

Thierry Laugée, *Des images pour l'animal, Instruction visuelle et conservation des espèces dans l'État de New York (1869-1914)*, Presses universitaires de Strasbourg, 2022, 480 pages, 85 illustrations.

Jean-Hubert Martin

DANS **REVUE DE L'ART** 2022/4 N° 218 , PAGES 94A À 94A
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.218.0094a

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2022-4-page-94a?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Thierry Laugée, *Des images pour l'animal. Instruction visuelle et conservation des espèces dans l'État de New York (1869-1914)*, Presses universitaires de Strasbourg, 2022, 480 pages, 85 illustrations.

C'est l'histoire d'un extravagant paradoxal qui a amené au XIX^e siècle des défenseurs de la nature américains à tuer des animaux d'espèces animales en voie de disparition et à en faire des taxidermies pour susciter une prise de conscience et un mouvement de protestation, qui devait obliger les autorités à légiférer et à prendre des mesures pour interdire les massacres.

Des espèces entières ont été exterminées par milliers depuis les bisons jusqu'à diverses sortes d'oiseaux (sternes et goélands). L'étude de Thierry Laugée retrace le rôle primordial joué par les muséums américains, particulièrement l'American Museum of Natural History de New York. Loin de se cantonner aux généralités des histoires institutionnelles, elle met au contraire en lumière le rôle primordial de quelques personnages qui ont transformé et fait évoluer les attitudes et les procédés des musées, en particulier : Albert S. Bickmore, Frank M. Chapman et William Temple Hornaday.

Bickmore, en tant que responsable du département de l'éducation, donna à l'AMNH de New York dès sa fondation, une orientation pédagogique qui le différenciait des musées européens. Grâce au soutien des autorités, il organisa des conférences d'abord au muséum, puis dans les écoles en introduisant une dimension narrative et récréative à ses présentations, grâce à des photographies sur plaques de verre.

Chapman était un passionné d'ornithologie. Il quitta son métier de banquier pour rejoindre l'équipe du muséum où il devint en 1908 conservateur pour les oiseaux. Choqué par les massacres d'oiseaux pour en orner les chapeaux des dames, selon la mode de l'époque, il milita pour une sauvegarde des animaux, troquant le fusil du chasseur pour l'appareil de photo. Il contri-

bu à son amélioration technique et à l'allégement du matériel dont le maniement et l'installation rendait la prise de vue du vivant très difficile. Son orientation pédagogique alla jusqu'à installer de nouvelles présentations des collections ornithologiques en fonction des lieux et des saisons et non plus du classement par espèces. Il fut également l'instigateur des groupes biotopes, montrant de nombreux oiseaux dans un environnement reconstitué.

Partant du principe qu'il y a une pensée visuelle, indépendante du langage, la notion d'instruction visuelle fut au cœur de la réflexion du muséum dès la fin du XIX^e siècle. Le débat opposant les tenants de la rigueur du classement scientifique aux partisans de l'émotion et du choc esthétique était déjà en place avec son argumentaire, au point qu'on s'étonne qu'il ait si peu évolué, comme on a encore pu le voir lors de la création du Musée du Quai Branly.

Hornaday débuta comme taxidermiste dans l'entreprise de Henry Augustus Ward *Natural Science Establishment* à Rochester, qui produisait des articles pour les muséums et avait fait venir des taxidermistes européens pour améliorer la qualité des ouvrages, qui jusque-là relevaient plutôt de l'empaillage. Après un voyage de collecte en Asie, il devint taxidermiste au United States National Museum de Washington de 1882 à 1890. Effrayé et scandalisé par la décimation quasi totale des bisons, il y créa le *Department of Living Animals*, noyau d'un futur parc zoologique. En 1887, son groupe de *Bisons d'Amérique*, une taxidermie spectaculaire de grande dimension et placée au centre du parcours connut un grand succès et devint célèbre, car il avait «la précision scientifique nécessaire à un muséum, le potentiel distrayant à un parc zoologique et l'efficacité d'un pamphlet».

A partir de 1895 quand Hornaday devient le directeur du New York Zoological Park, sous l'influence d'Ernest T. Seton, une place importante y fut réservée aux artistes qui disposaient d'ateliers, de salles de cours, de ressources documentaires et même, grâce à un ingénieux système de transport interne de cage, de la mise à disposition d'animaux pour pouvoir les étudier et les dessiner sans la présence des barreaux. A cette période de rapide expan-

sion de la photographie, il semble que l'objectif ait plus été d'accréditer la valeur de la peinture animalière dans le milieu des Beaux-Arts que de développer le progrès de l'étude de l'anatomie animalière.

«Le mouvement des artistes naturalistes rassemblait des individus formés sur le terrain, à partir du vivant, pour produire un art animalier mimétique, porteur d'un discours moral, et visant la revitalisation d'un peuple par l'éducation à son environnement».

L'auteur qualifie les taxidermistes d'artistes naturalistes et analyse en détail, pour les grandes vitrines de groupes naturalisés dans leur environnement, la part de fidélité à la réalité photographique et celle de l'artifice de la composition à vocation pédagogique et attrayante.

Sur cette question de la taxidermie en tant qu'art, on espère que l'auteur pourra nous éclairer dans une publication ultérieure sur la relation entre science et art en Europe. La question se posait déjà à Paris avec les cires anatomiques de Pinson qui eut en 1771 l'autorisation exceptionnelle de montrer un bras humain écorché en cire à la porte du Salon, c'est à dire en dehors de la salle où il ne fut pas admis à côtoyer les œuvres d'art des académiciens.

Les frontières entre les domaines sont très poreuses. Démonstration est faite que la célèbre taxinomie monumentale *La tigresse et l'éléphant du duc d'Orléans* toujours exposée au Musée national d'histoire naturelle de Paris doit beaucoup à la sculpture *La chasse aux tigres* de Barye qui lui-même s'inspirait d'un ouvrage anglais sur les chasses exotiques publié en 1819. De surcroît cet ouvrage de caractère dramatique, longtemps considéré comme un chef d'œuvre de la taxidermie française, a été réalisé par l'entreprise de Ward à Rochester qui en a livré quatre versions différentes, modifiant chaque fois l'identité du valeureux chasseur dont la vie est mise en péril par le tigre. Ces montages animés spectaculaires de taxidermie furent principalement exécutés pour être montrés lors des expositions universelles. Le groupe *Lion attaquant un dromadaire* dû à la maison française Verreaux et exposé à l'exposition universelle de Paris en 1867 fut acquis par l'AMNH, qui s'est souvent approvisionnée auprès de cette

firme, lorsqu'il s'agissait de constituer une collection exhaustive de spécimens, avant de créer sa propre école de taxidermie.

Si l'on peut classer ce qu'il est convenu d'appeler la sculpture taxidermie dans la catégorie de l'art populaire pour sa destination d'éducation des masses, elle se rangerait plutôt dans l'art savant de par la technicité complexe que requiert sa création dans le respect et la fidélité au modèle vivant. Il serait intéressant de savoir comment elle a été envisagée et catégorisée en Europe à partir du XIX^e siècle dans un contexte où la prise de conscience de la protection du vivant n'avait pas la même acuité qu'aux États-Unis et où les académies, conservatrices, veillaient à une autonomie des formes artistiques fidèles aux règles d'un classicisme issu de la Renaissance.

Les vitrines du AMNH se situaient entre *mimesis* et *fantasia*. La tentation de l'illusionnisme guettait constamment la vocation représentative de la peinture occidentale, hantée par le mythe des raisins peints par Zeuxis et picorés par les oiseaux. La taxidermie serait-elle en sculpture l'équivalent du trompe l'œil en peinture ? Fidèle à une mésinterprétation de la sculpture antique vieille de quatre siècles, le déni de la polychromie dans la sculpture version Beaux-arts était de règle. Elle se devait d'être de la couleur de la pierre ou du bronze patiné, alors que la sculpturdermie reproduisait très fidèlement pelage et plumage, mais avait le défaut d'être plus que d'après nature, puisqu'elle était au sens propre du terme une nature morte. On reprochait à l'époque à Rodin de s'écarter du nu idéal en se servant de moulages de parties du corps humain.

Entre temps, la taxidermie a pris une revanche inattendue par intégration à des œuvres surréalistes (*Perroquet* de Miro et *Loup table* de Brauner) et Pop'art (chèvre angora, aigle et coq de Rauschenberg). Plus récemment, Gloria Friedmann a alerté sur les dangers menaçant le vivant et Thomas Grünfeld a créé des chimères par hybridation avec les *Misfits* au château d'Oiron, issus des fantasmagoriques *Wolpertinger* imaginés par les chasseurs bavarois.

Jean-Hubert Martin

Francis Bacon: Man and Beast, catalogue d'exposition (Royal Academy of Arts, Londres, 30/01/2021-18/04/2021), sous la direction de Michael Peppiatt, Anna Testar et Sarah Lea, Londres, Royal Academy of Arts, 2021, 157 pages.

Francis Bacon (1909-1992) a fait l'objet de nombreuses expositions monographiques ou dialectiques ces dernières années en Europe (*Bacon, la France et Monaco*, Monaco, Grimaldi Forum, 2016; *Bacon-Giacometti*, Bâle, Fondation Beyeler, 2018; *Bacon en toutes lettres*, Paris, MNAM, 2019; et tant d'autres), témoignant de l'immense succès que remporte toujours son œuvre, près de trente ans après sa disparition.

L'exposition *Francis Bacon: Man and Beast*, reprogrammée en 2021 au Royal College of Art suite à la pandémie, s'inscrit dans la lignée de ces grandes manifestations sur le peintre; elle est d'autant plus pertinente que l'artiste, pourtant autodidacte, à occupé à deux reprises au moins dans les années 1950 l'atelier de certains de ses amis professeurs dans la célèbre école d'art. Contrairement à ses précédents immédiats, l'exposition innove en cela qu'elle ne s'intéresse pas à la figure de Bacon sous un angle biographique, géographique ou en vis-à-vis d'un autre artiste, mais s'attarde plutôt sur un aspect particulier de son travail: son rapport à l'animalité, que les commissaires Michael Peppiatt, Anna Testar et Sarah Lea envisagent autant comme un sujet iconographique que comme un aspect psychologique, voire méthodologique, de l'œuvre du peintre.

Constituée de six sections correspondant à autant d'angles d'attaque du sujet – des «Furies» d'Eschyle à «La corrida», en passant par des thèmes moins clairs comme «L'animal intérieur» ou «Le corps en mouvement» –, le parcours rassemble une cinquantaine de toiles, parmi lesquelles certains des plus intéressants triptyques de Bacon, comme *Second version of Triptych 1944* (1988) ou *Triptych inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981).

Le catalogue permet de mieux comprendre l'intention des auteurs de la rétrospective. Outre la chronologie, assez documentée, et la courte bibliographie, qui synthétise largement celle de Krzysztof Cieszkowski de 1985, republiée en 2016 dans le catalogue raisonné de

Martin Harrison, l'ouvrage qui accompagne l'exposition comprend de courts textes présentant les différentes sections, et trois essais.

Le plus général sur le sujet de l'exposition, écrit par Michael Peppiatt, est consacré à la place de l'animal dans l'œuvre de Bacon. S'il ne développe pas d'éléments inédits au sujet des connaissances que l'on a de la carrière du peintre (à laquelle le commissaire à par ailleurs grandement contribué en rédigeant sa biographie), il n'en demeure pas moins qu'il rappelle des éléments essentiels à la compréhension de ses toiles. D'abord, que les sources de l'iconographie animalière chez Bacon sont nombreuses – les photographies et reproductions d'œuvres d'art montrant chiens, rapaces et créatures mythologiques jonchent le sol de son atelier; ensuite, qu'on peut trouver l'origine de l'intérêt de Bacon pour les bêtes dans ses voyages en Afrique australe. Dans un second temps cependant, et c'est là l'argument fort de l'essai, Peppiatt montre que les œuvres de Bacon sont conçues pour résister à l'interprétation symbolique ou narrative, et que l'approche théorique de l'art, si elle intéresse au plus haut point l'artiste, ne peut en aucun cas servir de grille de lecture à son œuvre, qui veut enregistrer puis restituer des faits dans toute leur «brutalité». Ainsi, lorsque la crucifixion est défaite de sa symbolique chrétienne, elle devient chez le peintre un acte de cruauté presque banal, où l'on maltraite la viande, dont sont constitués les êtres humains comme les animaux. Alors, Bacon soutient que l'instinct est beaucoup plus intéressant que l'intellect lors de la production de son œuvre (comprendre: le regard brut vaut mieux que la symbolique) et, comme le relève Deleuze, peint alors des toiles qui relèvent d'une «zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal». Peppiatt démontre ainsi que l'animalité est un genre de mode créatif pour Bacon, et que c'est là que se joue une partie du choc que produisent les toiles du peintre sur la rétine du spectateur.

On regrette néanmoins que le travail de son ami photographe Peter Beard (absent de l'index), ainsi que les expériences de Voronoff sur les singes, sur la côte d'Azur, lorsque Bacon réside à Monaco, et qui l'ont sans aucun doute marqué pour certaines de ses toiles, ne soient pas évoqués. De même, les

contresens très étonnants dans le texte proposé par Stephen F. Eisenman, qui repose sur une lecture de la bestialité chez Bacon sous l'angle de la cause animale (!), produisent de graves biais de lecture, notamment sur son rapport à William Blake ou encore sur son usage de sources photographiques, pourtant bien connues, pour *Painting* (1946). Mais le texte de Catherine Howe, qui conclut la partie théorique de la publication, synthétise avec brio les différentes thèses d'une lecture psychologique et psychanalytique de l'œuvre de Bacon, d'Ernst Van Alphen (1992) aux études plus récentes (Harrison *et alii*, 2019), et complète ainsi les éléments apportés à la connaissance du public au sujet de cette passionnante thématique.

Milan Garcin