

Le réalisme comme « épizootie » : Pour un réalisme artistique mineur

Dans l'introduction de son article sur *La Baigneuse* de Courbet, pendant le Salon de 1853, Paul de Saint-Victor fait du réalisme « une épizootie¹ ». Le mot est emblématique : à la fois parce que le motif animal est prégnant dans les toiles, parce que son traitement est souvent senti comme incongru par rapport aux représentations des animaux dans la tradition picturale, et parce que des assimilations avec les animaux – déplacées, souvent, par rapport à ce qui est représenté – surviennent très fréquemment dans les discours qui traitent des toiles, au milieu du XIX^e siècle. Épidémie donc que le réalisme : il est une maladie qui enfièvre ou abolit les règles de l'art, une contagion au parfum de sauvagerie qui a parcouru le corps social pour parvenir jusque dans les espaces les plus protégés de la culture. Ainsi, *La Baigneuse* de Courbet a-t-elle été, selon une anecdote souvent citée, qualifiée de « percheronne » par l'Impératrice lors du vernissage du Salon de 1853. Napoléon III aurait fait mine de cravacher la figure centrale. [Illustr. 1] La peinture de nu est alors mise en parallèle avec une toile animalière, le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, représentant le marché du boulevard de l'Hôpital à Paris, présentée plus tôt aux visiteurs du Salon. L'Impératrice², par son mot d'esprit, associe la déroutante vision de la figure peinte par Courbet à une espèce de chevaux rustiques dont elle vient d'apprendre le nom. Pour un critique, *La Baigneuse* est une « poularde³ », sa compagne a – pour Théophile Gautier – « une bouche de grenouille⁴ ». Paul de Saint-Victor développe le thème : la figure centrale lui semble dotée d'une « une croupe d'hippopotame », parcourue de « crevasses pareilles à celles des éléphants⁵ ». On note plus largement que l'Exposition des artistes vivants, en 1853, est perçue comme :

1 « M. Courbet est un des chefs reconnus du réalisme et cette épizootie règne déjà sur toute une région de la littérature et de l'art », Paul de Saint-Victor, « Exposition de 1853 », *Le Pays, Journal de l'Empire*, n° 225, 14 août, texte repris dans Massonnaud, Dominique, *Le Nu moderne au Salon (1799-1853). Revue de Presse*, Grenoble, Ellug, 2005, p. 314.

2 Elle fera cependant de Rosa Bonheur la première femme décorée de la Légion d'honneur.

3 La Garenne, « Salon de 1853 », *L'Estafette*, n° 138, 18 mai 1853, repris dans *Le Nu moderne au Salon, op. cit.*, p. 277-278.

4 Gautier, Théophile, *La Presse*, 21 juillet 1853, repris dans *Le Nu moderne au Salon, op. cit.*, p. 264.

5 Saint-Victor, *Le Pays, Journal de l'Empire*, n° 225, 14 août 1853, repris dans *Le Nu moderne au Salon (1799-1853), op. cit.*, p. 314.

[...] une *Olla podrida* de chiens, de canards, de colimaçons, de sangliers, de zèbres, de perdreaux, de cancre, et jusqu'à de malheureux poissons qui doivent assurément se retrouver à l'aise au Salon comme leurs semblables sur la paille⁶.

Au Salon de 1865 le discours scandalisé voit dans la toile de Manet, *Olympia*, une sorte d'effigie du risque que constitue, aux yeux d'une pensée dominante, l'avant-garde artistique : la toile, décrite par les critiques devient elle-même un parodique Muséum d'Histoire naturelle, une collection déraisonnée d'animaux : la main de la femme nue allongée est devenue « crapaud⁷ », *Olympia* « une sorte de gorille femelle [...] un singe sur un lit⁸ » alors qu'un chat noir hante effectivement les draps défaits. [Illustr. 2] Il s'agit donc ici de développer l'analyse du processus de rejet critique, face au mouvement de particularisation propre aux productions de ce « moment » réaliste, où le sentiment de fragilité – voire d'indétermination – des frontières identitaires suscite l'inquiétude. L'animalité est explorée de manières diverses par le travail des artistes, en même temps qu'elle se fait dans les commentaires, l'indice – ou la figure – d'une perception violente des œuvres, de ce que les critiques du temps nomment aussi « brutalité⁹ » : comme un vacillement de l'humain, une révélation de l'insoutenable. L'animal, s'il est une part de l'homme – ou la marque en nous d'une altérité – manifeste sans doute alors la violence d'une appartenance décisive et radicale au plan de l'immanence et aux forces – pulsionnelles, révolutionnaires – qui le traversent. Appartenance – voire dépendance – vécue comme régressive par le discours majoritaire.

L'animal en peinture : un marqueur du mouvement de particularisation

Dans la tradition picturale occidentale, l'animal est un motif – au sens panofskien du terme. Il possède une fonction de signe dans le discours de la toile et permet que se manifeste le savoir-faire du peintre dans l'art du dessin ou le rendu des matières : tout comme la chair, vive ou morte, l'agencement des velours ou des draperies transparentes. Les discours critiques du XIX^e siècle s'inscrivent majoritairement dans la référence à cet héritage venu de la lecture – par la Renaissance italienne – de l'idéal grec mais la tradition est le plus souvent pensée comme usée, dégradée ou perdue. Lors du Salon de 1853, la toile de Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, reçoit une médaille et consacre la femme peintre, amie de Lamennais et de George Sand. Cependant, le critique Charles Lenormand convoque à son propos la référence à une célèbre querelle : celle des chameaux, qui a opposé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture Philippe de Champaigne et Le Brun à propos d'une *Eliezer et Rebecca* de Poussin. Cette querelle avait été un premier indice d'une présence significative de la représentation de l'animal dans l'histoire de la peinture. On se souvient que ces animaux sont mentionnés dans le

6 La Garenne, « Salon de 1853 », *L'Estafette*, n° 138, 18 mai 1853, repris dans *Le Nu moderne au Salon*, *op. cit.*, p. 277.

7 E. Chesneau, « Les Excentriques » dans *Le Constitutionnel*, du 16 mai 1865, cité par Clark, *The Painting of modern life, Paris in the art of Manet and his followers*, [1984] rééd. Princeton Paperback Printing, 1989, note 73, p. 289.

8 A. Cantaloube, salonnier pour *Le Grand Journal* (21 mai 1865) et *L'Illustrateur des Dames et des Demoiselles* (18 juin 1865), cité par Clark, *op. cit.*, p. 287, note 59.

9 Weiss, à propos de *Madame Bovary*, des *Fleurs du Mal* et d'un troisième « scandale de 1857 » – la pièce *Les Faux-Bonhommes* – parle de l'émergence d'une « école brutale » dans « La Littérature brutale », *Revue contemporaine*, Paris, t. XXXVI, 1858, p. 144-185.

texte de la *Genèse* (XXIV) qui narre la reconnaissance de Rébecca, future femme d'Isaac, par Eliezer, homme de confiance d'Abraham. Dans le traitement pictural de l'épisode biblique qu'il propose en 1648, Poussin a supprimé ces chameaux et s'en est défendu au motif qu'il est resté conforme à l'esprit et non à la lettre du texte sacré. Félibien et Le Brun le soutiennent et soulignent que « les chameaux n'avoient pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion¹⁰ ». [Illustr. 3] Quand Philippe de Champagne regrette cette disparition, en considérant que la présence des chameaux aurait « relevé l'éclat de tant de belles figures¹¹ », il ne s'agit pas d'un anachronique goût de la couleur locale, ni d'un enjeu de composition – de contraste – qui serait seulement et « purement » esthétique. Dans le contexte d'Ancien Régime, le peintre janséniste fait de « la laideur des chameaux » un marqueur du réel qui devait ancrer le discours biblique, pour montrer – grâce à la réalité concrète, terrestre, ainsi figurée par l'animal – la force et la nécessité des valeurs transcendantes. L'animal qui suscite la polémique est déjà en cette occasion, un indice de la « Misère de l'homme sans Dieu ». Il est l'emblème d'une vie corporelle vaine : privé d'âme, alors que le corps est pensé, de façon dominante¹², selon un modèle mécaniste. Lorsque Charles Lenormant évoque la toile de Poussin dans sa critique de 1853, il s'agit seulement de signaler un renversement, l'idéal s'est dégradé dans un réalisme trivial : la laideur a triomphé et, au Salon de 1853, les chevaux de labour de Rosa Bonheur sont prosaïques, placés au centre de la toile, ils occupent à présent la place qui était celle des figures bibliques en 1648 : « Ces mauvais chevaux de rencontre sont deux fois plus grands que les figures de l'Eliezer de Poussin¹³ ». [Illustr. 4] L'animal, figure marginale de la peinture classique occupe donc désormais la place d'honneur et les hommes figurés parviennent difficilement à maîtriser la force, le mouvement et l'énergie des animaux donnés à voir, qui sont pourtant des animaux domestiques, des chevaux de trait destinés à la vente, et censés faire partie – comme l'indique leur statut dans le code napoléonien – du « patrimoine mobilier » de leurs acheteurs. Entre les deux toiles, une mutation perceptible a donc eu lieu. Il s'agit à présent de spécifier les étapes qui ont marqué la naissance d'une peinture dite animalière, étapes significatives du mouvement plus général, désigné ici comme un processus de particularisation propre à l'entrée dans l'âge démocratique¹⁴.

La naissance de la physiologie a vu passer du modèle mécaniste ou du modèle chimique à un modèle nettement plus élaboré de la connaissance des corps et de leur

10 Daniel Arasse, dans *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, propose une interprétation qui fait de l'absence des chameaux l'indice d'un désancrage de la scène : une sortie délibérée de sa réalité géographique et surtout chronologique. Il prête alors au peintre un travail de commentateur des Écritures, montrant dans la rhétorique du tableau l'annonce du mariage avec Rébecca comme une première version de l'Annonciation à Marie dans le *Nouveau Testament*. Arasse, Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1999, p. 34-35.

11 Voir *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture au XVII^e siècle*, édition établie par Alain Mérot, Paris, ENSBA, coll. Beaux-arts-Histoire, 1997.

12 Contre la théorie cartésienne, on peut citer les positions de Madame, Princesse Palatine, dans sa correspondance, en particulier la Lettre du 30 octobre 1696 : « Sur les Bêtes », *Lettres de la Princesse Palatine, 1672-1722*, Elisabeth-Charlotte d'Orléans, Pierre Gasca, Olivier Amiel (éd.), Paris, Mercure de France, Le Temps retrouvé, 1999. Voltaire s'insurge aussi contre l'idée de l'animal-machine, privé d'âme, comme le montre l'article « Bêtes » du *Dictionnaire philosophique*.

13 Lenormant, Charles, « Souvenirs du Salon », *Le Correspondant*, t. XXXII, (1853), n° 5, 25 août 1853, p. 722.

14 Un processus comparable est analysé en amont dans le travail de Todorov, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance* [2000 Adam Biro], rééd. Paris, Seuil, coll. Points, 2004.

fonctionnement. Les recherches de Réaumur en matière de digestion (1752) de Stephen Hals sur la circulation sanguine (1733, *Hemostatic*) ou de Haller sur la contraction musculaire (1753) et surtout de Lavoisier sur la respiration (1790) et le système nerveux, ont montré une proximité entre les fonctions animales et les fonctions humaines. De fait, les risques induits par cette parenté et ce péril d'indifférenciation entre corps animal et corps humain vont conjointement s'accompagner d'une recherche des spécificités de chacun, dont témoignent par exemple les recherches de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, sur les singes : notamment les suppositions sur ce qui pourrait être leur obstacle anatomique au langage. La propension à identifier les spécificités des espèces est liée, de façon concrète, à l'émergence d'une peinture animalière : Buffon publie entre 1749 et 1788 l'*Histoire naturelle générale et particulière* accompagnée de planches qui prennent, au fil de la parution, une dimension artistique. De même, l'apothicaire hollandais Albertus Seba fait paraître entre 1734 et 1765 un *Cabinet des curiosités animales* en quatre volumes, assortis d'illustrations détaillées, en particulier dans le domaine ornithologique. Les animaux sont dessinés sur le vif, dans leur milieu ou en jardins zoologiques à partir du début du XIX^e siècle¹⁵ ; le plus souvent, la pose idéale est obtenue avec des animaux naturalisés. La précision du dessin anatomique et le souci de faire du modèle concret une figure – un signe valant pour sa catégorie – rejoint et développe les principes même de la grammaire de la peinture selon la tradition. Pourtant, le travail de Buffon privilégie :

La description la plus complète possible des individus que l'on tentait de classer en groupes spécifiques. Au-delà de ces groupes, les classes, les ordres, lui paraissaient sans valeur et [...] dans une large mesure artificiels¹⁶. [Illustr. 5]

La première étape du mouvement général de particularisation mis en évidence ici est donc avant tout une tentative d'identification et de spécification qui va permettre de développer une toute nouvelle attention au détail discriminant et à sa reproduction minutieuse dans les objets d'art.

Une grande vogue animalière se développe dans ce contexte. D'une part, un artisanat décoratif tend à saisir des scènes singulières de la vie quotidienne. Par exemple, dès le début du XIX^e siècle, des peintres exécutent des paysages en plein air pour les manufactures de porcelaine. Les animaux sont alors représentés, parce qu'ils « prennent bien la pose ». Ces travaux à vocation simplifiée ont une fonction importante parce que le geste décoratif décharge les motifs de toute visée généralisante - mythologique, religieuse ou morale - et libère la toile du rapport à l'organisation signifiante et discursive. L'anecdotique remplace ainsi le grand récit lié aux représentations traditionnelles. D'autre part, on constate un autre phénomène significatif : la curiosité pour l'ailleurs, le goût de l'exotisme - encouragés depuis la campagne d'Égypte puis les débuts de la colonisation - qui génèrent des représentations d'animaux vus, dégagés des références symboliques qui leurs était associées dans la tradition : le lion représenté n'est plus l'animal lié aux Évangiles mais un fauve, croisé dans son milieu ou déplacé dans des collections parisiennes et londoniennes. [Illustr. 6]

15 Tel est le cas, par exemple d'un pionnier en matière de peinture ornithologique : John Audubon (1785-1851) qui abat les oiseaux pour les faire naturaliser afin de mieux les peindre. On peut aussi citer Edward Lear (1812-1888) qui travaille en particulier sur les perroquets, au jardin zoologique de Londres.

16 Berthelot, René, *Science et Philosophie chez Goethe*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1932, p. 54-55.

L'animal ou « La nature donne à l'art sa règle¹⁷ »

Dans le premier tiers du XIX^e siècle, alors qu'apparaît conjointement – et sous l'influence anglaise - la peinture de paysage, une section de peinture animalière est créée au *Salon des artistes vivants* et la recherche anatomique se développe ; l'attention aux détails de la morphologie animale est sensible dans des travaux de peinture et de sculpture : ceux de Barye, par exemple¹⁸. [Illustr. 7] De fait le phénomène de curiosité pour les espèces est pris dans la sociabilité : la vie paysanne, l'élégance urbaine, l'exotisme sont présents dans des représentations artistiques et sociales d'animaux qui n'ont plus valeur allégorique : ils donnent l'idée des milieux naturels puis des milieux humains et culturels dans lesquels ils se situent. On peut à cet égard rappeler un événement célèbre de l'année 1827 : une girafe est alors offerte au roi d'Angleterre par le sultan d'Égypte Mehemet Ali. Une autre girafe, sœur de la première, est envoyée à Charles X : le cadeau constitue une réparation symbolique des conflits politiques. L'arrivée de l'animal à Marseille est abondamment commentée puis la girafe est placée par Geoffroy Saint-Hilaire dans sa collection d'animaux – et de représentations d'animaux – au Muséum d'histoire naturelle. Ce qui fait de cet épisode un événement est la curiosité pour le singulier : dans le corps social bourgeois se développe alors une « mode à la girafe » avec des chapeaux d'une hauteur extravagante ou des motifs de tissus ; dans le même temps, l'anglomanie met aussi à la mode les lévriers, liés à l'idée d'une élégance de choix. [Illustr. 8] Il apparaît donc que ce premier mouvement de particularisation consiste en une recherche d'identification et de précision, à la fois dans la pratique de l'observation locale et anatomique des animaux et dans le champ social : lorsqu'un animal perçu comme étrange devient le moyen ou le signe d'une « distinction » recherchée, ce qui ne suscite pas de rejet majeur dans la critique ou le public. Un discours reste associé aux représentations qui sont, du moins, liées à un implicite : l'arrière-plan demeure encore la permanence d'une hiérarchie des espèces, d'une hiérarchie des cultures et des hommes. En effet, alors que le terme de « réalisme » est encore synonyme de « romantisme », on en reste à un processus de spécification, de mise en évidence d'un singulier lié au « pittoresque ». Les représentations des espèces : espèces de chiens, de chevaux, de taureaux, sont significatives. [Illustr. 9] Jacques-Raymond Brascassat (1804-1867) en est une figure importante. Il connaît de grands succès publics depuis l'exposition de ses *Taureaux* au Salon de 1831, et se fait régulièrement remarquer pour ses peintures animalières ; au Salon de 1845, il suscite le commentaire de Baudelaire.

Le mouvement de particularisation se développe donc avec la curiosité pour les différences : entre les espèces animales et entre les identités nationales ou régionales.

17 Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], trad. de l'allemand par M. Foucault, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 1964, p. 89.

18 Il débute au Salon de 1827 en exposant *Un Tigre dévorant un crocodile* et un *Saint-Sébastien*, et remporte une médaille. En 1836, le jury refuse une de ses sculptures, il ne réapparaît au salon qu'en 1850 et accède à une pleine reconnaissance lorsqu'il devient, en 1854, professeur de dessin au Muséum. Il participe également à l'Exposition Universelle de 1855 et y reçoit une médaille : son influence est telle qu'il est le fondateur du genre que constitue aujourd'hui la sculpture – de bronze – animalière.

Cette quête des identités spécifiques, prolonge le geste encyclopédique de classification, manifesté dans les diverses Histoires naturelles depuis le XVIII^e siècle. Il a des conséquences dans la classification même des œuvres et des genres artistiques. Au Salon des artistes vivants, la peinture de genre, de paysage, animalière, et les sous-catégories – comme la peinture orientaliste – vont peu à peu effacer les grands genres de la tradition : la peinture religieuse puis la peinture d’histoire. À cet égard les représentations de scènes de chasse sont significatives : Carle Vernet propose d’abord des scènes liées à la commémoration de la figure napoléonienne, comme son *Napoléon à la Chasse dans les Bois de Compiègne* en 1811. [Illustr. 10] Mais les sujets se déprennent peu à peu de cette tradition historique, des toiles comme *Chasse au daim pour la Saint Hubert en 1818 dans les bois de Meudon* [Illustr. 11] ou le *Retour de chasse* de 1828 ne relèvent plus de la peinture d’éloge mais se font traces de vie, d’une activité humaine singulière. Carle Vernet peint encore des chasses à courre où les chevaux sont racés, élégants et fins, où peu d’éléments marquent l’époque et permettent de dater la scène représentée : une nostalgie des mœurs aristocratiques et d’une peinture idéalisante est sensible. À la génération suivante, son fils Horace Vernet est le peintre national des guerres napoléoniennes. Mais les détails concrets contemporains gagnent ses toiles. Edmond About écrit à son propos :

Aucun pompon ne lui est étranger, et il sait son troupiier à un bouton de guêtre près. Avec une visière de shako, il vous reconstruirait un soldat, comme Cuvier, avec un osselet, reconstruirait un mégathérium¹⁹.

Les représentations réalistes sont donc à la fois banalisées et localisées, marquées par le goût du nom « propre », qu’il s’agisse du nom propre de l’espèce, de l’animal, du lieu ou du peintre. Cette valorisation, par l’art, du plus commun et du plus banal domine l’évolution qui a cours, en France au XIX^e siècle, elle est liée à la prise de pouvoir politique de la bourgeoisie, en particulier à partir de 1830. Tout nom commun devient digne d’intérêt, toute banalité est digne de représentation : le phénomène est à saisir à partir de l’émergence de l’individualisme et de la transformation des critères de valeur dans l’art. On peut en voir une amorce significative dans les séries de toiles consacrées aux animaux favoris des souverains, puis de leurs proches et enfin des bourgeois, des « particuliers ». [Illustr. 12] Les toiles de Pierre Martinet marquent une première étape dans cette évolution. Ces petits formats ont une fonction mémorielle, qui valorise les chevaux préférés du souverain, selon ce qui pourrait sembler une tradition picturale : celle qui lie l’activité du peintre et la fonction d’historien d’un règne, dans une logique d’Ancien Régime. Cependant, le peintre valorise les bêtes en accomplissant en quelque sorte des *portraits* de ces chevaux de l’écurie impériale. Ils accèdent ainsi au statut d’individus eux-mêmes dignes d’éloge. [Illustr. 13] Le geste se prolongera avec la présence des animaux de la maison dans les scènes familiales qui renouvellent également

19 About, Edmond, *Voyage à travers l’exposition des Beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855, p. 137, dans une section intitulée « Le talent sans le style : M. Horace Vernet ». Théophile Gautier - à la différence de Jules Janin - reproche, lui aussi, régulièrement les excès de détails triviaux et le manque d’idéalisation propre aux peintures d’Horace Vernet : il le surnomme le « journaliste de la peinture » dans *La Presse* du 18 août 1839. Ce point critique est converti positivement dans l’éloge funèbre du peintre en 1863 : « Il a compris que le héros de nos jours était cet Achille collectif qu’on appelle un régiment ». Gautier Théophile, « Horace Vernet », *Le Moniteur universel*, 23 janvier 1863, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 314.

l'art du portrait traditionnel, l'animal n'est plus un attribut qui concourt à la mise en valeur du sujet qui pose : il devient un membre de la famille, comme on peut le voir ensuite, dans des toiles de Renoir par exemple. [Illustr. 14] Ces productions vont se développer, jusqu'à la création, en 1912, d'un Salon uniquement consacré à la peinture animalière qui est un espace marqué par l'académisme de toiles lisses et décoratives : le lieu de consécration d'un goût. Une domestication par l'art de l'animal, initialement senti comme l'autre de l'homme, s'est donc développée de façon majoritaire.

Réalisme académique et réalisme comme art mineur

Dans l'approche réaliste des sujets, le regard se fait myope – pour reprendre un mot des frères Goncourt – il est attentif à une vision rapprochée. Le réalisme, même s'il privilégie des règles nouvelles demeure donc majoritairement dans une organisation taxinomique du réel où un idéal est présent, toujours ancré dans le modèle aristotélicien. La précision devient un progrès qui permet d'améliorer l'accomplissement du geste mimétique, à ce titre, le réalisme est accepté et acceptable. On note ainsi que la critique Claude Vignon dans son commentaire du salon de 1852 reproche aux peintres de n'avoir pas travaillé d'après nature lorsqu'ils présentent des crocodiles ou des alligators. Travailler au Muséum devient insuffisant, tant on prône le vrai et le détail « saisi sur le vif » dans ce réalisme qui s'académise. De plus, au milieu du siècle, on commence à préférer les animaux domestiques aux représentations d'espèces sauvages²⁰. Lorsque Charles-Émile Jacque (1813-1894) expose au Salon de 1864 un *Troupeau de moutons*, il permet à La Fizelière, d'écrire ce commentaire significatif dans *l'Union des Arts* du 21 mai :

Voilà encore un de ces artistes épris des grandeurs parfois sublimes de la vie en pleine nature et qui parviennent à atteindre le style, à force d'être vrai, quoi qu'en s'efforçant de demeurer familiers. Ah ! le beau *réalisme* ! l'aimable et attrayante vérité ! Que c'est bien là la campagne vivante, animée, pleine de bruit et de mouvement, sans cesser d'être calme, grande, heureuse.

Le discours met ici en évidence l'accord avec un « réalisme » domestiqué parce qu'il parvient à retrouver les normes de la tradition académique. La toile est acceptable parce qu'elle se fait l'emblème d'un discours sur le monde lié à un système de valeur traditionnel, on y perçoit une idéale vérité, une figuration révélatrice d'essences atemporelles donnant l'idée d'un univers stable et pérenne. Les idées, ou le modèle d'une transcendance permettent une transfiguration de la nature saisie dans son détail ou sa

20 C. Vignon (pseudonyme balzacien d'une femme critique, Noémie Cadiot), *Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1852 : « Les Bêtes sont plus heureuses que les hommes, elles ne perdent pas leurs amis. Oui, ce sont encore les mêmes noms de bon augure qui nous reviennent cette année. Et il faut croire que bêtes et gens sont contents les uns des autres [...] On sait que nous chérissons les bêtes, nous disons les belles bêtes, celles qui ont un caractère sociable, et non pas, par exemple, les caïmans, les crocodiles et les alligators qui pullulent prodigieusement au salon de 1852. Ces bêtes-là, nous ne pouvons pas les souffrir, parce que d'abord nous avons le scepticisme de ne pas vouloir admettre que ces intéressants animaux soient jamais faits d'après nature. Nous ne supposons pas que les artistes aillent les faire poser au fond de l'océan. Or, de bonne foi, il n'est guère probable que ces messieurs élèvent à domicile les crocodiles ou les alligators, il faut nécessairement qu'ils aillent puiser leur inspiration au *Muséum* » p. 55-58.

trivialité. Saint Victor qui dénonce le réalisme comme « épizootie » a des positions très claires, à cet égard, il admet volontiers la brutalité en peinture mais considère que

La laideur a son droit d'entrée dans le monde de l'art, mais à la condition suprême qu'elle y apparaisse sous une forme fantastique qui la relève et l'illumine. Ce n'est qu'à force de style, d'effet et de vigueur que le peintre peut la rendre supportable [...] l'exagérer [...] la porter aux derniers confins de la nature [...] à sa limite fantastique [...] par des types excentriques d'un goût violent et d'un aspect fabuleux²¹.

On peut observer que lorsque Chassériau présente au Salon de 1850-51 sa *Baigneuse endormie près d'une source*, la toile ne choque pas le public. Pourtant le traitement du site naturel, dans lequel s'inscrit la figure féminine, reprend la manière des paysages de Théodore Rousseau et l'on pourrait considérer que le choix de représenter les poils des aisselles relève d'une trivialité qui sort cette baigneuse de la tradition des Vénus. [Illustr. 15] Le détail rapproche le corps humain de sa part animale, choquante, voire obscène. On peut s'étonner aujourd'hui que *La Baigneuse* de Courbet ait suscité un tel emportement en 1853 et pas cette *Baigneuse* de 1851. Cependant, il faut se rappeler que les spectateurs de cette toile reconnaissent alors aisément le modèle, Alice Ozy²², courtisane à la mode, qui avait inspiré des vers à Charles Hugo et à Théophile Gautier en 1845. La représentation déplace un motif traditionnel – une Baigneuse – pour l'inscrire dans l'époque contemporaine mais elle est sans doute acceptée parce qu'elle suscite une sorte de voyeurisme, lié à l'actualité, plus qu'elle ne dérange. Dans la suite de sa carrière, Courbet, lui-même, proposera à partir de la fin des années cinquante des toiles plus consensuelles ou conventionnelles. Dans le domaine du nu ou de la peinture animalière, ses productions se font plus académiques : Zola lui reproche de chercher à « faire blond », « d'avoir fait du joli », « d'avoir fait patte de velours²³ » en 1866, au moment de l'exposition de *La Dame au perroquet* [Illustr. 16] et de *La Remise de chevreuils* [Illustr. 17]. Le réalisme pictural dominant s'institutionnalise donc peu à peu et envahit le commerce de l'art. En revanche le Salon de 1853 est exemplaire pour saisir l'existence d'un réalisme autre, celui qui suscite des réactions véritablement scandalisées.

En effet, en 1853, paradoxalement, le discours critique dominant loue, au nom du réalisme, Rosa Bonheur et condamne, au nom du réalisme, les trois toiles exposées par Courbet. Le scandale alors suscité par *La Baigneuse* est éclairant : plusieurs critiques concèdent au peintre une qualité de rendu des feuillus « digne des planches de botanique ». Les mêmes constatent que la précision du détail est liée à une pauvreté du discours de la toile qui a le tort de montrer une « nature ignoble », comme le dit Mérimée²⁴. L'exaltation due à une vision idéalisée de la nature ou à une représentation

21 Saint-Victor de Paul, « Salon de 1853 », *Le Pays*, n° 225, 14 août 1853, p. 3, repris dans *Le Nu moderne au Salon*, *op. cit.*, p. 314-315.

22 L'actrice Alice Ozy, née en 1820, se nommait en réalité Justine Pilloy, elle fut la maîtresse de Théophile Gautier, puis de Chassériau.

23 Zola, « Mon Salon », *L'Événement*, 15 mai 1866, repris dans Zola, *Le Bon Combat, De Courbet aux impressionnistes*, J. P. Bouillon (éd.) Paris, Herman, coll. Savoir, 1974, p. 69 : « Un tableau est d'autant plus goûté qu'il est moins personnel. Courbet, cette année, a arrondi les angles trop rudes de son génie ; il a fait patte de velours et voilà la foule charmée qui le trouve semblable à tout le monde et qui applaudit, satisfaite de voir, enfin le maître à ses pieds. »

24 Mérimée, Prosper, « Salon de 1853 », *Le Moniteur universel, Journal de l'Empire*, n° 156, 5 juin 1853, p. 618, repris dans *Le Nu moderne au Salon*, *op. cit.*, p. 293.

signifiante et morale – par exemple, de la laideur ou de la misère – est absente. *La Baigneuse* s'avère inclassable selon les critères de la tradition picturale, la figure centrale représentée, n'est plus une allégorie, ni une Vénus, ni une Diane²⁵. On l'associe alors à la femme hottentote ou à la sauvagerie : elle met son spectateur en présence d'une femme vue comme une origine archaïque, primitive et dépassée de l'espèce. [Illustr. 18] À cet égard, elle est choquante et brutale parce qu'elle ne réaffirme pas la supériorité de l'humain. Par contraste, la toile de Rosa Bonheur, accomplit un geste qui réaffirme la place de l'homme, en position de contrôle nécessaire de la sauvagerie. Les chevaux de traits destinés à la vente sont difficilement maîtrisables mais ils seront dominés et le regard maîtrise lui aussi ce qu'il voit, alors que la toile de Courbet met en dérouté les spectateurs du temps. Le réalisme qui a part liée avec le positivisme – et que dénonce Baudelaire – est fondé sur une classification hiérarchisée : parce qu'il devrait permettre la création de types, de catégories et sous-catégories dans une typologie raisonnée et pyramidale du corps social ou des créatures. Pour les discours dominants, l'homme, demeure, dans la hiérarchie, la figure majeure, le héros de la création naturelle. À l'inverse, les toiles réalistes, qui ne renvoient pas à un système de valeurs surplombant, sont rejetées et rejetées à ce titre – ce qui témoigne d'une juste perception critique des enjeux. En effet, elles ne donnent qu'une *vue* et non la *vision* attendue, selon la tradition académique où l'agencement du matériau plastique et ses règles de composition hiérarchisée relèvent d'une rhétorique du tableau. Une autre direction plus inquiétante est donc prise par un réalisme singulier, celui qui s'attire la vindicte critique, celui qui est qualifié d'« art psychique » : il faut entendre « art de fous », en 1853 ou en 1863 et 1865, à propos des tableaux de Courbet et Manet qui font scandale. De même, dans l'article intitulé « Littérature brutale », le critique Weiss dénonce le caractère insupportable de trois textes qui ont suscité le scandale en 1857, et ses analyses dénoncent le réalisme insupportable et bestial des *Fleurs du Mal*, de *Madame Bovary* et de la pièce *Les Faux-bonshommes* de Théodore Barrière et Ernest Capendu²⁶. Il s'agit donc de mettre à présent en évidence l'existence et les fondements de ce mouvement de particularisation à l'œuvre dans un réalisme artistique second, mineur, au sens où Deleuze parle, à propos de Kafka, de « littérature mineure ». La première manifestation de sa présence en France²⁷ me paraît sensible dans la production picturale de Théodore Géricault.

Le tournant Géricault : le peintre collectionneur de vues

Le travail de Géricault constitue un tournant emblématique dans le processus que je tente à présent de mettre en évidence. Il établit, dans le champ humain, la recherche de spécificités, de saisies taxinomiques comme le montrent ses portraits de monomaniaques. En ce sens, il pratique donc en peinture la même voie de recherche que

25 Sur ce point, l'analyse précise a été conduite dans Massonnaud, Dominique, « Le Désarroi critique : les affirmations polémiques comme négation de l'art », C. Jacot-Grapa et C. Trévisan (dir.), *Textuel*, n° 29 : *Figures de la négation*, 1995, p. 53-65.

26 Théodore Barrière et Ernest Capendu, *Les Faux-bonshommes*, Comédie en quatre actes, Paris, Michel Levy frères, 1856. Représentée l'année suivante, elle constitue ainsi un troisième scandale littéraire de l'année 1857.

27 Goya semble le premier à relever d'un souci de particularisation « brutale », visant à l'effacement des catégories régulant la vision, pour faire entrer le spectateur des tableaux dans une sensation désordonnée et dérangeante, proprement *im-médiate*.

celle qui guide la science – Lombroso – ou la littérature – Balzac – avec une recherche des « espèces humaines » ou des « états » humains. Mais les toiles révèlent – plus qu’une typologie – la présence saisissante d’une humanité animalisée, dans l’effacement des pouvoirs et du surplomb de la raison perdue. Le tableau ne glose pas, il constate l’impuissance du peintre et du spectateur : l’incapacité commune à comprendre. Dans le champ de la peinture animalière, son travail fait écart par rapport aux représentations contemporaines dominantes. En effet, ce qui semble une de ses caractéristiques, dans la recherche des singularités, est qu’il tend vers des représentations « anonymées ». On sait que, dans la peinture d’histoire, il déplace le mouvement de figuration des héros – souverains ou grands hommes – vers la peinture de sans-nom. Ainsi, avec son premier envoi, lors du Salon de 1812, il oppose aux peintures des généraux de l’Empire proposées par Gros, celle d’un banal officier et, surtout, d’un anonyme, avec l’*Officier de chasseurs à cheval*. [Illustr. 19] Le geste se poursuit avec l’exposition du *Cuirassier blessé*. En matière de peinture animalière, le mouvement est comparable : s’il peint lui aussi des chevaux de Napoléon I^{er} – comme L’Intendant, ou le Cid, il les prive de leur nom propre et de la référence à l’histoire pour banaliser leur représentation, dans une étude qui souligne la singularité purement matérielle, anatomique et individuelle de chaque animal. Il ne s’agit plus de quêter les indices qui signalent l’appartenance à une espèce de cheval mais de traiter chacun comme un sujet, singulier, unique. [Illustr. 20] Plus encore, il s’agit surtout de saisir les traits chevalins en un certain ordre agencés. Ceci est particulièrement sensible dans le travail comparatif et sériel que constituent les *Études de têtes* et les *Études de croupes de chevaux*. De même, des scènes « pittoresques » ou anecdotiques deviennent l’occasion d’études réalistes du mouvement. Tel est, en particulier, le cas du célèbre *Derby d’Epsom*. Ce travail analytique des positions du cheval au galop sera ensuite développé – ou corrigé ! – grâce à la photographie et prolongé, en particulier par Degas. [Illustr. 21] Dans les vues de la vie quotidienne – anglaise en particulier – les marqueurs de localisation se perdent dans les titres même des toiles. Avec Géricault, l’anonymat, la perte des noms et des repères classifiants est significative. Un degré supplémentaire est franchi dans l’effacement du modèle aristotélicien d’organisation, de classement et de hiérarchie dans l’ordre des espèces, comme dans l’organisation chronologique et géographique. Plus encore qu’un degré franchi, il s’agit déjà, sans doute, d’un saut qualitatif : de l’amorce d’une autre interrogation sur le réel. Avec Géricault, le peintre se fait collectionneur de vues et développe ce qu’on pourrait appeler une analyse sérielle du réel.

L’énergie des forces : l’articulation du politique et du pulsionnel

Afin de donner les fondements de ce qui me semble fonder cette interrogation autre du réel par la représentation, il s’agit à présent de signaler deux événements déterminants qui vont engager une approche différente des rapports entre l’homme et l’animal : d’une part, la querelle entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire en 1830²⁸ et d’autre part, la Révolution de février 1848. Dans les deux cas, un système de forces apparaît, brutal, dérangeant pour la pensée dominante, parce qu’il efface les hiérarchies et ce qu’on peut

28 Geoffroy Saint-Hilaire-Cuvier, *La Querelle des analogues*, présentation par P. Tort, Plan de la Tour (Var), Éditions d’aujourd’hui, Les Introuvables, 1983.

appeler les critères de distinction. Un homme égale une voix, quel que soit cet homme, quels que soient ses biens ou son rang : tel est le modèle républicain qui annule les différences hiérarchiques. [Illustr. 22] La revendication du suffrage universel est ressentie comme un brouillage de la traditionnelle organisation pyramidale du corps social. La pensée scientifique de Geoffroy Saint-Hilaire est du même ordre : son monisme – qui fut considéré par Taine comme pré-darwinien – met en avant l’indistinction entre l’homme et l’animal ; chaque espèce – ou plus encore, chaque être – n’est qu’un arrangement singulier des mêmes organes, du même donné, commun. La position n’est plus fixiste – comme celle de Cuvier. On peut à présent penser le passage d’une classe à l’autre, la différenciation entre les êtres s’opère de façon continue : « La nature emploie constamment les mêmes matériaux et n’est ingénieuse qu’à en varier les formes²⁹ ». De fait, le monstre, qui intéresse particulièrement³⁰ Geoffroy Saint-Hilaire, n’est pas un être à part, une erreur de la création, mais un arrangement particulier, qui révèle les lois de la nature : à ce titre il est digne d’intérêt et significatif. Une sorte de perpétuelle métamorphose vient donner forme à une masse brute et commune, des flux et des forces en mouvement président à ce perpétuel arrangement varié que constitue le vivant. On sait l’importance que Goethe, Balzac³¹ – et plus tard Deleuze – accordent à la pensée vitaliste de Geoffroy Saint-Hilaire dans leur compréhension de la modernité et dans leurs élaborations littéraires ou philosophiques. Il semble que ce qui est en jeu, dans le traitement du réel pour ce que j’ai ici choisi d’appeler un art réaliste « mineur³² » soit du même ordre : parce que le phénomène est ancré dans une perception de forces et de flux en mouvement qui emportent les catégories discriminantes et hiérarchisantes. On observe ainsi, que l’angoisse suscitée par « le réalisme » considéré comme « une épizootie » par Paul de Saint-Victor est une angoisse de débordement, face aux amas, aux séries indistinctes. Lorsque la foule se presse au Salon, nombreux sont aussi les malaises dans le public. [Illustr. 23] Le malaise, l’évanouissement – ou le rire – sont des *topoi* de la critique scandalisée pour signifier la gêne des sensations suscitées par les toiles scandaleuses. Un effet de réception de *La Baigneuse* de Courbet est remarquable à cet égard : un journaliste est proprement entraîné dans une analyse sans fin par son emportement critique, son compte rendu du Salon qui portait le beau titre programmatique de « Catalogue raisonné » ne traite plus que de *La Baigneuse*, livraison après livraison. Lorsque enfin Paul Mouriez³³ décide de commenter d’autres tableaux, les mois ont passés : le salon est fini. Le trouble, le vertige d’une indistinction entre les

29 Geoffroy Saint-Hilaire, « Pièces osseuses des organes respiratoires », *Philosophie anatomique des organes respiratoires*, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, p. 18-19.

30 Il commence des recherches en tératologie que poursuivra son fils, Isidore.

31 Sur ce point, je me permets de renvoyer à Massonnaud, Dominique, « Différence ou variation d’arrangements ? La pensée de Geoffroy Saint-Hilaire au travail dans la construction de relations adelphiques balzaciennes », dans Ch. Massol, Cl. Bernard et J.-M. Roulin (textes réunis par), *Adelphiques : sœurs et frères dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Kimé, 2010, p. 53-68. Ainsi qu’à Massonnaud, Dominique, *Faire vrai, Balzac et l’invention de l’œuvre-monde*, 4^e partie, chapitre 2 « Balzac et les historiens de la nature transformistes », section « Balzac et Geoffroy Saint-Hilaire », ouvrage à paraître, 2012.

32 Deleuze emprunte lui-même le terme à Etienne Geoffroy Saint-Hilaire : toutes les variations entre chaque être ne sont que des variations « mineures », ce qui s’oppose aux variations « majeures » qui désignent l’équivalent du « type » chez Cuvier. Voir, par exemple, Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, coll. Épiméthée, en particulier le chapitre « Synthèse idéale de la différence », p. 239-240 et p. 278.

33 Paul Mouriez, « Exposition de 1853. Catalogue raisonné » *L’Europe artiste*, livraisons du 22 mai - 28 août 1853, repris dans *Le Nu au Salon*, op. cit., p. 293-302.

règles semble donc avoir pour corollaire le désordre des discours³⁴ et la confusion dans l'organisation même du champ artistique. Le Salon est devenu, lui-même, un espace du mélange. De fait, les Salons annuels ou bisannuels de peinture sont peu à peu envahis au XIX^e siècle par des productions en masse, les catégories sont brouillées, on tente d'y remettre de l'ordre mais l'aléa de l'accrochage alphabétique sera le seul recours – en 1861 – à la perte d'efficacité de l'accrochage par genres³⁵. L'entreprise taxinomique traditionnelle cède ainsi du terrain : la perte des repères est un *leitmotiv* des discours critiques. Dans le même temps, alors que l'homme voit mise en péril son hégémonie sur les formes du vivant, le Salon perd peu à peu son statut d'espace unique de reconnaissance pour les artistes, avec le développement des expositions privées et payantes, l'existence des Salons des refusés puis les expositions impressionnistes, alors que les marchands et galeristes développent le commerce de l'art. Le caractère diffus et aléatoire a donc gagné le champ artistique en voie d'autonomisation. Depuis les années trente, le Salon est présenté comme un « bazar », un « amas » un « fouillis », une « cohue » ou un « bric-à-brac » dans la plupart des introductions des commentateurs. [Illustr. 24] En 1848, on atteint un point critique puisque le *Salon des artistes vivants* s'est tenu sans jury, l'esprit « républicain » s'opposant à la sélection des toiles³⁶. Une masse de productions a envahi les murs, on n'y distingue plus rien. Pour Paul de Saint-Victor, ce Salon de 1848 a été « un formidable succès d'hilarité ». La description d'ensemble qu'il propose est significative :

Nos plus bouffonnes conjectures ont été dépassées. Il y a là un millier de tableaux auprès desquels les enseignes des sages-femmes et des marchands de charbon sont des œuvres d'art. Le malheur est que les toiles magistrales pataugent au milieu de cette affreuse canaille pittoresque qui les heurte, les bouscule et les éclabousse de ses tons fangeux. Nous n'avions jamais cru la mauvaise peinture aussi contagieuse. Les lignes les plus pures, les contours les plus fiers, s'estompent au choc des anatomies dévergondées qui les affrontent : la couleur la plus lumineuse se souille et se trouble sous les immondes barbouillages qui s'y reflètent³⁷.

Maladie, laideur et saleté sont les *topoi* du discours critique que l'on retrouve sans cesse à propos du réalisme décrié, en littérature, en peinture : les mots sont les mêmes, contre Courbet, Flaubert, Baudelaire, Manet ou Zola ; ils décrivent l'effet produit par

34 Pour l'analyse détaillée de ce phénomène en 1853 : Massonnaud, Dominique, *Courbet scandale, Mythes de la rupture et Modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2003, en particulier la section « La Voix critique : une instance d'ordre fragilisée », p. 119-204. Je tenterai de développer l'analyse concernant l'écriture critique d'art avec « Des Beaux-arts à l'art moderne : formes de l'anti-critique d'art dans le premier XIX^e siècle », dans le cadre du colloque : *L'« anti-critique » des écrivains au XIX^e siècle*, organisé à l'université de Caen Basse-Normandie par Julie Anselmini et Brigitte Diaz, les 20 et 21 octobre 2011.

35 Gautier adopte le modèle de l'accrochage pour organiser le texte de sa critique du Salon, parue dans le *Constitutionnel*, à l'exception notable d'un chapitre consacré aux peintures de bataille. On lit dans le début du compte-rendu : « Toute formule générale qu'on essaye d'adapter à l'art contemporain est sujette à tant d'exceptions qu'il y faut bientôt renoncer. La classification même par genres n'est plus possible. [...] Aussi le classement des toiles a-t-il été opéré cette année par ordre alphabétique ». Gautier, Théophile, « Coup d'œil général », *Abécédinaire du salon de 1861*, Paris, Dentu, p. 9.

36 Claude Vignon (Noémie Cadiot), se réjouira du coup d'État de 1851 et de l'ordre retrouvé dans son compte rendu du Salon de 1852 : « Il fallait un coup d'État, il fallait que le gouvernement de la France se transformât de la base au faite, pour que nos expositions annuelles reprissent enfin leur ancienne splendeur sous une direction habile, sévère et énergique. », C. Vignon, *Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1852, p. 7, repris dans *Le Nu moderne au Salon*, op. cit., p. 219.

37 Paul de Saint-Victor, *La Semaine, Revue encyclopédique hebdomadaire*, Paris, 1848, n°25, 23 avril 1848, p. 793. Cité dans *Le Nu moderne au Salon*, p. 198-199.

l'absence de distinction, le manque de critères de différenciation, le risque que la brutalité, c'est-à-dire une incontrôlable circulation de forces, règne. On peut ainsi lire dans l'article de Gille en 1865 :

Qu'on ne s'y trompe pas, MM. Courbet, Manet et autres font vraisemblablement ainsi parce qu'ils ne peuvent faire autrement, et j'ai grand peur pour eux qu'ils ne soient que consciencieux en nous offrant ces monstruosité. Ce sont des esprits malades, comme qui dirait des sortes de marquis de Sade de la peinture, dont le sens artistique est déplacé ou corrompu, et qui ont perdu le chemin lumineux du naturel et du beau ; tous deux se heurtant dans l'ombre, y chercheront vainement l'inconnu et le nouveau, ils ne pourront y trouver que des fantômes difformes et hideux³⁸.

À partir de 1848, ce réalisme-là, mineur face à la culture dominante, devient synonyme de « républicain » mais l'angoisse profonde, liée au sentiment d'indistinction radicale des identités, des catégories et des êtres, dépasse les clivages politiques conscients. Ainsi Thoré, républicain et fervent défenseur de Delacroix, est tout aussi critique, le Salon est pour lui un « Bric-à-brac de tableaux ; enfants perdus, pour la plupart destinés à mourir sans avoir vécu, la plupart bâtards, qui n'ont même aucun droit à la reconnaissance sociale³⁹ ». Le saut épistémologique que peut constituer la pensée de Geoffroy Saint-Hilaire ou la rupture que représente le moment révolutionnaire – en 1789, réactivé en février 1848 – sont ici lisibles dans ce thème récurrent dans les discours critiques scandalisés, au XIX^e siècle, le bâtard : celui qui est inclassable, mêlé, qui ne s'inscrit pas dans une filiation, l'absent de la hiérarchie pyramidale ou de l'arbre généalogique. Le bâtard est l'emblème de cette pulsion sexuelle qui produit de l'indistinct, que les histoires – naturelles ou non – ne peuvent ordonner ; il cause une perturbation saisissante de l'ordre social et mental, sensible dans l'impossibilité d'octroyer un nom propre, juste. On peut observer, à cet égard, des phénomènes récurrents et discrets qui manifestent cette rupture du lien entre les maîtres et les élèves ou le rejet de la reconnaissance par le nom. Ils me semblent dire la déprise du modèle taxinomique et classificatoire, sur le plan de l'institution artistique elle-même, au moment exact où le marché de l'art commence à naître sous sa forme moderne dans les années 30 avec les critères d'octroi de valeur liés à l'authenticité de la signature. Si l'on en reste à l'exemple de Courbet, on sait qu'il revendique fortement son identité, comme le montre la grande taille de sa signature sur les toiles, qu'on lui reproche souvent ! [Illustr. 25] Il s'affirme ainsi comme peintre d'Ornans, peintre du particulier qui tente de faire de sa région un nouveau pays natal de l'artiste, digne de valorisation épique ; en revanche, sur le modèle du génie kantien, il refuse toute filiation. Il se présente comme un être seul de son espèce qui n'a pas de généalogie artistique. Ainsi, lors du salon de 1853, par une lettre ouverte dans la presse⁴⁰, il revendique le fait de n'avoir pas de maître, de n'être l'élève de personne sinon « de la nature », maîtresse autrement exigeante. Avant lui, et plus discrètement, le peintre Buisson, fréquenté par Baudelaire jusqu'en 1848, n'avait pas mentionné le nom d'un maître pour cautionner sa compétence, comme le règlement du Salon le demandait, il avait donné comme patronyme assurant sa filiation et sa propre

38 P. Gille, *L'Internationale*, 1^{er} juin 1965, cité par Clark, *op. cit.*, note 42, p. 286.

39 Thoré, T., « Salon de 1848 », *Le Constitutionnel*, 27 mars 1848, repris dans *Le Nu au Salon*, *op. cit.*, p. 200.

40 Souvent mentionnée à une date erronée dans les ouvrages critiques, la lettre de Courbet – qui participe à la construction de *La Baigneuse* en « tableau-événement » – paraît à l'occasion du salon de 1853, le 25 mai dans *Le Siècle* ; le lendemain, elle est intégralement citée dans le compte rendu de La Fizelière, « Salon de 1853 », *Journal des faits*, 26 mai 1853. Reprise dans Massonnaud, D., *Le Nu moderne au Salon*, *op. cit.*, p. 271.

reconnaissance « *Nobody*⁴¹ ». Les critiques font souvent pour eux-mêmes ce choix de l'indistinction par le pseudonyme. L'indistinction est encore plus nette lorsqu'on assiste à une revendication de l'anonymat : en 1865 un compte rendu du salon, dans *Le Monde illustré* du 13 mai, est signé « *Ego* ». Phénomène plus rare, le critique scandalisé se refuse aussi à nommer l'auteur d'*Olympia*⁴². Les anonymes de Géricault, ainsi que ces quelques gestes qui biffent la reconnaissance par le nom dans le champ artistique signalent le désir de ne prendre en compte que les matériaux constitutifs, les agencements, une sorte de dimension pré-individuelle ou virtuelle des êtres représentés ou des êtres en représentation dans le corps social. Ceux-ci revendiquent ainsi – minoritairement – l'indistinction c'est-à-dire la sortie des classifications rassurantes, comme l'était celle de Buffon, pour les trois règnes du vivant.

À terme, il apparaît que la maladie, la laideur et la monstruosité sont aisément assignables au féminin, au cours du XIX^e siècle, comme l'a montré l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini⁴³ : la femme est alors le bouc émissaire du corps social. La force pulsionnelle de transgression et de désordre que représente l'image féminine, vient rencontrer le risque d'indistinction des espèces ou des êtres, ainsi que le risque d'absence de hiérarchisation rendus sensibles par la pensée de Geoffroy Saint-Hilaire et la révolution de 1848. De fait, on comprend que les représentations qui suscitent le discours scandalisé et les assimilations animales soient le plus souvent des nus féminins. Avec le nu – « la plus haute difficulté de l'art », comme disait Manet – les enjeux de la représentation sont les plus marqués et un risque de confusion s'engage brutalement : entre le vivant et la chair morte, l'humain et l'animal, la norme et le monstre. La hantise d'une transgression sexuelle violente bouleverse les représentations. Le roman de jeunesse de Flaubert *Quidquid volueris* est emblématique de la force de cette obsession : il met en scène un personnage violent, incontrôlable, criminel, né d'une femme et d'un singe⁴⁴. On pense aussi bien sûr à quelques scènes des *Chants de Maldoror*. Placés sur le plan de l'immanence, de la banalité particulière et quotidienne, quelques nus que j'appelle ici « réalistes mineurs » signalent donc eux aussi l'éloignement du Vrai, du Beau et du Bien, la dégradation de l'idéal transcendant et la force dévastatrice des pulsions. En 1853, le commentaire d'Aubineau est significatif :

Le nu n'est pas l'indécence. On n'avait pas vu depuis longtemps un aussi grand luxe de nudités que cette année. Le féminin surtout abonde ; un féminin rachitique, lymphatique, scrofuleux et quelquefois même bossu, comme *Le Printemps* de M. L'Oison, mais qui toujours relève ou laisse tomber ses jupes⁴⁵.

41 Information donnée par Pichois et Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris, Julliard, coll. Les Vivants, 1987, note 18, p. 624.

42 Il dénie le nom même de peintre à Manet : « je ne citerai pas le nom du prétendu réaliste, élève de Courbet, qui a déposé cette *Olympia* le long du mur officiel », dans « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 13 mai 1865, p. 291, cité par Clark, *op. cit.*, note 40, p. 286.

43 M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.

44 Cf. sur ce texte de Flaubert, Massonnaud, Dominique, « 'L'Œil qui parlerait' : Balzac et les paradoxes d'un auteur clinicien en régime réaliste », *Recherches & Travaux*, n° 63 : *Figures paradoxales de l'auteur*, Ch. Massol, A.À.M. Monluçon, B. Combe (dir.), Grenoble, 2004, p. 55-64.

45 Aubineau, Léon, « Salon de 1853 », *L'Univers*, n° 202, 26 juillet 1853 (repris dans *Le Nu moderne au salon*, *op. cit.*, p. 227).

L'animal, que l'on peut considérer en philosophie comme un verrou théorique permettant d'assurer la distinction des règnes, devient dans le « réalisme mineur » ce qui permet de saisir – c'est-à-dire de dire dans le discours scandalisé ou de montrer dans les représentations – la présence d'une faculté créatrice autre, dont le rôle est d'inquiéter, de perturber ou d'abattre les catégories, pour laisser place à la seule intensité de la sensation, aux flux d'énergies vitales et aux interrogations radicales sur l'identité. Alors que les historiens de l'art font souvent de Degas, l'artiste qui marque la fin du réalisme, je souhaite clore l'analyse avec une frappante « sculpture » : *Petite Danseuse de quatorze ans* exposée à la sixième exposition impressionniste en 1881. Elle combine les matériaux de l'art, la cire - puis le bronze et sa patine⁴⁶ - aux matériaux du monde réel, le tulle du tutu, le satin des chaussons. Huysmans écrit à son propos : « Devant [elle] le public, très ahuri et comme gêné se sauve. La terrible réalité de cette statuette lui procure un évident malaise [...] M. Degas a culbuté les conditions de la sculpture⁴⁷ ». Et dans *Le Temps*, Paul Mantz, affirme qu'elle est « troublante, mais aussi redoutable parce qu'elle est sans pensée, elle avance avec une bestiale effronterie, son visage, ou plutôt son petit museau⁴⁸ ». [Illustr. 26] L'être-animal de la *Petite Danseuse de quatorze ans* est clairement énoncé. La sculpture – dont le titre suggère qu'elle est censée représenter le mouvement, la vie, la grâce – étonne aujourd'hui encore quand on la rencontre au Musée : aboutissement du « réalisme mineur », tel qu'on l'a approché ici, cette enfant – devenant femme – semble une improbable momie, à la chair de cuir, tannée, une petite danseuse – comme le perroquet de Félicité – à son tour, naturalisée.

Dominique Massonnaud

Université Stendhal-Grenoble 3

Traverses 19-21 - Composante « Études des Crises
de la Représentation » - EA 3748

46 La statue de cire colorisée est ensuite reprise en plusieurs exemplaires au moyen de moulages en bronze, à partir des années 1920.

47 Huysmans, Joris-Karl, « L'Exposition des indépendants en 1881 », repris dans *L'Art moderne* [1883], réédition avec une préface d'Hubert Juin, Paris, UGE, 10-18, 1975, p. 228.

48 Mantz, Paul, *Le Temps*, 23 avril 1881.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Courbet, *La Baigneuse*, (*Les Baigneuses*), 1853, huile sur toile, 2, 27 x 1,93 m, Montpellier, Musée Fabre.
2. Manet, *Olympia*, signée 1863 exposée en 1865, huile sur toile, 1, 305 x 1, 90 m, Paris, Musée d'Orsay.
3. Poussin, *Éliézer et Rebecca*, 1648, huile sur toile, 1,18 x 1,99 m, Paris, Musée du Louvre.
4. Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853, huile sur toile, 2,44 x 5, 067 m, New York, Metropolitan Museum of Art.
5. Martinet, François-Nicolas, *Caille, de Madagascar*, 1771, gravure sur cuivre, coloriée à l'époque, 25,5 x 21 cm, dans Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, tome XVII, (Histoire naturelle des oiseaux)*, « le Turnix ou Caille de Madagascar », Paris, 1771, p. 479, planche enluminée n°171.
6. Delacroix, *Cheval sauvage terrassé par un tigre*, 1828, encre, aquarelle et gouache, 13,5 x 20,1 cm, New York, collection Karen B. Cohen, Metropolitan Museum of Art.
7. Barye, *Jaguar dévorant un lièvre*, 1852, Bronze, (plâtre exposé au Salon de 1850), H 39 L 103 P 38 cm, Paris, Musée du Louvre. (six épreuves d'époque).
Barye, *Éléphant d'Asie*, 1857, Bronze, H 14 L 15,7 P 6,7 cm, Bordeaux, Musée des arts décoratifs.
8. Sir Edwin Landseer, *Éos*, 1841, commande de la reine Victoria pour le Prince Albert, huile sur toile, 1,118 x 1,429 m, Grande Bretagne, Collection royale.
9. Goya, *La Captura del toro*, 1793, huile sur toile, 43 x 31 cm, Madrid, Collection Marqués de la Torrecilla.
- Bonheur, *La Fenaison en Auvergne*, 1855, huile sur toile, 2,13 x 4,22 m, Fontainebleau, Musée national du château.
- La Rochemore, *Jeune Taureau dans la vallée d'Ange*, 1868, huile sur toile, 1,38 x 2,00 m, Lisieux, Musée d'art et d'histoire.
- Brascassat, *Combat de taureaux dans le pays nantais*, vers 1837, huile sur bois, 22 x 29 cm, Montauban, Musée Ingres.
10. Antoine Charles Horace Vernet, dit Carle Vernet, *Napoléon à la chasse dans la forêt de Compiègne*, 1811, huile sur toile, 1,31 x 1,62 m, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage.
11. Antoine Charles Horace Vernet, dit Carle Vernet, *Chasse au daim pour la Saint-Hubert en 1818, dans les bois de Meudon*, entre 1825 et 1827, huile sur toile, 2,27 x 3,365 m, Paris, Musée du Louvre.
12. Anonyme, *Geymüller, Cheval favori de François 1^{er}, Empereur d'Autriche*, 1833, huile sur toile, 32 x 40 cm, Chantilly, Musée Condé.
13. Dedreux, *Lisa, jument favorite de Napoléon III*, 1853, huile sur toile, Commande de l'Empereur, Compiègne, Musée du Château.
14. Renoir, *Madame Georges Charpentier et ses enfants*, 1878, huile sur toile, 1,54 x 1,90 m, New York, Metropolitan Museum of Art.
15. Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850, huile sur toile, 1,37 x 2,10 m, Avignon, Musée Calvet.
16. Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile, 1,295 x 1,956 m, New York, Metropolitan Museum of Art.
17. Courbet, *Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine*, 1866, huile sur toile, 1,74 x 2,09 m, Paris, Musée d'Orsay.
18. Courbet, *La Baigneuse*, huile sur toile, 1853, 2, 27 x 1,93 m, Montpellier, Musée Fabre.
19. Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, 1812, huile sur toile, 3,49 x 2,66 m, Paris, Musée du Louvre.
20. Géricault, *Cinq chevaux vus par la croupe dans une écurie*, 1820-1822, huile sur toile, 38 x 46 cm, Paris, Musée du Louvre.
Géricault, *Tête de cheval blanc*, 1810-12, huile sur toile, 55 x 66 cm, Paris, Musée du Louvre.
En bas à gauche : Géricault, (toile achevée par Horace Vernet pour le personnage du lad), *Cheval sortant de l'écurie*, huile sur toile, avant 1824, 36 x 45 cm, Chantilly, Musée Condé.
21. Géricault, *Course de chevaux montés*, entre 1820 et 1824, huile sur toile, 27 x 38 cm, Paris, Musée du Louvre.
Géricault, *Le Derby d'Epsom*, 1821, huile sur toile, 92 x 123 cm, Paris, Musée du Louvre.
- Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, 1817, Huile sur papier marouflé sur toile, 45 x 60 cm, Paris, Musée du Louvre.
- Muybridge, *Saut d'obstacle, cheval noir*, 1887, (Vue d'ensemble et détail), Épreuve photomécanique : héliogravure, 25 x 30 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- Degas, *Cheval au galop sur le pied droit, Jockey*, 1865-1881, fonte à la cire perdue, bronze, patine brune, cheval H 20 L 18,2 P 33,5 cm, Jockey H 14 L 7,5 P 6 cm, Paris, Musée d'Orsay.
22. Bertall, (Charles-Albert d'Arnoux), « Revue patriotique. Les néo-critiques », 1848, dessin de presse, *La Semaine*, n°26, 1848, 30 avril 1848, p. 832. Repris dans Massonnaud, Dominique, *Le Nu moderne au Salon*, op. cit., p. 194.
23. Cham, (Comte Amédée de Noé), « Promenade à l'exposition », dessin de presse, *Le Charivari*, 3 juillet 1853, repris dans Cham, *Revue du Salon de 1853*, Paris, s.d., BNF, Estampes, repris dans Massonnaud, Dominique, *Le Nu moderne au salon*, op. cit., p. 241.
24. Biard, *Quatre beures au Salon*, 1847, huile sur toile, 57 x 67 cm, Paris, Musée du Louvre.
25. Courbet, détail de *La Baigneuse*, huile sur toile, 1853, 2, 27 x 1,93 m, Montpellier, Musée Fabre.
26. Degas, *Petite dansense de quatorze ans*, 1881, (l'original est une sculpture à la cire colorée, tissu : tulle, ruban, H 98 L 35,2 P 24,5 cm, Washington, National Gallery) ; on voit ici un des moulages effectués entre 1921-1931 : bronze, tissu : tulle, ruban, patine colorée, H 98 L 35,2 P 24,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

