le mérite des plus célèbres Peintres anciens & modernes*, Paris, Briasson, 1765, p. 4-5.

[10] Antoine-Joseph Pernety, « Grace », dans *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Bauche, 1757, p. 338.

[11] *Idem.*

[12] *Ibidem*, p. 90.

[13] Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, J. Pech & A. Pech, 1699, p. 322.

[14] « Table des préceptes de la peinture sur l'ordonnance », dans Henry Jouin, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris, A. Quantin, 1883, p. 192-193.

[15] Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p.

79-81.

[16] Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, vol. 1, p. 51.

[17] *Ibidem,* p. 62-63.

[18] *Idem.*

[19] Paul Mantz, « Salon de 1859 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1859, Tome II, p. 350-353.

[20] *Ibidem*, p. 352.

[21] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148.

[22] Gerhard Strauss, Harald Olbrich, *Lexikon der Kunst : Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Leipzig, E. A. Seemann, 1987-1994, vol. 7, p. 326-327.

[23] Jane Turner (éditeur scientifique), *The Dictionary of Art*, Londres-New York, Macmillan : Grove, 1996, vol. 2, p. 102-108.

[24] Walter Gilbey, *Animal painters of England from the year 1650 : a brief history of their lives and works*, Londres, Vinton, 1900-1911, 3 vol.

[25] *Ibidem*, p. VII.

[26] Georges Eekhoud, *Les peintres animaliers belges*, Bruxelles, Libraire nationale d'art et d'histoire, 1911.

[27] « Introduction », *Ibid.*, p. 1-12.

[28] Étienne Jollet, « Objets et animaux », *La nature morte ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 186.

[29] « Cependant, les deux pratiques restent bien différenciées. La représentation des animaux prend appui sur une longue tradition remontant à l'Antiquité, enrichie par des figures trouvées dans des livres de modèles ou par des commentaires comme ceux de Hoostraten […]. » *Idem.*

[30] Jean-Michel Croisille, *Natures mortes dans la Rome antique : naissance d'un genre artistique*, Paris, Picard, 2015.

[31] *Ibidem*, p. 54-61.

[32] Alain Mérot, « Peintres de natures mortes et animaliers », *La Peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard / Electa, 1994, p. 237-253.

[33] Susan Koslow, *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995.

[34] Samuel van Hoogstraten, *Inleying de Hoot Schoole der Schilderkonst : anders de zichtbaere werelt* [Introduction aux hautes écoles d'arts picturaux : le monde visible autrement], Rotterdam, 1678.

[35] Susan Koslow, *op. cit.*, p. 201.

[36] *Ibid.,* p. 31.

[37] Nous citerons en exemple la toile de Desportes *Hallali de cerf*, signée et datée 1742, conservée actuellement au Musée de peinture et de sculpture de Grenoble, qui mesure non moins de 2,87 mètres de hauteur par 3,14 de largeur.

[38] « Mais si on apprécie les talents des Flamands, comme coloristes et imitateurs de la nature, on continue à objecter à leur "bassesse", qui les entraîne du côté du "comique", si ce n'est du "dégoûtant", rejetés désormais comme offenses, non tant à la grandeur qu'aux impératifs nouveaux de raffinement et de délicatesse. A ces impératifs, Desportes comme Oudry ont répondu en excluant presque totalement de leur bestiaire les animaux utiles et domestiques, vaches, poules, cochons, moutons — la basse-cour en somme, proche de la cuisine — et en se limitant aux animaux que l'on chasse et aux chiens qui servent à les chasser : la chasse nettoie la nature morte de sa roture. », René Démoris, *op. cit.*

[39] « *The first difficulty facing any book on still life painting lies in its opening move, in the assumption that still life* exists. *Of course we all know what still life looks like ; that is not the problem. But despite our familiarity with still life and our ease in recognising it, there is still something unjustified about the term, in that it takes in so much : Pompeii, Cubism, Dutch still life, Spanish still life,* trompe l'œil*, collage. Why should these entirely different kinds of image be considered as a single category ? What is the real relationship, if any, between these images that are historcally, culturally, and technically so diverse ? Or is there no real relationship between them, outside of modern critical discourse ?* », Norman Bryson, *Looking at the overlooked : four essays on still life painting*, Londres, Reaktion, 1990, p. 7.