

Les animaux en quête d'un visage

Des comparaisons morphologiques à l'expression des passions

Martial Guéron
Professeur d'Histoire de l'art
Université de Strasbourg/EA 3400

Lorsque ma collègue Florence Lotterie m'a sollicité pour intervenir dans le cadre de cette école thématique consacrée à l'animal, j'ai eu le réflexe de proposer une réponse qui croise mes préoccupations actuelles sur l'histoire des représentations du visage depuis la Renaissance, avec une prédilection pour la période qui court de la fin du 17^e à la fin du 18^e siècle. Au surplus, comme l'intitulé du programme spécifiait qu'il s'agissait de replacer la question de l'animal au croisement de la philosophie, de la littérature, des arts et des sciences et que mon approche me pousse à prendre en compte ce type de convergences, c'est dans cette perspective que je voudrais me situer, en prenant comme fil conducteur les comparaisons entre les morphologies humaines et animales, mais aussi entre leurs expressions respectives. Et si j'ouvre la séquence d'images qui va accompagner mon propos avec trois photographies [fig. 1], ce n'est pas du tout parce que j'entends déborder mon champ chronologique, c'est tout simplement pour poser un problème historique qui me semble fondamental et que nous pouvons appréhender à partir d'une expérience tout à fait banale, que chacun d'entre nous peut faire au quotidien. De quelle expérience s'agit-il ? De celle qui nous pousse à percevoir et à interpréter l'expression des animaux à travers des critères physiognomoniques et anthropomorphiques : c'est la touchante mélancolie du bouledogue, c'est l'attitude dédaigneuse et un rien ridicule du dromadaire ou de l'autruche, c'est la cruauté narquoise du crocodile ou de la hyène, etc. — sachant que chacun de nous est parfaitement libre de ses propres projections sur les animaux de son choix. Dans le même ordre d'idée, tout le monde connaît l'attrait exercé sur le grand public par certaines photographies, notamment par les cartes postales représentant des animaux « pittoresques », un attrait qui repose très largement sur cette propension que nous avons à projeter des expressions humaines sur des têtes animales et à leur prêter des sentiments bien humains. Naturellement, cette propension a sa réciproque, qui consiste à comparer la physionomie ou l'expression d'individus à celle d'animaux plus ou moins typés, des analogies dont on retrouve l'empreinte dans les

expressions du langage quotidien : un « profil de rapace », un « regard bovin », un « sourire de cheval », inutile d'insister.

Mais il me semble que ce phénomène peut en partie expliquer le succès des fameux dessins de Charles Le Brun — et plus encore des gravures qui en ont été tirées — reposant sur un principe de composition qui juxtapose les têtes d'animaux et les têtes d'hommes, avec pour effet de suggérer au spectateur que les analogies morphologiques qu'elles présentent signalent en fait une parenté de caractère entre les deux [fig. 2]. C'est là un des grands principes de la tradition physiognomonique antique remontant aux écrits du Pseudo-Aristote, une tradition qui explique ainsi, pour prendre deux cas extrêmes, que les individus qui auront les traits lourds et empâtés comme ceux des bœufs seront lâches et paresseux comme ces animaux, tandis que ceux qui auront l'air aussi majestueux que le lion seront aussi nobles et courageux que le roi de la jungle.

Je dois d'ailleurs rappeler que si le principe de ces analogies remonte à l'Antiquité, ce n'est qu'à la fin de la Renaissance, plus exactement en 1586, avec la publication du traité de Giovan Battista della Porta, *De Humana Physiognomia*, que la possibilité de déduire le caractère d'un individu à partir de ce type de comparaisons a, pour la première fois, reçu un support visuel sous la forme de vignettes gravées [fig. 3]. Chez Porta, ces parallèles sont à comprendre, d'une part, comme relevant d'une cosmologie dont les différentes composantes sont solidaires entre elles, mais également comme une des conséquences de la pensée analogique, qui autorise toutes sortes de rapprochement morphologiques. Il convient aussi de préciser que si le propos de l'ouvrage de Porta est plus riche que ce que suggèrent de telles comparaisons¹, le succès qu'il a remporté s'explique en grande partie par les nombreuses illustrations qui l'accompagnent, premières du genre à avoir proposé de telles équations visuelles entre têtes d'hommes et têtes d'animaux, des équations qui peuvent tout aussi bien servir à valoriser certains types d'individus – Platon comparé à un prudent chien de chasse à l'esprit fureteur et sagace – qu'à les discréditer. Il me faut encore préciser qu'il existe, dans l'ouvrage de Porta, certaines tensions entre le texte et les illustrations, car si celui-ci explore les indices que livrent les mouvements expressifs du visage, celles-là se contentent de montrer des hommes et des animaux parfaitement immobiles.

¹ Dans les mêmes années paraissent des ouvrages attribuant aux animaux une signification morale ainsi : *Description philosophale, forme et nature des bestes tant privées que sauvages avec le sens moral compris, le naturel et condition*, Paris, 1571.

Ce précédent étant pris en compte, j'en arrive maintenant aux fameux dessins dans lesquels Charles Le Brun reprend le même principe, à une date où il règne en maître absolu sur l'institution qui régent la vie artistique en France, je veux bien sûr parler de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée par Mazarin en 1648.

Un document aujourd'hui relativement connu fait état d'une conférence sur la physiognomonie que Le Brun aurait prononcée à deux reprises devant l'Académie, les 7 et 28 mars 1671, en présence de Colbert. Le texte intégral de cette allocution est malheureusement perdu, mais il nous reste, outre sa trace sous la forme d'un petit extrait², 250 dessins qui y sont rattachés et qui sont aujourd'hui conservés au Département des arts graphiques du musée du Louvre. Parmi ces dessins, nous en trouvons un grand nombre illustrant les fameuses analogies entre la morphologie de visages humains et de têtes d'animaux, comme si le but recherché était d'appliquer directement le vieux principe physiognomonique suivant lequel il existe bien une corrélation entre apparence physique et tempérament [fig. 4]. Relevons rapidement qu'il est à peu près acquis que Le Brun présenta certains de ces dessins lors de son allocution : en effet, le fragment conservé de son texte suggère que la comparaison entre les parties de la face des animaux et les parties de la face humaine ne peut être démontrée efficacement que par le moyen de telles illustrations. Certains dessins montrent d'ailleurs que Le Brun allait jusqu'à comparer la construction géométrique de la physionomie des animaux à celle de certains individus types [fig. 5]. Or c'est justement cette tentative de repérer et d'inscrire ses analogies morphologies dans le solide, dans le construit et dans le géométrique, qui me paraît intéressante, d'abord parce qu'elle anticipe certains travaux sur l'anatomie comparée qui vont se développer à partir de la fin des Lumières — je pense à ceux de Petrus Camper —, mais aussi et surtout parce que ces dessins mettent au jour l'opposition fondamentale entre l'analyse du *caractère fixe* et celle des *mouvements de l'âme*.

Parallèlement à ces recherches sur la physiognomonie zoologique, Le Brun s'est intéressé à l'expression des passions de l'âme. Or, là encore, il nous reste à la fois des dessins tout à fait frappants qui ont été transposés par la suite en gravures, mais aussi le texte d'une conférence à travers lequel nous percevons assez bien que cet artiste, comme beaucoup de ses contemporains, a été marqué par le traité de Descartes sur les *Passions de l'âme* (1649). Du reste, cela ne l'a pas empêché de puiser des arguments dans un ouvrage du médecin de Louis XIV, Marin Cureau de la Chambre, qui proposait une approche nosologique des

² Pour les textes de Le Brun auxquels il sera fait référence, voir Charles Le Brun, *L'expression des passions*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1994.

passions. C'est donc sur cette base que Le Brun s'est appliqué à décrire et à analyser les mouvements des muscles de la face à la manière d'une signalétique des passions de l'âme, en fournissant une sorte d'inventaire sous forme de dessins, qui, à partir d'un degré zéro des émotions correspondant à la *tranquillité*, se décline en passions simples ou composées, indexées sur les lettres de l'alphabet³ ; un détail de première importance, puisqu'il s'agit, sur le papier, d'articuler comme un langage ce qui, sur le corps, semble plutôt procéder d'automatismes liés à l'influx nerveux.

Parvenu à ce point, un constat s'impose : lorsque Le Brun s'intéresse à la codification des passions de l'âme, que ce soit dans son texte ou dans ses dessins, jamais il n'utilise les parallèles avec les animaux. Pour ce qui concerne les passions de l'âme, sa seule référence, c'est l'homme, et dans ce cas, l'homme ne doit se comparer qu'à lui-même⁴. Par surcroît, comme l'expression des passions est supposée se rapporter à des émotions et des affects communs à tous les hommes, Le Brun s'est efforcé d'en fournir une représentation exemplaire et épurée à travers le même idéogramme qui se tend et se détend en fonction de la place qu'il occupe dans l'ensemble de la série, depuis l'impassibilité et le silence de l'âme jusqu'aux passions qui s'en écartent le plus, comme la colère ou la rage.

Certes, dans tous les cas — qu'il s'agisse des dessins pour les passions ou des dessins consacrés aux analogies animales — le visage est soumis à un tracé régulateur dont les coordonnées peuvent passer par les sourcils, les yeux, la base du nez, les lèvres et le menton. Cependant, dans les dessins figurant les passions, plus celles-ci sont intenses, plus on voit le visage s'écarter de ces repères essentiels. En revanche, dans les comparaisons avec les animaux, leur sujétion y paraît constante. Ce qui me semble indissociable de l'arrière-plan théorique sur lequel se fonde Le Brun, un arrière-plan qui veut que la configuration extérieure du corps des animaux montre des signes permanents et incontestables de leurs mœurs et de leur caractère. En deux mots, selon cette théorie, la robustesse et la nervosité du lion sont des indices de sa force ; la souplesse et la délicatesse du renard, expriment sa duplicité ; l'aspect farouche et brutal de l'ours sa cruauté, etc. — autant de poncifs que partagent d'autres artistes-théoriciens proches de Le Brun à l'Académie royale⁵. Partant, pourquoi ne serait-il pas possible d'en faire de même avec l'animal pensant ? Autrement dit, ne pourrait-on tirer

³ Hubert Damisch, « L'alphabet des masques », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 21, 1980, p. 123-131.

⁴ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe - début XIXe siècle)*, Réédition, Paris, Payot, 2007, p. 93.

⁵ Henri Testelin, « Sur l'expression générale et particulière », (6 juin 1675), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, édition établie par Alain Mérot, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 323.

quelques conjectures à partir des signes fixes et permanents caractérisant les différents types d'hommes ? À dire vrai, si cela était *envisageable*, ce serait à condition — excusez-moi d'insister — que ces signes soient fixes et permanents. Car s'il apparaît que l'on peut, pour l'œil de la fin du 17^e siècle, comparer la structure du visage d'un homme à la face d'un animal, il n'est pas très courant, en revanche, d'établir des rapprochements entre leurs mimiques expressives.

Il faudrait avoir le temps, pour bien comprendre cette affaire, de revenir à la question de l'influence du traité de Descartes sur Le Brun et sur sa conception de l'essence de l'âme. On sait que pour le philosophe, celle-ci tient dans la pure pensée, dans le *cogito*, ce dont les animaux ne peuvent se prévaloir. Ce qui, on s'en souvient, les ravalait au rang de corps machines qui n'agissent que comme des automates plus ou moins perfectionnés. Les conséquences de cette thèse sont connues, je ne m'y attarde pas : à partir du moment où il est admis que l'animal ne pense pas, cela signifie qu'il n'a aucune perception — entendu que pour les cartésiens, la perception est un acte de la pensée — et qu'il ne peut ressentir ni peine, ni joie, ni plaisir, ni douleur ; c'est l'exemple fameux des cris que pousse un chien battu, cris dont l'explication serait simplement mécanique, à la manière dont la bouilloire se met à siffler sans qu'elle souffre pour autant de la chaleur de l'eau bouillante. Logiquement, c'est bien l'expressivité, à savoir un langage en rapport avec une pensée, qui est supposée définir l'humanité et la séparer radicalement de l'organicité et de l'animalité.

Bien sûr, pour un peintre comme Le Brun, l'expressivité ne saurait se réduire au seul langage articulé, à la parole : seule l'expression du corps, en particulier celle du visage, peut compenser le mutisme et l'immobilité des figures qu'il représente. Or justement, à regarder de plus près certains de ses dessins, on a parfois le sentiment que les animaux et les types d'hommes qui s'y trouvent apparentés sont montrés avec une recherche d'expression et un accent d'intelligence humaine ; un élément d'autant plus frappant qu'il survient dans un contexte où les débats sur la question de l'âme des bêtes vont prendre une ampleur nouvelle et intéresser la plupart des philosophes du 17^e et du 18^e siècle⁶. Quelque chose frémit, en effet, dans plusieurs de ces dessins et peut-être est-ce dû, au moins en partie, au fait que Le Brun emprunte finalement à des modèles explicatifs multiples et parfois contradictoires, n'hésitant pas, tout en ayant recours à Descartes, à emprunter, on l'a dit, à Marin Cureau de la Chambre, voire à la Préface des *Fables* de Jean de La Fontaine [fig. 6].

⁶ Comme on s'en rend compte à travers les ouvrages d'Antoine Dilly, de Guillaume Lamy et de Daniel Duncan.

Chez Cureau de la Chambre, il puise dans le *Traité sur la connaissance des animaux*, ouvrage publié en 1648. On y apprend que si la nature a doté l'homme d'un tempérament équilibré, il en va tout autrement de celui des bêtes. Alors que dans l'homme, les humeurs se sont unies dans une juste modération, il y a toujours chez elles un penchant excessif dans le tempérament : l'une est trop chaude ou trop froide, l'autre trop sèche ou trop humide⁷. Ce qui fait la dignité de l'homme, précise, c'est de modérer ses passions, tandis que chez les animaux, plus ces passions sont parfaites, plus elles sont grandes et fortes. En d'autres termes, plus un lièvre est timide, plus c'est un lièvre ; plus un tigre est cruel, plus c'est un tigre⁸. Ce qui revient pratiquement à dire qu'un tigre qui manifesterait de la timidité ou de la crainte ne serait plus tout à fait un tigre et qu'un lièvre hargneux ne serait plus tout à fait un lièvre.

On peut comprendre le parti que Le Brun a pu en tirer : en toute hypothèse, un homme présentant de fortes parentés physiques avec une espèce animale particulière signifierait donc, à travers son corps, qu'il est entièrement dominé par une passion unique. C'est là un trait que comprendront parfaitement les caricaturistes qui, surtout à partir de la fin du 18^e siècle, sauront exploiter les ressources visuelles du face à face que nous imposent les créatures de Le Brun. Quelles sont-elles en vérité ? Celles du cadrage, celles de la focalisation sur le buste, particulièrement sur les yeux, mais aussi une recherche expressive qui prend l'apparence d'un rendu parfaitement objectif, d'où découle que nous ne pouvons prêter la même signification au regard de l'aigle et à celui du cheval, au groin du porc et au museau du chat, à la gueule du loup et aux babines du bélier. Tout se passe comme si chaque espèce animale ouvrait sur une expression spécifique et hiérarchisée, en rapport avec sa place au sein de la hiérarchie des bêtes. Ce qui, d'ailleurs, était déjà perçu comme tel dès la fin du 17^e siècle ; lisons par exemple ce qu'écrit Pierre Bayle dans son *Dictionnaire historique et critique* : « Ne faut-il pas qu'on suppose que l'âme d'un chien ou d'un singe est moins grossière que celle d'un bœuf ?⁹ ». Bientôt, certains savants du 18^e siècle affirmeront qu'entre l'animal et l'homme, il faut parler d'une différence de degré plutôt que d'une différence de nature.

Je voudrais à présent faire une observation qui, tout en prolongeant ce que je viens de dire, me permettra de revenir plus directement à notre questionnement initial. On peut constater que Le Brun a beau multiplier les dessins pour chacune des espèces d'animaux qu'il retient, de fait, chaque spécimen est toujours conforme à ce qu'on attend de lui. Je veux dire par-là

⁷ Marin Cureau de la Chambre, *L'art de connoistre les hommes*, Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660, p. 10-11.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Amsterdam, chez P. Brunel et alii, vol. 4, p. 80, article « Rorarius ».

qu'aucun animal ne déroge au caractère qui lui est attribué. Ainsi, conformément à ce que suggère Cureau de la Chambre, on ne peut imaginer Le Brun s'essayant à dessiner un lion ayant une expression craintive ou un bœuf au regard pétillant de malice [fig. 7]. De là, il découle que chaque animal, même lorsqu'il paraît à la limite de manifester une émotion, reste toujours en accord avec le caractère qu'on lui prête, celui que l'on retrouve sous une forme identique chez chacun de ses semblables. Or il me semble important de souligner que cette perception de l'animal comme créature fixe, permanente et invariable se maintient bien au-delà de la fin du 17^e siècle, puisqu'on la retrouve théorisée notamment chez Buffon, qui y trouve d'ailleurs, dans le prolongement de la tradition cartésienne, l'occasion de réifier les bêtes, les évaluant comme on sait en fonction de leur utilité pour l'homme.

J'en reviens maintenant aux premières remarques que j'avais faites en prenant le prétexte des trois photographies d'animaux qui me servaient en quelque sorte de frontispice : je pense en effet qu'il a quelque chose qui ressort de tout cela, peut-être de façon plus précise après nous être confrontés aux travaux de Le Brun, c'est la question de savoir à partir de quand l'homme occidental a commencé de prêter des expressions humaines à certains animaux et si cette projection anthropomorphique est déterminée historiquement. Il me paraît assez remarquable que même dans les dessins satiriques, qui, dès le 16^e siècle, utilisent fréquemment le recours à l'animalisation des traits pour stigmatiser l'ennemi politique ou religieux, jamais les têtes d'animaux n'expriment des passions inattendues. La plupart du temps, le procédé utilisé par les dessinateurs se réduit à une sorte de « collage » ou de « greffe » d'une tête animale sur un corps bien humain [fig. 8]. Bien sûr, il ne faut surtout pas comprendre que ces têtes animalisées n'expriment rien, mais le fait est qu'elles n'expriment rien d'inattendu : une tête de loup donne nécessairement au personnage un caractère inquiétant et cruel, un mouton un aspect inoffensif de victime potentielle, un bœuf de paresseux apathique, etc. Et même lorsqu'on a affaire à des images satiriques qui reposent sur le principe du monde renversé, où des chats risquent de se faire dévorer par des rats [fig. 9], les petits félins en question gardent leur expression immuable, à savoir, tel qu'ils sont alors perçus, celle d'animaux rusés et un peu traîtres. Le contraste n'en est que plus frappant avec toute la gamme d'émotions que l'on attribue aujourd'hui aux animaux dans les arts visuels, que ce soit à travers la photographie, le film d'animation, la bande dessinée, le livre pour enfant ou le dessin satirique.

J'en reviens donc à ma question : est-ce que notre propension à prêter des expressions humaines à certains animaux est déterminée historiquement ? Si cela ne fait plus guère de doute, vouloir situer précisément à quel moment les choses se sont modifiées et pour quelles

raisons paraît bien délicat. Pour aujourd'hui, je dirai rapidement que même si l'on perçoit un certain frémissement dès le 17^e siècle¹⁰, le véritable tournant paraît plutôt se situer au cours de la seconde moitié du 18^e siècle, avec une accélération durant la période révolutionnaire. Pourquoi cette période ? Sans entrer dans les détails, le fait est que l'on a vu alors certains philosophes comme Condillac affirmer haut et clair que les hommes et les animaux sont bien construits sur un socle commun et qu'ils ont, l'un et l'autre, de la volonté, de l'intelligence, un langage et... des passions¹¹. C'est d'ailleurs cette question cruciale du socle commun entre les hommes et les animaux qui a focalisé de nombreux savants de l'époque sur les créatures intermédiaires, où en tout cas considérées comme telles : l'orang-outan, le Hottentot, l'Homme Sauvage, etc. Or dans quelles catégories d'images voit-on, au cours des dernières années du 18^e siècle, un intérêt manifeste pour l'expressivité corporelle des animaux et particulièrement pour leur « visage » ? Principalement à travers deux catégories d'illustrations dont les points de convergences mériteraient d'être analysés plus systématiquement : les images scientifiques et les images satiriques. Pour illustrer la première catégorie, j'ai choisi des petites gravures didactiques qui accompagnent le traité du vétérinaire Antoine François sur les différentes passions du cheval, lesquelles sont présentées dans une progression dynamique, puisqu'il s'agit de les observer au pas, au trot et au galop ! [fig. 9]. Rien de plus sérieux ici, soyons-en assurés. Pour la seconde catégorie, je n'avais que l'embarras du choix, mais l'exemple que j'ai retenu boucle admirablement le 18^e siècle : il s'agit d'une planche extraite du fameux recueil des *Caprices* de Goya, où, avec un sourire dont on nous a répété qu'il est le propre de l'homme, un âne paraît très fier de présenter au spectateur la longue lignée d'ânes dont il descend, ce qui est d'autant plus cocasse que Buffon, quelques décennies plus tôt, avait décrit le quadrupède aux longues oreilles comme un cheval dégénéré [fig. 10]. On peut comprendre, alors, que le fait de gagner un visage, pour les animaux, n'était pas forcément à leur avantage, quand c'était pour le mettre au service d'un regard critique sur des comportements bien humains. Le fait que ce soit un artiste comme Goya, homme des Lumières et familier des théories physiognomoniques, qui en ait donné une de ses expressions les plus originales n'est certes pas le fruit du hasard. Au reste, mon tout dernier mot sera emprunté au manuscrit du musée du Prado qui commentait cette planche au moment de sa parution : « Le pauvre animal ! Les généalogistes et les rois d'armes l'ont rendu fou ! Et il n'est pas le seul. »

¹⁰ Je pense en particulier aux grenouilles d'Henri Picquot qui semblent annoncer celles de Grandville.

¹¹ Pour des développements sur ces questions, voir François Dagognet, *L'animal selon Condillac. Etude sur le "Traité des animaux"*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1987.