

Université de Montréal

*Le cheval à cru : pour une éthique relationnelle,
visuelle et textuelle de l'équin en art du XVIII^e siècle à aujourd'hui*

Par
Valérie Bienvenue

Membres du jury

Examinatrice externe
Kari Weil

Membre du jury
Valéry Giroux

Directeur de recherche
Nicholas Chare

Président-rapporteur
Olivier Asselin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en histoire de l'art

Décembre 2023
© Valérie Bienvenue, 2023

Résumé

Ma thèse porte sur l'évolution de la réception des chevaux dans l'art européen du XVIII^e siècle à aujourd'hui. En examinant minutieusement des œuvres d'artistes tels que Rosa Bonheur, George Stubbs, Sawrey Gilpin, Pablo Picasso, Art Orienté Objet et plusieurs autres, dans des contextes artistiques variés – peinture, dessin, sculpture, bioart ou encore danse –, j'entends démontrer que les façons de voir (ou de ne pas voir) les chevaux dans toute leur complexité sont historiquement limitatives et changeantes. Selon une approche transdisciplinaire, ma recherche combine l'histoire de l'art animalier, les études animales, ma formation en beaux-arts, et une vaste expérience sur le terrain auprès des chevaux. Elle cherche également à modifier et à nuancer les lectures contemporaines de l'art mettant en scène des chevaux, en plus de proposer des façons alternatives, plus accueillantes, d'écrire au sujet de cet Autre. La première moitié de la thèse se concentre sur la façon dont le cheval a été représenté dans l'art aux XVIII^e et XIX^e siècles, tandis que la seconde moitié, qui couvre les XX^e et XXI^e siècles, poursuit ce thème en mettant en exergue les pratiques d'écriture au sujet des œuvres d'art représentant les chevaux et la façon dont elles ont souvent été inhospitalières. Cherchant à dépasser le dualisme linguistique actuel au sein de la discipline pour décrire les dynamiques interspèces, cette thèse propose des avenues de réflexion innovantes sur le binaire cheval/humain, qui ont puisé dans des ressources inusitées en histoire de l'art, soit les idées de la déconstruction en lien avec les animaux, où la notion d'hospitalité est particulièrement importante.

Puisque l'historienne de l'art dispose d'une certaine latitude quant à la structuration de « l'histoire qu'elle raconte », les récits de la thèse sont transmis de manière à être plus empathiques aux réalités équinées. Dans cette veine, l'ambition globale de ma thèse est de mettre l'accent sur l'importance de conscientiser le regard posé sur l'œuvre d'art équine ou équestre et sur les responsabilités de l'auteur, de manière à sensibiliser le regardeur à des responsabilités relevant de l'éthique interspèces. Chaque cheval est unique, physiquement et psychologiquement. À l'intérieur d'une pratique qui souhaite étudier l'art qui le représente, (re)connaître la valeur singulière de cet Autre impose des défis particuliers. Aujourd'hui, les contacts avec les chevaux sont pour la majorité des historiens de l'art inexistantes, ce qui engendre généralement une vision et une compréhension plus superficielle de l'Autre. Ma thèse apporte de nouvelles perspectives aux débats contemporains sur les possibilités de voir les chevaux dans l'art et sur les paramètres à prendre en compte pour le faire, et elle fournit des modèles potentiels quant à la manière d'écrire sur cet Autre en tant qu'être familier. Bien que mon sujet soit les chevaux dans l'art et dans les écrits sur l'art, les interprétations que je développe ici ont une résonance et une pertinence plus larges, notamment pour les études animales.

Mots-clés : art animalier; chevaux dans l'art; déconstruction; éthique animale; écrits sur l'art; Rosa Bonheur

Abstract

My thesis considers the shifting reception of equine themed European art from the 18th Century to today. Through a series of close readings of works encompassing diverse media such as painting, drawing, sculpture, bio art and dance, by artists including Rosa Bonheur, George Stubbs, Sawrey Gilpin, Pablo Picasso and Art Orienté Objet, I demonstrate that the ways horses have been seen (or not seen) in all their complexity are historically contingent and changeable. My transdisciplinary approach combines insights from the history of animal art, animal studies, my training in fine art and my substantial practical knowledge of actual horses gleaned from my time teaching bareback riding and rehabilitating horses suffering from physical and psychological trauma. As well as seeking to shift and nuance contemporary readings of art featuring horses, I also strive to develop a mode of writing about horses that is more welcoming to this Other, the horse, than many previous art historical analyses. The first half of the thesis focusses on how horses were represented in 18th and 19th century European art. The second half considers 20th century and 21st century art and also examines how ways of writing about horses in art history have been restrictive and unwelcoming. I seek to move beyond the dualistic language conventionally employed by art history to refer to equine subject matter because it constrains efforts to rethink interspecies dynamics and impedes attempts to reconceptualise the horse/human binary. My attempts to transcend dualism have required me to engage with deconstruction, a way of thinking rarely embraced by art history. In this context, the notion of hospitality has been particularly important.

As art historians possess a measure of agency regarding the structuring of the stories they tell, my own endeavours are organized around the need to show empathy towards horses in their lived reality. In this vein, the overarching concern of my thesis is to emphasize the need for a critically reflexive way of looking at art with equine subject matter, one that foregrounds the viewer's and the writer's responsibilities in relation to interspecies ethics. Every horse is physically and psychologically unique and acknowledging this singularity, the singularity of an Other, as it manifests in and through representation, poses specific challenges. Today most art historians have no day-to-day knowledge of horses, a reality that leads to a superficial and unempathic perception of this Other. My thesis, grounded in an intimate familiarity with equines, in lived experience, in fieldwork of a kind, contributes new insights to contemporary debates about the parameters and possibilities for seeing horses in art and provides potential models for how to write of this Other as a familiar. Although my subject is horses in art and in writings about art, the understandings I develop here have a broader resonance and relevance for animal studies.

Keywords: animal art; horse in art; deconstruction; animal ethics; art writing; Rosa Bonheur

Table des matières

Résumé	2
Abstract	3
Liste des figures	5
Remerciements	31
Introduction. États de rencontres et commencements	33
Chapitre 1. Vers une écriture et une peinture équines	54
1.1 Lire entre les lignes (d'une figure équine)	54
1.2 Voir, cet évènement. Questions d'éthique, d'hospitalité et de regards	64
1.3 Être à cheval sur mes mots, nue devant l'œuvre	73
1.4 Inspirée par <i>l'écriture féminine</i> d'Hélène Cixous : rêver une <i>écriture équine</i>	79
1.5 Aux marges de la centauresse	86
Chapitre 2. Du type à la personnalité. George Stubbs, Sawrey Gilpin et la figure du cheval au XVIII^e siècle en Angleterre	96
2.1 Le Thoroughbred biographique	96
2.2 George Stubbs. À cheval sur la tradition : inégalités, hommages et contradictions	111
2.2.1 Sublimiser les écorchés ou l'adoration des viscères	121
2.3 Sawrey Gilpin. Accueillir la nature du cheval	130
2.3.1 Gulliver chez les Houyhnhnms	138
Chapitre 3. Du travail inachevé. Le testament équin de Rosa Bonheur	152
3.1 Regards sur des êtres touchés. Être touché par les regards	152
3.2 Inscrire un cheval dans une œuvre : entre réalisme et fiction	164
3.2.1 <i>Marché aux chevaux</i> (1853-1855)	178
3.2.2 <i>Foulaizon du blé en Camargue</i> (1864-1899)	187
3.3 Avec le cheval, retourner la terre des conventions picturales	194
3.4 Présences autochtones. Magnifier des secrets interspèces	200
Chapitre 4. <i>Boy Leading a Horse</i> (1905-1906). (Dé)peindre les possibles et les limites d'un lien interspèces	212
4.1 Quand la textualité équine s'emballe	212
4.2 Débrider la vue, la langue et les mots	218
4.3 <i>The Watering Place</i> (1905-1906)	229
4.4 La nudité des espèces	234
4.5 Porter le masque	241
4.6 À juste titre?	246
Chapitre 5. Cheval de Troie. Virologies contemporaines équineshumaines	251
5.1 <i>Cyber Horse</i> (2016)	251
5.2 Parasitismes artistiques interspèces	254
5.3 <i>Que le cheval vive en moi</i> (2011). Art Orienté Objet	264
5.4 Danser le cheval, comme on « aime » le dresser. <i>We Love Horses</i> (2018)	276
5.5 Mettre le cheval à sa main. Les sculptures équines de Deborah Butterfield	289
Conclusion. Dans l'antre de nous deux.	304
Références bibliographiques	313
Figures	345

Liste des figures

- Fig. 1. Artiste inconnu, *Panneau des chevaux chinois*, paroi droite, diverticule axial, magdalénien (c. 21 000 avant AEC), ocre jaune et manganèse, grotte de Lascaux, Montignac-Lascaux, photographie de Norbert Anjoulat pour le ministère de la Culture nationale de la préhistoire
- Fig. 2. Détail de la voûte principale, grotte de Lascaux, Montignac-Lascaux
- Fig. 3. Artiste inconnu, *Chevaux en éventail*, aurignacien (c. 36 000 ans AEC), charbon de bois et silex, Chauvet, Ardèche
- Fig. 4. Artiste inconnu, *Venus du Mas d'Azil*, magdalénien (c. 14 000-13 000 ans AEC), incisive de cheval sculptée, grotte du Mas d'Azil, musée d'Archéologie nationale, Ariège
- Fig. 5. Artiste inconnu, *Cheval Vogelherd*, aurignacien (c. 40 000 ans AEC), ivoire de mammoth, 5 cm de long, parc de la Préhistoire de Tarascon, aurignacien, photographie par Hilde Jensen
- Fig. 6. Han Gan, *Night-Shining White*, c. 750 EC, Tang dynasty, encre sur rouleau, 30,8 x 34 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 7. Paul Nadar, *Portrait de Selika Lazevski*, 1891, photographie, dimensions n. d., ministère de la Culture de France, Paris
- Fig. 8. Auteur inconnu, *Blanche Allarty, écuyère*, s. d., photographie, dimensions n. d., emplacement inconnu. Source de Rosine Lagier
- Fig. 9. Jacques-Louis David, *Le premier consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, 1800, huile sur toile, 260 x 221 cm, château de Malmaison, Rueil-Malmaison
- Fig. 10. Jacques-Louis David, *Le premier consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, détail, 1800, huile sur toile, 260 x 221 cm, château de Malmaison, Rueil-Malmaison
- Fig. 11. Paul Delaroche, *Napoléon Bonaparte franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard en 1800*, 1848, huile sur toile, 289 x 222 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 12. *Grandes Écuries, Musée du cheval – Château de Chantilly*, photographie de Gary Otte
- Fig. 13. Andrea del Verrocchio, *Measured Drawing of a Horse Facing Left (recto)*, c. 1480-1488, dessin de crayon et encre brune, 24,9 x 29,7 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 14. Léonardo da Vinci, *L'homme de Vitruve*, c. 1492, dessin à la plume et au lavis, 34 x 26 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise

- Fig. 15. Leonardo da Vinci, *A Horse in Left Profile, with Measurements*, c. 1490, pointes métalliques et encre sur papier bleu-gris, 32,4 x 23,7 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni
- Fig. 16. Antonio di Pucci Pisanello, *Study of Horse Heads*, c. 1433-1438, crayon sur papier, 29 x 19 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 17. Andrea del Verrocchio (attribué à), *Medusa Head*, c. 1480, provient du relief de terracotta du Palazzo de Via dell'Arco dei Ginnasi, Rome (maintenant détruit), image de Mary D. Garrard
- Fig. 18. Julie Rrap, *Camouflage #2 (Raquel)*, 2000, photographie montée sur lexcen, 19,5 x 12,2 cm, édition de 9, collection de l'artiste
- Fig. 19. Julie Rrap, *Horse's Tale*, 1999, photographie cibachrome, 120 x 120 cm, Museum of Contemporary Art Australia, The Rocks
- Fig. 20. Auguste Rodin, *La Centauresse*, c. 1901-1904, sculpture de marbre, 71 x 104 x 31 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 21. Auguste Rodin, *La porte de l'enfer*, c. 1880-1890, sculpture de bronze, 635 x 400 x 85 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 22. David Franco, *Ely Guerra/Hombre Invisible*, 2009, photographie, dimensions n. d., projet créé pour la pochette de l'album musical d'Ely Guerra, *Hombre Invisible*
- Fig. 23. William Blake, *The Centaur Cacus*, illustration provenant de l'ouvrage *Divine Comedy* de Dante, « Inferno », Canto XXV, c. 1824-1827, aquarelle, crayon et encre sur papier, 36,7 x 51,7 cm, The British Museum, Londres
- Fig. 24. Salvador Dalí, *La femme cheval – Chevaux daliniens*, 1972, lithographie en couleur, 68 x 50 cm, édition limitée de 350, Dalí Paris, Paris
- Fig. 25. Laurence Jenkins, *Nobody Likes Reverse Centaur*, c. 2014, image provenant d'un tweet, 8 juin 2014
- Fig. 26. Pierre-Gabriel Berthault, *Centauresse allaitant son enfant*, n.d., gravure à l'eau forte, illustration extraite de *Voyages pittoresques de Naples et de Sicile*, Jean-Claude Richard de Saint-Non, 1781-1786, p. 10
- Fig. 27. Bernhard Dietrich Haage, *Centauresse médiévale*, n.d., enluminure provenant du *Livre du destin d'Heidelberg*, c. 1491, Université d'Heidelberg, Ratisbonne
- Fig. 28. Robert Rauschenberg, *Unicorn Costume*, 1949, photographie de Trude Guermonprez

- Fig. 29. Max Ernst, *La mariée du vent*, 1940, dessin sur papier vélin, 45,7 x 30,5 cm, collection privée
- Fig. 30. Ma rencontre avec *La Centauresse* (Auguste Rodin, c. 1901-1904), musée Rodin, Paris, photographie de Anne-Sophie Miclo
- Fig. 31. Auguste Rodin, *Centauresse étreignant deux enfants*, 1880, crayon sur papier vélin, 9,9 x 7,7 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 32. Auguste Rodin, *Centauresse et enfant*, 1886, épreuve sur papier vélin, 11 x 14 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 33. Auguste Rodin, *Centauresse dressée enlaçant un petit centaure*, s. d., encre sur papier quadrillé, 17,9 x 12 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 34. Auguste Rodin, *La Centauresse*, 1887, sculpture de plâtre, 46,5 x 50 x 16,7 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 35. Auguste Rodin, *Torse de la Centauresse*, 1887, sculpture de terre cuite, 28 x 10,8 x 8,5 cm, musée Rodin, Paris
- Fig. 36. Auguste Rodin, *Grande main crispée avec figure implorante (torse de la Centauresse)*, c. 1906, sculpture de bronze, 44,5 x 32,5 x 25,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
- Fig. 37. Carolus Duran, *Au bord de la mer, mademoiselle Croizette*, 1873, huile sur toile, 340 x 312 cm, musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Tourcoing
- Fig. 38. Édouard Manet, *Portrait de Marie Lefebure*, c. 1870-1875, huile sur toile, 89,5 x 116 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo
- Fig. 39. Carolus Duran, *Au bord de la mer, mademoiselle Croizette*, illustration extraite de *Le Journal amusant*, 24 mai 1873
- Fig. 40. Auteur inconnu, *Dear FEI*, s. d., image extraite du Web
- Fig. 41. John Wootton, *The Godolphin Arabian, Held by a Groom, in a Landscape with a Ruined Church*, 1731, huile sur toile, 101,3 x 127,7 cm, collection privée
- Fig. 42. John Wootton, *Lord Harley's Bloody Shouldered Arabian*, 1723, huile sur toile, 102,9 x 123,2 cm, collection privée
- Fig. 43. Sir Edwin (Henry) Landseer, *The Arab Tent*, 1866, huile sur toile, 153,6 x 226,4 cm, The Wallace Collection, Marylebone
- Fig. 44. James Seymour, *A Groom and Three Horses in a Stable*, s. d., huile sur toile, 81,3 x 142,3 cm, collection privée

- Fig. 45. Paul Sandby, *The Dam of Gimcrack*, c. 1750-1765, crayon, encre et aquarelle sur papier, 7,7 x 11,8 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni
- Fig. 46. John Wootton, *The Godolphin Arabian*, 1731, huile sur toile, 102 x 127 cm, collection familiale du duc de Leeds
- Fig. 47. John Wootton, *Lord Portmore Watching Racehorses at Exercise on Newmarket Heath*, 1735, huile sur toile, 67,6 x 124,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 48. Daniel Quingley *The Godolphin Arabian*, s. d., huile sur toile, 54 x 43 cm, National Horseracing Museum collection, Newmarket
- Fig. 49. George Stubbs, *Gimcrack on Newmarket Heath, with a Trainer, a Stable-Lad, and a Jockey*, 1765, 96,5 x 186,5 cm, collection privée
- Fig. 50. George Stubbs, *Lustre Held by a Groom*, c. 1762, huile sur toile, 101,9 x 127 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 51. Peintre inconnu, *Aleppo*, 1727, image extraite de *The Art of the Horse*, John Fairley, 1995, p. 73
- Fig. 52. George Stubbs, *Scape Flood Held by a Stable Lad*, 1777, huile sur toile, dimensions n. d., Althorp Collection
- Fig. 53. George Stubbs, *The Third Duke of Dorset's Hunter with a Groom and a Dog*, 1768, huile sur toile, 101,6 x 126,4 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 54. George Stubbs, *Freeman, The Earl of Clarendon's Gamekeeper, at Twilight, with a Dying Doe and a Hound*, 1800, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 55. Sawrey Gilpin, *Portrait of a Horse*, 1760-1765, huile sur toile, 79,3 x 79 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni
- Fig. 56. Sawrey Gilpin, *A Racing Saddle on a Horse's Back, With Details of Stirrup*, s. d., crayon et encre sur papier vergé, 17,1 x 23,2 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 57. George Stubbs, *The Grosvenor Hunt*, 1762, huile sur toile, dimensions n. d., Trustees of the Grosvenor Estate, Royaume-Uni
- Fig. 58. Théodore Géricault, *Jockey montant un cheval de course*, 1821-1822, huile sur toile, 36,8 x 46,4 cm, musée des Beaux-Arts de Virginie, Richmond

- Fig. 59. George Stubbs, *A Grey Horse Galloping in a Field*, 1793, huile sur toile, 102 x 127 cm, Royal Collection, Royaume-Uni
- Fig. 60. Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion (Sallie Garner)*, 1878, photographie sur carton, dimensions n. d., The Library of Congress, Washington D.C.
- Fig. 61. George Stubbs, *Study of a Racehorse in Action: Galloping to Left, a Semi-Anatomical Study, with Skin Flayed to Show Action of Muscles*, s. d., sanguine et graphite sur papier vélin, 17,1 x 27 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 62. Mon tableau comparatif
- Fig. 63. George Stubbs, *Bay Hunter by a Lake*, 1787, huile sur panneau de chêne, 119 x 165,2 x 10,5 cm, Tate Museum Collection, Londres
- Fig. 64. George Stubbs, *William Anderson with Two Saddle-Horses*, 1793, huile sur toile, 102,3 x 128,2 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni
- Fig. 65. Sawrey Gilpin, *A Saddled Strawberry Roan Hunter, Tethered to a Tree, in a Landscape*, 1780, huile sur toile, 63,5 x 76,2 cm, collection privée
- Fig. 66. Sawrey Gilpin, *Four Sketches of Horse Tails*, 1760, graphite sur papier verge, 24 x 16,2 cm, Yale Center for British Art, Gift of Arthur Weyhe, New Haven
- Fig. 67. George Stubbs, *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion*, 1762, huile sur toile, 296,1 x 248 cm, The National Gallery, Londres
- Fig. 68. Jeff Wall, *A Donkey in Blackpool*, 1999, photographie, 195 x 244 cm, Kunstmuseum Basel, St. Alban-Graben
- Fig. 79. George Stubbs, *Scrub, a Bay Horse Belonging to the Marquess of Rockingham*, c. 1792, huile sur toile, 268 x 244,5 cm, collection privée
- Fig. 70. George Stubbs, *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion*, détail, 1762, huile sur toile, 296,1 x 248 cm, The National Gallery, Londres
- Fig. 71. George Stubbs, *Hambletonian, Rubbing Down*, 1800, huile sur toile, 209,6 x 367,3 cm, National Trust Collections, Royaume-Uni
- Fig. 72. George Stubbs, *Self-portrait on a White Hunter*, 1782, émail sur porcelaine, 93 x 21 cm, collection privée
- Fig. 73. George Stubbs, *Portrait of a Gentleman Upon a Grey Hunter*, 1781, huile sur toile, 61 x 71,25 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

- Fig. 74. George Stubbs, *Reapers*, 1785, huile sur panneau de bois, 89,9 x 136,9 cm, Tate Moderne Collection, Londres
- Fig. 75. George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, 1853, gravure, dimensions n. d., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 76. George Stubbs, *George Stubbs*, 1781, émail sur porcelaine, 69,7 x 53,1 cm, National Portrait Gallery, Londres
- Fig. 77. George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, 1853, gravure, dimensions n. d., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 78. George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, 1853, gravure, dimensions n. d., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 79. Honoré Fragonard, *Le cavalier de l'apocalypse sur son cheval*, écorchés, 1766-1771, sculpture, dimensions n. d., École nationale vétérinaire d'Alfort, Alfort
- Fig. 80. George Stubbs, *Finished Study for "The Twelfth Anatomical Table of the Muscles... of the Horse"*, 1756-1758, graphite et sanguine sur papier, 47,7 x 29,6 cm, Royal Academy of Arts, Londres
- Fig. 81. George Stubbs, *Finished Study for "The Twelfth Anatomical Table of the Muscles... of the Horse"*, 1756-1758, graphite et sanguine sur papier, 47,7 x 29,6 cm, Royal Academy of Arts, Londres
- Fig. 82. Sawrey Gilpin, *Disproportioned Horses Drawing*, s. d., graphite et aquarelle sur papier vélin, dimensions n. d., Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 83. Sawrey Gilpin, *Horse Skeleton*, s. d., graphite sur papier vergé, 23,5 x 26,2 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 84. Sawrey Gilpin, *Lord Wennan's Mare Flora*, 1749, graphite sur papier vergé, 32,9 x 41,8 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 85. George Stubbs, *Horse Attacked by a Lion (Episode C)*, 1768-1769, cire d'abeille et huile sur panneau, 39,1 x 42,5 x 4,8 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 86. George Stubbs, *A Lion Attacking a Horse*, 1762, huile sur toile, 243,8 x 332,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 87. Giovanni Francesco Susini, *A Lion Attacking a Horse*, c. 1630-1640, bronze, 24,2 x 30 cm, The Frick Collection, New York
- Fig. 88. Théodore Géricault, *Tigre attaquant un cheval sauvage*, c. 1826-1829, aquarelle vernie sur papier, 18 x 24,8 cm, musée du Louvre, Paris

- Fig. 89. Franz Adam, *Lions attaquant des chevaux*, 1846, huile sur toile, 122,5 x 159,4 cm, collection privée
- Fig. 90. Eugène Delacroix, *Lion dévorant un cheval*, c. 1844, vernis, aquarelle et plomb sur papier calque, 20,2 x 26,2 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 91. Sawrey Gilpin, *Horse Frightened by a Snake*, c. 1780-1790, huile sur panneau, 43 x 75,6 cm, Tullia House Museum and Art Gallery, Carlisle
- Fig. 92. James Seymour, *Old Fox Held by a Groom*, 1721, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 93. James Seymour, *A Bay Racehorse with Jockey Up*, 1730, huile sur toile, 30,5 x 35,6 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 94. Sawrey Gilpin, *A Horse*, s. d., graphite sur papier vergé, 21,6 x 28,3 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 95. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 96. Sawrey Gilpin, *Sketch of a Horse*, s. d., graphite sur papier vergé, 28,1 x 39,4 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 97. Sawrey Gilpin, *Study of a Horse Lying Down*, s. d., graphite sur papier vergé, 16,2 x 20,3 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 98. Sawrey Gilpin, *A Horse Facing Left*, s. d., graphite sur papier vergé, 22,9 x 32,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 99. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 100. Sawrey Gilpin, *Horse Running Towards Left...*, s. d., crayon, graphite et encre sur papier vergé, 16,5 x 22,9 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 101. Sawrey Gilpin, *A Groom with a Terrier Bringing in a High Spirited Stallion*, s. d., huile sur toile, dimensions n. d., collection privée
- Fig. 102. Sawrey Gilpin, *Horse Dressed in Blanket*, 1760, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 27,5 x 36,5 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 103. Sawrey Gilpin, *Different Forms of Mutilating the Tails of Horses*, n.d., image extraite de *Remarks on Forest Scenery*, William Gilpin, 2^e édition, 1794, vol. II, p. 257

- Fig. 104. Sawrey Gilpin, *Passions of Horses Expressed by their Ears*, n.d., image extraite de *Remarks on Forest Scenery*, William Gilpin, 2^e édition, 1794, vol. II, p. 268
- Fig. 105. Sawrey Gilpin, *'Furiband', with his Owner, Sir Henry 'Harry' Harpur, 6th Bt (1739-1789) and a Groom*, 1774, huile sur toile, 61,5 x 74,3 cm, National Trusts Collections, Royaume-Uni
- Fig. 106. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 107. Sawrey Gilpin, *Colonel Thornton's Jupiter, by Eclipse out of a Mare by Tartar, by a Fence, with a Grey Mare, at Thornville Royal*, 1792, huile sur toile, 134,1 x 175,3 cm, collection privée
- Fig. 108. George Stubbs, *Mares and Foals without a Background*, 1762, huile sur toile, 99 x 190,5 cm, collection privée
- Fig. 109. Sawrey Gilpin, *Mares and Foals, Facing Right*, c. 1790-1800, huile sur toile, 43,2 x 69,9 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 110. Sawrey Gilpin, *Mares and Foals, Facing Left*, c. 1790-1800, huile sur toile, 43,2 x 69,9 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 111. Sawrey Gilpin et George Barret Senior, *Landscape with Mares, Foals and Deer*, s. d., huile sur toile, 96,5 x 132,7 cm, Leicester Museum & Art Gallery, Leicester
- Fig. 112. George Stubbs, *Mares and Foals in a River Landscape*, c. 1763-1768, huile sur toile, 101,6 x 161,9 cm, Tate Britain, Londres
- Fig. 113. Sawrey Gilpin et George Barret Senior, *Broodmares and Colts in Landscape*, c. 1763-1768, huile sur toile, 101,6 x 161,9 cm, Tate Britain, Londres
- Fig. 114. Joseph William Turner et Sawrey Gilpin, *Windsor Park: With Horses*, s. d., exp. 1811, graphite et aquarelle sur papier, 57,7 x 77,1 cm, Tate Britain, Londres
- Fig. 115. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 116. Sawrey Gilpin, *The Cart Horse*, 1760, eau-forte sur papier, 14,7 x 17,8 cm, The British Museum, Londres
- Fig. 117. Sawrey Gilpin, *The Duke of Cumberland Visiting his Stud*, 1764, huile sur toile, 106,5 x 139,8 cm, Royal Trust Collection, Royaume-Uni
- Fig. 118. Louis John Rhead, *The Servants Drive a Herd of Yahoos into the Field Laden with Hay*, dans *Gulliver's Travel*, c. 1913, encre et crayon sur papier, 33,2 x 51 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

- Fig. 119. Sawrey Gilpin, *Gulliver Addressing the Houyhnhnms*, 1769, huile sur toile, 104,1 x 139,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 120. Sawrey Gilpin, *Gulliver Taking his Final Leave of the Land of the Houyhnhnms*, 1769, huile sur toile, 104,1 x 139,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 121. Sawrey Gilpin, *Gulliver Reprimanded and Silenced by his Master, when Describing the Horror of War*, 1772, huile sur toile, 104 x 140 cm, York Art Gallery, York
- Fig. 122. William-Samuel Howitt, *Council of Horses*, 1801, aquarelle et crayon sur papier, 63 x 50 cm, collection privée
- Fig. 123. John E. Fernely, *The Council of Horses*, 1850, huile sur toile, 249 x 211 cm, National Trust Collections, Royaume-Uni
- Fig. 124. Sawrey Gilpin, *Study for the Figure of Gulliver*, c. 1769, graphite sur papier vergé, 29,2 x 17,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
- Fig. 125. Sawrey Gilpin, *Gulliver Addressing the Houyhnhnms*, 1768, huile sur toile, dimensions n. d., emplacement inconnu
- Fig. 126. Sawrey Gilpin, *Study for "Gulliver's Travels"*, s. d., graphite sur papier vergé, 21,6 x 23,5 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 127. Sawrey Gilpin, *Andromache Feeding Hector's Horses*, c. 1750-1807, dessin au lavis gris avec graphite, 19,9 x 28,5 cm, The British Museum, Londres
- Fig. 128. Sawrey Gilpin, *The Race Horse*, 1760, eau-forte sur papier, 15,5 x 17,5 cm, The British Museum, Londres
- Fig. 129. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, 1890-1899, huile sur toile, 126 x 221 cm, Musée départemental des peintres, Barbizon, en dépôt à By-Thomery, château de Rosa Bonheur
- Fig. 130. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, détail, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie
- Fig. 131. Rosa Bonheur, *Dans le Far West : bisons fuyant l'incendie*, n. d., fusain, image extraite de Rosa Bonheur. *Sa vie, son œuvre*, Anna Klumpke, 2020 [1908], p. 19
- Fig. 132. Edgar Degas, *Jockey amateur*, 1880, huile sur toile, 66 x 81 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 133. Edgar Degas, *Before the Race*, c. 1882-1884, huile sur toile, 26,4 x 34,9 cm, The Walters Art Museum, Baltimore

- Fig. 134. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, détail, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie
- Fig. 135. Rosa Bonheur, *Barbaro après la chasse*, c. 1858, huile sur toile, 96,5 x 130,2 cm, Philadelphia Museum, Philadelphie
- Fig. 136. Rosa Bonheur, *Cheval blanc dans un pré*, n. d., huile sur toile, 36,4 x 52,7 cm, musée des Beaux-Arts, Rouen
- Fig. 137. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, détail, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie
- Fig. 138. Rosa Bonheur, *Huit études de Barbaro*, c. 1858, huile sur papier marouflé sur toile, 37 x 53,4 cm, Musée national de Fontainebleau, Fontainebleau
- Fig. 139. Ria Brodell, *Rosa Bonheur 1822-1899*, série des « Butch Heroes », 2010, gouache sur papier, 27,9 x 17,1 cm, Davis Museum, Wellesley
- Fig. 140. Rosa Bonheur, *Tête de cheval*, c. 1835-1836, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie
- Fig. 141. Raymond Bonheur, *Rosa Bonheur enfant*, c. 1826, huile sur toile, 40 x 32 cm, Musée départemental des peintres, Barbizon, en dépôt à By-Thomery, château de Rosa Bonheur
- Fig. 142. Thibault, *Atelier de Rosa Bonheur – Son dernier tableau « La foulaison »* [carte postale photographique], s. d., Fontainebleau, Paris
- Fig. 143. Henri de Toulouse-Lautrec, *Cheval derrière une barrière* [*Horse Behind a Gate in a Stall*], 1880, huile sur bois, dimensions n. d., Musée Toulouse-Lautrec, Sainte-Cécile
- Fig. 144. John Douglas Patrick, *Brutality*, 1888, huile sur toile, 350,52 x 289,56 cm, collection privée
- Fig. 145. Gustave Courbet, *Les criblouses de blé*, 1854, huile sur toile, 131 x 167 cm, musée des Beaux-Arts, Nantes
- Fig. 146. Gustave Courbet, *Les casseurs de pierres*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm, [détruit en février 1945 lors de bombardements], Gemäldegalerie, Dresde
- Fig. 147. Frederick Goodall, *Rosa Bonheur peignant dans les Highlands écossais*, 1856-1858, huile sur panneau, 39,7 x 59,4 cm, Indiana University Art Museum, Bloomington
- Fig. 148. Rosa Bonheur, *Étude d'un cheval alezan*, s. d., encre, aquarelle et graphite sur papier, 27 x 33 cm, musée d'Orsay, Paris

- Fig. 149. Rosa Bonheur, *Huit études de jambes de cheval*, vers 1850-1853, crayon graphite sur papier vélin, 29 x 42,8 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 150. Rosa Bonheur, *The Highland Raid*, 1860, huile sur toile, 130 x 213 cm, The National Museum of Women, Washington
- Fig. 151. Rosa Bonheur, *La bousculade*, 1867, image extraite de *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Anna Klumpke, 2020 [1908], p. 255
- Fig. 152. Rosa Bonheur, *Le roi de la forêt*, 1878, huile sur toile, 244,8 x 175 cm, collection privée
- Fig. 153. Rosa Bonheur, *Une famille de cerfs*, dit aussi *Cerfs dans un espace découvert*, ou *Les longs rochers*, 1865, huile sur toile, 141 x 321,3 cm, Florida State University, The State Art Museum of Florida, Sarasota
- Fig. 154. Rosa Bonheur, *Elk*, s. d., huile sur toile, 56,5 x 51,4 cm, Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, Tulsa
- Fig. 155. Gustave Courbet, *Les baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, musée Fabre, Montpellier
- Fig. 156. Auguste Victor Deroy, d'après Frédéric Théodore Lix, *Sa Majesté l'impératrice Eugénie rendant visite à M^{lle} Rosa Bonheur dans son atelier de Thomery*, 1864, papier vélin fin, gravure sur bois debout rehaussée en couleur à la main, 17,4 x 23,3 cm, Musée national du château de Fontainebleau, Fontainebleau
- Fig. 157. Rosa Bonheur, *Le duel*, 1895, huile sur toile, 149,5 x 241,3 cm, collection privée
- Fig. 158. Isidore-Jules Bonheur, *Horse and Jockey Pulling Up*, n. d., bronze, 47 x 50,8 cm, Red Fox Fine Art, Middleburg
- Fig. 159. Isidore-Jules Bonheur, *Retour au pesage*, n. d., bronze, 53,3 x 64,7 cm, Red Fox Fine Art, Middleburg
- Fig. 160. Rosa Bonheur, *Dessin de tête de lion*, n. d., crayon sur papier, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, https://www.messynessyctic.com/2019/08/23/rosa-bonheurs-chateau-is-a-time-capsule-waiting-to-be-discovered/?fbclid=IwAR2S-vHAPK4D_v-rDoT1patuE9Q_BsTL_IRfdF0xh2Y1f-fd5A-akJDX2_Y
- Fig. 161. Rosa Bonheur, *Lion*, c. 1880, bronze, 39,4 x 55,9 cm, Art Institute of Chicago, Chicago
- Fig. 162. Rosa Bonheur, *Études de lions*, n. d., dessin de plomb sur papier bleu insolé, 32 x 46,8 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille
- Fig. 163. George Stubbs, *Zebra*, 1763, huile sur toile, 102,9 x 127,6 cm, Yale Center for British Art, New Haven

- Fig. 164. Rosa Bonheur, *Croquis de La bousculade*, n.d., atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, https://www.facebook.com/chateausabonheur/photos/pb.100063494863237.-2207520000/632302450684910/?type=3&locale=fr_CA
- Fig. 165. Rosa Bonheur, *Croquis pour la Foulaison*, n.d., image extraite de *Rosa Bonheur. La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022, p. 19, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery
- Fig. 166. Rosa Bonheur, *La Trilla [Le battage]*, c. 19^e siècle, huile sur toile, 47,5 x 87,5 cm, Musée national des beaux-arts, Buenos Aires
- Fig. 167. John Wood, *Miss Annie Oakley, Little Sure Shot, Buffalo Bills Wild West*, c. 1885, photographie, 17 x 11 cm, Denver Public Library, Western History Collection, Denver
- Fig. 168. *William Frederick Cody, alias Buffalo Bill*, photographie, n. d., <https://www.alamyimages.fr/buffalo-bill-william-cody-1846-1917-soldat-americain-et-showman-image339365601.html>
- Fig. 169. Auteur inconnu, [*William F. "Buffalo Bill" Cody, Rosa Bonheur, Chief Rocky Bear, Chief Red Shirt, William "Broncho Bill" Irving, Roland Knoedler, and [Benjamin?] Tedesco in front of Cody's Tent at the Paris Exposition Universelle*], 1889, photographie, 17,7 x 23,7 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 170. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 171. D'après Rosa Bonheur, *Le marché aux chevaux [The Horse Fair]*, 1855-1857, papier peint, 77,5 x 56 cm, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York
- Fig. 172. Dornheim, Koch & Fischer. *Poupée dite « Rosa Bonheur »*, c. 19^e siècle, porcelaine et tissu, hauteur 22 cm, Worthington Historical Society, The Doll Museum, Worthington
- Fig. 173. Sir Edwin Landseer, *The Monarch of the Glen*, c. 1851, huile sur toile, 163,8 x 168,9 cm, Scottish National Gallery, Édimbourg
- Fig. 174. P. Marmuse, *Marché au chevaux* [carte postale photographique], n. d., Paris
- Fig. 175. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres : La Mossa*, 1817, huile sur papier et toile, 45 x 60 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 176. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, 1817, huile sur papier marouflé sur toile, 45,1 x 60 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille
- Fig. 177. Léon Cogniet et Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy d'après Théodore Géricault, *Chevaux conduits à la foire*, 1821, estampe, 25,3 x 35,2 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

- Fig. 178. Théodore Géricault, *Tête de cheval blanc*, c. 1800-1825, huile sur toile, 65,5 x 54,5 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 179. Sir Edwin Henry Landseer, *Prosperity; Adversity*, n. d., huile sur toile, 71 x 91,5 cm, collection privée
- Fig. 180. Rosa Bonheur, *Le limonier*, 1888, gravure sur bois, image extraite de *Lettres d'un chien errant sur la protection des animaux*, Louis Moynier, 1888, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery
- Fig. 181. Évariste Vital Luminais, *Le marché aux chevaux*, 1861, huile sur toile, 281 x 506 cm, Musée d'arts de Nantes, Nantes
- Fig. 182. Adrienne Jouclard, *Marché aux chevaux*, 1928, aquarelle sur papier, 37 x 56 cm, centre Pompidou, Paris
- Fig. 183. Artiste inconnu, *Le nouveau marché aux chevaux*, s. d., <https://www.attelage-patrimoine.com/article-le-marche-aux-chevaux-de-paris-109775272.html>
- Fig. 184. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 185. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 186. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 187. Rosa Bonheur, *Labourage nivernais*, et détail, 1849, huile sur toile, 133 x 260 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 188. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 189. Rosa Bonheur, *Un cheval blanc*, 1866, huile sur toile, 71,8 x 94,9 cm, collection privée
- Fig. 190. Rosa Bonheur, *L'arrivée au Marché aux chevaux*, 1873, aquarelle et gouache papier vélin, 25,9 x 56,7 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland
- Fig. 191. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 192. Georges Achille-Fould, *Rosa Bonheur dans son atelier*, 1893, huile sur toile, 91 x 124 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux

- Fig. 193. Rosa Bonheur, *Foulaision du blé en Camargue*, 1864-1899, huile sur toile, 313 x 710 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux
- Fig. 194. Rosa Bonheur, *Lions*, 1895, huile sur toile, 63,7 cm x 1 m, musée Pouchkine, Moscou
- Fig. 195. Anna Klumpke, *Rosa Bonheur*, 1898, huile sur toile, 117,2 x 98,1 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 196. Edouard Dubufe et Rosa Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur*, c. 1857, huile sur toile, 130,5 x 97 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, dépôt du musée d'Orsay, Paris
- Fig. 197. Cham, *Une erreur du livret*, dans « Promenades à l'exposition », *Le charivari*, 15 juillet 1857, Bibliothèque nationale de France, Paris
- Fig. 198. Auguste François Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1848, huile sur toile, 103,5 x 98,3 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux
- Fig. 199. Félix Ziem, *Chevaux sauvages en Camargue*, c. 1890-1895, huile sur toile, 69 x 112,5 cm, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la ville de Paris, Paris
- Fig. 200. Rosa Bonheur, *Détail d'une page d'album*, crayon sur papier, Clara Peck Institute, Transylvania University, image extraite de *Rosa Bonheur. La foulaision du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 26
- Fig. 201. Rosa Bonheur, *Étude au crayon pour la Foulaision*, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur. La foulaision du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 27
- Fig. 202. Rosa Bonheur, *Deux études au crayon sur calque pour la Foulaision*, n.d., atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, images extraites de *Rosa Bonheur. La foulaision du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 22
- Fig. 203. Rosa Bonheur, *Esquisse pour la Foulaision*, n.d., collection privée, image extraite de *Rosa Bonheur. La foulaision du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 31
- Fig. 204. Rosa Bonheur, *Dessin préparatoire de La foulaision du blé en Camargue*, n. d., 313 x 651 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux
- Fig. 205. Édouard Manet, *The Races at Longchamp*, 1866, huile sur toile, 44 x 84,2 cm, Art Institute Chicago, Chicago
- Fig. 206. Lady Elizabeth Butler, *Scotland for Ever!*, 1881, huile sur toile, 101,9 x 194,3 cm, Leeds Art Gallery, Leeds

- Fig. 207. Henri de Toulouse-Lautrec, *Le jockey*, 1899, lithographie, 52 x 36 cm, The British Museum, Londres
- Fig. 208. Rosa Bonheur, *La famille heureuse*, c. 1840, encre sépia et lavis sur dessin préparatoire au crayon graphite sur papier vélin, 21 x 33 cm, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery
- Fig. 209. Rosa Bonheur, *Pâturage*, n. d., huile sur toile, 32 x 48 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille
- Fig. 210. Rosa Bonheur, *Une manade conduite par deux gardiens*, dessin au crayon (ou fusain?) sur toile, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur. La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 43
- Fig. 211. Ernest Meissonier, *Cuirassier en selle*, c. 1875, huile sur bois, 19,5 x 14 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 212. Constant Troyon, *Bœufs allant au labour, effet de matin*, c. 1855, huile sur toile, 262 x 391 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 213. Auteur inconnu, *Rosa Bonheur peignant le cerf Jacques*, n.d., atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), 2022, p. 215
- Fig. 214. *Margot ou Grisette*, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie
- Fig. 215. Rosa Bonheur, *Colonel William F. Cody*, 1889, huile sur toile, 47 x 38,7 cm, Buffalo Bill Center of the West, Cody
- Fig. 216. Rosa Bonheur, *La fenaison en Auvergne*, 1855, huile sur toile, 214 x 421 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 217. Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, c. 1849-1850, huile sur toile, 315,45 x 668 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 218. Rosa Bonheur, *Le labourage*, 1844, huile sur toile, 73 x 110,5 cm, Cambridge Centre for the Art, Cambridge
- Fig. 219. John Frederick Herring Snr, *The Harrowing Team*, n. d., huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée
- Fig. 220. George Stubbs, *The Milbanke and Melbourne Families*, c. 1769, huile sur toile, 97,2 x 147,3 cm, National Gallery, Londres
- Fig. 221. George Stubbs, *The Prince of Wales's Phaeton*, 1793, huile sur toile, 102 x 128,1 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni

- Fig. 222. Rosa Bonheur, *Charriot à six chevaux*, 1852, huile sur toile, 34,3 x 62,4 cm, The Wallace Collection, Londres
- Fig. 223. John Duvall, *The Kentish Plough*, n. d., huile sur toile, 43 x 68 cm, Colchester, and Ipswich Museums, Colchester et Ipswich
- Fig. 224. Rosa Bonheur, *Vingt-deux études de renards*, 1890, aquarelle et graphite sur papier, 31,5 x 47,7 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 225. Rosa Bonheur, *Dix-neuf études de cerfs*, c. 1822-1899, huile sur toile, 53 x 64 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 226. Rosa Bonheur, *Quatre études d'un couple de chiens de chasse, et une tête de chien*, n. d., dessin, 24,3 x 37,9 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 227. Rosa Bonheur, *Le gros chêne*, n. d., aquarelle sur papier vélin, 40 x 30 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 228. Rosa Bonheur, *Étude de fleurs et plantes*, n. d., huile sur papier, 31,5 x 36 cm, Barbizon, en dépôt à By-Thomery, château de Rosa Bonheur
- Fig. 229. Rosa Bonheur, *La neige à l'orée du bois*, n. d., huile sur toile, 34,2 x 26,2 cm, musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- Fig. 230. Rosa Bonheur, *Bearded, Bare-chested Male Figure, Study for "The Horse Fair"*, c. 1852-1853, graphite et craie noire sur papier, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 231. Rosa Bonheur, *Berger landais*, c. 1850, huile sur toile, 24 x 27 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille
- Fig. 232. Paul Gauguin, *Autoportrait au chapeau*, 1893, huile sur toile, 45 x 38 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 233. Maximilien Luce, *Buffalo Bill's Wild West Show*, n. d., 17 x 50 cm, <https://www.oel-bild.de/Buffalo-Bill's-Wild-West-Show~30434.htm>
- Fig. 234. Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, huile sur toile, 63,5 x 101 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma
- Fig. 235. George Catlin, *Catlin Painting the Portrait of Mah-to-toh-pa (Mandan) in 1832*, c. 1866-1868, graphite et encre noire sur papier, 46,7 x 61,3 cm, New York Historical Society, New York
- Fig. 236. George Catlin, *The Author Painting a Chief at the Base of the Rocky Mountain*, 1841, image extraite de *Illustrations of the Manners, Customs & Conditions of the American Indians*, 1841, Brooklyn Museum, New York

- Fig. 237. Alfred Jacob Miller, *Shoshone Indian and his Pet Horse*, c. 1858-1860, aquarelle sur papier, 23 x 30,5 cm, The Walkers Art Museum, Baltimore
- Fig. 238. Rosa Bonheur, *Peau-Rouge assis*, 1889, huile sur bois, 27 x 21 cm, Musée franco-américain du château de Blérancourt, Blérancourt
- Fig. 239. Rosa Bonheur, *Peau-Rouge à cheval [Red Shirt?]*, 1889, huile sur bois, 29 x 22 cm, Musée franco-américain du château de Blérancourt, Blérancourt
- Fig. 240. Joseph Henry Sharp, *Chief Rocky Bear*, 1898-1900, huile sur toile, 52,4 x 36,8 cm, Gilcrease Museum, Tulsa
- Fig. 241. He Nupa Wanica (Joseph No Two Horns), n.d., dessin de son cheval bleu lors de la bataille de Little Bighorn, aussi connue sous le nom de Custer's Last Stand, North Dakota Society, Bismarck
- Fig. 242. Rosa Bonheur, *Aventure très véridique arrivée le 1^{er} mai 1870 au montoir du bois Gaultier en la forêt de Fontainebleau*, 1870, dessin sur papier vélin, 33,9 x 47,6 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 243. Rosa Bonheur, *Indian on Horseback*, 1889, aquarelle, 25,4 x 20,3 cm, collection privée
- Fig. 244. Rosa Bonheur, *Bœufs traversant un lac devant Ballachulish (Écosse)*, c. 1867-1873, fusain, sépia et crayons variés, 124 x 223 cm, musée d'Orsay, Paris
- Fig. 245. Rosa Bonheur, *Le berger des Highlands*, 1859, huile sur toile, 49 x 63 cm, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg
- Fig. 246. Rosa Bonheur, *Les poneys de l'île de Skye*, 1861, huile sur toile, 64 x 101,5 cm, collection privée
- Fig. 247. Rosa Bonheur, *Mounted Indians Carrying Spears, Rocky Bear and Red Shirt*, 1890, huile sur carton, 34,9 x 48,2 cm, Buffalo Bill Center of the West, Cody
- Fig. 248. Rosa Bonheur, *Indien poursuivant des chevaux sauvages*, c. 1889, dessin, image extraite de *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Anna Klumpke, 2020 [1908], p. 39
- Fig. 249. Rosa Bonheur, *Gathering for the Hunt*, 1856, huile sur toile, 79 x 149,8 cm, Haggin Museum, Stockton
- Fig. 250. John Mix Stanley, *Black Knife, an Apache Warrior*, détail, 1846, huile sur toile, 107,8 x 132,1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, ma photographie

- Fig. 251. Auteur inconnu, *Homme sur un cheval*, étude photographique pour Rocky Bear, n. d., plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), 2022, p. 204
- Fig. 252. Auteur inconnu, *Homme sur un cheval, bras levé*, étude photographique pour Red Shirt, n. d., plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), 2022, p. 204
- Fig. 253. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York
- Fig. 254. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- Fig. 255. Pablo Picasso, *La mort d'Arlequin*, 1906, gouache et crayon sur carton, 68,5 x 96 cm, collection privée
- Fig. 256. Paul Cézanne, *Trees by the Water*, 1900, aquarelle sur papier, dimensions inconnues, collection privée
- Fig. 257. Pablo Picasso, *Minotaure courant*, 1928, huile sur toile, 162,5 x 130 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 258. Étude d'après *Minotaure courant*, 1928, crayon et encre sur papier Ingres, 26,5 x 35,5 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 259. Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, 1497, tempera sur toile, 159 x 192 cm, musée du Louvre, Paris
- Fig. 260. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, huile sur toile, 320,5 x 281,5 cm, Museo del Prado, Madrid
- Fig. 261. Pablo Picasso, *The Blue Room*, 1901, huile sur toile, 50,4 x 61,5 cm, The Phillips Collection, Washington D.C.
- Fig. 262. T. J. Clark devant *Guernica* (Pablo Picasso, 1937), n.d., image extraite du catalogue *Picasso and Truth*, T. J. Clark, 2013, p. 273
- Fig. 263. Pablo Picasso, *Boy with a Dog*, 1905, pastel et gouache sur carton, 57,2 x 41,2 cm, The State Hermitage Museum, St-Petersburg
- Fig. 264. Pablo Picasso, *Two Acrobats with a Dog*, 1905, gouache sur carton, 105,5 x 75 cm, The Museum of Modern Art, New York

- Fig. 265. Pablo Picasso, *L'enlèvement des Sabines*, 1962, huile sur toile, 97 x 130 cm, centre Pompidou, Paris
- Fig. 266. Pablo Picasso, *A Parody of Monet's Olympia with Junyer and Picasso*, c. 1902, craie et encre sur papier, 15,3 x 22,4 cm, collection privée
- Fig. 267. Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, c. 1960, huile sur toile, 130 x 195 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 268. Henri Matisse, *La joie de vivre (Bonheur de vivre)*, c. 1905-1906, huile sur toile, 175 x 241 cm, Fondation Barnes, Philadelphie
- Fig. 269. Pablo Picasso, *Boy with a Pipe*, 1905, huile sur toile, 100 x 81,3 cm, collection privée
- Fig. 270. Pablo Picasso, *The Watering Place*, c. 1905-1906, gouache sur carton brunâtre, 37,8 x 58,1 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 271. Pablo Picasso, *The Watering Place*, 1906, gravure à l'encre sèche, 22,2 x 31 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 272. Thomas Gainsborough, *The Watering Place*, c. 1777, huile sur toile, 147,3 x 180,3 cm, The National Gallery, Londres
- Fig. 273. Pablo Picasso, *Garçon nu à cheval*, 1906, crayon à mine, 24 x 16,5 cm, On-line Picasso Project
- Fig. 274. Alice Bailly, *Fantaisie équestre de la Dame rose*, 1913, huile sur toile, 129 x 149 cm, collection privée
- Fig. 275. Pablo Picasso, *Jeune garçon nu à cheval*, 1906, huile sur toile, 55 x 38 cm, collection privée
- Fig. 276. Pablo Picasso, *Nude Boy*, 1906, gouache sur carton, 67,5 x 52 cm, The Stage Hermitage Museum, St-Petersburg
- Fig. 277. Paul Gauguin, *Cavaliers sur la plage I*, 1902, huile sur toile, 66 x 76 cm, Folkwang Museum, Essen
- Fig. 278. Paul Gauguin, *Cavaliers sur la plage II*, 1902, huile sur toile, 73,5 x 91,5 cm, collection privée
- Fig. 279. Fritz Brandtner, *Sur la plage*, 1936, huile sur toile, 30 x 5 x 40,5 cm, collection privée
- Fig. 280. Pablo Picasso, *Deux frères*, 1906, gouache sur carton, 80 x 59 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 281. Pablo Picasso, *Nude Combing Her Hair*, 1906, huile sur toile, 105,4 x 81,3 cm, Kimball Art Museum, Fort Worth

- Fig. 282. Pablo Picasso, *Dompteur, écuyère-jument ailée et acrobate à la boule*, 1970, eau-forte sur cuivre, 27,2 x 34,8 cm, collection privée, image extraite de *Picasso et le cheval*, Dominique Dupuis-Labbé, 2003, p. 161
- Fig. 283. Pablo Picasso, *Buste de femme et autoportrait*, 1929, huile sur toile, 73 x 60 cm, collection privée
- Fig. 284. Pablo Picasso, *Femme assise et cheval*, 1931, eau-forte sur papier vélin, 33,1 x 25,7 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 285. Pablo Picasso, *Portrait de Gertrude Stein*, 1906, huile sur toile, 99,6 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 286. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie
- Fig. 287. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie
- Fig. 288. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie
- Fig. 289. Pablo Picasso, *Head of a Woman*, 1906, huile sur toile, 34,9 x 21,5 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
- Fig. 290. Pablo Picasso, *Self-Portrait*, 1906, huile sur toile montée sur panneau composite, 26,7 x 19,7 cm, Metropolitan Museum, New York
- Fig. 291. Inconnu, *Vili figure*, c. 19^e siècle, dimensions inconnues, collection privée
- Fig. 292. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie
- Fig. 293. Cumwizard69420, *Boy Leading a Horse*, 2021, huile sur toile, 40,6 x 50,8 cm, collection privée
- Fig. 294. Pablo Picasso, *La jeune fille à la chèvre*, 1905, crayon, 17,5 x 12 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 295. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, c. 1905-1906, aquarelle et Conté sur papier, 23,5 x 15,7 cm, The Baltimore Museum of Art, Baltimore
- Fig. 296. Pablo Picasso, *Le meneur de cheval nu : jeune homme nu conduisant un cheval*, 1906, aquarelle rouge sur papier vélin, 50,2 x 33 cm, collection privée

- Fig. 297. Pablo Picasso, *Horse with a Youth in Blue*, 1905-1906, aquarelle et gouache sur papier, 50 x 32 cm, Tate Gallery, Londres
- Fig. 298. Pablo Picasso, *Le meneur de cheval nu : fillette à cheval*, 1906, craie et aquarelle sur papier, 49,5 x 32,1 cm, Kunsthau Lempertz, Köln
- Fig. 299. Pablo Picasso, *Le petit picador jaune (El picador amarillo)*, 1890, huile sur bois, 24 x 19 cm, collection privée
- Fig. 300. Pablo Picasso, *Standing Picador with his Horse*, 1959, 75,2 x 61 cm, The Metropolitan Museum, New York
- Fig. 301. Pablo Picasso, *Frontispice (folio 4)*, gravure à pointe sèche, 64,1 x 53,3 cm, image tirée de l'ouvrage *Chevaux de minuit*, Roch Grey, 1956, Ilia Zdanevich, Paris
- Fig. 302. Pablo Picasso, *L'Histoire Naturelle du comte Buffon*, 1936, gravure au sucre, 41,2 x 31,7 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
- Fig. 303. Raoul Dufy, *Le cheval*, dimensions inconnues, Deplanche, Paris, image extraite du *Bestiaire, ou Cortège d'Orphée*, Guillaume Apollinaire, 1911, p. 9
- Fig. 304. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c.1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie
- Fig. 305. No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, 2016, sculpture en composantes électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv
- Fig. 306. *Trojan Horse*, image extraite du film *Troy* (2004, réalisé par Wolfgang Petersen)
- Fig. 307. Giovanni Domenico Tiepolo, *The Procession of the Trojan Horse into Troy*, c. 1760, huile sur toile, 38,8 x 66,7 cm, The National Gallery, Londres
- Fig. 308. No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, détail, 2016, sculpture en composantes électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv
- Fig. 309. No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, détail, 2016, sculpture en composantes électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv
- Fig. 310. No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, détail, 2016, sculpture en composantes électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv
- Fig. 311. Auteur inconnu, *If horses yelped, riders wouldn't hit*, même, 2023, image extraite du Web
- Fig. 312. @BoJackHorseman, 2019
<https://twitter.com/BoJackHorseman/status/1080531776663998465>

- Fig. 313. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, 2011, performance, galerie Kapelica (vue de la salle de Tobačna Fabrik), Ljubljana, photographie de Miha Fras, image extraite de *Art Orienté Objet. Marion Laval Jeantet et Benoît Mangin*, Chloé Pirson, 2013, p. 22
- Fig. 314. Art Orienté Objet, *In Vivo*, photo argentique, 2011, 120 x 180 cm, *Que le cheval vive en moi*, galerie Kapelica, Ljubljana
- Fig. 315. Art Orienté Objet, *Transe-fusion*, 2013, installation, musée de la Chasse et de la Nature, Paris, image extraite de *Art Orienté Objet. Marion Laval Jeantet et Benoît Mangin*, Chloé Pirson, 2013, p. 91
- Fig. 316. Art Orienté Objet, *Félinanthropie*, 2007, photographie analogique argentique, 180 x 120 cm, collection des artistes
- Fig. 317. Art Orienté Objet, *Necking*, 2007, photographie analogique argentique, 180 x 120 cm, collection des artistes
- Fig. 318. Art Orienté Objet, *Jeter les bois*, 2007, photographie analogique argentique, 180 x 120 cm, collection des artistes
- Fig. 319. Art Orienté Objet, *prothèses de jambes de cheval*, *Que le cheval vive en moi*, 2011, galerie Kapelica, Ljubljana, photographie de Danielle Birck
- Fig. 320. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, 2011, photographie de Miha Fras
- Fig. 321. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi « Ensemble »*, 2011, galerie Kapelica, Ljubljana, photographie de Miha Fras
- Fig. 322. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi « La Visitation »*, 2011, galerie Kapelica, Ljubljana, photographie de Miha Fras
- Fig. 323. Helena Waldmann, *We Love Horses*, 2018, performance, image extraite de la vidéo *We Love Horses*, capture à 4 min 54 s
- Fig. 324. Lucy Gunning, *The Horse Impressionists*, 1994, vidéo sur film 8 mm, 7 min 13 s
- Fig. 325. Eduardo Navarro, *Horses Don't Lie*, 2013, performance, vêtements de cheval et instruction de performance, dimensions variables, Alec Oxenford Collection et collection privée de l'artiste
- Fig. 326. Sabine Weiss, *Enfants jouant au cheval*, 1954, photographie argentique, 40,6 x 50,8 cm, collection privée
- Fig. 327. George Seurat, *Le cirque*, 1891, huile sur toile, 185 x 152 cm, musée d'Orsay, Paris

- Fig. 328. Alphonse Moutte, *Chanson du fouet*, c. 1890, huile sur toile, 92,3 x 70,5 cm, musée d'Arts de Nantes, Nantes
- Fig. 329. *The Animal World*, vol. 7, 1876, image extraite de *Noble Cows and Hybrid Zebras: Essays on Animals and History*, Harriet Ritvo, 2010, p. 58
- Fig. 330. Steven Klein, *239 Madonna*, 2006, Hollywood, Californie
- Fig. 331. Steven Klein, *Madonna - 'W' June*, 2006
- Fig. 332. Pau Roig Cisa, *Circus: Horse Tamer with Prancing Horse*, 1911, lithographie sur papier, 50,1 x 38,2 cm, The Clark Art Institute, Williamstown
- Fig. 333. *Cravaches*, <https://guibert.fr/fr/cravaches/544-cravache-cuir-lisse-orange-2020000722328.html>
- Fig. 334. Deborah Bright, *JFBE*, 1996, photographie cibachrome, 77,4 x 104,7 cm, collection privée
- Fig. 335. Deborah Bright, *Rosa B.*, 1997, photographie cibachrome, 81 x 55,8 cm, collection privée
- Fig. 336. Helena Waldmann, *We Love Horses*, 2018, performance, image extraite de la vidéo *We Love Horses*, capture à 9 min 44 s
- Fig. 337. @ Association L214, *Ça vous fait mal au cœur?*, image extraite du compte Instagram de L214
- Fig. 338. @ Association L214, *Alors pourquoi accepter ça sur les chevaux?*, image extraite du compte Instagram de L214
- Fig. 339. Berlinde De Bruyckere, *K36 (The Black Horse)*, 2003, installation, dimensions inconnues, collection de l'artiste
- Fig. 340. François Girardon, *Louis XIV (1638-1715)*, c. 1704, sculpture de bronze, 102 x 98 cm, musée du Louvre, Paris, ma photographie
- Fig. 341. Deborah Butterfield, *Honalo*, 2014, sculpture de bronze, dimensions inconnues, collection de l'artiste
- Fig. 342. Deborah Butterfield, *Horse #6-82-Steel*, 1982, sculpture d'aluminium, 193 x 274,3 x 104,1 cm, Dallas Museum of Art, Dallas
- Fig. 343. Deborah Butterfield, *Derby Horse*, 1985, sculpture de fer, 73,6 x 101,6 x 27,9 cm, collection privée

- Fig. 344. John Buck et Deborah Butterfield, *John Buck/Deborah Butterfield: A Collaboration*, 1986, installation mixte et acrylique sur toile, 259 x 807 x 167,6 cm, Yellowstone Art Museum, Billings
- Fig. 345. Audrey Hall, détail d'une sculpture en construction de Deborah Butterfield, 2009, image extraite de *Western Art and Architecture*, <https://westernartandarchitecture.com/articles/in-the-studio-deborah-butterfield-and-john-buck>
- Fig. 346. Deborah Butterfield, *Wheelbarrow*, 1993, sculpture de fer soudée, 86,3 x 96,5 x 50,8 cm, Collection of Bagley and Virginia Wright, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 81
- Fig. 347. Deborah Butterfield, *Monekana*, 2001, bronze, 243,8 x 328,9 x 161,3 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.
- Fig. 348. Deborah Butterfield, *Argus (PJ)*, 1996-1997, bronze, 205,7 x 264,1 x 101,6 cm, Denver Art Museum, Denver
- Fig. 349. Rinaldo Rinaldi, *Ulysses Recognized by Argos*, c. 19^e siècle, marbre, 104 x 51 x 35 cm, collection privée
- Fig. 350. Robert Brown, *Ulysses Recognised by his Dog Argos*, s. d., gravure d'après la sculpture originale de L. Macdonald, emplacement inconnu
- Fig. 351. Deborah Butterfield, *Willy, Argus (PJ), Lucky*, c. 1996-1997, bronze peint, dimensions inconnues, Denver Botanic Garden, Denver
- Fig. 352. Deborah Butterfield, *Colombia*, 2011, bronze patiné, 228,6 x 219,7 x 170,1 cm, UBC Botanical Garden, Vancouver
- Fig. 353. Deborah Butterfield, *School Horse*, 1991, sculpture de fer soudée, 88,9 x 139,7 x 54,6 cm, collection privée, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 67
- Fig. 354. Deborah Butterfield, *Izezuke*, 1994, sculpture de fer soudée, 213,6 x 261,6 x 91,4 cm, Collection of Bagley and Virginia Wright, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 1
- Fig. 355. Deborah Butterfield, *Joseph*, 1988, sculpture de fer soudée, 215,9 x 213,3 x 162,5 cm, Columbus Museum of Art, Columbus, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 8
- Fig. 356. Deborah Butterfield, *Whistlejacket*, 1988, sculpture de fer soudée, 190,5 x 276,8 x 83,8 cm, Collection of Cam Allard, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 45

- Fig. 357. Deborah Butterfield, *Horse #6*, 1978, boue sur sculpture de fer, 274,3 x 274,3 x 223,5 cm, Oakland Museum of California, Oakland
- Fig. 358. René Magritte, *The Blank Signature*, 1965, huile sur toile, 81,3 x 65,1 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Fig. 359. Deborah Butterfield, *Whistlejacket*, 1988, sculpture de fer soudée, 190,5 x 276,8 x 83,8 cm, Collection of Cam Allard, installation permanente, Edmonton, Canada
- Fig. 360. Deborah Butterfield, *Bonfire (Horse #7)*, 1978, boue sur sculpture de fer, 274,3 x 365,7 x 152,4 cm, di Rosa Napa for Contemporary Art, Napa, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 93
- Fig. 361. Deborah Butterfield, *Calligraphy*, 1986, fer barbelé, 91,4 x 137,2 x 27,9 cm, collection privée
- Fig. 362. Pablo Picasso, *Cheval et femme dresseur*, 1920, graphite sur papier vélin, 21,2 x 27,2 cm, musée Picasso, Paris
- Fig. 363. John Constable, *The White Horse*, c. 1818-1819, huile sur toile, 127 x 183 cm, Nation Gallery of Art, Washington, D.C.
- Fig. 364. John Constable, *The White Horse*, détail, c. 1818-1819, huile sur toile, 127 x 183 cm, Nation Gallery of Art, Washington, D.C.
- Fig. 365. Artiste inconnu, *Panneau des chevaux chinois*, paroi droite, diverticule axial, magdalénien (c. 21 000 avant AEC), ocre jaune et manganèse, grotte de Lascaux, Montignac-Lascaux, photographie de Norbert Anjoulat pour le ministère de la culture national de la préhistoire
- Fig. 366. Le cheval à cru

À la mémoire de Lily

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mon directeur de recherche, Nicholas Chare. Je le remercie pour l'accompagnement infaillible durant les sept années requises pour ce grand projet. Pendant tout ce temps, son engagement a été constant et généreux. Je lui témoigne ma reconnaissance pour m'avoir invitée à coéditer *Animals Plants and Afterimages* (2022), une chance inestimable grâce à laquelle j'ai gagné en expérience et en confiance. Je le remercie chaleureusement de m'avoir régulièrement invitée à présenter mon travail dans ses classes à mesure de l'évolution de celui-ci. Ces rencontres ont été très formatrices sur plusieurs plans. Sa vivacité intellectuelle, sa rigueur et son éthique de travail remarquable sont de réelles sources d'inspiration qui ont transformé ma façon de réaliser l'histoire de l'art.

À Katherine Brault, propriétaire du château Rosa Bonheur, une femme chez qui le sens des convictions combiné à l'intuition culmine en une force rare, merci pour l'hospitalité et la sororité. Pour avoir transmis mon mémoire de maîtrise au musée d'Orsay alors que les bases de l'exposition *Rosa Bonheur 1822-1899* se mettaient en place, ma gratitude est infinie. Son geste m'a ouvert les portes à plus grand que ce que j'aurais pu croire. Il me tarde de poursuivre notre collaboration. Merci à Leïla Jarbouai du musée d'Orsay pour l'appréciation de mes recherches, les conversations d'outre-mer et les belles occasions. Merci aux étudiants de HAR3040 et aux deux groupes de HAR1901 que j'ai eu le grand privilège d'avoir à ma charge. Nos partages ont nourri mon amour de l'enseignement et m'ont chaque fois profondément inspirée. Merci à Enrique Mallen de m'avoir donné accès aux données du Online Picasso Project, et à Helena Waldmann pour son enthousiasme envers mon travail et l'accès à son œuvre *We Love Horses*. Merci à Liz (Elizabeth) Zanis du Metropolitan Museum of Art pour son soutien technique. Merci à Ersy Contogouris, qui m'a régulièrement transmis tout type de références équinés. Merci à Denis Ribouillault de m'avoir parlé du film *Crin-Blanc* lors de mon premier séminaire doctoral. Merci à Mitchell Frank de *RACAR* pour les échanges cordiaux. Merci à Elizabeth (Betsy) Bonne, Lianne McTavish, Erica Joy Mannucci, Scarlett Reliquet et Marie-Charlotte Lamy pour les invitations à contribuer d'un chapitre à ce qui sera de magnifiques ouvrages collectifs à paraître en 2024. À Vincent Lavoie, auprès de qui l'aventure se poursuit au niveau postdoctoral, merci pour la confiance.

Merci à Anne-Sophie Miclo pour le soutien et la richesse de nos discussions lors de multiples retraites de rédaction. Tu es la prochaine! Merci à l'équipe de Thèsez-vous pour m'avoir appris à travailler en mode pomodoro. Je ne regarderai plus jamais en arrière. Merci au personnel de la BLSH des prêts entre bibliothèques, mes demandes ont été nombreuses et vous y avez toujours répondu. Un merci tout spécialement immense à ma précieuse alliée Amélie Hamel, de Page suivante, pour son professionnalisme de révision hors pair, son sens de l'humour et ses bons mots à l'égard de mes recherches. Une penseuse

exceptionnelle avec qui collaborer ajoute sérieusement au plaisir d'écrire. Merci à Gabriel Girard pour sa douce bienveillance, son aide et sa débrouillardise. À Arlette Agassis d'Akita pédagogie et Lisa Huhn d'Equinextion pour avoir contribué à changer de façon pérenne ma façon de prendre soin des chevaux et d'être en relation avec ceux qui sont sous ma responsabilité. Aux chevaux qui ont croisé ma route et à ceux qui la croiseront à l'avenir, merci. À Marc Tremblay, Alexandre Payot et à Dre Anna Evans, merci pour votre accompagnement. À Véro sista, Sean, Mel, Mike, Lolo, Sandra, Danielle (qui m'a généreusement hébergée plusieurs fois à Paris), mes amis.es, vous êtes mes précieux.euses. Aux membres de mes familles Bienvenue et Parent, je suis choyée de vous avoir. À mes enfants adorés à qui je dois tout, merci! À Maya pour ses encouragements réguliers et sentis. À Rebekah pour son œil posé sur *Boy Leading a Horse*. À Abigail pour avoir bravé la BANQ à la recherche d'une référence perdue et pour l'offre de tisane à minuit moins une. À Emanuel, né en début de parcours, sans qui cette thèse aurait été complétée plus rapidement, mais grâce à qui elle est infiniment plus riche. Et finalement, à mon mari, mon extraordinaire partenaire de vie et meilleur ami, Toma, ta foi en moi, en nous et en la vie éclaire mon chemin de la plus belle lumière. Je t'aime au-delà des mots. Je me réjouis de te redonner tout autant, c'est-à-dire des ailes.

Je reconnais que l'Université de Montréal est située en territoire autochtone non cédé et que la nation Kanien'kehá:ka est la gardienne des terres et des eaux formant aujourd'hui Tiohtià:ke / Montréal. Tiohtià:ke / Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations.

Introduction. États de rencontres et commencements

Est-ce que le commencement serait seulement un artifice pour faire semblant d'interrompre le flux perpétuel de l'existence? Y a-t-il du commencement hors du langage qui le dit? Y a-t-il du commencement dans la réalité?

Silvestra Mariniello, *Commencements*, 2003, 53

« Au début », la langue des chevaux a été traduite sur les murs des grottes (fig. 1). La médiation s'est opérée par des gestes : des traits gravés, des taches et des lignes tracées, giclées, saupoudrées, appliquées, soufflées, dont les couleurs provenaient d'oxydes de manganèse ou de fer, de graisse, de sang... La langue équine est aussi entrée dans les cavernes par d'autres moyens qui ont laissé des traces plus éthérées : des chants, des danses, des rituels. Ce qui reste à lire aujourd'hui de ces rencontres équinehumaines honore l'intraduisible. À Lascaux, les chevaux qui meublent le ciel voûté sont célestes (fig. 2). Ils sont les planètes de systèmes solaires imprimés sur le roc. Bien que reconnaissables, ces formes équines incarnent une part d'abstraction. Elles sont les témoins d'anciens rapports interespèces. La force de leur présence invite à croire qu'à l'extérieur des grottes, les chevaux ont été suffisamment vus pour être entendus.

En ces temps où chevaux et humains partageaient le territoire de manière plus équitable, chacun faisait naturellement partie du paysage de l'autre. Sybil Allyn remarque les qualités éthologiques dont ont fait preuve les artistes du Paléolithique supérieur dans leurs représentations équines : les positions et les mouvements de balancier tête-encolure, le placement des oreilles, le degré de dilatation des naseaux, les mouvements de la bouche, l'ouverture des yeux et des lèvres, le degré d'animation de la queue, les différentes allures, les attitudes posturales, les âges, les sexes, la saisonnalité des robes (2007 : 29)¹. À Chauvet, le panneau *Chevaux en éventail* (fig. 3) présente des indices physiologiques révélateurs de l'état émotionnel de différents individus². Ces connaissances sont issues d'observations pointues. L'art pariétal est parfois jugé « artistiquement primitif ». C'est une insulte très naïve. Au contraire, en termes de relations interespèces, nous avons

¹ Dans la thèse, toutes les traductions sont les miennes, à moins que ce ne soit précisé autrement.

² Selon Randall White, le sujet du tableau serait le temps. Pour White, *Chevaux en éventail* consiste en la « représentation d'un seul cheval dans différentes attitudes ou périodes de sa vie » (2003 : 79). Mon examen en tire une autre conclusion : selon moi, les formes des têtes sont assez différentes pour supposer qu'il s'agit de chevaux distincts.

beaucoup à apprendre des représentations de ce type. Savoir lire l'Autre pour le traduire n'est pas inné, c'est une capacité acquise à force de présence³. C'est tenter d'apprendre une autre langue. J'aime à penser qu'au commencement, on accordait aux animaux une agentivité. Puisque le « nous » s'insérait plus facilement dans le collectif interespèces, apprendre la langue équine, au meilleur de ses capacités, équivalait à avoir un meilleur accès au monde dans sa globalité⁴. L'Autre avait un droit acquis de toucher nos vies, jusqu'à parfois en changer le cours. Et vice versa. Aujourd'hui, pour la plupart, la distance placée entre « la vie » de l'animal humain et « la vie » de l'animal non humain est bien définie et la différence « entre nous » est marquée. Cela engendre inévitablement des pertes relationnelles⁵. Chez nos ancêtres, donner « vie » à l'Autre par la représentation était possiblement un acte d'hospitalité, un type d'accueil témoignant de différents états de rencontres.

En plus d'être peint et gravé, l'équin a été sculpté en divers matériaux, notamment dans des os provenant de sa propre espèce, son corps devenant alors l'objet d'une renaissance symbolique. Ses dents ont parfois fait naître de petits personnages (fig. 4). En le peignant et en le polissant, nos ancêtres ont eu la chance de le caresser et de le toucher plus que ne l'aurait permis le cheval de chair (fig. 5). Lorsqu'ils l'ont gravé, ils l'ont inscrit dans la matière, ils l'ont fait « lieu ». Toutes ces stratégies ont multiplié les contacts. Elles ont permis de voir l'Autre sur demande, de s'inspirer de sa présence, de la multiplier, de *le* rendre pérenne. Sur les parois rocheuses, auxquelles aujourd'hui très peu ont accès (pour ce qui est d'hier, je n'en sais rien), la superposition, le réemploi et les flous créés par les formes équines produisent des indécidabilités visuelles qui invitent à ne pas séparer les êtres, les espèces, les individus, les opérateurs relationnels. J'y vois un refus du fait « que *le sens de l'être* [ait] été limité par l'imposition de la *forme* qui, dans sa valeur la plus ouverte et depuis l'origine de la philosophie, lui aurait assigné, avec l'autorité du *est*, la clôture de la présence, la forme-de-la-présence, la présence-dans-la-forme, la forme-présence » (Derrida 1972b : 206). Il m'apparaît que nos ancêtres ont souhaité garder le cheval « ouvert », ce qui est

³ J'utilise la majuscule à « Autre », lorsqu'il désigne l'animal non humain, comme une marque de respect.

⁴ Les lectures, comme c'est toujours le cas, s'effectuent sur la base de points de vue. Pour Alain Testart, dans l'art paléolithique de l'Occident, « [a]ucun clivage n'existe entre humains et animaux », qui sont à la fois « sociaux et cosmiques » (2016 : 304).

⁵ Jean-Luc Nancy explique que « [l]e “vivre-ensemble” est devenu l'expression d'une pénurie de sens pour le commun [...] Des corps, ça se touche, ça se sent (se voit, s'entend, etc.). Des corps, ça se presse et ça se disperse, ça se heurte, se flatte, se blesse ou se caresse. Ce n'est pas “ensemble”, c'est en constante approche et recul, c'est en contact, en collision, en contagion ou en contrainte, en com-passion, en un sens inouï du mot » (2021 : 16-17).

pour moi la façon la plus respectueuse de considérer l'Autre en termes d'éthique interespèces. De fait, je suis d'avis que ces chevaux offrent un point de départ de grande valeur à la branche de la discipline intéressée à explorer les représentations équinées, et ce, même si ce type d'art est généralement exclu, conceptualisé comme *préhistorique*⁶.

Ces questions « d'origine » m'ont toujours intriguée. Déjà le terme « préhistorique » oblige à se demander à quelle histoire on fait référence. Quelle est cette Histoire digne d'un commencement unique qui tend à disqualifier ce qui la précède? Ce temps d'avant, cette « époque suspendue entre l'état de nature et l'état de société [...] le moment des langues ignorant la division des discours » (Derrida 1972b : 396), est un temps sur lequel, en termes d'éthique interespèces, il ferait bon de revenir pour réfléchir de façon large sur nos exclusions. Disqualifier l'art des grottes est-il un aveu inavouable que la différence n'a pas sa place dans « notre » histoire? Pourquoi ces formes animales seraient-elles tenues à l'écart de « notre » histoire? Selon ma perspective, qui marie les études animales à l'histoire de l'art, discréditer ce type d'art animalier représente une réelle perte. Puisque les relations se jouaient alors en des schèmes interespèces différents, l'art « d'avant la civilisation » est nécessairement riche de cultures équinushumaines desquelles nous pourrions apprendre. La part intime et relationnelle de ces représentations pourrait nous renseigner sur des voirs et des dire de l'Autre qui se sont égarés en chemin vers le monde contemporain.

Pour Jacques Derrida, dans ce premier langage figuré, « la parole archaïque est nécessairement poétique » (1972b : 383). Je crois que face au cheval, nos ancêtres savaient voir d'un angle plus ample. Leur regard était davantage posé. Leur voir était issu de l'expérience. C'était un voir patient. Un voir de présence. Depuis, nos regards occidentaux ont perdu en souplesse et en patience⁷. Nos regards se sont fixés. Armés de « connaissances », ils engendrent très souvent un savoir restreint de l'Autre⁸. Ils engagent peu d'échange. Ils tendent à forcer. À dompter. À maîtriser. Il est temps

⁶ Ernest Gombrich mentionne brièvement les « chevaux sauvages » de Lascaux dans son chapitre « Strange Beginnings » de son ouvrage *The Story of Art* (1951 : 23).

⁷ Le « nos/nous » n'implique pas ici tous les regards posés sur l'animal depuis. Je ne parle évidemment pas au nom de tous, mais au nom d'un mode occidental de perception de l'Autre et plus précisément des chevaux.

⁸ Aujourd'hui, on cherche à percer d'anciens mystères interespèces de façon parfois très intrusive. Même si je valorise les résultats de recherche d'Eiren L. Shea, qui a démontré l'existence de femmes cavalières au cours de la période intermédiaire en Chine du Nord en se concentrant sur la dynastie Liao (vers 907-1125) et la dynastie Yuan (vers 1271-1368) (2023), les découvertes ont été acquises au prix de la fouille de tombes. La chercheuse s'attend à ce « qu'au fur et à mesure que d'autres tombes seront fouillées, davantage de preuves de l'éventail des activités équestres des femmes seront mises au jour [uncovered] » (2023).

de réaliser à quel point l'art et l'histoire de l'art sont pollués d'iniquités interespèces issues d'un voir interespèces qui s'est atrophié devant les mystères insaisissables de l'Autre. Car force est de constater qu'à travers les différents siècles et « styles », les relations équinehumaines moins bien entretenues, mal entretenues ou franchement déficientes sont majoritaires. Savoir en faire la lecture pour les débusquer est une nécessité relevant de l'éthique. J'insiste sur le fait qu'il s'agit d'une habileté qui s'apprend. Pour ce faire, d'innombrables chevaux s'offrent à nous, depuis les commencements. Mon but dans ce travail est d'éclairer la « Grotte de l'Ame jusqu'à 15 000 ans de profondeur » (Cixous 1983 : 24), cette grotte logée dans nos mémoires les plus anciennes, pour que nous nous retrouvions, frères et sœurs d'espèces différentes, dans le champ de l'art.

Pour le début de l'exploration de ce champ, ma thèse couvre une période allant du XVIII^e siècle à aujourd'hui, ce qui représente une parcelle raisonnablement vaste pour y cultiver l'empathie. Au sein de celle-ci, je me consacre presque exclusivement à l'art européen. Puisque différentes cultures ont des conceptions différentes des chevaux, j'ai dû faire des choix⁹. Au fil des chapitres, j'examine avec rigueur de nombreux chevaux. Certains sont hébergés dans des musées prestigieux et sont très connus, tandis que d'autres le sont beaucoup moins. J'ai senti que tous pouvaient bénéficier d'une oreille attentive. Ma thèse se divise en cinq chapitres chronologiquement organisés. On peut y lire dans un mouvement fluide nos rapports avec l'équin d'art et de chair dans le temps. En ce sens, la première moitié de la thèse se concentre plus spécifiquement sur la façon dont le cheval a été représenté dans l'art aux XVIII^e et XIX^e siècles, tandis que la seconde moitié, qui porte sur les XX^e et XXI^e siècles, poursuit ce thème tout en mettant en exergue les pratiques d'écriture au sujet des œuvres d'art représentant les chevaux au sein de l'histoire de l'art et la façon dont ces pratiques ont souvent été limitatives et inhospitalières envers l'Autre.

Pour Edward W. Saïd, « [u]n commencement n'est pas seulement un type d'action, c'est aussi un état d'esprit, un type de travail, une attitude, une conscience » (1985 [1975] : xv). J'abonde dans le sens du penseur, et c'est pourquoi je traite le sujet des chevaux en art en passant par des avenues

⁹ Une œuvre telle *Night-Shining White* (vers 750) (fig. 6) par Han Gan signale la complexité du sujet. Bien qu'il soit non occidental, ce cheval rappelle par certains de ses aspects plusieurs œuvres européennes qui seront examinées en cours de route. Je me suis limitée à l'Occident, car il m'était plus facile de lire les archives et la littérature en français et en anglais, en plus de profiter d'une plus grande accessibilité aux œuvres. De plus, la déconstruction, avec laquelle je travaille, s'applique à spécifiquement réfléchir sur la philosophie occidentale pour la « démanteler » (Martin 2013).

innovantes et inusitées pour la discipline. Mon approche est interdisciplinaire. En effet, ma thèse n'est pas l'exclusivité du domaine de l'histoire de l'art. Je rallie à la discipline plusieurs joueurs : les études animales, mon expérience sur le terrain d'une vingtaine d'années auprès de « vrais » chevaux à l'occasion de ma pratique de l'enseignement de l'équitation à cru et de la réadaptation de chevaux souffrant de traumatismes physiques et psychologiques, et les idées de la déconstruction en lien avec les animaux. De plus, je possède une formation universitaire de premier cycle en beaux-arts où je me suis particulièrement intéressée à la peinture. L'amalgame m'a permis de poser les bases solides d'une éthique équine qui se veut relationnelle, textuelle et visuelle. Je crois avoir créé une brèche favorable, au sein de la discipline, au commencement d'une réflexion sérieuse sur les manières de faire histoire de l'art représentant les chevaux qui cherche à transcender l'approche dualiste cheval/humain. Cette approche pourra également inciter à l'examen minutieux de toutes autres espèces non humaines en art dans le futur. Pour moi, les mérites d'approfondir mon sujet d'étude au moyen de l'interdisciplinarité sont confirmés et dorénavant indissociables de mon éthique de travail. C'est ainsi que la notion d'hospitalité interespèces, une notion que j'explore dans ce travail et continuerai d'explorer à sa suite, s'est révélée particulièrement importante.

J'ai fait des choix audacieux. Pour creuser les questions qui orchestrent l'interespèces au sein de la discipline, j'ai choisi de m'allier aux idées de la déconstruction pour l'invitation à sortir des cadres que l'approche convoque et provoque. Face à la langue, envers laquelle la déconstruction est constamment suspicieuse, sa vigilance, son refus des conclusions « faciles » et son adresse à repérer les jous dominants se sont avérés des phares importants pour éclairer mes mots d'une conscience interespèces et ainsi engendrer une réflexion critique vis-à-vis des pratiques qui prévalent dans la discipline. La déconstruction a reçu une attention considérable au sein de diverses disciplines, dont la littérature, la philosophie, le droit et la politique, mais très peu en histoire de l'art¹⁰. Hélène Cixous et Derrida sont deux penseurs de la déconstruction dont les idées liées aux animaux ont beaucoup informé ma thèse. Lynn Turner relève à quel point leurs œuvres se font « écho, notamment dans le contexte de la remise en question de la préséance – qui suis-je? [who am I following] » (2021 : 111). Par des tactiques différentes, mais également appliquées à

¹⁰ Le terme est utilisé pour la première fois en 1967 par Derrida dans *De la grammatologie*, où il est reconnu comme étant lié au terme *destruktion* de Heidegger. Emprunté à l'architecture, sa définition derridienne « renvoie à un travail de la pensée inconsciente (“ça se déconstruit”), et qui consiste à défaire sans jamais le détruire un système de pensée hégémonique ou dominant » (Derrida et Roudinesco 2001 : 11).

déstabiliser le binaire inégal animal/humain – un style d’écriture « déconstructif » chez Cixous et des réflexions philosophiques chez Derrida –, leurs travaux suscitent une remise en cause des façons « traditionnelles » de conceptualiser l’Autre et l’interspèces. Ces tactiques se transposent efficacement à l’examen des chevaux en art, de manière à les affranchir. Nous avons appris que le langage doit obéir aux codes linguistiques, comme on croit que le cheval doit obéir à des codes « équestres »¹¹. Dans cette thèse, il sera concrètement démontré que résister à ces « croyances » offre aux mots tout comme aux chevaux des possibilités d’émancipation. La déconstruction est un mode d’analyse efficace pour déceler à quel point le vocabulaire que l’on possède (ou que l’on ne possède pas) est un facteur d’influence constant sur le regard que l’on porte sur l’Autre. Elle « tente de mettre en évidence tout ce qui est considéré comme acquis dans la pensée et le langage conceptuels contemporains » (O’Gorman 2006 : 50). Or nos préconceptions contrôlent parfois, sans que nous en ayons conscience, le voir et nos façons de conceptualiser les relations équinehumaines. Ce fait, qui est lourd de conséquences dans nos rapports à l’Autre, limite l’intimité et la familiarité. Être attentif à ces modes opératoires favorise l’éthique. L’approche déconstructive permet alors l’usage d’un vocabulaire capable de rendre compte des complexités inhérentes à l’analyse des relations entre deux entités traditionnellement jugées distinctes et séparées : elle favorise ainsi la (re)création des liens¹².

Grâce à son ouvrage *L’animal que donc je suis* (2006), Derrida est souvent cité dans le domaine des études animales¹³. Il n’est pas faux de dire qu’à l’heure actuelle, toute question en lien avec

¹¹ Pour Foucault, « les technologies de pouvoir, formant ce qu’il appelle un biopouvoir », se mettent en place « précisément à travers un “appareil d’écriture” et un “pouvoir d’écriture” » (Stiegler 2008 : 42-43).

¹² Aucun des deux penseurs ne revendique une expérience avec un ou des chevaux en particulier. Néanmoins, le chapitre suivant montrera le poids que représente l’équin dans l’ensemble de l’œuvre de Cixous. De part et d’autre, leurs relations interspèces les plus intimes sont celles qui ont été vécues et partagées avec un chat (Derrida 2006; Cixous 1996). C’est en effet l’amour de Cixous pour sa chatte Tessie qui lui donna « des envies de toutes espèces » (2003a : 76). Du côté de Derrida, c’est le jour où il s’est vu nu devant son chat en sortant de la douche qui a profondément nourri ses réflexions. J’y reviendrai. Chez chacun, les espèces-sujets de leurs écrits sont nombreuses : vers à soie, hérisson, âne, chien, loup, chevaux, etc.

¹³ L’œuvre a été publiée à titre posthume, en 2006. Elle montre combien les réflexions en lien avec les animaux sont apparues tôt dans la carrière du penseur. L’ouvrage reproduit une conférence offerte à Cerisy en juillet 1997 intitulée *L’animal autobiographique*, dont la première partie, y compris les discussions, dura à elle seule neuf heures. Dans son ouvrage *Art and Animals*, Giovanni Aloï remarque la présence de l’animal « en tant qu’entité de questionnement et de défi [questioning and challenging entity] » dans les écrits « de penseurs clés de la philosophie continentale », dont Cixous, mais aussi Deleuze et Guattari, Derrida, Bataille, Nietzsche, Irigaray et Adorno (2012 : xix). Je note que Giorgio Agamben et Julia Kristeva pourraient être ajoutés à cette liste. Derrida a influencé nombre de penseurs des études animales, dont Cary Wolfe, Lynn Turner, Tom Tyler et Donna Haraway. Kari Weil propose une introduction critique des études animales qui présente les travaux de plusieurs de ces penseurs et penseuses dans son ouvrage *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* (2012).

l'animal non humain est « logée » sous cette appellation. Il n'existe pas de porte unique pour entrer dans les études animales (Delon 2015 : 187), chacune ayant sa spécificité (191) à l'intérieur d'un champ très composite (195). En entrevue, Harriet Ritvo explique l'engouement pour ce domaine fécond :

La plupart des disciplines des sciences sociales et humaines incluent désormais des essais sur les animaux dans leurs revues et des groupes de discussion sur les animaux dans leurs conférences. En outre, il existe un domaine interdisciplinaire très vivant appelé « études animales », qui recoupe dans une certaine mesure, mais pas complètement, les recherches menées dans les disciplines classiques. Ce domaine se rapproche le plus, dans l'esprit, des études culturelles et de la philosophie. (Ritvo 2022 : 86)

Il est encore assez rare de voir l'histoire de l'art s'associer ouvertement aux études animales. Globalement, la pratique est encore timide¹⁴. Cependant, la discipline tend à oublier que les animaux sont historiquement indissociables du domaine de l'art (représentations, colle, poils des pinceaux, tempera, pigments, etc.). Puisque les études animales ne constituent pas une discipline « unifiée », elle invite des approches variées à s'y joindre. En ce sens, elle est très inclusive et hospitalière. Suivant de nombreux stratagèmes dont la diversité peut aller jusqu'à s'opposer – en apparence –, gardant comme seul liant « l'Autre », les études animales invitent à revoir, afin de les remettre en question, nos manières de coexister avec les animaux non humains¹⁵. En ce qui a trait exclusivement au cheval, ma contribution à ce grand domaine est le constat que sur la trame de nos vies pressées, connaître *Equus caballus* est un phénomène bien en selle sur la voie de l'extinction et que ramener son existence « à la vue » est digne des plus grands efforts de réconciliation entre nos espèces.

En ce sens, la somme de mes expériences équinées « sur le terrain », précisément les apprentissages liés à la monte à cru (en liberté) et mes années d'accompagnement auprès de chevaux ayant vécu

¹⁴ Dans sa préface de *Theorising Animals. Re-thinking Humanimal Relations*, Lynda Birke reconnaît le défi sérieux que représente l'insertion d'une perspective inspirée des études animales au sein de disciplines qui n'en ont pas encore l'habitude. L'opération requiert des actions radicales qui remettent en cause les *statu quo* et, de ce fait, le développement d'idées nouvelles (2011 : xviii).

¹⁵ « Sans se prononcer sur leur avenir, il semble que la vocation des études animales est, par-delà les différences de style et de méthode, de remettre sans cesse en question les frontières qui “nous” séparent d’“eux”, les humains des autres animaux » (Delon 2015 : 195). Je note la contribution de Valéry Giroux, dont les travaux portant sur les droits fondamentaux de tous les êtres sensibles constituent une conceptualisation importante de l'éthique animale (2017).

des traumatismes importants, informe de façon cruciale mon œil d'historienne de l'art lorsqu'il se pose sur leurs représentations, et comble une lacune empathique et expérientielle notable au sein de la discipline¹⁶. Pour « forcer » l'intégration de ma vaste expérience acquise auprès des chevaux dans une thèse universitaire traitant de l'histoire de l'art, j'ai fait appel à la théorie des « savoirs assujettis » de Michel Foucault. Celui-ci écrit : « Par “savoirs assujettis”, j'entends [...] toute une série de savoirs qui se trouvaient disqualifiés comme savoirs non conceptuels, comme savoirs insuffisamment élaborés : savoirs naïfs, savoirs hiérarchiquement inférieurs, savoirs en dessous du niveau de la connaissance ou de la scientificité requise » (1975-1976 : 10). Je perçois donc les connaissances acquises dans le cadre de ma pratique pédagogique équine comme un savoir de ce type. Bien que ces acquis ne fassent pas partie d'une discipline reconnue dans un contexte universitaire, ils contribuent de façon inestimable au domaine en apportant la perspicacité dérivée de l'expérience vécue.

Pour produire une écriture ouverte et attentive, pour (sur)veiller mes mots, mes voirs et la qualité de mon approche à l'Autre de manière à transposer à l'histoire de l'art les mérites de mes apprentissages auprès du cheval de chair, la déconstruction a été une puissante alliée. Or celle-ci n'est pas applicable à la lettre. Tout comme l'est la monte à cru telle que je la pratique, et que j'expliquerai davantage plus loin, c'est une approche. Figurativement, la déconstruction fait écho à la monte à cru, où l'équilibre n'est jamais gagné ni pris pour acquis : il est toujours remis en cause. Les deux approches sont très exigeantes de présence. En les combinant, ce projet de recherche tente de remettre nos rapports au cœur de l'équilibre interespèces afin d'envisager les possibilités d'une conversation éthique équinehumaine dans les champs de l'art. Il vise, plus particulièrement dans les deux derniers chapitres, à générer une profonde réflexion sur les limites du langage actuellement disponible au sein de la discipline pour repenser les dynamiques interespèces liées aux représentations de l'équin en art. De fait, l'ambition globale de ma thèse est de mettre l'accent sur l'importance de sensibiliser le regard posé sur l'œuvre d'art équine ou

¹⁶ J'ai acquis en présence de Lily, une remarquable jument blanche que j'ai eu la chance de connaître pendant 10 ans, plusieurs de mes enseignements interespèces les plus fondamentaux. Lily est décédée quelques mois après le début de mon doctorat. Cette thèse lui est dédiée.

équestre et sur les responsabilités de l’auteur, de manière à ce que l’empathie envers les réalités de l’Autre soit ce qui guide le voir et le dire dans la discussion¹⁷.

Probablement à cause de notre histoire ancienne et commune, le cheval exerce une fascination toute particulière sur nous¹⁸. Rares sont ceux qui y sont indifférents. Jean-Louis Gouraud décrit ce phénomène comme une « religion du cheval » (2008 : 387). En tenant compte des premières inscriptions équines répertoriées, ma thèse examine plusieurs manquements éthiques qui ont engendré des injustices visuelles et textuelles en histoire de l’art à travers le temps¹⁹. Puisque les chevaux scrutés par la discipline sont inévitablement sous sa responsabilité, la situation doit rapidement changer, pour évoluer. Certes, très peu d’historiens de l’art ont la chance de côtoyer des chevaux. Pour la plupart, les contacts avec l’espèce sont inexistants, et s’ils se produisent, il y a de fortes chances que ce soit dans des contextes « conventionnels » – en d’autres mots, dans des situations le plus souvent inéquitables pour l’équin. Ce type de « rencontre » produit d’ailleurs généralement une compréhension superficielle de l’Autre et génère un manque d’empathie. De fait, au fil du temps, le cheval est devenu un symbole, une forme, une abstraction, mais il est très rarement reconnu pour l’animal-cheval-individuel qu’il est. Qu’il soit constitué de sang ou de pigment, chaque cheval est physiquement et psychologiquement unique. Il est animé d’une vie émotionnelle. Son corps est sensible. Aujourd’hui, à l’intérieur d’une pratique qui souhaite étudier l’art qui le représente, (re)connaître la valeur singulière de cet Autre que l’on ne côtoie plus impose des défis particuliers qui doivent être abordés²⁰. L’éthique interespèces réclame des solutions.

¹⁷ J’opère une distinction entre l’œuvre d’art équine et équestre. L’art équestre est pour moi plus figé dans des codes conventionnels, tandis que l’œuvre équine tend à offrir plus de chances au sujet-cheval de s’exprimer. Néanmoins, j’utilise plus souvent le terme « art équin » dans la thèse, puisque même lorsqu’il se trouve dans un cadre de représentation oppressif, je tente le plus possible de « libérer » le cheval.

¹⁸ Le début de la relation équinehumaine est impossible à déterminer avec certitude. D’ailleurs faudrait-il définir ce qu’on entend par « relation ». Pour moi, la « relation » est un concept très vaste. Jamais je n’associerais la relation interespèces à la domestication du cheval, qui, elle, remonte à environ 5500 ans, non plus que je refuse que les deux soient liées.

¹⁹ Comme le souligne Michael Auping au sujet du sort des chevaux, « [c]es bêtes emblématiques portent un lourd fardeau » (2021 : 49).

²⁰ Les écrits d’Angela Hofstetter sont remarquables en ce sens où ils percent la supposée frontière séparant le savoir de l’intimité interespèces. Contributrice au numéro spécial *Horses and Humans* de la revue *Humanimalia*, Hofstetter introduit son article par une demande de pardon adressée à un cheval en particulier et à l’espèce. Elle écrit : « Il s’agit surtout d’une prière pour demander pardon à une jument que j’ai aimée avant sa naissance – en fait à tous les chevaux qui ont dû porter le fardeau insupportable des cœurs et des esprits humains, plus lourds que leurs corps ont jamais pu l’être » (2023 : 33).

Quelle que soit l'époque, le manque de considération éthique envers l'animal engendre une vision restrictive, causant des angles morts dans les façons de le considérer. C'est une violence qui doit cesser. Derrida disait avec lucidité que nous devons, avant tout combat très spécifique, interroger la culture humaine qui sous-tend toutes les pratiques et les idéologies qui confinent l'animal à des soubassements (2006 : 47). Au sein de la discipline, les représentations équinés visuelles et textuelles tendent à s'articuler autour du même type de déclaration essentialiste : « le cheval est au cœur du mystère le plus fascinant de la culture humaine » (Fairley 1995 : 29). Cette allégation condense une problématique centrale, c'est-à-dire la présomption que le cheval *est* culture humaine. En effet, l'art dit équestre se résume principalement à mettre en surbrillance le cavalier humain (la plupart du temps masculin), dont le cheval, *sous son autorité, est à son service*²¹. À titre d'exemple, le tableau *Le premier consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard* (1800) (fig. 9) par Jacques-Louis David expose bien le phénomène de la reconnaissance inégale accordée aux deux espèces représentées. Dans l'œuvre, même s'il occupe la majorité de l'espace, le cheval portant Napoléon est assujéti à un discours qui, historiquement, n'a eu d'yeux que pour l'empereur. Lorsqu'on déplace notre regard pour le poser sur l'équin, on réalise à quel point les signes d'inconfort qu'il manifeste par son expression faciale n'ont reçu aucune attention à ce jour (fig. 10). Son œil exorbité, son hypersalivation et sa bouche ouverte sont de clairs indicateurs de mal-être. Ce cheval n'est pas simplement « fougueux », il est en détresse²².

Dans les récits racontés par l'histoire de l'art, l'individu équin représenté est très souvent laissé pour compte. À répétition, « qui il est » passe inaperçu. Il est « accessoire »²³. Nous n'avons pas

²¹ La série *Écuyères* répertoriée par Susanna Forest, avec notamment ses portraits de Selika Lazevski (fig. 7), révèle la forte présence de certaines femmes écuyères dans un milieu largement dominé par les hommes. S'il est tentant d'y voir une émancipation du sexe féminin dans un contexte d'oppression, il ne faut surtout pas faire l'erreur de le faire en rendant invisible l'idéologie de violence envers l'animal qui elle, perdure (fig. 8). Instrumentalisés à des fins de manifestation du pouvoir de l'humain sur l'Autre, cette fois par les mains de femmes, ces chevaux assujéttis exemplifient le fardeau que l'histoire de l'art leur impose.

²² En fait, ce cheval est une construction totale, imaginée pour mettre en valeur l'empereur. En réalité, ce dernier a traversé les Alpes sur le dos d'une mule (fig. 11). Le tableau par Delaroche, bien moins populaire que celui par David cité dans le texte, offre à voir une version beaucoup moins « glamour », mais plus réaliste dans ces circonstances : un équin exténué, et l'empereur guidé par un homme vraisemblablement tout aussi épuisé.

²³ En 2013, vingt-deux ans après la mort de Theodore Seuss Geisel (Dr. Seuss), Audrey Geisel trouva dans son bureau une boîte contenant un manuscrit inédit intitulé *Horse Museum* ainsi que plusieurs croquis. Andrew Joyner a adapté le matériel trouvé, à partir duquel l'album *Dr. Seuss's Horse Museum* a été créé en 2019. Plusieurs des œuvres et des artistes étudiés dans ma thèse se retrouvent dans ce corpus diversifié en termes de médiums, de périodes historiques, de styles et de lieux. L'hypothèse que le manuscrit de Seuss Geisel ait été écrit au début des années 1950, ce qui correspond avec l'écriture d'un script pour une émission de télévision intitulée *Modern Art on Horseback*, est très plausible (Joyner et Seuss Geisel 2019 : 69). Seuss Geisel y explique avec perspicacité les différents types de voirs

pris l'habitude de l'inclure dans nos regards sur l'œuvre. Conséquemment, la plus grande part des manifestations de violence commise envers lui, tout comme les signes de souffrance qu'il exprime, passe sous le radar de nos yeux aveugles à ce type d'injustices. Pire encore, tout ceci est souvent invisibilisé par « un type de beau » relevant d'une esthétique que célèbre l'art équestre par certains codes. À ce sujet, je me rallie aux mots de Derrida lorsqu'il note que « [l]e jugement esthétique [...] n'est pas un jugement de connaissance » (1978 : 81)²⁴.

Par ce travail, j'entends commencer un processus de réhabilitation. Par la combinaison d'approches inusitées qui, bien sûr, demeure perfectible, je compte mettre en lumière la valeur d'offrir notre attention bienveillante à chaque équin que l'œuvre héberge. L'expérience m'a prouvé que c'est à force de contacts généreux que l'on peut espérer apprendre à mieux connaître l'Autre mais sans le rendre familier (c'est-à-dire le Même), en respectant son altérité²⁵. J'attire ici l'attention sur l'importance d'établir une distinction fondamentale entre reconnaître la forme équine et connaître les particularités physiques et psychologiques d'un être appartenant à cette forme. Tous les chevaux ont des personnalités différentes. Tout cheval n'est pas le même cheval²⁶. Pour commencer à rééquilibrer nos relations entre espèces, je propose une « hypothèse de la vue » (Derrida 1991 : 9). Face aux voirs déjà vus, je privilégie le « scepticisme »; en d'autres mots, je redoute la vue « monoculaire » et j'insiste sur la « différence entre croire et voir, croire, voir et entrevoir – ou pas » (9). Ce faisant, je résiste aux discours dominants, inhospitaliers envers le cheval, qui à ce jour

adoptés par différents artistes devant le cheval : « Lorsqu'un artiste regarde un cheval, l'image de ce cheval s'inscrit dans son cerveau. Et c'est là, dans le cerveau, que l'art prend place... [L'artiste] le regarde... PAS d'un point de vue photographique. Il se dit : "Qu'est-ce que ce cheval représente pour moi, personnellement?" Ce qu'un artiste voit dans un cheval dépend entièrement de ses antécédents, de son éducation, de son expérience, de ce qu'il aime et de ce qu'il n'aime pas, et d'un millier d'autres choses. Pour un artiste, un cheval peut être synonyme de vitesse... pour un autre, de force... pour un autre, de douceur... Un autre artiste peut regarder ce cheval et ne voir que de la couleur ou quelques belles lignes... ou quelques formes intéressantes » (69).

²⁴ Bien des chevaux d'art sont prisonniers d'un jugement esthétique. Charles Caramello avance que la « grande valeur matérielle, fonctionnelle et symbolique pour l'humain » des chevaux en font « des sujets de choix pour la représentation artistique; les équidés présentent une beauté visuelle extraordinaire, une stature physique et un mouvement dynamique, ce qui en fait des objets idéaux pour un traitement esthétique » (2013).

²⁵ Pour Vinciane Despret et Jocelyne Porcher, « [c]'est dans la relation que la différence se construit » (2007 : 24). Les deux penseuses ont posé cette question à des éleveurs de bovins : « Comment interroger la différence entre l'homme et les animaux? » Perspicace, l'éleveur Gérard Guidault avance que la réponse dépend de l'animal auquel on fait alors référence : celui qui « fait des bêtises »? Celui plus « domestique »? Celui avec qui il y a « connivence »? Celui à qui « son éleveur parle et qu'il embrasse » (24-25)?

²⁶ Dans ma thèse, j'ai abordé chaque étude de cas comme une occasion de rencontrer un être singulier. Travaillant avec les chevaux, je connais les limites imposées aux possibilités d'une relation interespèces lorsque nous prétendons que l'individu en face de nous n'est qu'un « cheval ». Aucun des nombreux chevaux qui galopent dans les pages qui suivent n'a été considéré comme un « simple cheval ».

ont été conçus comme des « vérités ». Mon voir cherche à transcender le dualisme interespèces; en ce sens, il est radical et inspiré des idées de la déconstruction de Derrida, dont W. J. T. Mitchell dit qu'il est un penseur « nous exhortant à la possibilité d'une mutation radicale de la pensée humaine » (2007 : 277)²⁷. Dans cette ligne d'idée, je reconnais le caractère avant-gardiste de ma thèse. Je crois en son potentiel de contribution à plus de justesse dans nos rapports interespèces en passant par l'art.

Tout commence donc par *voir* le cheval. Je rappelle à ce sujet que je n'opère personnellement pas de distinction marquée entre le cheval vivant et le cheval d'art. Mon voir est également attentif envers les deux « espèces », et j'invite tous à faire de même. Je crois que dans les deux cas, lorsqu'apprendre à être devant lui n'est pas une action familière, une toute première question, de base, essentielle, doit être posée : *qu'est-ce qu'un cheval?* La seconde sera assurément : qui est *ce* cheval? Car le cheval auquel on pense quand on pense « cheval » est généralement générique et possède une définition très floue. Cette vision construite, par laquelle nous croyons faussement le connaître, impose un environnement dans lequel s'il peut s'adapter (car sa capacité d'adaptation est à l'image de celle de tous vivants : exceptionnelle), mais dans lequel ses chances d'émancipation sont limitées. La même chose est vraie en histoire de l'art, tout comme dans ce que l'on nomme le « monde équestre », ou encore le « monde des chevaux » : tous sont en réalité des mondes humains. Le cheval, comme tous les autres animaux étudiés par les humains, est généralement sorti de son contexte écologique. L'art équestre, et son étude, obéit aux mêmes schèmes et se révèle très peu accueillant à l'égard de sa réalité²⁸. En fait, le cheval est intrinsèquement un être de mouvement. La captivité lui fait du mal²⁹. S'il est plus facile de s'imaginer quelle douleur lui infligent nos moyens « modernes » de le garder captif, j'invite à ne pas sous-estimer les ravages causés par histoire de l'art. Ils sont nombreux : un texte qui invisibilise

²⁷ W. J. T. Mitchell adresse les mêmes éloges à Saïd, critique postcolonial.

²⁸ Le Musée vivant du cheval à Chantilly est un exemple révélateur de l'état lamentable de notre compréhension des réalités fondamentales au bien-être des chevaux. On y célèbre l'architecture de ces « grandes écuries », où en réalité, les chevaux sont enfermés comme des prisonniers. Garder le cheval au box n'a aucun avantage pour lui (seulement pour l'humain, qui peut l'avoir sous la main à sa guise). Quand on (re)connaît les besoins vitaux du cheval d'être constamment en mouvement, de manger en très petite quantité, car son système digestif est très long et étroit (au box, il reçoit deux gros repas par jour), et son besoin de vivre en troupeau, l'image promotionnelle du Musée, avec ses grandes aires gazonnées méticuleusement taillées et vides de chevaux, renvoie la triste image de la pauvreté de notre lien avec ceux-ci et du manque d'écoute criant dont toute une société fait preuve envers ces équins confinés de la sorte (fig. 12).

²⁹ En bonne forme et libres de se déplacer à leur gré, les chevaux peuvent courir plus de 150 kilomètres par jour.

ou restreint sa présence dans l'œuvre, les mots d'un titre qui l'assouvissent à l'humain par habitude ou des souffrances innomées sont tous des maux qui reflètent des façons déficientes de coexister entre espèces de façon large. Ce type d'injustices commises envers le cheval d'art maintiennent la relation très inégale entre nous. Ainsi se pose la question : comment mon approche peut-elle se montrer respectueuse de ses besoins?

Globalement, mon savoir-faire auprès de l'équin est atypique, en ce sens où mes relations et mes expériences avec les chevaux sont complètement différentes de celles auxquelles on pense d'habitude, et j'y vois une force pour redresser les choses³⁰. J'ai certes commencé à explorer mes relations avec les chevaux dans des milieux « classiques ». J'ai gravi les échelons de différents niveaux de compétition en ayant toujours un certain « succès ». Cependant, un inconfort non identifiable m'habitait et me troublait. Des années plus tard, mon approche au cheval s'est transformée en une quête de conscience interespèces. J'ai appris à suffisamment développer la relation entre nous, au sol, sans équipement, jusqu'à ce que la connexion soit fluide au point de me permettre de monter sur son dos sans selle ni bride et sans me tenir³¹. Cette façon de me relier à l'Autre a modifié de façon permanente ma façon de voir *tous les chevaux*. Ainsi, mes connaissances équines sont intellectuelles autant qu'elles sont issues de mon propre corps et d'un corps-à-corps avec l'Autre. Techniquement, je monte à cheval en liberté, c'est-à-dire sans équipement³². On appelle ce type de monte « à cru », mais en réalité, c'est beaucoup plus que ça³³. Pour arriver à

³⁰ Dans le monde que je partage avec les chevaux, il n'y a pas d'écurie ni de boxes. Ils ne portent plus de fers. Ils n'ont plus à subir le métal du mors dans leur bouche sensible. S'ils portent la selle, elle est sans arçon et adaptée particulièrement à la physiologie unique de chacun. Ainsi, contrairement à certains confrères et consœurs historiennes et historiens de l'art qui pratiquent l'équitation classique, telle que le dressage, ou même de manière récréative dans un manège, par exemple, mon expérience se distingue radicalement. Je sais accompagner sur le chemin de sa guérison un cheval qu'on croyait physiquement et/ou psychologiquement « fini ». Je sais monter un cheval sans selle, sans bride, dans une relation qui s'approche de la télépathie et où, évidemment, je ne cherche pas à m'imposer sur sa volonté, que je m'engage à respecter à chaque instant.

³¹ Voici un exemple de travail au sol qui évolue vers un espace plus vaste, en prairie ou en forêt. Ce travail sera entrepris aussi longtemps que nécessaire avant qu'il soit possible de monter sur le cheval pour approfondir le lien à dos de cheval : https://www.youtube.com/watch?v=EQVajCKFLVU&t=92s&ab_channel=LesJardinsdesPotes-enCiel.

³² L'idéologie du galop en liberté est un trope dominant de la culture visuelle. Cependant, il est très rare de voir au cinéma, par exemple, de réels partenariats. Le cinéma permet des trucages auxquels le spectateur résiste, car « [l]'impression de réalité y est très forte » (Morency 1991 : 105). Sur nos écrans, le montage permet ces trucages, qui servent particulièrement bien l'illusion d'une coopération entre un cheval et un humain. Dans *The Adventures of Champion*, on fait croire que la relation entre le cheval et le jeune garçon est à ce point étroite qu'aucun équipement n'est requis pour l'orchestrer. À ce sujet, je suggère de remarquer l'arrêt performé comme s'il était fait sans bride à 11 min 45 s dans ce clip où l'on voit le cheval ouvrir la bouche de douleur sous l'effet du mors : <https://www.youtube.com/watch?v=MDOkRuQm82I&list=PL8zhLFiBbGncGdRkgO1YNQGQjXaxiiiJM>.

³³ Les fréquents accidents dans les carrières d'équitation sont des signes que la communication interespèces est déficiente. Dans la monte en liberté telle que je la pratique, les chutes sont extrêmement rares. La raison en est très

garantir la sécurité à cheval de cette façon, il faut développer une présence à l'Autre et à soi qui se décline en micro-instants, à chaque respiration. On en trouve l'équivalence chez Derrida dans ce qu'il nomme « la séquence des maintenant », où « le maintenant précédent » est « détruit par le maintenant suivant », qui n'est pas « détruit comme maintenant, lui-même » mais bien « en tant que maintenant qu'il a été » (1972b : 65). Entre un cheval et l'humain, ce type de monte requiert une présence constamment renouvelable et qui ne peut jamais être tenue pour acquise. Ce n'est pas seulement « être sans selle »; c'est être en soi, avec l'Autre, dans l'instant. Jamais la mouvance de ce triptyque de présence ne se fixe. Mon approche au cheval s'apparente à une méditation active, où une hypervigilance côtoie une profonde sérénité. Selon mon expérience, il n'existe rien de plus exigeant et de plus naturel à la fois. J'ai goûté dans mon corps ce rapport privilégié avec l'Autre qui est toujours en train de se faire, se défaire, se refaire, et je m'y suis épanouie. Face à l'Autre, qu'il soit au champ ou au musée, cette posture ouverte aux indécidables est celle qui m'anime et que j'offre à la relation interespèces.

Ni la déconstruction ni la monte à cru telle que je la pratique ne sont des méthodes : ce sont des approches. À cheval de cette façon, et même au sol, il y a un refus de privilégier le cheval ou l'humain. Si l'union interespèces est le but vers lequel tendre, la balance est toujours en réajustement. Le temps d'un micro-instant, des moments d'indécidabilité se produisent. Auprès du cheval de chair, la monte en liberté et tout le travail nécessaire en amont pour y parvenir me font vivre dans mon corps une expérience de déconstruction physiologique, relationnelle. En ce sens, les propos de Karen Barad résument bien la synthèse logique qui m'a menée au choix de la déconstruction pour servir d'assise à ce grand projet de recherche théorique inspiré de la pratique. Elle dit : « La théorisation, une forme d'expérimentation, consiste à être en contact [is about being in touch] » (2012 : 207). En effet, me sentir en contact avec le cheval est pour moi ce qui l'emporte, que cet Autre soit pictural ou charnel. Comme le dit John Berger, écrire est « une lutte pour donner un sens à l'expérience » (Berger et Overton 2018 [2016] : 61). La monte en liberté tout comme la déconstruction requièrent de remettre en cause les positions historiquement et culturellement assignées à chacun des termes du binaire cheval/humain pour les remettre en circulation. Les deux

simple : jamais les étapes ne sont brusquées. La relation se définit et se peaufine de façon consensuelle, selon un rythme partagé, convenable à chacune des parties. En effet, il est bon de se rappeler que l'acte de monter à cheval requiert la permission de ce dernier.

approches dépassent les limites que le contexte « équestre » et la philosophie occidentale tendent à imposer entre un cheval et un humain.

Ainsi, sous l'inspiration des principes de la monte en liberté, tenter de créer un pont hospitalier entre le cheval d'art et l'humain est novateur, mais prometteur. Dans la déconstruction, « déconstruire » signifie « faire l'impossible et négocier le non-négociable, en amenant l'hyperbole du don » (Mary 2013 : 67). Par mes yeux d'abord et par mes mots ensuite, je m'offre à l'œuvre; je me mets à son service. Je donne ma présence à mon sujet d'étude. Je tends l'oreille et ajuste mon regard pour le recevoir. La nomenclature de type stylistique ou iconographique utilisée plus traditionnellement en histoire de l'art pour analyser l'œuvre d'art représentant le cheval ne peut prétendre arriver à ce même but. Inviter les écrits de la déconstruction en lien avec les animaux dans ma thèse participe à l'insertion délicate de l'indécidabilité nécessaire à ce que le textuel, le relationnel et le visuel s'alignent sur l'éthique interespèces. Écrire une thèse en cherchant à sortir du pré des structures universitaires classiques a probablement représenté mon plus grand défi. Spontanément, face aux indécidables, mon élan était d'écrire au galop, à bride abattue, jusqu'à ce que « soudain il n'y a plus de chemin » (Michaud 2011 : 59). L'équilibre m'a obligée à porter une bride que j'ai acceptée, car j'ai appris à guider mes mots d'une main douce³⁴.

Devant l'œuvre, il est impératif de remettre en question l'allégeance à nos automatismes du voir³⁵. Aucune approche unique à l'animal en art ne sera jamais complète ni définitive. L'humilité est de mise, car la *manœuvre* sera nécessairement infiniment perfectible³⁶. Mon éthique auprès de l'équin s'affirme par mon aspiration à toujours voir plus et à toujours voir mieux³⁷. L'exercice du

³⁴ En dialogue avec Cixous, Mireille Calle-Gruber résume bien l'aspect déconstructif des écrits de l'auteure en disant : « Ça galope, et malgré tout, quelque part tu tiens les rênes. Te laisses aller et vas aussi ton chemin » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 49).

³⁵ Bernard Stiegler explique comme il est « facile », chez tous les vivants, de vivre une vie d'automate, et qu'il n'est « pas très compliqué de créer des réflexes conditionnés – c'est-à-dire d'anéantir toute responsabilité » (2008 : 118). « Nous-mêmes, les êtres non inhumains, pouvons être ainsi dressés et domestiqués, et devenir des domestiques en tout genre » (118).

³⁶ L'humilité nécessaire à la tâche de voir l'Autre est immense et demandera de laisser les « qualités » de chacun se décliner. Cixous dira d'ailleurs que dans l'écriture de Derrida (la déconstruction) « s'inscrivent toujours les multiplicités de lieu, de voix, d'identité », non pas que le penseur « veut être tout, mais parce qu'il ne rejette pas les incertitudes de qui et où. Il ne sait jamais. Avec lui on ne *sait* jamais. Apprentissage de l'humilité » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 92).

³⁷ Suivant l'idéologie de Baruch Spinoza, qui définit l'éthique chez l'humain en fonction de ce qu'il peut (Deleuze 1980), il est évident que devant ces questions difficiles et énigmatiques liant les espèces humaine et équine,

« déchiffrement » de l'Autre, de sa mise à la vue, impose une vigilance constante. Sous une logique de l'hospitalité, j'investis mon être des qualités de l'hôte bienveillant. J'invite. Sans avoir l'intention de dominer l'image, je souhaite simplement créer un lien où l'on se fait tous deux tranquillement apprivoiser par l'autre. Laisser venir à moi le cheval représenté, dans un état de présence constamment renouvelé, s'est avéré la seule avenue pour espérer le recevoir. Ce n'est qu'une fois plongée dans un état de réception, qui se mesure par l'humble et patient silence duquel je me remplis, que je crois arriver au meilleur de mes capacités à entrer en relation avec le cheval représenté dans une œuvre. Cette attitude est celle que j'ai d'abord appris à développer au champ. Sous l'inspiration des mots d'Emmanuel Levinas, pour moi, le rapport éthique est l'ultime signification du rapport à l'Autre (1994 : 63). Je fais de ce passage de l'Autre vers moi et de moi vers l'Autre mon ultime responsabilité³⁸. Dans quelques années, avec ma vue plus mûrie, les chevaux de ma thèse m'apparaîtront au moins un peu différents, sûrement encore plus riches, et j'espère que mes mots à leur égard seront encore plus fins. Je me serai alors prouvé à moi-même ma capacité à faire croître mon champ empathique³⁹.

Dans ma thèse, je prends la parole « au nom des chevaux ». En traitant de « l'Autre », je ne peux évidemment « liquider » ma perspective humaine, mais je peux en prendre conscience et tenter de la garder bien au pas⁴⁰. L'imbroglio interespèces représente une occasion de prise de conscience et de croissance, qui revient à « nous réveiller à nos responsabilités et à nos obligations à l'égard du vivant en général, et précisément à cette compassion fondamentale qui, si on la prenait au sérieux, devrait changer jusqu'au socle de la problématique philosophique de l'animal » (Derrida 2006 : 48). Par ma thèse, je revendique un lieu physique, idéologique et philosophique pour accueillir le

nous ne pouvons pas tous nous investir dans la même mesure, car celles-ci ne suscitent pas chez chacun les mêmes intérêts et passions. Il revient à l'humain d'inventer la « moins mauvaise solution » (Derrida 2001 : 126).

³⁸ « Le Moi ne prend pas seulement conscience de cette nécessité de répondre, comme s'il s'agissait d'une obligation ou d'un devoir dont il peut décider; il est, *dans sa position même*, de part en part responsabilité. [...] Être Moi signifie, dès lors, ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité » (Levinas 1994 : 80).

³⁹ Apprendre à prendre mon temps, à laisser venir, se fera jusqu'à ma fin. Je vois dans ces efforts d'attention une part de mon animalité qui cherche d'instinct à être présente à l'« ici et maintenant ». En ce sens, Derrida demande « [q]ue les choses se fassent sans urgence, sans zapping, sans coupure, avec respect ([il] insiste beaucoup sur l'éthique de la recherche), avec rythme, et en sachant ainsi qu'à la fin on sera tout juste au début » (2014 : 17).

⁴⁰ « L'autre sous toutes ses formes me donne *Je*. C'est à l'occasion de l'autre que Je m'aperçois; ou que *Je me prends à* : réagir, choisir, refuser, accepter. C'est l'autre qui fait mon portrait Toujours. Et heureusement » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 22-23). Inutile de se leurrer, une part d'anthropocentrisme est inhérente à toute réflexion sur « l'Autre ». Dans une éthique entre espèces, je crois, comme Cixous, qu'il « ne faut absolument pas lâcher le mot "humain" », qui est si important, dira-t-elle, mais bien mettre un accent sur le « plus humain », le « en progrès », le « mieux humain » (40-41).

cheval représenté en art, un lieu où je souhaite qu'il se sente bienvenu. Comme « toute expression est toujours indirectement politique » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 15), ma thèse réclame sa place dans l'arène éthique où se discute la place offerte aux chevaux en art, en plus qu'elle entend offrir une contribution inédite aux débats actuels liés aux limites et aux possibles dans l'écriture de l'histoire de l'art. Pour ce faire, je me suis appliquée à résister à produire une écriture bridée du cheval d'art, c'est-à-dire à ne pas chercher à maîtriser le cheval-sujet pour le dompter, comme j'ai remarqué à répétition la tendance à le faire.

Un commencement désigne une intention (Saïd 1985 [1975] : 5). C'est un point à partir duquel se réfléchit la suite. Pour ce projet, ma déontologie éthique a été de me mettre au service de l'équin. De manière générale, les incessantes remises en cause induites par mon affiliation aux idées de la déconstruction me sont apparues comme de précieux phares pour éclairer ma route et mes pas. J'ai pris mon rôle de médiatrice interespèces très au sérieux. Sachant que ma contribution n'est en réalité qu'une petite pierre à placer sur le chemin de la réhabilitation entre nos espèces, je me suis néanmoins complètement dévouée à la cause. Dans ma thèse, j'ai pris le risque d'user, peut-être plus souvent que d'ordinaire dans un tel contexte, « des mots nus, tout simplement, des mots du cœur » (Derrida 2006 : 15). Et si l'amour avait sa place dans (une)(ma)(cette) thèse⁴¹?

Le premier chapitre héberge les assises « méthodologiques » et théoriques de tout l'ouvrage. J'y mène d'abord un examen « entre les lignes » d'une figure équine produite par Andrea del Verrocchio à la Renaissance. L'exercice permet de faire une première démonstration de ce voir qui peut être déplacé, ajusté, réévalué, remis en question, pour favoriser l'autonomie équine du sujet et éventuellement, permettre l'évènement de la rencontre interespèces. À travers différents « outils » offerts par la déconstruction, j'explore les possibles d'une éthique textuelle, relationnelle et visuelle de l'équin dont les bases seront répliquées dans l'entièreté de la thèse. Dans cette veine, inspirée par *l'écriture féminine* de Cixous, je réfléchis aux possibilités d'une *écriture équine*, c'est-à-dire aux mots qui pourraient au mieux donner une voix à l'Autre pour se dire. Je conclus par l'examen d'une centauresse qui, selon moi, résume et incarne plusieurs tensions liées aux questions

⁴¹ Nikki Savvides remarque que « [l]es réactions émotionnelles à l'égard des chevaux, notamment l'"amour" et le "soin", sont des idées utiles si elles peuvent être associées à une perspective rationalisée fondée sur la connaissance et l'expérience, ce qui permet de combiner deux aspects d'approches autrement dualistes des relations entre l'humain et l'animal » (2011 : 66).

de l'interspèces auxquelles l'éthique exige de rester attentif. C'est dans ce premier chapitre que je démontre à quel point un voir prêt à se détacher de ce qu'il croit connaître et avoir vu, *avant d'avoir réellement vu*, se transforme en un voir nu, hospitalier, et donc en un voir plus réceptif et généreux, car plus ouvert. J'insiste sur la valeur d'un voir qui laisse la chance à l'Autre d'être vu.

Dans le prochain chapitre, je poursuis l'exploration du voir et du dire avec une plongée dans l'examen de plusieurs chevaux de l'Angleterre du XVIII^e siècle, notamment des Thoroughbreds, une race qui est alors considérée comme une « icône impériale » (Landry 2009 : 140) parce qu'elle contribue au prestige social des propriétaires par ses performances à la course⁴². De façon générale, le chapitre s'attarde à mettre en exergue les tendances les plus tenaces et les plus dissemblables dans les représentations équines des contemporains George Stubbs et Sawrey Gilpin, sans omettre d'en souligner les similitudes. J'ai remarqué un important décalage au sein de la discipline entre la reconnaissance de la contribution des œuvres produites par Stubbs, qui demeure solidement en selle sur son titre de « Léonard de Vinci du royaume des équidés » (Jones 2012), versus une quasi-invisibilité des œuvres de Gilpin.

En termes d'éthique, chez Gilpin, la reconnaissance des émotions, des subtilités de mouvements et des expressions propres à l'espèce est une constante. Chez Stubbs, il s'agit plutôt de l'exception. Ce dernier, après avoir réalisé un impressionnant atlas anatomique équin, s'est trouvé accablé d'une débordante demande de portraits de champions de la course. Visiblement passionné par son travail d'anatomiste et beaucoup moins par celui de portraitiste, Stubbs a peint des chevaux qui, comme je l'ai remarqué, même s'ils sont appréciés par la discipline, semblent généralement « peu vivants ». Sans chercher à excuser ses manques envers les équins qu'il avait la responsabilité de représenter fidèlement, mes recherches font apparaître que Stubbs, tout comme l'ont été de nombreux Thoroughbreds, a été enrôlé dans une course effrénée de performance qui a affecté sa production. Quant à Gilpin, l'observation attentive de plusieurs de ses croquis et œuvres montre que sa curiosité envers le cheval se joue sur un terrain intime de compréhensions interspèces, et que ses découvertes tentent de défaire, ou à tout le moins de déstabiliser, l'hégémonie de l'humain sur l'animal ayant préséance à l'époque. À cet égard, sa série sur le thème de Houyhnhnms, les

⁴² J'utilise la lettre majuscule pour nommer les races équines comme je le fais pour les races humaines. Il s'agit d'une stratégie qui vise à amincir la frontière linguistique inégale entre l'importance traditionnellement accordée au statut de l'animal humain par opposition à celui de l'animal non humain, qui est considéré comme inférieur.

chevaux parlants rencontrés par Lemuel Gulliver – le personnage principal du roman de Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726) – est révélatrice.

Mon but dans ce chapitre aura été de pointer les manières différentes de considérer le cheval qui apparaissent dans le travail de chacun, de façon à soulever suffisamment de doutes pour permettre l'amorce d'un processus de recadrage et de réflexion sur l'iniquité en cours : le manque de critique constructive de la discipline à propos des portraits par Stubbs, qui sont loin de rendre justice à l'animal-sujet au bénéfice de l'humain qui se trouve derrière lui, de même que l'importance d'offrir plus d'égards à ceux par Gilpin, qui demeurent à ce jour nettement sous-examinés.

Le troisième chapitre est consacré à l'examen des portraits équins peints par Rosa Bonheur, une artiste animalière française du XIX^e siècle qui a connu beaucoup de succès de son vivant, mais qui est tombée dans l'ombre peu après son décès⁴³. Le corpus équin de Bonheur demeure encore à ce jour conceptualisé, la plupart du temps, sous le prisme des études de genres et sexualités. De manière générale, l'œuvre de Bonheur est à l'image de celle de Gilpin : sous-examinée. Dans ce chapitre, la compréhension de l'art équin de l'artiste se veut beaucoup plus démocratisée et, surtout, centrée sur les sujets qui y sont ouvertement représentés : les chevaux. Mon intention est de faire la démonstration de l'éthique interespèces de Bonheur, qui réside dans la façon qu'elle a eue de regarder ses chevaux-sujets avec attention, de les accueillir au mieux en fonction de ses capacités et de son époque, pour en faire une généreuse réinscription dans l'œuvre⁴⁴.

La persistance de l'artiste à créer des regards animaliers percutants révèle que Bonheur est pionnière dans sa volonté de donner une voix à l'animal à une époque où leur statut est souvent plus associé à la machine qu'à un être sensible, capable d'émotions complexes et spécifiques. Vu sous cet angle, son corpus devient une source importante de réflexions fructueuses et actuelles liées à l'éthique de la représentation des chevaux en art. Le chapitre se décline en un examen approfondi de ses œuvres phares sur le thème de l'équin : *Marché aux chevaux* et *Foulaision du blé en*

⁴³ Plus récemment, lors de l'exposition *Rosa Bonheur 1822-1899* (du 18 mai au 18 septembre 2022, musée des Beaux-Arts, Bordeaux, et du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023, musée d'Orsay, Paris), l'artiste a connu un début de résurrection. À ce sujet, je souligne le travail phénoménal de Michel Pons, archiviste du château Rosa Bonheur, qui met de l'ordre dans les traces laissées par l'artiste depuis l'achat du château en 2017 par Katherine Brault.

⁴⁴ Pour Anna Klumpke, à qui Bonheur a confié la mission d'écrire sa vie, il ne fait aucun doute que toutes espèces confondues, les animaux furent « ses hôtes » (2020 [1908] : 307).

Camargue. D'autres, beaucoup moins connues mais gagnant à l'être, dont *Labourage* et la série représentant des acteurs équins et humains du spectacle de 1889 intitulé *Wild West*, sont scrutées avec toute l'attention nécessaire pour aborder avec tact les questions éthiques relevant du regard de l'Un sur l'Autre. Le chapitre débute avec la présentation d'une œuvre inachevée, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, qui permettra d'introduire une prise de conscience de la portion d'indécidable qui baignera tout le chapitre et par laquelle il m'apparaît le plus juste d'examiner le corpus animalier de Bonheur. Dans l'ensemble, ses œuvres, presque toutes teintées par le labeur, obligent à repenser les balises du réalisme dominant le XIX^e siècle en France pour y inclure une mise à la vue des réalités de l'animal travailleur. Le mutisme persistant dans le discours de l'histoire de l'art animalier au sujet de ces animaux par Bonheur porteurs d'un regard « parlant » signale que beaucoup reste à faire au sein de la discipline pour savoir éthiquement répondre à l'appel de l'Autre en art.

C'est dans le quatrième chapitre de la thèse, consacré exclusivement à l'œuvre *Boy Leading a Horse* peint au début du XX^e siècle par Pablo Picasso, que je remets le plus fermement en cause notre relation aux mots pour dire et voir le sujet de l'œuvre. Les mots du titre, *Boy Leading a Horse*, résistent à la fluidité relationnelle interespèces communiquée par l'image et imposent l'idée qu'une espèce dirige l'autre. Le manque de cohérence entre le titre et ce qui est représenté est un problème criant, qui n'a pourtant jamais été exposé comme je le fais. Dès mon premier contact avec l'œuvre, j'ai été saisie par la force de son témoignage. Celui-ci est poignant et incontournable. Une animalité s'en dégage, et comme un cheval né en liberté, l'œuvre ne se laisse pas facilement mettre la corde au cou. Elle n'est pas docile. C'est pourquoi, depuis sa création, la richesse interespèces de ce tableau échappe à la vue des historiens et des critiques d'art. Son sujet les désarme de leurs acquis et dépasse leurs connaissances. L'allégeance traditionnelle du cheval à l'égard de l'humain y est redéfinie. Dans l'image, le lien interespèces n'est pas forcé. Il est volontaire. Ce lien dénué de rapports de force rue dans les brancards de toute fidélité à la tradition. Son caractère rebelle le rend, de fait, difficile à saisir. L'œuvre invite le regardeur à envisager les possibles pacifiques de la relation équinehumaine. Pour la saisir, il est nécessaire de s'offrir un espace-temps pour se poser devant l'œuvre, ce qui mène idéalement, par ricochet, à se poser devant l'état de nos relations interespèces, car ce n'est que dans cet espace spécifique où l'on pose des questions que la vue s'accorde à la réflexion (Derrida 2014 : 17).

Dans le dernier chapitre, c'est d'abord par un examen approfondi des rouages de *Que le cheval vive en moi*, une œuvre de bioart que la critique tend à encenser, que je réfléchis en termes de parasitages et de virologies interspèces sur ce que fait le cheval à l'art et à l'humain, et sur ce que l'art fait au cheval aux XX^e et XXI^e siècles. Je ferai la démonstration que cette première étude de cas invisibilise des tactiques troublantes d'utilisation de l'Autre, Viny, le cheval dont on dit qu'il est co-sujet/partenaire dans l'œuvre. J'enchaîne avec l'examen d'un numéro de danse, *We Love Horses*, qui emprunte plusieurs codes du « monde équestre » en les modulant à la scène artistique humaine. La chorégraphie met particulièrement bien en évidence les relations inégales et la porosité des frontières des rôles joués par chevaux et humains, dans un contexte de performativité. Le chapitre se conclut avec l'examen d'une pratique sculpturale des équins, celle de Deborah Butterfield, qui possède des chevaux et pratique l'équitation depuis les années 1970. Plus traditionnelle que les deux autres, cette façon de traiter l'équin se révèle, au bout du compte, chez l'artiste, possiblement la mieux adaptée pour offrir à l'Autre une plateforme d'expression.

En ce sens, j'ai souhaité offrir l'espace dans ce dernier chapitre à Viny, le cheval de *Que le cheval vive en moi*, et à tous les autres, qu'ils soient de chair, de métal, de bois ou de plastique, une formule relationnelle plus souple entre nous, en ouvrant le texte et le voir. J'ai cherché à dépasser le script, l'allure imposée par la cavalerie des artistes, critiques et historiens de l'art qui les ont traités avant moi. Figurativement stoïques, ils étaient figés par les discours dominants. J'ai mis des aides en place afin que leur prochain mouvement soit plus autonome. J'ai permis au cheval-œuvre de dépasser la limite de sa forme assignée. J'ai entendu qu'il refuse d'être réduit à une seule apparence, à une seule fonction, à n'être une seule « chose ». Pour ce faire, je devais réveiller le cheval de Troie sommeillant en chacun : l'Autre cheval, celui vivant sous les apparences.

Chapitre 1. Vers une écriture et une peinture équine

L'écriture est un effort physique, on ne le dit pas assez. On fait la course avec le cheval c'est-à-dire avec la pensée dans sa production. Ce n'est pas une pensée exprimée, mathématiquement, c'est un sillage d'images.
Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, photos de racines*, 1994, 50

1.1 Lire entre les lignes (d'une figure équine)

Au début du XV^e siècle, Andrea del Verrocchio produit un dessin schématique d'un cheval présenté de profil (fig. 13). L'artiste utilise l'unité vitruvienne de la tête (testa) du cheval pour exprimer les dimensions de l'animal (Kassler-Taub 2019 : 97). *L'homme de Vitruve* (fig. 14), création de Leonardo da Vinci, pupille de Verrocchio, a amplement contribué à faire connaître cette technique de mesure architectonique datant de l'Antiquité¹. Sur le papier jauni, l'équidé de Verrocchio est parcouru de deux types de traits : rectilignes et souples. Les traits « souples » sont ceux qui tracent la silhouette de l'animal et qui sont constitués de mots et de minuscules chiffres alignés. Pour Verrocchio, les segments-mots-chiffres sont informatifs. Leur fonction consiste à rendre compte des mensurations de l'animal². Il envisage la figure équine comme reproductible. Cependant, ces lignes atypiques possèdent une qualité visuelle qui dépasse leur « simple » fonctionnalité d'origine : elles sont investies de possibilités. Elles participent à transformer le « voir ». Elles exercent différents effets-pressions sur l'animal représenté. L'équin produit par Verrocchio est vêtu de savoirs qui l'instrumentalisent, et habillé de la sorte, il est assujéti à une fonction : celle d'être imitable. Néanmoins, la banalité de cet emploi réveille en lui d'autres passions qui invitent à lire son unicité, entre les lignes³.

¹ Un dessin par da Vinci (fig. 15) expose ce principe, mariant art et science, sur un modèle cheval. Au XV^e siècle, un peintre comme Antonio di Puccio Pisano, connu sous le nom de Pisanello, offre autant d'effort à la représentation du cheval qu'à celle de l'humain. Plusieurs de ses œuvres équines démontrent ce qui semble être une fascination pour l'expressivité faciale du cheval et peut-être même pour l'effet du mors dans la bouche de celui-ci (fig. 16). Berger explique le statut privilégié de l'artiste à la Renaissance qui, comme le scientifique, applique raison et méthode à son étude du monde. « *L'humain est l'œil pour lequel la réalité a été rendue visuelle* : l'œil idéal, l'œil du point de vue de la perspective de la Renaissance. La grandeur humaine de cet œil résidait dans sa capacité à refléter et à contenir, tel un miroir, ce qui était » (Berger et Overton 2018 [2016] : 126).

² Gustina Scaglia fait remarquer que l'œuvre, un « dessin mesuré » (1982 : 41), opère selon un système de mesures qui n'aurait pas permis de produire un agrandissement dans le but de créer une statue ou encore une fresque (*fresco*). Cependant, les « mesures écrites » auraient pu servir au sculpteur pour la création d'un modèle (*modello*) en trois dimensions (41).

³ En usage dans la langue courante, l'expression « lire entre les lignes » est apparue au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner le fait de deviner ce qui n'est pas exprimé de manière explicite.

Ce premier chapitre héberge les fondations théoriques de la thèse. Explorant les objectifs de la déconstruction, j'y réfléchis sur les stratégies textuelles, visuelles et relationnelles les plus aptes à faire place à l'Autre, le cheval, de manière éthique lorsqu'il est représenté. L'absence de « méthode » de l'approche permet certes le dépassement des limites imposées par les « conventions génériques et les protocoles en usage », mais surtout, permet « de répondre à une autre loi, infiniment plus exigeante, celle de la rencontre avec l'autre, évènement comportant à la fois un risque et une chance d'une portée imprévisible » (Michaud et Leroux 2002 : 7). Me sentant investie d'une responsabilité vis-à-vis des chevaux que j'examine, il m'était nécessaire de bâtir mon argumentaire sur des bases qui visent à diminuer la violence des mots et des voirs que l'histoire de l'art tend à imposer aux chevaux d'art dont elle a la charge.

Chez la figure équine par Verrocchio, les rayures parcourent son corps et s'imposent sur lui. Elles le marquent pour le proportionner scientifiquement. Les lignes et les mots le lacèrent comme s'ils étaient des traces laissées par de longs fouets. Ils coupent le cheval *et* le propulsent dans un autre champ de lecture, débordant la « simple figure équine ». Elle est à la fois mot et image. Elle se donne à voir et à lire. De fait, l'écriture renonce à son « innocence », à transmettre un seul message, à avoir une fonctionnalité singulière⁴. Les segments calligraphiques offrent davantage à lire. Leur présence dépasse le sens conventionnel de leur usage attendu. Ces mots-chiffres-lignes troublent le binaire image/texte, en ce sens qu'on s'attend à ce qu'un texte soit lu sur une page et non sur un corps équin (même si ce dernier est lui-même sur une page). Ils participent à rendre plus poreux les liants entre ce que l'écriture fabrique et la manière dont l'image est fabriquée⁵. Aidée par la fixité, la part indécidable de l'œuvre apparaît et, ainsi, l'écriture dépasse son autolâtrie⁶.

Dans son étude de l'œuvre, Elizabeth Kessler-Taub remarque que :

⁴ L'attention accordée à ce que Donna Haraway nomme « le jeu de l'écriture » (2007 : 51) permet de déceler des systèmes naissants et d'autres qui se désagrègent. Pour la penseuse, « [m]ontrer le jeu de l'écriture est quelque chose de tout à fait sérieux » (71).

⁵ Jean-Clet Martin demande : « Pourquoi lire de gauche à droite, suivre les pas à la ligne, enchaîner des signes linéaires, dans l'autorité du sens et de l'axe? » (2013 : 33).

⁶ Chez Cixous, le narcissisme est une caractéristique de l'écriture dite traditionnelle, « homogène à la tradition phallocentrique. Elle est même le phallocentrisme qui se regarde, qui jouit de lui-même et se félicite » (1978 : 308-309).

le vecteur écrit de Verrocchio confère au texte le même pouvoir visuel que la ligne. Lorsque l'écriture submerge une image dessinée, supplantant le modelage et les hachures pour transmettre à la fois la forme et l'espace, elle donne lieu à une toute nouvelle façon de voir – une façon que nous commençons tout juste à trouver les mots pour décrire. (Kassler-Taub 2019 : 108)

L'œuvre de Verrocchio démontre une écriture devenue un mode de fabrication visuelle (108). Ainsi, sur la figure équine, le mot (graphème/phonème) se détache de la lisibilité textuelle à laquelle il est normalement attaché. Un même mot s'offre à voir et donc à lire différemment. Cela « désitue et dérègle », des propriétés de l'indécidabilité (Bensussan 2015 : 33), qui est le mouvement même de la déconstruction.

Pour Jean-Clet Martin, Derrida « est d'abord un lecteur et nous apprend à lire entre les lignes comme un nouveau scribe, leur ajoutant des parties manquantes, des marges inconnues » (2013 : 11). Au cœur de la figure équine par Verrocchio, l'évènement – la rencontre entre le mot, la ligne, la figure et le regardeur – engendre « une lecture » infiniment tentaculaire qui, en accord avec « la déconstruction ayant un goût pour l'oblique » (Turner 2021 : 1), participe à désarçonner la « tyrannie de l'écriture » (Culler 1982 : 101)⁷.

La déconstruction ne s'est jamais présentée comme quelque chose de possible [...] elle ne perd rien à s'avouer impossible [...] Le danger pour une tâche de déconstruction, ce serait plutôt la *possibilité*, et de devenir un ensemble disponible de procédures réglées, de pratiques méthodiques, de chemins accessibles. L'intérêt de la déconstruction, de sa force, de son désir, si elle en a, c'est une certaine expérience de l'impossible : c'est-à-dire [...] *de l'autre*, l'expérience de l'autre comme invention de l'impossible, en d'autres termes comme la seule invention possible. (Derrida 1987a : 26-27)

Les buts de la déconstruction sont de remettre en question le logocentrisme et les notions liées à la métaphysique de la présence et, parallèlement, d'exposer comment le sens est relationnel et non définitif. En résistant à l'aspect méthodique et théorique de la « possibilité » d'un projet, la déconstruction refuse de s'enraciner dans des systèmes de croyances fermés, où tout travail *avec*, *auprès* et *pour* l'Autre (et le vivant en général) ne saurait opérer. La déconstruction est expérientielle et l'expérience qu'elle suggère rend ultimement impossible d'en « fixer » le sens.

⁷ « On ne voit jamais ce qu'on croit voir, l'art est ce qui fait apparaître – apparaître et disparaître, apparaître dans sa disparition – de manière fugitive le visible dans l'invisible, il capte le secret de l'intangible » (Michaud 2011 : 60).

Geoff Bennington suggère de considérer la déconstruction comme « une extension du paradigme du monde » (1989 : 84). « Elle ne prescrit pas une pratique plus ou moins fidèle, ni ne projette l'image d'un état souhaitable à atteindre » (84). Elle se situe « au bord du discours ». Elle demande de veiller à la « dé-sédimentation » de toutes « les significations qui ont leur source dans celle de logos », et « [e]n particulier, la signification de *vérité* » (Derrida 1967a : 21), tel un « logos absolu », pur, théologique (25). La déconstruction est fondamentalement suspicieuse. Elle « travaille dans les limites du système, afin de l'enfreindre [to breach it] » (Culler 1982 : 86). Par nécessité éthique, l'indécidabilité est indispensable à toute décision ou tout jugement « digne de ce nom » (Derrida 1967a : 54). Bref, « [l]a déconstruction est nécessaire » (Bennington 1989 : 84).

L'apparition de la part indécidable d'une œuvre et/ou de l'Autre favorise une écriture plus déliée à son sujet⁸. Comme une sous-espèce, l'indécidabilité de l'écriture peut devenir la voix qui permet à l'animal de s'écrire afin de laisser sa trace⁹. Aux confins de la rencontre interespèces, l'imagination est la plus grande alliée de l'indécidable, car ce dernier est parfois difficile à déceler. Le tissu conjonctif des perceptions, des préjugés et des historicités dominants tend à lui imposer une résistance¹⁰. Prendre conscience de l'action de ces mécanismes oppressifs favorise l'émergence d'une articulation plus fine et nuancée des observations de l'œuvre et des effets pervers de ses enracinements passés, présents et futurs, pour s'en distancier. Cixous dit aimer l'indécidable « parce que c'est la chance de l'autre [...] la prise en compte ou le souci de l'autre que moi » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 92). En définitive, l'attrait de l'indécidable définit l'intention de ma thèse; il en est la monture¹¹.

⁸ Jonathan Culler met en garde contre certains risques dont la déconstruction n'est pas à l'abri (et dont je ne suis pas à l'abri). « [L]a pensée philosophique, qui devrait se situer au-delà des contingences de la langue et de l'expression, pourrait être affectée par les formes des signifiants d'une langue, qui suggèrent, par exemple, un lien entre le désir d'écrire et celui de bien faire. Peut-on être certain que notre réflexion philosophique sur la relation entre le sujet et l'objet n'a pas été influencée par la symétrie visuelle ou morphologique de ces termes et par le fait qu'ils se ressemblent beaucoup? » (1982 : 91).

⁹ La prise de parole, par une voix qui résiste à l'autorité, c'est laisser sa trace, car « écrire, c'est résister, s'émanciper, "fabuler" » (Gardey 2007 : 14).

¹⁰ « La rédemption de l'imagination réside peut-être dans l'acceptation du fait que nous créons une grande partie de notre monde à partir du dialogue entre les représentations verbales et picturales, et que notre tâche n'est pas de renoncer à ce dialogue en faveur d'une attaque directe contre la nature, mais de voir que la nature informe déjà les deux côtés de la conversation » (W. J. T. Mitchell 1986 : 46).

¹¹ Cixous le rappelle : « [l]es rêves veulent une bonne monture » (2003b : 14). Quel type de monture? Et comment la monter? La penseuse ne le précise pas.

L'indécidable est construit de la même fibre que les plus grands rêves éthiques : ceux qui demandent de prendre des risques et de trouver des mots là où il n'en a pas. Lorsqu'on est porté par un tel type de rêve, même s'il est risqué, on ne peut que l'avoir dans sa mire. Dans l'optique de créer des solutions de rechange aux hégémonies actuelles au sein de la discipline dans nos façons de voir et de dire l'Autre, il me semble impossible de faire autrement. L'indécidable est plus facilement détecté par un regard qui transforme le voir : « il s'agit de ce qui se passe dans la “vie [du] regard” quand celui-ci touche la chose de l'art, ou est touché par elle » (Michaud 2011 : 59)¹². Le type de regard capable de le déceler, Ginette Michaud le précise, n'est pas celui qui est typique chez l'historienne ou encore chez la critique d'art (59). Il s'agit d'un regard qui est « toujours prise et prédation [...] celui qui contemple [...] en se laissant absorber et pénétrer par [cette “chose” de l'art], par quelque chose en elle qui l'affecte profondément » (59). Ce regard est, pour Cixous, celui de « l'amateur » (60) qui, « au sens fort du terme », reprend Michaud, « ne s'empresse pas de réduire la “chose” de l'art à un objet, mais reçoit, perçoit l'événement inouï ou invu qui a lieu dans le tableau (dessin, tissu, peau ou toute autre pellicule) » (60).

Dans son ensemble, même si les traits le découpent en sections, le dessin équin par Verrocchio présente visuellement une unité générale. Pour rendre intelligible son architecture anatomique et en tracer la périphérie, l'artiste utilise ce qui nous apparaît aujourd'hui être de l'encre brun foncé¹³. C'est par le trait périphérique que Verrocchio affiche la filiation de l'individu à son espèce et s'assure de lui offrir une prestance. Ce n'est pas un vieux cheval. La grosseur de ses pattes, de ses sabots et de sa tête, de même que sa physionomie générale rendent compte qu'il est du genre endurant et costaud. Peut-être est-il un cheval d'armée? Bien qu'il soit cartographié, la force de cet équin est tirée de sa stature, qui lui confère la force de résister à être trop facilement « maîtrisable » : un dessin explicite, reproductible et lisible. De près, déchiffrer la calligraphie enchevêtrée produite par la main de l'artiste, à quoi s'ajoute ma méconnaissance de la langue italienne, sont pour moi des barrières majeures, voire infranchissables¹⁴. Le contenu scientifique que Verrocchio fait porter

¹² Dans tous les univers relationnels, y compris celui que nous partageons avec certains animaux, être touché demeure un choix. Et c'est là que « le toucher occupe une place importante, en tant qu'univers sensoriel précédemment négligé, en tant que métaphore d'une relation intensifiée » (de la Bellacasa 2017 : 95). Aussi, cherchant à ne pas nier la complexité, je reconnais que « [t]oucher, c'est revendiquer la propriété » (Berger 1991 [1972] : 177).

¹³ Je suis parfaitement consciente que le temps a assurément altéré les couleurs d'origines.

¹⁴ Au-delà de ma méconnaissance de la langue italienne, il est important de réfléchir au fait que « [l]e langage est toujours orienté » (language is always working an angle) (Chare 2012 : 31) et qu'apprendre « à se délecter des plaisirs d'une textualité ouverte » (Moi 2002 [1985] : 108) est un outil de plus pour l'historienne de l'art. À cet effet, des

au cheval m'est impossible d'accès. Je ne peux y voir que de l'art, une figure équine expressive, ce qui supplante l'information donnée à lire par l'artiste. Néanmoins, les mots, les chiffres, les phrases, les calculs sont des données qui étaient, pour Verrocchio, essentielles à la lecture de son dessin.

Ici et dans plusieurs autres exemples de ma thèse, j'ai réalisé que même s'il a été mis à la main de l'artiste, et donc qu'il a été maîtrisé par lui, une part rebelle persistante du cheval tend à le libérer de la « stricte » représentation. En art, ces indices de « désobéissances » équines sont subtils et commandent notre attention. D'ailleurs, l'animal n'a pas à se donner à lire. Il ne doit fondamentalement rien à l'humain. Ici, son contenu, sa forme, ce qu'on « devrait » lire, le harnache à un voir réducteur. L'œuvre de Verrocchio héberge un *contenu attendu à être vu* pour être « livrable » par la lecture¹⁵. Néanmoins, l'œuvre déborde du strict-sens-souhaité-pour-elle. Le corps équin se verbalise. À force d'être vu, il commence à se dire¹⁶. Le cheval acquiert une part d'autonomie. Cette vue « libérée » fait naître à mes yeux une œuvre complexe, élégante. Devant mes manques, le dessin réclame sa part de mystère et, répondant à mon invitation d'accueil, il murmure¹⁷.

Dans l'œuvre-cheval examinée, vus de loin, les mots font figure de lignes¹⁸. Il y a une sorte de fusion entre des entités (mot et ligne) reconnues comme ayant des pouvoirs inégaux. L'opposition texte/image se surpasse pour engendrer d'autres types de voirs. L'écriture est aussi une ligne (elle l'est toujours, mais ici cette réalité est amplifiée). Ainsi, les mots-lignes produisent des informations visuelles échappant à l'objectif de l'artiste, qui est de maîtriser les formes. Ces mots-lignes sont un complément dangereux du voir. Les mots sont habituellement utilisés pour ancrer le sens; comme des rênes guidant un cheval, ils guident l'interprétation. Mais ils peuvent aussi

stratégies existent. Julia Kristeva en offre un splendide exemple en utilisant la métaphore baudelairienne du parfum pour « décrire », ou plutôt pour tenter de comprendre, certaines œuvres de Jackson Pollock qui résistent à être « une seule chose » (2013 : 55-69).

¹⁵ Il faut savoir résister à cet « œil objectiviste » qui, partant d'un « désir technicien », est « obnubilé par le désir de “voir” tout du vivant et du social » pour le substituer « à une autre perspective, partielle et partiale, la vision humaine et limitée qu'il est possible d'avoir depuis un corps, toujours complexe, contradictoire » (Gardey 2007 : 16).

¹⁶ Je traite le corps, la figure équine et l'œuvre comme un texte. En ce sens, comme l'affirme Edward Saïd, « [i]l faut élargir notre lecture des textes pour y inclure ce qui a été autre fois exclu » (2000 : 12).

¹⁷ Selon Kevin O'Gorman, pour Derrida, notre capacité d'accueil de l'Autre est un « marqueur éthique » (2006 : 55).

¹⁸ Je suggère ici la lecture de *Rhétorique de l'image* par Roland Barthes (1964), qui explore rigoureusement le caractère polysémique des images. Pour Barthes, « le monde du sens total est déchiré d'une façon interne (structurale) entre le système comme culture et le syntagme comme nature » (1964 : 51).

bloquer la vue. Au sein de l'histoire de l'art intéressée aux représentations animalières, ces jeux de présence-absence parasitent les récits. Toutefois, l'exemple équin par Verrocchio est inspirant, car il réserve un destin surprenant aux mots : il les porte comme des figures de possibles. Ces mots, devenus lignes et lettres, jettent leur sens à la dérive pour former une chose qui ne « dit » rien d'exclusif, ce qui participe à émanciper la vue (et l'équin).

Ainsi, le cheval-dessin cherche à offrir. L'Autre est porteur de secrets intimes¹⁹. Verrocchio a perdu le contrôle de son modèle²⁰. Même s'il est divisé en quartiers selon ce qui est considéré comme ses sections anatomiques principales, l'animal se complexifie à mesure que j'accepte la perte de sens induite par mon impossibilité de comprendre ces mots que je ne peux interpréter. Incapable d'être *lu*, l'animal est *vu* autrement : semblant maintenant « coincé » dans un amas de fils de fer barbelés, son corps est fixé par des liants qui me sont illisibles. C'est ce qui explique l'angle exagéré de ses jambes vers l'arrière qui l'empêche d'avancer. Son œil, qui pour Scaglia apparaît comme « un point sans vie » contrairement à celui par Leonardo qu'elle juge porteur d'un « regard intense » (1982 : 42), tourné vers nous, tente de rendre compte de la difficulté d'être de l'équin. Il semble dire : me vois-tu? Si oui, *que vois-tu* de moi?

Certaines parties de l'animal, notamment le visage, la queue et les sabots, ne sont pas touchées par l'écriture-information. Celles-ci, fidèles à la ligne qui les représente, résistent au poids des mots. On peut y voir un signe que Verrocchio, inconsciemment ou non, reconnaît la valeur d'offrir un visage unique à l'équin. De concevoir la face comme un élément qui ne peut être répliqué par une « simple formule ». On peut aussi y voir les traces intrinsèques d'une résistance de l'animal, qui n'acceptera jamais d'être réduit à un raisonnement purement mathématique et logique. Une partie de la tête du cheval, dont ses yeux, ses naseaux et ses oreilles, est dessinée à main levée et rend plus facilement compte de son caractère « vivant ». Pour Gustina Scaglia, l'encolure relevée du cheval est la preuve que le dessin de Verrocchio a été fait d'après un modèle vivant (Scaglia 1982 : 41). En effet, la queue soulevée ne reflète pas l'immobilité de la pose imposée au reste du

¹⁹ « L'Autre peut résister à ma tentative d'investissement, non pas par l'étendue et l'obscurité de thème qu'il offre à mon regard, mais par le refus d'entrer dans un thème, de se soumettre au regard » (Levinas 1994 : 63).

²⁰ « L'acte de création implique séparation. Ce qui demeure lié à son créateur n'est qu'à moitié créé. Créer, c'est permettre qu'une chose qui n'existait pas auparavant et qui est donc nouvelle, prenne le dessus » (Berger 2011 [2009] : 75).

corps-modèle. Le sabot arrière est libre de tout enchevêtrement, tandis que celui de devant est caressé par des mots alignés qui semblent vouloir empêcher, quoique timidement, tout mouvement. Dans la bouche de l'animal, les dents pointues s'apparentant à des crocs m'intriguent quant à la part réelle et la part imaginée de ce cheval²¹. Lorsque Verrocchio a sculpté une tête de Méduse (1480) (fig. 17), les dents espacées de la créature créaient également un effet surprenant, peut-être un genre de rire diabolique. C'est dans son essai *Le rire de la Méduse* que Cixous lance le concept de « l'écriture féminine », aussi nommée l'écriture « à l'encre blanche », cette écriture qui est « *la possibilité même du changement* » (2010 : 43)²². Chez la figure équine par l'artiste italien, tous ces détails opèrent pour contrecarrer la perspective unique²³.

C'est avec ruse que le cheval-dessin défait de l'intérieur le rationalisme de Verrocchio. Il reprend partiellement les rênes de son motif. Il est aussi intéressant de remarquer que, tout comme il l'a fait avec la tête, l'artiste a représenté le fourreau de l'animal, mais ne l'a pas inclus dans l'exercice de mensuration. Sa dimension est arbitraire, laissée à la discrétion de chacun. Ainsi, ce fourreau qui n'a point besoin d'être nommé ni mesuré s'impose sur les mots. J'entends dans cette omission un hymne muet au phallogocentrisme, cette langue qui tend à s'autoédifier devant toutes les autres²⁴.

²¹ Le cheval moderne, *Equus caballus*, a les dents plates. Il peut à l'occasion avoir des dents de loups, des dents plus « pointues », mais si celles-ci sont présentes, elles sont situées plus en arrière de la bouche. Ces dents ne gênent pas le cheval, mais l'utilisation du mors requiert de les enlever, car celui-ci cogne sur elles, ce qui cause de la douleur au cheval. Je suggère cette lecture en ligne pour en apprendre davantage au sujet de ces dents vestigiales nommées « dents de loup » ou encore « dents de cochon » : https://equipedia.ifce.fr/bibliotheque/3. Guide_pocket_et_autres_pdf/3.6. Articles_equ_idee/equidee-gerer-la-dent-de-loup-du-cheval-monte-en-mors-01.17.pdf.

²² Cixous a d'abord publié « Le rire de la Méduse » en 1975, dans un numéro spécial de la revue *L'Arc : Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*. La version du texte que j'utilise dans la thèse est celle provenant du *Rire de la Méduse et autres ironies* (2010).

²³ Bernard Stiegler, prenant l'exemple du triangle, pose des questions et trouve des réponses quant à la structure physique de la forme et à ce que nous supposons réel ou vrai à son sujet. « Qu'est-ce qu'une ligne? C'est ce qui est constitué de points. Qu'est-ce qu'un point? C'est l'intersection de deux lignes. Et la ligne, le triangle et le point n'ont pas de volume. C'est-à-dire qu'ils ne sont pas dans le réel. Par structure, une *idéauté* scientifique, quelle qu'elle soit, *ne coïncide pas avec le réel*. Elle *excède* ce réel parce qu'elle est une *dynamique* produite par la quête du possible dans le réel, et qui anime le désir du scientifique. Si l'on fait coïncider la consistance de l'objet scientifique avec son existence, alors on rabat la cause finale et la cause formelle sur la cause efficiente, c'est-à-dire que l'on réduit l'activité du scientifique à une pure fonction de production de l'activité industrielle » (2008 : 84). « Cette croyance se prive [...] de la possibilité de critères de choix entre les possibles » (84). Ainsi, « le scientifique doit redevenir de près ou de loin un philosophe » (85), car la « convergence renvoie clairement à un dépassement des frontières de la division industrielle et intellectuelle du travail » (85).

²⁴ Le terme « phallogocentrisme » est inventé par Derrida pour lier le logos au phallus entendu comme « signifiant » transcendantal dans la culture occidentale. En aucun cas le terme n'est limité à « l'homme » (en excluant la femme). Dans *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Cixous utilise le terme « idéologie phallocratique » pour souligner que des victimes ont été faites, dont des femmes, « à force d'affirmer le primat du pénis et de le mettre en œuvre » (2010 : 53).

De fait, comme c'est le cas pour la face, chez ce cheval par Verrocchio, « l'organe mâle » s'impose et dicte. Exigeant le « respect » de sa sexualité, le dessin-cheval renverse une fois de plus les codes. C'est une boutade typiquement équine, récurrente tant au champ qu'en art.

Cette lecture – ou « contre-lecture » (ou anti-lecture) – du cheval de Verrocchio est l'exemple que « la déconstruction n'est pas une méthode » et qu'on ne peut la réduire à l'application de règles, mais qu'elle permet « d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif [...] dans lequel nous pensons. Cela passe par la langue, par la culture occidentale, par l'ensemble de ce qui définit notre appartenance à cette histoire de la philosophie » (Derrida 2004b : 1099-1100)²⁵. En d'autres mots, « La “dé-construction” est le geste de pensée qui permet de retrouver le vif de la vie sous les emmurements » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 91).

Ainsi, *l'autorité de l'écriture et la figure de l'auteure* ne sont pas dans ce travail de recherche des concepts producteurs de mots, pivots de vérités, mais des agents propulseurs, capables d'engendrer de nombreux questionnements²⁶. À l'occasion, mes mots révéleront des maux. La mise à la vue de ces maux ne sera pas un acte gratuit. Elle contribuera à amorcer le très long processus (impossible) de guérison des maux par les mots. Il m'apparaît fondamental de remettre en question ce que l'on voit, pour que ce voir soit décortiqué au scalpel. L'opération est vitale à l'éthique du voir²⁷. Pour que la rencontre interspécies ait une chance d'advenir, le regardeur doit constamment entretenir, pour l'entraîner, son agilité à penser en dehors des cadres traditionnels qui, s'il n'y prend pas garde, peuvent devenir des prisons de l'esprit, des cages que l'on s'impose et qu'on impose à l'Autre²⁸.

²⁵ La déconstruction n'est pas conçue comme une méthode et ne peut être réduite à un processus régi par des règles, certes. Cependant, en de rares cas, Derrida décrit l'approche dans des termes qui évoquent une méthode. À titre d'exemple, selon une certaine rhétorique architecturale de la déconstruction, « *[o]n repère d'abord, dans une architectonique, dans l'art du système, les “coins négligés” [...] qui, dès le départ, menace[nt] la cohérence et l'ordre interne de la construction* » (1986 : 72). Ma mise en relief.

²⁶ W. J. T. Mitchell rappelle que pour Derrida, « l'admission de l'ignorance est cruciale » (2007 : 282). Je me relie à cette affirmation. Jamais je ne prétendrai tout savoir de l'Autre ni de moi. Dans sa conférence « Le choc de l'expérience Santu Mofokeng et Claude Cahun » (2011), Griselda Pollock adopte aussi une approche interrogative.

²⁷ Pour Pollock, en entrevue avec Nicholas Chare, « *[i]l y a des connaissances à déployer pour poser des questions : qu'est-ce que je vois? Que se passe-t-il ici? Quelles sont ses matérialités, ses formes, ses constructions et ses relations internes? Comment quelque chose est-il produit? Mais il n'est pas inerte. En tant qu'art, il appelle une lecture, et cela implique une écoute attentive de son altérité, ainsi qu'un emprunt subtil, toujours prudent et avoué, à ma propre expérience qui pourrait enregistrer ou résonner avec la tonalité affective, et noter les tournures singulières d'une œuvre* » (2018 : 65).

²⁸ En ce sens, Johanne Lamoureux propose que « le travail de l'historien de l'art commence par un *savoir-voir*, mais [...] ce *savoir-voir* lui-même exige l'acceptation et le renouvellement, de plus en plus ardu à mesure que “l'expertise” s'installe, d'un *voir-sans-savoir* » (2007 : 44).

Dans cette suite, bien que les idées issues de la déconstruction en lien avec les animaux soient valorisées pour orchestrer cette thèse et qu'elles favorisent les contingences, les conséquences d'un anthropocentrisme inévitable me feront éventuellement « capturer » l'équin représenté dans un vocabulaire limité et limitant. Cela est inévitable. Le logocentrisme philosophique est possiblement inséparable d'une position de maîtrise sur l'animal, que toute la tradition philosophique entend priver de *logos*, en tant que *pouvoir* ou *avoir* (Derrida 2006 : 48). Afin de favoriser un maximum d'éthique dans mes observations, j'ai tenté d'interroger la provenance et la valeur de mes modes de traduction. Tout au long de ma recherche, pour dessiner les portraits des œuvres dont je me suis rendue responsable, j'ai exercé une réelle pression sur mes mots²⁹.

Je commencerai donc par aborder des questions liées à l'éthique³⁰. Je tenterai de définir ce à quoi ressemble une éthique de l'hospitalité lors d'une rencontre interespèces. J'interrogerai les regards : le mien, le mien sur l'Autre et celui de l'Autre que je ne peux prétendre (re)connaître parfaitement. Je passerai ensuite à une discussion sur le choix des mots et aux gains possibles à se présenter « nue » devant l'Autre, tout en tentant de définir cette même nudité dans le contexte de l'art. C'est investie de la volonté d'être présente que je me demande quels sont les mots les plus propices à une prise de parole « nue », la plus possiblement désempêtrée. Je poursuivrai avec une réflexion sur les écrits de Cixous, dans lesquels, depuis ma première rencontre avec eux, j'ai l'impression de voir un cheval courir en filigrane. C'est notamment son écriture dite *féminine* qui m'a d'abord inspirée à rêver, pour ensuite me propulser dans l'exercice vertigineux de tenter d'imaginer à quoi pourrait ressembler une écriture à propos de l'œuvre qui s'écrit sans selle ni bride : une *écriture équine*. Je conclurai ce premier chapitre en examinant avec attention une centauresse, dans le but d'explorer la non-fixité du binaire cheval/humain et pour ainsi célébrer les glissements de sens que la figure centauresque transhistorique inspire. Le tout, de manière à commencer à faire du « voir le cheval en art » un évènement.

²⁹ « Tout ce que je dis se déplace entre la main et l'œil, n'est-ce pas comme le dessin. Le dessin c'est l'œil *et* la main » (Derrida 2013 : 60).

³⁰ « Derrida concède aisément que ses textes les plus clairement explicites sur l'éthique, [...] ne proposent pas un système de moralité, une éthique normative au sens reçu ou établi du terme » (Raffoul 2007 : 74). C'est « une pensée qui, sans proposer une éthique, entreprend une remontée aux possibilités de l'éthique » (74), et ce, sans être « un système de règles et de normes morales » (Derrida 2004a).

1.2 Voir, cet évènement. Questions d'éthique, d'hospitalité et de regards

Un face-à-face entre l'historienne de l'art et l'œuvre d'art se traduit chez Griselda Pollock par le terme « évènement » (an event) (Pollock 2018). Cet « évènement » requiert une vigilance qui commande de mettre de côté toutes suppositions et idées préconçues, et ce, tout en offrant à la lecture une attention de qualité (attentiveness) (65-66). Dans *Figuring Jasper Johns*, Fred Orton explique que pour satisfaire le mandat de fournir une lecture complète des œuvres de Johns, il doit ajuster son œil non pas « à ce qu'il fallait chercher », mais bien à « *ce qu'il faut regarder, et comment* – et ce, en y étant disposé – *regarder* » (1994 : 9)³¹. On trouve, sous-entendue dans les propos d'Orton et de Pollock, cette idée de *présence* qui permet favorablement une *rencontre*. Dans ma thèse, mon approche a consisté à me *présenter* ouverte et réceptive devant l'œuvre, en sachant que cela implique nécessairement d'« être » devant l'Autre. Cette approche est exigeante, impossible à implanter parfaitement; elle invite à la transformation³².

Face à l'œuvre, je m'applique à avancer, le plus désempourcée possible de certaines « connaissances » et d'attentes, pour *laisser venir* ce qui doit être vu. Je suis consciente que « ce » qui vient à ma vue est personnel, ce qui ne veut pas dire que cela est sans valeur pour les autres. L'historienne de l'art est *toujours* présente dans la construction qu'elle produit, ses choix sont interprétatifs (Bal et Bryson 1991 : 175)³³. Le « je » (moi) se retrouve inévitablement au centre de l'affaire. Le Jasper Johns d'Orton est *son* Jasper Johns. Puisque le « Moi est nécessaire pour faire droit à l'Autre » (Levinas 1994 : 97), depuis ce lieu, j'invite l'Autre à se dire, pour que nous nous rejoignons. Dans cette thèse, l'accueil est une notion qui a été poussée au-delà de mes propres limites, et ce, tout en respectant les balises inhérentes à sa recevabilité.

Ma pratique personnelle m'a démontré que la présence devant l'œuvre d'art telle que décrite par Pollock et Orton peut se transposer à l'animal; pour être vus, chevaux et œuvres requièrent la même attention patiente et soutenue³⁴. Mon passé auprès de différents chevaux constitue un entraînement

³¹ L'ouvrage d'Orton fait figure d'exception pour son usage remarquable des idées de la déconstruction en histoire de l'art.

³² Pour Derrida, « l'impossibilité est une expérience ou un événement [...] La transformation par l'hospitalité est liée à la négociation de l'impossibilité » (O'Gorman 2006 : 54).

³³ Ma mise en relief.

³⁴ Pour un résumé très succinct d'une approche optimale du cheval, je suggère le chapitre « À chacun son rythme », dans l'ouvrage de Pierre Enoff, *Le silence des chevaux. Plaidoyer pour un autre monde équestre* (2014 : 67-69).

inestimable et aujourd'hui favorablement transférable à l'étude de l'œuvre d'art les représentant. La représentation du cheval n'égale pas sa présentation, certes. Néanmoins, j'avance que ni sa présentation ni sa représentation ne garantissent une présence ni une lecture irréprochable du regardeur, et de ce fait, rien n'astreint à la rencontre. Dans les deux cas, je ne peux que *tendre vers* l'évènement, c'est-à-dire offrir mon être avec tendresse à son avènement. À la question « pourquoi regarder les chevaux? », ma réponse d'historienne de l'art est sans équivoque³⁵. L'analyse minutieuse d'œuvres représentant l'équin fait apparaître que nos existences sont intimement liées et qu'elles ne sont pas exclusivement le domaine de schèmes relationnels inégaux. Des surprises guettent « dans l'acte de foi » du regard prêt à être débusqué par « l'inquiétante étrangeté au sein du plus familier » (Derrida et Dufourmantelle 1997 : 120, 122). Faire « *l'expérience de l'évènement* » est une « expérience passive », où l'on ne voit pas venir ce qui vient vers nous (Derrida 2013 : 61). Comme le précise Derrida, tout revient à l'oreille avec laquelle on peut entendre (1982 :15).

À Turin, Friedrich Nietzsche a pleuré « sous le regard ou contre la joue d'un cheval » (Derrida 2006 : 58)³⁶. Sa peine était celle de la stupidité humaine qui cause de la douleur à l'animal³⁷. « “Pardon, cheval”, lui dit-il » (Rouaud 2018 : 268). « Parfois je crois le voir prendre ce cheval pour témoin, et d'abord, pour le prendre à témoin de sa compassion, prendre sa tête dans ses mains » (Derrida 2006 : 58). Pour John Mowitt, « Nietzsche, qui s'est effondré en essayant de chuchoter à un cheval, a été l'un des premiers à reconnaître que l'animal politique, l'être humain,

³⁵ La question « pourquoi regarder les chevaux? » est inspirée de celle posée par Berger, un penseur qui « vi[t] énormément à travers [ses] yeux » (Maughan 2015), pour la première fois en 1977 : « Why look at animals? » Il s'agit possiblement de « la » question sur laquelle ma thèse s'est d'abord appuyée pour prendre son envol. Bien que l'ouvrage de Berger du même nom ait inspiré mes recherches, j'encourage la lecture de la critique qu'en a faite Jonathan Burt dans son article « John Berger's “Why Look at animals?”: A Close Reading » (2005).

³⁶ En 2011, Béla Tarr a produit le long-métrage très acclamé *Le cheval de Turin*, le dernier film de sa carrière. Le film débute avec une longue scène où l'on suit un cheval attelé à une charrette qui avance, guidé par un cocher. Cette scène se réfère à un évènement de la vie de Nietzsche, qui aurait passé les dix dernières années de sa vie en état de démence légère après avoir vu un cheval de calèche incapable de continuer à avancer se faire battre par un cocher. Dans son article publié dans *Le Monde* (29 novembre 2011), Isabelle Richer note que le film commence sur une note d'humour noir pour souligner cette anecdote, « laquelle, pour être grave, n'en est pas moins amusante [*sic*] ». Pour lire l'article complet de la critique du film : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/29/le-cheval-de-turin-magistral-final-pour-bela-tarr_1610721_3476.html.

³⁷ C'est « la force de démantèlement ouverte au regard animal qui avait [...] fait pleurer Nietzsche avant de s'effondrer à Turin, vu par ce cheval battu à mort sous la violence d'un cocher incapable de le voir » (Martin 2013 : 274).

est aussi, dans sa fibre morale, un animal traumatique » (2015 : 75)³⁸. Devant les œuvres du musée où sont exposés des chevaux de toutes les époques, le public oublie que l'animal compte pour une *présence* à laquelle il faut s'ouvrir le cœur et l'âme, comme l'a fait Nietzsche. Pourquoi le « faut-il »? Pour s'humaniser. Son « regard dit “animal” me donne à voir la limite abyssale de l'humain » (Derrida 2006 : 30). Il en est le témoin. Il s'agit là, sans doute, de la raison fondamentale, la raison vraie, ou à tout le moins philosophique, de le regarder³⁹. Une espèce d'*égocentrie* en est la cause; le regarder, le voir, me fournit des outils pour accéder à une « meilleure » version de moi-même. C'est ce que voir l'Autre permet, sans l'imposer. Dans cette optique, il est bon de rappeler que *je suis l'humain animal* qui fabrique le « je », et que ce « je » n'est donc pas exclusivement humain, dénué d'animal. En résumé, j'ai, moi-humain-animal, besoin de l'animal non humain pour accéder à des strates plus hautes, plus éthiques, de mon potentiel d'humanité. Pour Emmanuel Levinas, il s'agit de « mettre en valeur la relation de l'infinie responsabilité qui va de Moi à Autrui » (1994 : 95), car ceci est « notre expérience courante [...] la plus valable, et qui nous permet de résister à un monde purement hiérarchique » (95).

À cet effet, Derrida discourt des limites de « l'énonciation autoréférentielle » du « Je », foyer de « l'aperception », qui prétend s'élever au-dessus de tous les autres vivants sur terre (2006 : 129). Certes, spontanément, cette apparente supériorité du « je », tel qu'elle se manifeste dans les structures relationnelles des œuvres équestres occidentales dites « traditionnelles » et dans les écrits correspondants, où le cheval est la plupart du temps assujéti à l'humain, représente un « pouvoir sur l'animal » (129, 130). J'ai choisi de voir ce « je » et d'en faire le sujet d'un élan visant à plus d'empathie interespèces, car lorsque ce même « je » *écoute*, il permet le « nous » et ainsi, il se transmute. Pour Cixous, il ne peut pas y avoir d'*invention*, donc de nouveauté, sans qu'il y ait avec ce « je » une abondance de l'Autre (2010 : 111). Ainsi, ce « je » mutant volontairement, qui s'est élargi et a gonflé pour se laisser s'y greffer un peu de cet Autre, l'animal, fait s'effriter les limites

³⁸ Mowitt souligne que dans son ouvrage *On the Genealogy of Morality*, Nietzsche a « inventé le terme *Selbstierquälerei*, “auto-torture/cruauté animale”, pour souligner le rôle fondamental de la cruauté envers les animaux dans la constitution de l'être humain » (2015 : 75).

³⁹ Pour Levinas, la philosophie « s'inscrit dans l'essence de l'Âme comme sa poussée la plus profonde » (1994 : 66). « Le savoir philosophique est *a priori* [...] Dans tout apport nouveau, il reconnaît de vieilles structures familières et salue de vieilles connaissances. Il est une Odyssée où toutes les aventures ne sont que les accidents d'un retour chez soi » (70).

de chacun des termes pour les ouvrir⁴⁰. Dans la foulée s'engendre une capacité accrue à se laisser toucher et, conséquemment, à toucher mieux⁴¹. Comme Cixous avec son désir irrésistible d'écrire, ma pratique auprès du cheval de chair a suscité chez moi le besoin impérieux de goûter, dans mon corps, à une relation d'unité femme-cheval. Le « je » est ici fort et imposant, j'en conviens. Mais c'est en m'abandonnant à l'*écoute* de ce « je » criant que j'ai réussi le plus complètement à me connecter à l'Autre, le cheval, pour l'entendre. Auprès de lui ou d'elle, mon objectif absolu aura été de raffiner ma compréhension des possibilités relationnelles avec un usage minimal de mesures de contrôle (selle, bride, corde, enclos). J'ai souhaité expérimenter « l'ensemble » au-delà des manières dominantes, dans nos sociétés passées et présentes, d'être *avec* lui et, ainsi, sauter la clôture des préconceptions relationnelles interspèces, sans m'agripper à sa crinière ni serrer mes jambes contre ses flancs. Sans le savoir alors, mon travail de déconstruction du binaire humain/équin avait déjà pris racine sur le terrain, *en présence*. L'approche déconstructive de ma thèse est une déconstruction vécue en corps-à-corps⁴².

En présence de l'œuvre, pour que l'éthique relationnelle puisse émerger de manière à être vue, dite et écrite, il faut parfois user de forceps identitaires pour s'extraire des automatismes conditionnés qui voilent la part d'indécidable hibernant en toute chose. Ce faisant, on rencontre une résistance ancienne, cartésienne selon certains⁴³. *Accepter* d'être une chose qui en englobe une autre (même son contraire) demande de l'humilité. *Voir* qu'une chose en englobe une autre (même son contraire) demande de la sagesse. *Dire* une chose sans exclure un autre sens est un art. À cet effet, « [i]l faut

⁴⁰ Avec cette approche déconstructive, « [i]l n'est pas question de détruire ni d'abandonner ces identités et ces règles [de connaissance, de l'économie, du droit ou de la rationalité], mais de réveiller en elles un dehors constitutif, de marquer une ouverture [...] et de montrer ainsi l'altération à laquelle ils sont exposés » (Mary 2013 : 68). De fait, par la déconstruction, « les règles et les identités ne sont pas contestées comme telles [...] mais seulement dans leur prétention à la pureté, à la fixité et à la fermeture sur soi – de sorte que l'ébranlement qu'elles subissent est en même temps la possibilité d'un élargissement et d'un devenir » (68). Ainsi, « déconstruire revient aussi à donner la chance d'un avenir à ce qui est déconstruit en le mettant en jeu, c'est-à-dire en l'ouvrant à une altération, à une évolution » (68).

⁴¹ On peut même, comme le suggère Michaud, « [t]oucher des yeux » (2022).

⁴² Dans son ouvrage *Sportswomen in Cinema*, dans une lecture inspirée par les idées de Judith Butler, Chare se réfère à la déconstruction en tant qu'événement vécu (2015 : 146-147).

⁴³ Berger jette le blâme sur « Descartes [qui] a intégré au sein de l'homme [*sic*] le dualisme inhérent aux rapports hommes-animaux » (2011 [2009] : 31). « Avant cette cassure, les animaux formaient le premier cercle de l'entourage humain [...] Ils occupaient avec l'homme [*sic*] le centre de *son* univers » (20) (ma mise en relief). Par l'utilisation du déterminant « son », Berger pointe (sûrement inconsciemment) l'impossibilité de sublimer toutes les différences entre l'humain animal et l'animal non humain. Stephen F. Eisenman exprime quant à lui, dans *The Cry of Nature*, son ouvrage-plaidoyer pour plus d'empathie pour le sort des animaux, que depuis le milieu du XVIII^e siècle, « [u]ne nouvelle ère s'est ouverte, dans laquelle les animaux sont de plus en plus étroitement liés à la toile des relations humaines » (2013 : 18).

toujours se rappeler que le mot, le vocable s’entend, le phénomène sonore reste invisible en tant que tel » (Derrida 1991 : 11). « Le langage se parle [...] de l’aveuglement qui le constitue » (11). Au cours de ce projet, il se sera agi de m’éveiller à ma deuxième naissance, celle littéraire et artistique et qui me fait chevaucher mes mots, qui sont officiellement à propos de l’Autre. Malgré les intentions les plus bienveillantes, je demeure humaine, parmi les chevaux; « cependant, il y a comme une nécessité de persuasion en faveur du discours cohérent » (Levinas 1994 : 42). C’est *ma* cohérence que j’ai cherché à apprivoiser pour la monter sans selle ni bride sur les pages de ma thèse. Je l’ai fait par nécessité éthique⁴⁴.

Le concept d’éthique tel qu’entendu dans ce projet de recherche pourrait être substitué à ce que Derrida définit comme l’hospitalité⁴⁵. Le concept d’hospitalité et « l’indispensable notion de “responsabilité” » (Llored 2012 : 23) qui en découle sont tributaires d’une ouverture à l’Autre capable de permettre l’élaboration d’une éthique animale, en l’occurrence équine, en art, d’un genre entièrement nouveau⁴⁶. Sans la nommer de cette façon, Derrida et Cixous réfèrent abondamment à ce que j’ai baptisé dans cette thèse *l’hospitalité interespèces*⁴⁷. L’hospitalité suppose à la fois la reconnaissance du nom, l’appel ou le rappel du nom « c’est à toi, toi-même que je dis “viens”, “entre”, “oui” » et l’effacement de ce même nom « “viens”, “oui”, “entre”, “qui que tu sois et quels que soient ton nom, ta langue, ton sexe, ton espèce, que tu sois humain, animal ou divin...” » (Derrida et Dufourmantelle 1997 : 121). Elle tend la main sans la prendre, elle indique le passage sans donner de carte. Elle n’impose pas et ne s’impose pas à la vue. L’hospitalité « serait ce point

⁴⁴ Devant l’œuvre *et* devant le cheval, je chevauche constamment certaines limites. Je ressens une envie viscérale de dépasser des schèmes de croyances. Plusieurs fois j’y suis arrivée. En relation avec le cheval, j’ai l’impression d’être née avec cette pulsion de rencontre. Je sais – et j’accepte – que cette quête est inassouvissable et sera à jamais ouverte.

⁴⁵ « Derrida fait [...] une distinction entre l’hospitalité inconditionnelle, qu’il considère comme impossible, et l’hospitalité qui, selon lui, est toujours conditionnelle » (O’Gorman 2006 : 51). L’hospitalité est généralement conceptualisée en relation avec la politique, le sujet des réfugiés et celui de l’asile. Il m’apparaît primordial, sinon nécessaire, d’y réfléchir de manière à souligner son importance dans la vie de tous les jours, au sein de toutes nos relations.

⁴⁶ Judith Still précise que chez Derrida, il existe trois types d’hospitalité : l’hospitalité entre le texte et le lecteur, entre amis et entre étrangers (2005 : 85-86).

⁴⁷ Si, à première vue, les représentations de l’animal n’ont jamais à ce jour été étudiées sous l’angle de l’hospitalité interespèces, depuis des décennies, des penseuses et penseurs importants s’arment pacifiquement d’une philosophie de type inclusif pour amener, dans leurs travaux, plus de compréhension dans les relations animales-humaines. On pense alors à Haraway qui témoigne de l’importance capitale du « making-with », ou encore à Gilles Deleuze et Félix Guattari avec leurs idées du « devenir-animal », un concept qui « capture la notion de relations humain-animal fondées sur l’affinité plutôt que sur l’identité ou l’imitation » (Deleuze et Guattari 2007 : 37). Et avant eux, à Berger, qui posa une question fondamentale et toujours d’actualité : « Pourquoi regarder les animaux? » À leur suite, pour forcer l’ouverture des portes des boxes des écuries des traditions hégémoniques, inspirée par Cixous, je souhaite écrire « sans mors » pour produire une écriture « qui galope » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 48-49).

de rencontre vertigineux en nous-même avec l'autre » (60). « L'éthique derridienne se détermine donc comme une éthique de l'altérité, de l'accueil de l'autre, une éthique de l'hospitalité » (Raffoul 2007 : 84).

Le concept d'hospitalité est certes en lui-même difficile à définir pour le réduire à des mots. Il n'est pas enclin à prendre le mors⁴⁸. L'hospitalité derridienne réfère « au geste par lequel l'un donne accueil à l'autre », son lieu « n'appartena[n]t originellement ni à l'hôte ni à l'invité » (Derrida et Dufourmantelle 1997 : 60, 62). À la lumière de ce constat, j'insiste sur le fait que lors de mes examens des œuvres, la rencontre – le voir – se fait au centre, dans un flou, comme si ce lieu de rencontre était un secret en lui-même. En ce sens, comme le relève Derrida avec clairvoyance, la lecture par l'œil demande de « voir dans le secret ».

L'organe de la vue commence par être source de lumière. L'œil est une lampe. Il ne reçoit pas la lumière, il la donne plutôt. Il n'est pas ce qui reçoit ou regarde le bien du dehors ou au-dehors comme source solaire de visibilité, il donne la lumière du dedans. Il est donc le bien devenu bonté, le devenir-bon du bien, puisqu'il éclaire de l'intérieur, depuis le dedans du corps à savoir l'âme. Mais, intérieure dans sa source, cette lumière n'appartient pas à ce monde ou à la terre. Elle peut paraître obscure, sombre, nocturne, secrète, invisible aux yeux de la chair, aux yeux corrompus, c'est là que "voir dans le secret" devient nécessaire. (Derrida 1992 : 93)

On retrouve, dans cet indécidable qui loge la rencontre, un peu de moi et un peu de l'Autre, et une troisième réalité, fantôme, insaisissable. Les indécidables « ne se laissent plus comprendre dans l'opposition philosophique binaire et [...] pourtant l'habitent, lui résistent, la désorganisent, mais sans jamais constituer un troisième terme » (Derrida 1972 : 58). L'hospitalité interespèces est tout à propos d'ouvrir la porte aux indécidables⁴⁹. Dans l'œuvre (et en moi et en l'Autre), l'indécidable

⁴⁸ C'est dans le but de continuer à étoffer les mérites de l'interdisciplinarité que j'innove en considérant l'art comme une sorte d'hospitalité dans le sens philosophique du terme. L'hospitalité entendue entre espèces nourrit mes réflexions en lien avec l'éthique de la représentation, et vice versa. Le concept permet d'alimenter des réflexions critiques et éthiques cruciales à la compréhension de l'interspécificité et des mutations de sensibilités. Mon projet s'inscrit précisément dans la perspective d'avènement de plus d'équité, de diversité et d'inclusion.

⁴⁹ La vaste majorité des historiens de l'art ne connaissent pas les chevaux, ne les côtoyant pas. Mon expérience « éthologique » (si l'on veut), entendue et performée comme une pratique éthique de rencontres interespèces, constitue un terreau fertile dans lequel le concept philosophique de l'hospitalité peut être déposé pour prospérer. À cet effet, il apparaît utile de rappeler l'importance des travaux de l'influente penseuse Haraway, qui a fait la démonstration convaincante de connaissances spécifiques et inédites obtenues grâce à une fréquentation continue, intime, avec sa chienne Cayenne (2003). Ses réflexions interespèces se sont raffinées et complexifiées au fil de découvertes subséquentes (2008, 2016). La même chose est vraie pour moi.

est impossible à capturer pour de bon. Il s'agit d'un élément, d'un indice, qui existe mais qui jamais ne réclame exclusivement l'attention de tous. Il est. Il m'échappe, échappe à ma vue. Il s'insère dans mes écrits. Savoir qu'il existe invite à plus de présence. Loin d'être un plaidoyer « humanitaire », l'hospitalité oblige à « infinitiser notre responsabilité » (Derrida 1997 : 188).

La responsabilité est une abstraction intéressante. J'aime décortiquer sa traduction anglaise pour mieux en extraire le sens. Être *responsable*, *response able*; avoir une capacité à répondre. Pour Derrida, la responsabilité est à la fois « la rencontre et l'exposition à une limite » (Raffoul 2007 : 77)⁵⁰. En termes interespèces, se demander comment répondre au mieux à la réalité de l'Autre, à ses besoins, tout en prenant en compte les miens, requiert de faire preuve d'un sens élevé d'inclusion. L'exercice de redéfinition de mes rapports avec l'Autre est à jamais incomplet, imparfait, insuffisant, mais il est empreint de bonne volonté. Il est sincère. Il se veut humblement inspirant. Il sera intégré au mieux de mes capacités et sera incontestablement meilleur demain. Il s'inscrit dans un processus évolutif qui, par définition, est perfectible, car humain. Mon but en lien avec cette idée d'hospitalité interespèces est donc d'ouvrir les possibilités, afin que par un changement de regard, des espaces, des définitions et des rapports généralement conceptualisés de façon restrictive, où des termes se sont historiquement et culturellement fait la guerre, deviennent plus accueillants, de manière à ce que l'hospitalité interespèces se donne à voir⁵¹.

Michelle B. Slater, se référant à Derrida, propose que l'animal parle à l'humain par ses façons de regarder (by way of the gaze) (2012 : 690). Pour Berger, « l'animal scrute [l'humain] à travers un abîme étroit d'incompréhension » (2011 [2009] : 22). « C'est pourquoi l'humain peut surprendre l'animal. Toutefois, ces surprises peuvent être importunes [unwelcome], car elles sapent le sens humaniste du moi comme n'étant pas un animal, ce que Freud a appelé le “narcissisme humain” » (Strom 2018 : 202)⁵². La rencontre, ce que Kirsten Strom nomme « l'intersection », « se produit, inévitablement, au moment où “l'animal” est perçu non pas comme un objet vu, mais comme un

⁵⁰ « Il s'agit de marquer une altérité au sein de la décision responsable – une altérité à partir de laquelle et dans laquelle une décision se prend » (Raffoul 2007 : 84).

⁵¹ La déconstruction a la volonté de dé-sédimer les signifiants pour que le contenu soit « désemparé, désamarré de n'avoir plus de limites, renvoyé à sa propre finitude au moment même où ses limites semblent s'effacer, au moment même où il cesse d'être rassuré sur soi, contenu et *bordé* par le signifié infini » (Derrida 1967a : 15).

⁵² À ce sujet, Tom Tyler suggère que l'anthropocentrisme « est une sorte de narcissisme de l'espèce, un amour obsessionnel de soi » (2012 : 23).

sujet voyant, le point même où nous devenons autre pour l'autre [other to the other] » (202). Ce flou identitaire auquel se réfère la penseuse est une bénédiction dans l'avènement du voir, car il participe à redonner une indépendance de la vue à chacun des partis. Cixous, plus poétiquement, aborde aussi la notion d'un visuel partagé qui trouble le binaire animal/humain. Elle dit, narratrice d'un moment vécu avec son chat : « Parfois assis sur le divan tous les deux ils jetaient des regards discrets sur ce qu'ils ne voulaient pas appeler la scène. Ils se regardaient regarder. Timides. Ils se regardaient regardés par la sérénité animale un peu fascinés par ce qu'ils ne comprenaient pas » (1996 : 55). Ainsi, peut-être, « [s]e voir à travers les yeux d'un animal non humain, c'est donc finalement se voir en tant qu'animal » (Strom 2018 : 202).

Plusieurs œuvres étudiées dans ma thèse font exploser la définition de la relation cheval/humain issue de la tradition et permettent de percevoir la lueur harmonisante de « l'outre-clôture », ce lieu où peut se produire le voir par effet de rencontre⁵³. Un cas particulièrement percutant se loge au centre du célèbre *Marché aux chevaux* (1853-1856) peint par Rosa Bonheur, qui sera examiné avec attention au chapitre trois. Depuis l'exact milieu horizontal de ce grand tableau, un Percheron blanc accoste le regardeur avec intensité. Rares sont les chevaux d'art qui le font avec autant d'insistance. Lorsque j'ai vu pour la première fois le regard pénétrant, engagé et enragé de ce cheval cabré qui, avec sa tête tournée aux trois quarts, m'exhortait âprement à lui prêter attention, j'ai été troublée par « l'apparition ». Ce n'est pas mon attention à la littérature portant sur le corpus de l'artiste qui me l'a fait voir, puisqu'il n'est inscrit nulle part. C'est ma présence, disponible, attentive, patiente, qui a permis la rencontre. Peint à l'huile, figé dans le médium, ce regard n'est pas « vivant », et pourtant sa souffrance est réelle. Au Metropolitan Museum, devant mon corps immobile, paralysé d'hypervigilance, ce Percheron m'a dévisagée avec toute la colère des « dieux » ou des « d'yeux »⁵⁴. À ce moment, il m'est devenu évident que la question du regard de l'Autre en histoire de l'art devait être abordée. Ma vue dorénavant infectée serait mise à son service.

⁵³ Derrida rappelle « qu'il faut entourer les concepts critiques d'un discours prudent et minutieux, marquer les conditions, le milieu et la limite de leur efficacité, désigner rigoureusement leur appartenance à la machine qu'ils permettent de déconstituer; et du même coup la faille par laquelle se laisse entrevoir, encore innommable, la lueur de l'outre-clôture » (1967a : 25).

⁵⁴ Dans *L'amour du loup et autres remords*, Cixous évoque la liberté que se donne le livre indompté et la nécessité du mot dieu, le mot dit eux, le mode yeux, le mot d'yeux, le mot-dieu, le mot *Dieu*, sans lesquels il serait impossible « d'héberger l'infinie multiplicité de tout ce qui pourrait être dit le monde » (2003a : 100-101).

Face à ce qui était « invisible », illisible, et qui dorénavant devenait visible, lisible et traduisible, je me suis d'abord sentie honteuse. Devant ce cheval de Bonheur, en particulier, car ce fut le premier, le précieux, comme un premier amour, mais aussi dans une saine moindre mesure devant les Autres qui ont suivi. Jusqu'à ce que la paix tranquillement se fasse, j'ai eu honte de ne jamais avoir vu le cheval en art « pour de vrai » avant ce jour-là. J'ai eu honte que personne ne l'ait vu avant moi. J'ai eu honte de mon espèce humaine-aveugle, qui permet, reproduit, refoule et garde tapie – ou ne sait faire naître – cette honte du « je » nécessaire à une (re)mise à la vue de l'Autre. Contrairement au cheval de chair, que peu d'entre nous avons la chance de côtoyer, plusieurs chevaux d'art n'ont d'autre choix que de fixer le regardeur. Leur invitation est immortelle. Comment expliquer notre manque collectif de réponse, au sein de la discipline, à tous ces regards inquisiteurs? Ces yeux équiens qui fixent le regardeur sont autant d'invitations interespèces manquées auxquelles j'ai décidé de répondre. Depuis le *Marché aux chevaux*, je me place en face des œuvres qui représentent le cheval. Et j'attends. S'invente alors une éthique-hospitalière-interespèces-du-voir, où toucher l'Autre de ma présence offre un point de départ pour que des échanges puissent avoir lieu, comme si ma présence était une offrande sans don. « Ce qui était bizarre c'est qu'il était bien tard pour découvrir que Dieu avait donné pour maîtres aux mortels les chats des différentes espèces, y compris les chevaux et les chiens. Pourtant c'est évident » (Cixous 1996 : 58).

Depuis l'intérieur de son « cadre » – de son box –, qui doit être entendu comme le cadre physique, mais aussi le cadre de l'institution qui l'héberge, la catégorie dans laquelle l'histoire l'a rangé, les mots qui l'ont encadré, le cheval-image-objet *est* là⁵⁵. Cette thèse vise à développer un langage empathique, hospitalier, ouvert à l'Autre pour l'entendre se dire et ensuite, avec grande délicatesse, à tenter de le traduire⁵⁶. Sachant fort bien que « [l]a structure du langage produit une *hantologie* dont les spectres viennent de fort loin, parasitant toute représentation d'une part d'ombre qui n'est peut-être pas coupée du regard de l'animal » (Martin 2013 : 267), la négligence n'est pas admise. En effet, « ce qui est terrible avec l'écriture, c'est que, comme la peinture, les choses qu'elle

⁵⁵ Pour Berger, au zoo, « chaque cage fonctionne comme un cadre autour de l'animal qu'elle enferme » (2011 : 48). Les chevaux de chair ne sont pas sans être touchés par ce type « d'encadrement ». Être gardés dans des boxes, dans des conditions non favorables d'entraînement, les empêche de s'émanciper. Pour Brian Massumi, qui réfléchit sur le vivant d'un point de vue philosophique, « [l]e cadre est toujours dépassé dans l'abstraction vécue » (2014 : 96).

⁵⁶ Après une bonne période de révolte contre ce cadre qu'est l'histoire de l'art, que je percevais comme limitant et limité, j'ai décidé de changer ma perspective : la discipline peut être un refuge. Un endroit « encadré », où je peux contester certaines idées et y en loger de nouvelles.

engendre, qui sont comme des vivants, ne répondent pas [...] se taisent, ils gardent un silence plein de dignité » (277). Le « voir-événement » permet de prendre conscience de la *présence véritable* des chevaux d'art. Il invite à l'écriture poétique⁵⁷.

1.3 Être à cheval sur mes mots, nue devant l'œuvre

L'animal qui motive mon récit n'est pas moi – en théorie –, mais je suis moi-même un animal qui habite mes mots⁵⁸. Le « je » ne peut s'extirper de l'animal. *Je suis* l'animal dans le sens du verbe « être », et *je le suis*, dans le sens que je suis arrivée à sa suite, seconde. L'animal en art est nécessairement créé, dit et lu par un animal humain, je crois bon de le redire. « Je », auteure, discours des animaux de cette thèse, qu'ils soient animaux humains ou animaux non humains, sans jamais pouvoir m'extraire⁵⁹. Parlant de ses écrits, Derrida explique combien l'animal colle à la peau de ses mots : « Mes figures animales s'accumulent, elles gagnent en instance ou en visibilité, elles s'agitent, grouillent, se mobilisent et se motivent, elles se meuvent et s'émeuvent davantage à mesure que mes textes deviennent plus visiblement autobiographiques, plus souvent énoncés à la première personne » (Derrida 2006 : 58). Puisque le langage, qui inclut l'écriture, a longtemps été considéré comme l'élément capable de dresser une frontière infranchissable entre animaux non humains et animaux humains, il convient alors d'« [é]crire pour se forger l'arme antilogos » (Derrida 1978 : 310)⁶⁰. Tendre vers un type d'écriture plus inclusif est une stratégie qui nous-mêmes permet d'espérer sortir de certains imbroglios interspèces où l'iniquité règne sur un trône linguistique. C'est en voyant d'une vue renouvelée, par le biais d'un voir événementiel, que se dessineront les limites et les possibles d'une écriture attentive à l'Autre. Mais pour commencer, il

⁵⁷ Pour Cixous, « [l]e plus vrai est poétique. Le plus vrai c'est la vie nue. Ce voir, je ne puis l'atteindre qu'à l'aide de l'écriture poétique. “Voir” le monde nu, c'est-à-dire presque é-nu-mérer le monde, je m'y applique avec l'œil nu, obstiné, sans défense, de ma myopie. Et tout en regardant de très très près, je copie. Le monde écrit nu est poétique » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 13).

⁵⁸ « L'animal que je suis parle-t-il? C'est une question intacte, vierge, neuve, encore à venir, une question toute nue » (Derrida 2006 : 55).

⁵⁹ À ce sujet, une éthique du voir est indissociable d'une éthique de l'énonciation. La manière de discourir de l'Autre-qui-n'est-pas-moi avec un esprit de traduisibilité le plus libéré possible est une question importante. C'est une question politique. Chez Patrick Llored, la zoopolitique se définit comme le « lieu d'une analyse et d'une interprétation de ce qu'est notre modernité politique en ses liens avec l'animalité de l'homme [*sic*] et celle de l'animal » (2012 : 50).

⁶⁰ Pour Manola Antonioli, chez Derrida, « l'animal apparaît comme une machine de guerre contre l'image traditionnelle de la pensée » (2013 : 32). Selon elle, la même chose est vraie chez Deleuze, notamment dans *Différence et répétition* (32).

faut d'abord se taire⁶¹.

Puisque dans ce projet de thèse l'écriture est indissociable de la transcription visuelle, opérer un transcodage en se rapprochant le plus possible d'une éthique hospitalière de type interespèces est un défi de taille qui, nécessairement, passe par les mots. Voir, pour le désigner, chaque équin comme l'individu qu'il est, est un premier pas. À cet effet, Serge Bouchard rappelle que « [l]es animaux, comme les mots, aiment être bien nommés » (2013 [2006] : 30), ce qui pourrait équivaloir à être bien vus, c'est-à-dire à avoir un nom et non seulement une filiation à une espèce donnée. Pour Derrida, la violence faite à l'animal commence d'ailleurs avec ce pseudoconcept, « "l'animal", ce mot employé au singulier, comme si tous les animaux [...] constituaient un ensemble homogène auquel s'opposait, radicalement, "l'homme" » (Derrida 2006 : 10). « Chaque fois que "on" dit "L'Animal", [...] en prétendant désigner ainsi tout vivant qui ne serait pas l'homme [...], ce "on", ce "je" dit une bêtise » (53-54). Pour remédier à la situation, le philosophe « invente cet autre mot, "l'animot" qui prononcé, fait entendre le pluriel "animaux", dans le singulier, et rappelle l'extrême diversité des animaux que "l'animal" efface; "animot" qui, écrit, fait voir que ce mot, "l'animal", n'est précisément qu'un "mot" » (10-11). C'est pour l'honorer dans le champ des discours que le penseur transforme l'animal en « animot ».

Ce type d'attention accordé à l'appellation invite à la création de néologismes et de mots « chimères », ce qui aide à repenser certains automatismes du voir et du dire⁶². Cependant, je suis d'avis qu'il faut pousser encore plus loin l'excellente réflexion entamée par Derrida. La précision qui suit m'a été indispensable dans les examens des chevaux de ma thèse et je crois qu'elle enrichira considérablement les travaux déjà existants et à venir qui traiteront du « cheval en art ». Un cheval est un cheval, bien sûr, mais tous les chevaux ne sont pas *le même cheval*⁶³. La famille des chevaux

⁶¹ Reprenant une métaphore tirée de *Alice au pays des merveilles*, Derrida explique que c'est en silence que nous serons attirés de l'autre côté du miroir (2006 : 24).

⁶² « Comme la chimère de la mythologie, l'animot "allie donc trois parties hétérogènes dans le même corps verbal" ». Premièrement, « [i]l fait entendre le pluriel d'animaux dans le singulier, pose d'emblée la multiplicité des animaux ». Deuxièmement, « [i]l renvoie au mot, voire au nom, et convoque donc immédiatement la question du langage comme étant essentielle dans toute pensée à venir de l'animal et de l'animalité ». Et troisièmement, « [i]l se propose d'ouvrir la voie à une pensée qui pense le mot de l'animal autrement que comme une simple privation, qui renverrait immédiatement à la supériorité de l'humain » (Antonioli 2013 : 38).

⁶³ Comme je l'ai mentionné en introduction, il faut se méfier de ce que nous croyons être « un cheval ». Au sein de la discipline, les définitions par images que nous avons enregistrées comme étant vraies, comme identitaires, sont la plupart du temps de faux repères. Il est impératif de revenir à la singularité de l'être équin et d'interroger notre vue. Jean Rouaud identifie à un diktat matérialiste l'idée qu'un cheval ne peut figurer qu'un cheval (2018).

est vaste. Il y a d'abord les races. Certes, des traits communs peuvent exister parmi les sujets d'une même race. Toutefois, les traits dits « dominants » d'une race sont loin de l'être pour tous les individus de cette même race. Par exemple, tous les Arabes n'ont pas une capacité d'endurance rendue également remarquable par leur sang dont on dit qu'il est « chaud ». Tous les poneys shetland n'ont pas mauvais caractère. Les différentes races sont constituées d'individus uniques. Chacun a un passé et vit son présent dans des conditions physiques et psychologiques particulières. Chacun a des traumatismes. Chacun possède des forces spécifiques. C'est lorsqu'on fait l'analogie avec les humains que cette négligence apparaît la plus malhabile. Jamais on ne penserait dire que toutes les femmes caucasiennes de quarante ans agissent, pensent, se comportent de telle ou telle façon. Le faire avec le cheval dénote un manque de sensibilité qu'il faut rapidement ajuster⁶⁴. Le vivant ne rentre pas dans des boîtes rigides. Le cheval préfère le pré au box de l'écurie.

Il est impossible d'effacer « l'ultime limite » entre l'Autre et moi, de la faire disparaître, et cela ne serait pas souhaitable. Pour Derrida, ce serait une bêtise⁶⁵. Le seuil dont Derrida parle est celui de l'accueil (Turner 2021 : 2). Cependant, il est nécessaire de tenter d'exposer au mieux les complexités des flous et des liants existants dans l'espace entre nous⁶⁶. Mettre en cause la logique de la limite telle qu'elle est traditionnellement entendue est une question de *limitrophie*. Derrida en dit : « Laissons à ce mot un sens à la fois large et strict : ce qui avoisine les limites mais aussi ce qui nourrit, se nourrit, s'entretient, s'élève et s'éduque, se cultive aux bords de la limite » (Derrida 2006 : 51)⁶⁷. Il s'agit de « ce qui pousse et croît à la limite, autour de la limite, en s'entretenant de la limite, mais ce qui *nourrit la limite*, la génère, l'élève et la complique » (51). Une conversation peut émerger quand une limite, une frontière autrement-historiquement-

⁶⁴ Dans la majorité des cas des chevaux d'art, il est impossible de connaître leur vie hors de l'œuvre. Cependant, je suis convaincue que le considérer vivant depuis sa représentation, en tenant compte des spécificités mentionnées ci-haut et des indices *dans* l'œuvre, favorise une attention portée à la rencontre et invite une meilleure compréhension.

⁶⁵ « Imaginer que je pourrais, que quiconque, d'ailleurs pourrait ignorer cette rupture, voire cet abîme, ce serait d'abord s'aveugler sur tant d'évidences contraires; et pour ce qui regarde modestement mon cas, ce serait oublier tous les signes que j'ai pu donner, inlassablement, de mon attention à la différence, aux différences, aux hétérogénéités et aux ruptures abyssales plutôt qu'à l'homogène et au continu » (Derrida 2006 : 51-52).

⁶⁶ L'ultime division « rigide » entre l'Autre et Moi est illusoire; le partage est inévitable, mais indéfinissable. Cixous, faisant référence à sa relation avec sa chatte Tessie, dit ceci : « Même si d'apparence nous n'étions pas de la même couleur, nos âmes étaient pareilles. Elle me donnait la vie, sa vie, ma vie et sans aucune dette » (2021 : 40).

⁶⁷ « Dans la sémantique de *trephô*, *trophe*, ou de *trophos*, nous trouverions tout ce dont nous avons besoin pour parler de ce dont nous devrions parler au cours de cette décade sur l'animal autobiographique, le nourrir, la nourrir, la nourrice, la génération, les rejets, le soin et l'entretien des animaux, le dressage, l'éducation, la culture, le vivre et le faire vivre en donnant à vivre, à se nourrir et à se cultiver, autobiographiquement : la *limitrophie*, voilà donc le sujet » (Derrida 2006 : 51).

culturellement reconnue comme étant abyssale, « ne se laisse plus tracer, ni objectiver, ni compter comme une et indivisible » (53). À cet effet, pour bonifier une compréhension plus globale de sa nature, je suis d'avis que le cheval, celui de mots et celui de chair, est un animal que l'on gagne à reconnaître comme « liminal⁶⁸ ». Devant tous ces chevaux, j'ai cherché des mots nus, pour dire sans faire mal : des mots du cœur.

La mise à nu philosophique interespèces de Derrida s'est produite lorsqu'il a réalisé *être vu*, nu, par sa chatte Logos⁶⁹. L'évènement projeta le penseur dans des prises de conscience majeures : « [R]ien ne m'aura jamais tant donné à penser cette altérité absolue du voisin ou du prochain que dans les moments où je me vois vu nu sous le regard d'un chat » (Derrida 2006 : 28). Dépassant la « simple » nudité physique, Derrida exprime sa honte d'avoir honte d'être vu, regardé par l'animal qui, lui, est candidement « nu⁷⁰ ». « L'animal nous regarde, et nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être par là » (50). Entre nous, la nudité est fondamentale. Certains habits, un raccourci « d'habitudes », sont difficiles à enlever. Ici, les questions sont spécifiques. Que veut dire être nue devant les chevaux des œuvres examinées? Que signifie se faire mettre à nu par un cheval d'art qui m'a vue? C'est au chapitre quatre, en compagnie d'une œuvre qui s'y prête particulièrement bien et qui, historiquement, a laissé les historiens de l'art plutôt muets, *Boy Leading a Horse* (1905-1906) par Pablo Picasso, que j'ai trouvé l'occasion d'explorer plus en profondeur ces questions. Ce faisant, j'ai été à même de mettre en exergue les pratiques d'écriture

⁶⁸ Les chevaux ne sont pas spontanément inclus dans ce terme, mais je crois, par exemple, que dans le contexte de la « gestion des troupeaux » dit « sauvages », l'attention au terme peut encourager plus de compassion envers la réalité de l'Autre. Dans *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, Sue Donaldson et Will Kymlicka offrent matière à réfléchir dans le contexte de la « gestion » actuelle des chevaux vivant encore en « liberté » : « Dans la mesure où nous partons du principe que les animaux sauvages devraient vivre dans la nature sauvage, les animaux *liminaux* sont souvent stigmatisés parce qu'ils sont des étrangers ou des envahisseurs pénétrant sans autorisation sur le territoire humain. Par conséquent, lorsque leurs intérêts entrent en conflit avec les nôtres, nous estimons avoir le droit de nous en débarrasser, soit par des pratiques massives de capture et/ou de relocalisation, soit tout simplement par des campagnes d'extermination au cours desquelles ils sont abattus ou empoisonnés » (2016 [2011] : 297-300) (ma mise en relief).

⁶⁹ Derrida insiste sur le fait que le chat dont il parle est réel, c'est « *un petit chat* [...] et non une *figure* du chat » (2006 : 20). Bien que le penseur ne révèle à aucun moment le nom du chat en question, seulement son sexe féminin (21), on peut soupçonner qu'il s'agit de Logos, un chat de race siamoise avec lequel il a déjà été photographié. Ce site présente un inventaire photographique de plusieurs penseuses et penseurs accompagnés de chats, dont Derrida et Logos : http://losgatosnoviajan.blogspot.com/2013/09/curiosidades-gatos-y-escritores-amigos_30.html.

⁷⁰ Derrida note que Descartes, Kant, Heidegger, Lacan et Levinas ont exclu « l'animal voyant » et que l'animal n'a pas été pris en compte dans « l'architecture théorique ou philosophique » de leurs discours, qui même s'ils sont « forts et profonds », s'opèrent comme si les penseurs « n'avaient jamais été regardés [...] par un animal qui s'adressât à eux ». Le penseur précise qu'il ne croit pas que cela ne leur soit pas arrivé et que leur « déni » ne peut résister aux signes de l'expérience, qui « secrètement » trouve une façon de se faufiler dans « le geste de leur discours » (2006 : 32).

au sujet des œuvres d'art représentant les chevaux au sein de l'histoire de l'art et la façon dont celles-ci ont souvent été limitatives – inhospitalières, en d'autres mots –, peu nues, « très habillées ». J'ai poursuivi l'exercice au chapitre suivant, portant sur des pratiques d'art contemporaines, pour tenter de remettre en circulation « l'art » dans l'art de faire l'histoire de l'art en lien avec les animaux.

Derrida réfléchit sérieusement à l'effet qu'a sur lui l'animal qui, par son regard perçant, dénude certaines parties de son humanité qu'il aurait souhaité garder intimes (2006). Dans sa suite, je suis d'avis qu'il est bénéfique de réfléchir à nos « mises à nu », provoquées par l'Autre et/ou offertes à l'Autre, qu'elles soient philosophiques, littéraires, artistiques ou relationnelles. Pour moi, cela représente un positionnement qu'il est nécessaire d'envisager en *face-à-face*, *devant*, *vis-à-vis* et *avec* les chevaux de ma thèse. Je reviens à cette idée de rencontre/réception avec l'œuvre amenée par Pollock. Devant le cheval de l'œuvre, ces moments de mise à nu arrivent presque toujours brusquement, comme une attaque de fauve, comme une attaque du voir. Chaque fois, devant l'œuvre, idéalement en présence d'elle physiquement, j'attends cette attaque équine de rencontre, sans l'appeler. J'accepte d'être sa victime. Je m'offre en pâture. Après l'instant viscéral où mon voir s'est fait « réveiller » par l'Autre, l'examen de l'œuvre se poursuit selon un registre différent, mais complémentaire. « J'attaque » alors en retour. J'ouvre mon regard, j'étends mon champ. Je tente de mettre l'ensemble en relation. Je me rappelle souvent de laisser venir. Deux « je » se touchent (Cixous 1983 : 12). Je doute de ma vue. Une joute de résistances s'opère, de part et d'autre. Je suis prise d'indécidables. L'œuvre aussi. Je clos parfois la conversation par une fixation stratégique des sens, pour diverses raisons, mais surtout pour dire mon voir. Cependant, seulement après une première rencontre intime où je me suis volontairement mise à nu devant l'Autre, que l'œuvre contient.

Je vois les avantages (j'aime l'idée) d'une présence vulnérable devant le cheval, où je choisis de me mettre « à poil » devant lui. J'y vois les prémisses d'une complicité à venir, à créer, à bâtir. Je crois que se mettre à poil figurativement, en présence de l'animal vivant et/ou d'art, demande du courage, de l'audace. Cela demande, peut-être surtout, de la déférence. Dans son œuvre *Camouflage #2 (Raquel)* (2000) (fig. 18), Julie Rrap montre combien les poils qui nous recouvrent le corps témoignent d'un pelage oublié. Dans *Horse's Tale* (1999) (fig. 19), l'artiste fait émerger

une longue queue de cheval d'un anus humain (le sien? On ne le sait pas), et encore une fois, évoque par son art un partage pilaire interespèces⁷¹. Au-delà de son aspect provocateur, *Horse's Tale* offre à voir un récit interespèces plus subtil. Dans ce crin-derrière mis à nu se trouve le coccyx, cet ossement rétréci, vestige d'un temps où nous partagions le port de la queue avec plusieurs autres espèces. En prenant garde de ne pas verser dans les filets de l'anthropomorphisme, je suis d'avis que développer, au fil des rencontres interespèces, « une culture visuelle du voir » qui reconnaît et accepte certaines ressemblances (passées, présentes, futures) entre nous est certainement un outil essentiel à l'historienne de l'art souhaitant s'investir dans l'examen des œuvres dites animalières⁷². À l'instar de l'imagerie développée par Rrap, ma thèse démontre toute la vigueur de corps et d'esprit que requiert une telle activité⁷³.

À plusieurs reprises, les écrits « déconstructifs » de Cixous expriment des enchevêtrements avec l'imagerie équine. Dans le domaine des mots, je considère comme digne d'investigation ce type d'usage de l'Autre. J'y vois une stratégie visant à libérer l'animal des limites de ce même langage qui le nomme et souvent le rejette. Les compréhensions fermées et l'adhésion coûte que coûte à un système de pensée binaire, rigide, sur lequel règne une langue autoritaire, nous ont entraînés dans des dangers éthiques qui perdurent⁷⁴. Les idéologies les plus restrictives ne sauraient échapper à l'évidence de la dépendance du « bourreau » à la « victime », qui est en tous points indispensable au bourreau pour qu'il confirme son statut, qu'il croit être plus élevé. Ce faisant, l'humain inclut malgré lui, dans *son* équation vitale et langagière, l'animal⁷⁵. Des rapports solidaires hors normes sont au cœur des incessantes rencontres qui nous unissent, y compris à travers les mécanismes de

⁷¹ Rrap a travaillé à plusieurs reprises avec les poils. Concernant son œuvre *Horse's Tale*, j'ai rédigé « Horse's Tale de Julie Rrap : quoi penser quand une femme porte la queue d'un cheval? » (Bienvenue 2020), une réflexion que j'ai poursuivie dans le chapitre « The Animal Nude: Pony Play and the Art of Deborah Bright's *Being & Riding* » (Bienvenue et Chare 2022).

⁷² « En apprenant à déchiffrer ces réseaux de pouvoir et de la vie sociale, nous découvrirons peut-être des modes nouveaux de couplages et de coalitions » (Haraway 2007 : 63).

⁷³ De nos jours, peu d'artistes partagent leur quotidien avec des chevaux de chair. À ceux-là des défis et des chances toutes spécifiques sont offerts.

⁷⁴ Pour Derrida, le positionnement inéquitable entre l'humain et l'animal est, en quelque sorte, vieux comme le monde. Dans la Genèse, bien que l'humain arrive après l'animal, il est celui qui reçoit l'ordre d'assujettir les animaux, de les placer sous son autorité (2006 : 33-34). Cixous abonde dans ce sens en disant que « [l]'enfer commence au paradis quand les animaux qui vivent avant l'homme [*sic*] lui sont livrés par Dieu qui dit : "Voici vos premiers esclaves. Nommez-les" » (2021 : 11). En résumé, selon Antonioli, « [l]a violence faite à l'animal commence donc au nom du langage et par le langage » (2013 : 37).

⁷⁵ L'animalité *est* dans la nature, ce qui inclut la nature humaine. Aucune nature n'en exclut jamais une autre. « [S]i la nature se plaint, d'une plainte muette mais audible à travers des soupirs sensibles et jusqu'au bruissement des plantes, c'est qu'il faut peut-être renverser les termes » (Derrida 2006 : 38).

cette langue qui nous a fait croire à l'incompréhension mutuelle. Une volonté d'accueil peut se lire. Les mots peuvent faire entendre l'hospitalité comme une proposition interespèces de valeur⁷⁶. Quoiqu'on en pense, et ce, même pour ceux qui n'y pensent jamais, l'Autre est indispensable à notre possible et nécessaire transformation. Une joie immense est indissociable de cette réalisation; tout n'est pas à refaire. Tout est seulement à (ré)équilibrer, ce à quoi une écriture empathique et qui se veut nue peut contribuer.

1.4 Inspirée par l'écriture féminine d'Hélène Cixous : rêver une écriture équine

Par son caractère inclusif, l'écriture de Cixous est un acte discursif politique interespèces. Il fait volontairement place à l'Autre. Il lui accorde la parole. En cours de lecture, la rencontre interespèces est souvent engagée par l'animal, surprenant alors celui qui d'habitude en prend l'initiative. On le sait, traditionnellement, le seul langage considéré comme « valable » et portant le sceau de « l'approbation sociale » est celui qui a servi de racine à la philosophie et à la création des lois, c'est-à-dire celui des humains (Putnam Tong 2008 : 276). Les écrits de Cixous refusent farouchement les bornes que le logocentrisme impose à ce qui est entendu comme le « silence » de l'Autre⁷⁷.

Comparativement à l'histoire de l'art, les études littéraires ont une longueur d'avance concernant les tentatives d'amincissement de cette idée de division langagière interespèces⁷⁸. En 1877, par une

⁷⁶ Reconnaître la valeur de l'hospitalité dans le contexte de l'extinction est utile. Le terme doit alors être entendu en termes d'écosystème. Prenons l'exemple des chevaux lorsqu'ils étaient présents en grand nombre dans les plaines. Ils avaient une action précise sur le monde. Ils mangeaient des herbes et en laissaient pousser d'autres. Ils produisaient des excréments aux propriétés spécifiques qui nourrissaient de façon tout aussi spécifique la terre qu'ils massaient de leurs piétinements, une action bénéfique pour son aération. Toutes ces actions avaient une influence sur le sol et ses milliers de composantes, mais aussi sur ses habitants. Leur présence rendait le monde plus hospitalier à maintes autres espèces. Au sujet de l'extinction des espèces, je suggère la lecture du très inspirant texte de Despret « Afterword: It Is an Entire World that Has Disappeared » (2017).

⁷⁷ À ce sujet, je tiens à souligner les récents travaux prometteurs et innovants du Groupe de recherche en communication intuitive interespèces (Intuitive Interspecies Communication [IIC]) de l'Université de Saskatchewan, sur lesquels je reviendrai en conclusion de la thèse. Pour accéder à la page du groupe de recherche, consulter le <https://researchers.usask.ca/mj-barrett/research.php>.

⁷⁸ Éric Baratay a amplement démontré son intérêt pour le sujet des biographies animales. Critique, il remarque que dans les récits de nature autobiographique du genre, « l'anthropomorphisme contribue aux objectifs de l'auteur », et que chez l'animal qui montre des « facultés humaines, employant des mots relevant des émotions » s'adresse rarement aux humains, une stratégie pour « préserver une "crédibilité" au récit » (2018 : 168). Au chapitre suivant, l'exemple des Houyhnhnms, les chevaux parlants rencontrés par Lemuel Gulliver lors de son quatrième voyage dans le roman *Gulliver's Travels* par Jonathan Swift (1726), sera examiné à travers les représentations qu'en a faites le peintre Sawrey Gilpin au XVIII^e siècle.

écriture au « je », Anna Sewell fait du récit d'un cheval noir une réalité digne d'être racontée à la première personne⁷⁹. Le roman *Black Beauty*, « raconté » par le cheval du même nom, fait preuve d'une audace favorable à plus d'équité interespèces au XIX^e siècle, une époque où cette idée ne faisait qu'à peine germer au sein de groupes encore marginaux⁸⁰. Pour Jopi Nyman, « la représentation de Black Beauty en tant qu'animal parlant capable de raconter des histoires vise à remettre en question le prétendu monopole de l'humain sur la raison et l'identité humaine en tant que manière naturelle d'être au monde » (2016 : 66)⁸¹. Jean-Louis Gouraud nomme « littérature hippophone » le genre littéraire qui constitue à faire parler les chevaux et démontre que plusieurs auteurs ont vu l'intérêt d'accorder la parole au cheval pour entendre des « confessions chevalines » (Tolstoï, Kouprine et Sternheim 2003 : 21)⁸². Ce que j'apprécie de l'approche de Cixous est la pluralité d'indécidabilités que la présence de chevauxmots fait naître, lorsque ses pages sentent « l'encre la terre le galop la sueur les naseaux haletants » (Cixous 2000 : 10). Par l'omission des virgules, la penseuse performe ici une puissante et profonde mise en relation de termes associés à l'écrit et au cheval, où tous deux s'expriment, libres et galopants. Ses pages additionnées deviennent de grands groupes de chevaux littéraires. Son style d'écriture connaît peu de limites. Il est. Il se suffit à lui-même. Certes, il doit composer avec la page, la langue française (le plus souvent), les formes qui rendent ses lettres reconnaissables. Dans ces bornes, des chevaux agiles se faufilent. Ils s'infiltrant dans les craques de ses récits. Ils se font sentir. Les cadences de ses écrits sont bien sûr le propre de l'auteure, mais je soupçonne que parfois, elles la dépassent. Intérieures, intimes, je les reconnais pour équines. On a dit de ses textes qu'ils sont des « bêtes d'écriture [...] un galop rapide » (Décarie 2004 : 30). Au rythme des pages, les allures sont

⁷⁹ *Black Beauty* se veut l'autobiographie d'un Thoroughbred (une race dont il est abondamment question dans le chapitre deux).

⁸⁰ Bien que ludique et romancé, le roman témoigne efficacement des réalités du cheval vieillissant à l'époque, et ce, qu'il ait de nobles origines ou non. L'histoire constitue un appel convaincant à l'avènement de plus de conscience et à l'adoption de meilleurs comportements, empathiques, envers les chevaux qui participent à la bonne marche de la société anglaise. C'est en Angleterre qu'a été établie, en 1824, la première société visant à protéger les animaux, la Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals.

⁸¹ Nikki Savvides insiste sur la manière dont *Black Beauty* a agi comme une œuvre charnière par laquelle l'auteure s'est autant libérée que le cheval (2011 : 63). En ce sens, cette affirmation de Cixous est applicable aux deux espèces : « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre » (1978 : 309).

⁸² Les mots du cheval nommé Kholstomier (par Tolstoï) me touchent particulièrement quant au concept de « propriété » dont maints chevaux souffrent. « Les mots “*mon cheval*” se rapportaient à moi, un être vivant; cela me semblait aussi étrange que les paroles “*ma terre*”, “*mon air*” ou “*mon eau*” [...] je me suis convaincu que ce n'est pas seulement envers nous chevaux que la conception *mon* n'a d'autre base que l'instinct bas et grossier appelé par les hommes le sentiment ou le droit de propriété [...] Et les hommes aspirent à la vie non pour faire ce qu'ils jugent bon, mais pour appeler *sien* le plus grand nombre de choses » (Tolstoï, Kouprine et Sternheim 2003 : 66, 67).

changeantes, soudaines, parfois presque imprenables⁸³. Non linéaires, ses écrits résistent aux plus gros lassos des conventions. Ils ne peuvent être compris que s'ils sont entendus, reçus et accueillis sans condition préalable. C'est aussi en ce sens qu'ils sont « animaux ». Par eux, Cixous a fait naître une *écriture féminine*⁸⁴.

Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excèdera toujours le discours que régit le système phallogentrique : elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugue jamais. (Cixous 1978 : 313)

L'esprit de l'*écriture féminine* m'invite à rêver d'une *écriture équine*. Elle m'inspire à lire et à écrire plus nue, plus libre et plus attentive⁸⁵. Comme c'est le cas pour la monte d'un cheval sans selle ni bride, la vision est inspirante, enivrante, et les heures de pratique pour y arriver sont incalculables. Dans l'une comme dans l'autre des approches – au cheval ou au mot –, les résultats sont variables et la garantie de succès est incertaine. Les risques ne sont cependant pas assez grands pour m'empêcher de rêver à quoi pourrait ressembler une *écriture équine* de l'histoire de l'art représentant des chevaux.

L'écriture est un acte relationnel entre l'auteur et le sujet, entre l'auteur et le lecteur, et avec bien d'autres acteurs plus discrets. L'écriture peut être violente. Selon une conception hégémonique de la relation équinehumaine, elle peut être pauvre, limitée dans ses capacités à se relier à l'Autre. L'écriture peut aussi être patiente, ouverte, généreuse, tout comme on peut choisir d'*être* à cheval en demandant d'abord la permission. L'*écriture équine* est une écriture d'accueil. Une écriture incertaine, toujours méfiante de ses certitudes. Elle pose beaucoup de questions et s'en pose

⁸³ L'allure est un mot important lorsque l'équin s'écrit. À la base, on reconnaît généralement trois allures à l'équin. Il s'agit du pas (qui se déroule en quatre temps), du trot (deux temps) et du galop (trois temps). L'Équipéologie d'Akita, où j'ai étudié l'équitation en liberté, considère également l'arrêt comme une allure en soi.

⁸⁴ L'*écriture féminine* ne peut être confondue avec une approche féministe « standardisée ». Cixous ne se considère pas comme féministe dans le sens statique, rigide et bourgeois de l'appellation. Elle penche plutôt vers un *mouvement* de femme, appellation plus fluide et éloignée d'un binaire hiérarchique où l'opposition perpétue une idéologie patriarcale (Moi 2002 [1985] : 103-104). L'*écriture féminine* porte en elle toutes les femmes et tous les hommes qui ont ouvert leurs yeux pour se voir (Cixous 2010 : 40).

⁸⁵ Isabelle Décarie dit que chez Cixous, « le livre s'impose à elle et suit son propre chemin » (Décarie 2004 : 30). Pour Décarie, Cixous « cultive le témoignage chuchoté, à moitié raconté [...] avec une prédilection pour les choses, les animaux qui galopent au-devant d'elle et la guident » (31).

constamment. C'est une écriture du doute. Une *écriture équine* est nécessairement et sans cesse inspirée par la nature équine, qui est sa muse. Ce faisant, comme le fait Cixous par l'*écriture féminine*, cette écriture « des femmes » qui reflète l'histoire de « la femme » (1991 : 27), l'*écriture équine* porte en elle « le cheval », somme de millions d'histoires équines singulières. C'est sans effacer les histoires uniques de chacun – c'est en les valorisant, plutôt – qu'une histoire plus hospitalière se crée.

« Cixous utilise des récits multiples qui s'entrecroisent, se chevauchent et se heurtent les uns les autres pour rompre les structures narratives conventionnelles » (Taylor 2013 : 29). La penseuse ne fait pas de lien direct entre l'histoire de l'art, l'écriture de l'histoire de l'art, l'œuvre représentant l'équin et les chevaux de chair, cependant ses mots embrassent toutes ces composantes à tour de rôle pour les faire s'embrasser entre elles. Son écriture « hybride » travaille sur le rapport (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 22), elle « refuse une position assignable » et « choisit l'intervalle, l'entre, l'entredeux, et [...] travaille au lieu de l'altérité » (18). Cette posture d'écriture m'interpelle vivement.

De fait, les écrits de Cixous revendiquent la non-conformité. Au sein d'une horde d'écrits bien disciplinés, ils sont rebelles à la règle. À répétition les énumérations refusent la virgule. Le trait d'union unifie des mots qui n'en ont pas l'habitude. Le milieu de la phrase accueille la majuscule sans broncher. Les phrases ne se terminent pas qu'avec « un point final »; elles restent ouvertes, pensives. Il s'agit là des traces d'une animalité littéraire qui se méfie naturellement du linéaire, des ordres et des conventions. Lire Cixous est un peu l'équivalent de faire du cheval en liberté; il s'agit d'un exercice de confiance et d'enracinement. Les méthodes rigides, « exemplaires », issues de la tradition pour lire et comprendre, pour « rester en selle », y ont très rarement leur place. S'ils en ont une, elle est de courte durée. En fait, résister à l'appel interespèces de ses textes, c'est-à-dire s'agripper au connu et au prévisible de la langue, rend l'exercice de lecture souffrant et dangereux⁸⁶.

⁸⁶ Jean-Luc Nancy ne connaît pas les bénéfices d'une monte en liberté telle que je la pratique. De mon expérience, une digne présence à cheval se manifeste ultimement par le fait de « ne pas se tenir », car l'un et l'autre sont enracinés physiologiquement et psychologiquement (sans jamais se perdre individuellement). Je perçois le « cru » comme un retour à une certaine forme de vérité relationnelle entre moi et l'Autre. Pour Nancy, au contraire, l'absence de selle est perçue comme un manque de « médiation ». Le penseur fait une lecture de la monte à cru qui est contradictoire à mon

Lire Cixous engage une verticalité des corps : le nôtre et celui de l'Autre, quel qu'il soit. Ses mots créent des liens qui dépassent les normes habituelles. Toute lecture occidentale s'effectue sur l'aplomb de l'horizontal *et* à l'intérieur des limites d'une page (on ne s'en sort pas). Solide, cette base chez Cixous s'en remet cependant à plus large et crée un champ fertile d'indécidables. Lire Cixous fait prendre conscience que la monte de mots libres est un acte exigeant de présence, comme l'est, encore une fois, la monte en liberté d'un cheval. Par-dessus tout, on doit y croire, aspirer le plus sincèrement du monde à connaître l'Autre et l'inconnu, en l'accueillant (et en s'accueillant soi-même au passage). Lâcher prise et aimer. Avoir la foi, car on est devant le cheval comme un livre ouvert.

Les « permissions » littéraires qui font naître des chevauxmots, qui en retour exigent des rapports de lecture plus souples, sont en corrélation directe avec les permissions à s'accorder dans les manières de voir le cheval en art pour le dire. De manière à détendre les rênes de l'histoire, il faut distendre les règles. Ouvrir les conceptions fixes. En complémentarité, la lecture des écrits de Cixous commande le même type de présence que celui qui est requis pour apprécier un cheval, qu'il soit constitué d'os ou fait de pigments. Dans une conférence donnée en 2007, Cixous mentionne : « J'ai l'habitude de dire que j'écris comme un peintre » (2007). Sa peinture-écriture a un fort penchant pour l'abstraction. Au fil des pages, les absences et les ajouts de marques de ponctuation nous laissent avec moins « d'outils » pour maîtriser les idées que sa langue libre dévoile. Les divergences à « la règle » laissent aussi moins de cicatrices. Conséquemment, les libertés des motschevaux permettent des découvertes entre nous (les mots, les espèces, les lecteurs, Cixous) que seul l'emprunt de chemins hors des sentiers battus peut espérer dévoiler. On revient à cette idée « d'évènement », abordé plus en amont dans ce chapitre, car au musée, c'est sans attache, avec le minimum d'attentes, que la rencontre se peut, comme ce l'est au champ.

Dans la thèse, je me suis efforcée d'articuler avec un maximum de clarté ce que je considère être le sous-texte des œuvres examinées. J'ai attendu que les indécidables portés par les œuvres se dévoilent. Je les ai traités précieusement. À chaque chapitre, une ultraminutie de l'œil m'a permis

expérience. Il dit : « En équitation, chevaucher sans selle se dit “monter à cru”. On se passe de médiation, d'élaboration du rapport entre le cavalier et le cheval. Il y a dans le “cru” une forme et un refus de l'“entre” » (2021 : 12).

de déceler des éléments de l'*écriture équine*, essentiels, selon moi, pour voir naître une *peinture équine*. Pour moi, une *peinture équine* est une œuvre qui cultive des indices, des traces, des circonstances troubles, des indécidabilités, qui servent le récit d'une histoire alternative à la tradition hégémonique où l'humain domine l'animal. Elle est le passage de l'équin vers autre chose : un lieu plus accueillant, un terrain d'entente, un entendre⁸⁷. Une *peinture équine* est une peinture où le cheval *s'est* inscrit⁸⁸. C'est une œuvre ou un fragment de celle-ci qui fait vivre l'Autre, qui lui permet la vie, une vie, *sa vie de cheval d'art*. À l'image de Cixous qui pratique, avec sa vision poétique, une écriture qui libère, Bonheur réussit avec intelligence et intuition à « écrire », de son pinceau, des œuvres d'amour pour le règne animal et l'individu spécifique⁸⁹. Tout comme l'*écriture équine*, la *peinture équine* encourage les instants de révélation, favorisant la rencontre.

Les métaphores équines forment une composante importante de l'œuvre de Cixous. Cette dernière ne voit pas « comment on peut écrire autrement qu'en se laissant emporter sur le dos de ces drôles de chevaux que sont les métaphores » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 37)⁹⁰. Pour Susan Sellers, se penchant sur les écrits de Cixous, les métaphores peuvent obscurcir la vérité de ce que l'auteure veut transmettre (1996 : 68). Les métaphores représentent un risque d'assujettissement. En effet, en ces occurrences d'usage de l'Autre, l'équin-métaphore est plus directement attelé à une idée. Il est moins libre, peut-être un peu moins *vrai*, certainement moins *lui*. Plus ouvertement des « chevaux de travail⁹¹ », ils portent des concepts sur leur dos. Ils sont chargés de communiquer des idées. Mis au service, ils font entendre « l'équi-voix » (Cixous 1978 : 312) de la penseuse. De sa langue métaphoriquement cheval, elle dira « quand je veux jurer ma langue se cabre » (Cixous

⁸⁷ Ce qui importe pour Cixous, c'est le passage, les mots de passe : « les mots qui passent la paupière à l'intérieur même de leur propre corps sont mes animots magiques » (2003a : 81). Elle dira que par chance, ce passage laisse des traces (88).

⁸⁸ Cixous se réfère au travail d'artistes comme Rembrandt qui, « peignant à cheval écumant », « peignait au-delà de la peinture » (1990 : 18).

⁸⁹ Pour Andrée-Madeleine Clément, chez Cixous, l'amour, est un « mot-spore qui s'est échappé, qui germe, qui croît et s'étend aux quatre vents [...] un mot qui n'aura jamais fini de se laisser écrire » (Clément 2006 : 40). « L'animal amour » se résume à « [l]'amour qui aime, l'amour de l'amour » (Cixous 2021 : 41).

⁹⁰ Comme Michel Serres le mentionne, les métaphores circulent (move around), elles métamorphosent (1982 : 25).

⁹¹ Parfois ceux-là travaillent pour d'autres espèces animales non humaines. C'est à cheval sur une grande oie que le personnage d'un de ses rêves *galope* en descendant la montagne (Cixous 2003b : 71). Parfois il s'agit des éléments comme le vent, au sud, qui *chevauche* un petit lion de marbre (Cixous 1986 : 195). Parlant du livre *L'amour du loup et autre remords* (Cixous 2003a), Décarie note que Cixous « cultive le témoignage chuchoté, à moitié raconté [...] avec une prédilection pour les choses, les animaux qui galopent au-devant d'elle et la guident » (2004 : 31).

1977 : 58), « sans avoir jamais la sensation d’obéir, ni le poids, ni licol ni entraves » (Cixous 1996 : 24). Tel un compromis, son ouvrage *Le livre de Promethea* (1983) héberge, quant à lui, des motschevaux et des motsféminins qui, indistinctement, broutent, ruent et galopent (Cixous 1983 : 22). L’ouvrage se présente ouvertement comme interespèces, coécrit entre animaux appareillés : une femme et une jument – sans s’y limiter⁹². « J’écris sur toi Promethea, fuis, sauve-toi. J’ai peur de t’écrire, je vais te blesser! » (23). « Mais au lieu de fuir, elle arrive au galop [...] et toute vivante se jette dans le livre » (23). Comme toutes les œuvres de Cixous, la lecture requiert de « [c]hanger de posture, [de] se livrer au livre sans compromis plutôt que d’appliquer une grille d’analyse qui vise à neutraliser un sens, à maîtriser la compréhension du texte » (Clément 2006 : 41)⁹³. La même chose est vraie pour dire une *peinture équine*⁹⁴.

Pour le développement embryonnaire d’une *écriture équine* qui dit la *peinture équine*, j’ai usé de savoirs inusités. J’ai souhaité répondre au cheval d’art en ajustant mon écoute à ce que j’ai appris auprès du cheval de chair dont le langage est principalement ce que nous, humains, nommons le silence. Derrida établit une distinction entre une réponse et une réaction et se demande ce que veut dire *répondre* (2006 : 24). Pour engager un dialogue avec l’animal, et surtout avec l’animal en art,

⁹² Selon la légende, Prométhée a volé à Zeus le feu, c’est-à-dire les arts et les techniques. Derrida le rappelle, Prométhée le fait « pour réparer l’oubli ou le retard d’Épiméthée qui avait parfaitement équipé toutes les races d’animaux mais laissé l’homme [*sic*] nu » (2006 : 40). Dans *Le livre de Promethea*, Cixous féminise et animalise le titan voleur. Promethea est une jument, une « jument magique » (1983 : 18). Ainsi, aux commencements, pour Cixous, il y avait donc un cheval féminin. *Promethea* participe à la réparation d’un déséquilibre entre humains et animaux. Parfois on y lit les paroles de l’une et parfois, celles de l’autre. Le plus souvent, on ne peut savoir de façon certaine qui parle et qui chuchote à l’autre quoi dire. La certitude briserait la magie en cours. Le partage est harmonieux, la confusion essentielle. Évidemment, tous les mots passent par la main de Cixous. D’abord, elle les entend de son oreille dressée, puis les accueille généreusement sur ses pages. *Le livre de Promethea*, tout comme l’est *Messie* (Cixous 1996), est un exploit. On parvient à y lire l’animal qui s’exprime dans un « langage de traces muettes, c’est-à-dire sans mots » (Derrida 2006 : 37). Cette façon alternative de prendre la parole lui offre « tout pouvoir de manifester, du désir de *me* manifester [...] et même de *me* manifester de quelque façon *son* expérience de *mon* langage, de *mes* mots » (37). Justifier la différence entre l’humain et l’animal par le « manque » de parole, d’art, de rire, de deuil, en d’autres mots le « manque » de techniques, est un leurre que la science révèle. Une culture animale existe. Elle est multiple et grouillante de cultures animales. Pour Cixous, « l’écriture est la possibilité même du changement, l’espace d’où peut s’élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d’une transformation des structures sociales et culturelles » (1978 : 308-309).

⁹³ Dans le domaine littéraire, de la culture populaire ou des beaux-arts, le constat est le même : peu savent lire l’équin. Ainsi, voir nos manques envers lui en même temps que l’on décide de s’outiller à le voir mieux enfreint l’application de savoirs désuets pour en permettre d’autres, plus inclusifs. Pour reconnaître, il faut connaître. Sans prétendre tout connaître.

⁹⁴ Bennington avertit : « soyez très prudent avant d’écrire sur la peinture » (1989 : 84). « La perception est un texte [...] la peinture est “comme un langage” [...] la peinture est un texte [...] La déconstruction n’est pas du tout à propos de traiter la peinture comme un texte “écrit” [...] à moins que le terme “lecture” ne soit déplacé de la même manière que le terme “texte” », et ce, tout en sachant que « la lecture est imbriquée dans le texte qu’elle lit » (84).

il convient de prendre une certaine distance à l'égard des modes de communication dominant le monde (entendu comme étant la scène humaine)⁹⁵. Il s'agit de réfléchir à cet « autre monde ». Un monde bonifié et plus inclusif. Un monde d'étrangetés. Et de se laisser porter, sans pénurie d'imagination. Chez Derrida, « la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse » (23). En fait, pour le penseur, « un acte d'hospitalité ne peut être que poétique » (Derrida et Dufourmantelle 1997 : 10). Il devient ce que Cixous nomme, dans *Photos de racines*, la poéthique, « une forme de résistance », « où l'écriture se dégage d'une forme de "réalisme", c'est-à-dire de conventions réductrices, pour se donner toute marge de penser » (Calle-Gruber et Cixous 1994 : 88). À l'image de l'*écriture féminine*, j'ai cherché à écrire sans écraser les langues invalidées, attentive aux pièges de celles qui « essouffle les codes » (Cixous 1978 : 312). Placer les premiers jets d'encre d'une *écriture équine* dans ma thèse a permis, sous toutes réserves, des joutes de reconnaissance mutuelle. L'exercice dépasse maintes balises en matière de relations interespèces et n'est possible qu'à l'intérieur de certaines autres. Par l'*écriture équine*, ensemble, chevaux et mots remettent en cause les fondements de certains types de savoirs qui ne savent pas bien voir. Des voirs aujourd'hui démunis, dépassés et épuisés qui opèrent dans des systèmes inopérants, où, trop loin de l'Autre, on se perd de vue soi-même.

L'*écriture équine* offre une manière inusitée de déplacer le discours, d'être et de se présenter en présentant l'Autre en créant une trace. Pour Bennington, « [l]a présence est rendue possible par la trace » (1989 : 84). Réduire l'allure. Observer au mieux. Écrire attentivement. Microdiviser la temporalité en une multitude infinie de « présents », comme le fait l'animal. Ce qui souvent nous échappe est une piste à suivre, une trace qui permet de prendre le temps de voir, de lire, de (se) (re)connaître. C'est une solution valable à la mise à vue de la *peinture équine*.

1.5 Aux marges de la centauresse

⁹⁵ En ce sens, le livre de Despret *Que diraient les animaux... si on leur posait les bonnes questions?* (2012) remet en doute les pratiques scientifiques actuelles qui, comme le fait remarquer Llored, « pour beaucoup d'entre elles, mettent de côté l'idée même d'un point de vue animal » (2015). Pour Despret, les expériences de laboratoire se multiplient pour tester des hypothèses qui traduisent une thèse plus générale : « celle de la différence entre les humains et les animaux » (2012 : 24).

La Centauresse (1901-1904) (fig. 20) d'Auguste Rodin incarne avec passion plusieurs luttes relevant de l'éthique interespèces⁹⁶. Par sa forme, qui sera ici minutieusement examinée, la statuette convoque particulièrement bien les questions d'indécidables à se joindre aux « débats » historiques et philosophiques liés à la figure du centaure, souvent conceptualisée comme « une icône de division » (Merritt 1998 : 264)⁹⁷. *La Centauresse* par Rodin n'est pas qu'une chose. L'œuvre est le domaine de plusieurs tensions. Les enjeux qu'elle sollicite la dépassent et peuvent enrichir les réflexions actuelles connexes au binaire cheval/humain de façon plus large. *La Centauresse* est une œuvre complexe qui, au voir de ses multiples variantes, a suscité beaucoup d'intérêt chez son créateur. À cette étape, je trouvais son examen tout à propos, car elle exemplifie certaines subtilités auxquelles mon œil sera particulièrement attentif à l'égard des œuvres domiciliées dans les chapitres subséquents. Déjà mes mots exposent que je me servirai d'elle. Comment faire ou dire autrement? Pour veiller à l'équilibre, ce que j'espère, surtout, c'est de me faire surprendre.

De manière générale, la figure du centaure est, à mon avis, bien trop peu questionnée. Avec un corps unique pour deux, le centaure est le plus souvent considéré comme un symbole de fusion « mâle » combinant un homme et un étalon⁹⁸. La division entre les deux parties est arbitraire et inégale. La cérébralité, la raison, la vision, l'odorat et l'ouïe, logés dans la tête, sont des attributs préservés de l'humain et réservés à celui-ci. Tout comme l'est le cœur, l'organe vital suprême et figurant la capacité d'aimer qui se situe dans un torse, la plupart du temps masculin. Le reste du corps est, quant à lui, le lieu de la locomotion, de la défécation, de la sexualité. Ces attributs « secondaires » sont le lot de l'animal-cheval. C'est au plus près de la terre, à l'horizontale, que la

⁹⁶ L'œuvre a été d'abord nommée *L'âme et le corps* (Merritt 1998 : 264). John L. Tancock remarque qu'à l'origine, la fameuse *Porte de l'enfer* (1880-vers 1890) (fig. 21) par Rodin était peuplée de centaures noirs qui formaient une frise entourant le panneau central (1976 : 200).

⁹⁷ Pour Harold Rosenberg, « [u]ne peinture ou une sculpture contemporaine est une espèce de centaure – moitié matériaux artistiques, moitié mots » (1992 : 58), tandis que pour William Butler Yeats, « [t]out l'art devrait être un Centaure trouvant dans l'histoire populaire [popular lore] son dos et ses jambes fortes » (1961 : 191). « Dans les imaginaires occidentaux, les monstres ont toujours défini les limites de la communauté. Les Centaures et les Amazones de la Grèce antique établirent les limites d'une *polis* centrée sur l'homme grec parce qu'ils firent éclater le mariage et perturbèrent les frontières par des alliances contre-nature entre le guerrier et l'animal ou la femme » (Haraway 2007 : 79).

⁹⁸ Les exemples abondent de centaures ayant des testicules surdimensionnés, de manière à affirmer la masculinité du sujet animal, même si parfois le torse est féminin (fig. 22). Ce Cacus, le centaure de l'enfer (1824-1827) (fig. 23), est une esquisse par William Blake, pour illustrer « L'Enfer » (« *Inferno* », chant XXV) de la *Divine Comédie*, l'ouvrage de Dante Alighieri. Blake décèdera avant l'achèvement du projet. Bien que les testicules de la partie équine ne soient pas visibles, la masculinité de la figure ne fait aucun doute quant à sa virilité. Pour un aperçu des dessins complétés, voir <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blake-illustrations-dante>.

bestialité est reléguée. La figure de centaure « inversée » est rare, mais permet de mettre en surbrillance de nouvelles perspectives propices à réfléchir à certaines assomptions inéquitables du binaire centauresque (fig. 24)⁹⁹.

Rodin a choisi un corps de femme comme sujet d'étude¹⁰⁰. Les centaures de l'histoire de l'art sont peu nombreuses, méconnues, marginalisées (fig. 26) (fig. 27). Quelques-unes, issues de l'art moderne occidental, ont déjà croisé ma route alors que je croyais chercher ailleurs (fig. 28) (fig. 29). Ces rencontres fortuites m'ont chaque fois séduite. À Paris, j'ai rencontré une version de *La Centauresse* par Rodin dans le musée consacré à l'artiste (fig. 30)¹⁰¹. Ce fut un événement. Il me semble important de préciser qu'à ce moment, la visite de ce lieu était pour moi un simple interlude entre la découverte déjà prévue de deux autres musées, jugés « plus importants ». Un genre de « pourquoi pas », « tant qu'à y être ». Un hasard sur ma route. En théorie, rien de précieux n'était prévu, c'était un entre-deux-temps. À ma surprise (assurément), depuis son socle, la petite centauresse m'a interpellée. Sa présence m'a envoûtée, hypnotisée. La rencontre était inscrite sur la page d'un agenda auquel je n'avais pas accès. Une part d'elle est venue réveiller quelque chose d'analogue en moi. Je ne venais pas pour la voir et pourtant, je ne voyais plus qu'elle. Avant ce moment précis, je ne savais rien de son existence. À présent, je ne peux imaginer mon monde sans l'avoir croisée. Ce tête-à-tête est inséparable de mon corps-mémoire. Depuis, *La Centauresse* me hante, l'heureuse affaire.

Devant elle, je remarque d'abord que sa partie humaine-de-femme semble désespérément s'efforcer de s'extraire du corps-équin auquel elle est soudée depuis l'intérieur. En art, je n'avais jamais imaginé cette idée de rupture sous cet angle, celui d'un corps humain centaurisé cherchant à se défaire de l'Autre. L'effort de *La Centauresse* est surhumain. Serait-il permis par la force de l'animal? Par cette même partie-animale de laquelle la partie-femme cherche à s'arracher en s'agrippant à un pilier? Sa détermination est indéniable. On le voit franchement de l'extérieur.

⁹⁹ La culture populaire a produit des images témoignant que même en ce qui concerne les centaures, une filiation « au modèle centaure » classique est souhaitable plutôt que des écarts de la norme, pouvant faire réagir négativement (fig. 25)

¹⁰⁰ Au début du XX^e siècle, le compte Robert de Montesquiou commente la statue en affirmant sa binarité et en faisant disparaître le féminin de l'équation : « Enfin Rodin intitule *l'Ame et le Corps* cet être hybride qui ressemble à un Centaure étiré; un torse d'homme qui se prolonge hors d'un corps de cheval, comme dans un vain effort de séparer l'humanité de la bestialité, la pensée de la vie animale » (1907 : 122).

¹⁰¹ À moins de dire autrement, c'est à elle que je me réfère quand j'écris *La Centauresse*.

Devant elle, parce que j'ai accouché quatre fois, je ressens dans mon ventre le souvenir de cette déchirure, de cette naissance, de cette séparation ultime qui permet la vie indépendante après la fusion. Rodin n'a évidemment jamais donné naissance, cependant son œuvre témoigne qu'il sait intuitivement quelque chose de l'acte de diviser une chose indivise en deux.

L'examen des dessins préparatoires informe que Rodin avait aussi imaginé sa centauresse en mère affectueuse d'enfants humains (fig. 31). Dans l'esquisse, l'expression faciale de la mère-centauresse est heureuse, tandis que celle d'un des enfants semble mitigée, bien qu'il la serre dans ses bras. Il semble se dire : « Ne voit-elle pas la différence d'apparence entre nous? » Un second croquis expose la mère-centauresse et l'enfant-humain dans un état émotionnel unique et tragique, partagé. Cette fois, ils sont tous deux apeurés (fig. 32). Le duo est-il légitime? « Notre différence, ou notre amour, aurait-elle réveillé les foudres? » Combien de temps encore la mère et l'enfant, rejetés et aimés l'un de l'autre, pourront-ils se nourrir mutuellement avant que l'univers flou, dense et menaçant dans lequel leurs formes individuelles et dissemblables sont inscrites ne les avale et les rejette? À regarder l'esquisse, c'est depuis mes viscères que je ressens la menace imminente. La tache d'encre noire continuera de grossir, il me semble, jusqu'à ce qu'elle avale l'unité, l'amour possible-impossible entre les deux êtres qui s'aiment malgré tout, par-delà les conditions habituelles d'aimer.

Avant ou après, il est impossible de le savoir, Rodin a produit un autre type de dessin sur le « même » thème. S'il est arrivé après, c'est qu'il s'est ressaisi et s'est rappelé la logique binaire des choses. S'il a été créé en amont, il n'en a pas été satisfait et a ressenti la pulsion d'en créer d'autres, plus autonomes, de nature plus animale, moins dirigés. Son croquis où la mère et l'enfant sont visuellement de la même « nature » est beaucoup plus net et « propre » (fig. 33). Il est « convenable », plus facilement recevable. Les formes sont plus clairement définies. Il ne propose pas de grandes questions interespèces. Il ne déborde pas de la fable¹⁰². Cependant, même s'il s'agit d'une scène mythique, elle est trop léchée pour être « vraie ». L'œuvre ne pose pas de questions. Néanmoins, la tenue en équilibre sur un seul sabot de la mère-centauresse révèle le statut précaire de sa pose. Ou du dessin ? Ainsi, en termes interespèces, la « stabilité » s'avoue, par ce détail, être

¹⁰² Pour Martin, les fables sont prises d'un anthropomorphisme inévitable avec une morale très peu animale, « aux mots – aux motifs – trop humains » (2013 : 275).

un phénomène éphémère. Ce dessin, à l'instar des précédents, démontre une forme de « domination » de l'artiste sur son sujet. La maîtrise d'un résultat final choisi en amont appauvrit le rendu et son contenu, plus contraints de servir l'idée. Voilée par un certain type de « beau » qui l'enlaidit de rigidité, l'œuvre y perd sa fibre, sa pulsion animale. Il est pauvre d'indécidables. Ce dessin exprime bien le constat de Derrida qui soutient que le pouvoir de l'humain sur l'animal représente à la fois l'expression de sa souveraineté et de sa solitude (Derrida 2006 : 35). En effet, l'œuvre rend compte d'un type de solitude où, dans l'art, l'animal et l'humain arrivent trop souvent difficilement à se rejoindre. Au bout du compte, c'est une décoration qui arbore une hospitalité forcée. Le dessin ne se laisse pas désirer. Il converse d'esthétisme, mais il est sans vie.

Dans une version légèrement différente, antécédente, le visage de *La Centauresse* (1887) est émotif. Son expression est difficile à lire (fig. 34). Quelle relation existe-t-il entre son corps et son esprit à l'idée d'une station debout? Ressent-elle « un sentiment de pudeur lié à la station debout – donc à l'érection en général et non seulement à la surrection phallique – et au face-à-face » (Derrida 2006 : 60)? L'humain, l'homme, l'animal, la femme, dans leurs conceptions les plus archaïques, se combinent pour se confronter dans le front torturé de ce visage qui dit tout et rien à la fois. Dans la version du musée, *La Centauresse* s'agrippe à deux mains à un mât. Serait-ce impossible à ce point pour « elle » de faire sans « lui »? Devrions-nous être heureuses qu'il soit là pour elle? Une fois défaite et libérée de son « bas » de corps, elle apparaît droite, exténuée et jouissive (fig. 35). En comparaison aux multiples centaures de l'histoire de l'art, qui manifestent l'assurance et projettent l'affirmation d'un soi à demi-divin, puissant et fier porteur des organes sexuels de l'étalon, *La Centauresse* par Rodin, les yeux clos, la tête levée au ciel, en appel, a conservé ou retrouvé, à la suite de la rupture, sa sexualité. « Nous n'avons jamais arrêté de nous trouver et nous retrouver » (Cixous 2021 : 39). Toutefois, une main crispée menace de la ramener à l'ordre, ou à son Autre (fig. 36)¹⁰³. Selon mes recherches, Rodin n'a jamais travaillé la partie équine individuellement comme il l'a fait avec le haut du corps de la femme. Ou, à tout le moins, il n'en existe plus de traces. Ici, il oblige la part féminine à faire face à une main géante, terrifiante, qui, à

¹⁰³ Debra Bruce a créé un poème inspiré par *La Centauresse* de Rodin où elle fait parler avec tact la partie femme de l'œuvre, mais laisse muette la partie équine. Dans le poème sensuel, la femme-sculpture est remplie de désirs envers les hommes-sculptures. Elle déclame : « Je ne trouverai jamais le repos dans ce corps [...] mes jambes mouillées me laissent aller, mon corps apprend lentement à chevaucher des hanches humaines » (1985 : 18).

l'image du pouvoir de l'artiste sur la destinée de son œuvre, lui rappelle qu'elle est assujettie à ses actions, comme l'est habituellement le cheval devant tout humain.

En réalité, *La Centauresse*, par l'assemblage des deux parts, est une énigme. Une monstruosité? L'identification nous résiste. On ne peut que percevoir les « zones d'échanges, de glissement, de transport dont les copules échappent forcément à l'unité de l'Être » (Martin 2013 : 277). Une notion de seuil est inscrite dans l'hospitalité rêvée, où le poétique facilite sa plus libre existence. Dans une revue de certains poèmes de William Butler Yeats, Henry Merritt démontre qu'il est en effet possible de produire une « écriture centauresse » qui illustre toute crise existentielle qu'un démembrement du binaire impose à ses parties : « son corps était en proie à une agitation croissante [in a state of increasing unrest], voire à une véritable révolte » (Merritt 1998 : 261), et *La Centauresse* a choisi « la renaissance plutôt que la délivrance par la naissance » (262)¹⁰⁴.

À bien y regarder, *La Centauresse* de Rodin expose avec force le libre arbitre. C'est ensemble que la part humaine et la part animale cherchent à se dessouder. Lorsque la femme de *La Centauresse* s'affaire à s'extirper du cheval, elle s'agrippe au pilier pour s'aider à s'arracher de l'animal. À ce moment précis, ni l'un ni l'autre ne veut de l'autre. La partie cheval fait ce qu'elle peut. En reculant, elle prend appui sur le monticule laissé sous elle pour s'extraire de la femme, mais cette même masse l'empêche également de battre en retraite davantage. Chacun est soudé depuis l'intérieur. Par son torse allongé, on imagine que les jambes de la femme suivront l'élan. On imagine aussi que le cou et la tête du cheval referont surface. On souhaiterait que chacune des parties disparues ait une seconde chance. *La Centauresse* participe à ce voir-automatisme qui jette l'éclairage sur une femme qui s'émancipe ou qui lutte, plutôt que sur un cheval qui s'émancipe ou qui lutte. Je reviendrai au chapitre quatre sur l'influence majeure et néfaste que peut un avoir un titre sur le voir en prenant pour exemple l'œuvre *Boy Leading a Horse*. Aussi, le cas de *La Centauresse* nous rappelle à quel point nous sommes conditionnés à lire le haut du corps, les expressions faciales. Quel historien de l'art a donc appris à lire les intentions d'un derrière équin?

¹⁰⁴ Butler Yeats a lui-même composé, en octobre 1920, un poème intitulé *On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac-Tanglewood Tales*. Ce poème est offert à lire dans *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats* (Alt et Alspach 1957 : 422). Pour Merritt, « [d]ans *Black Centaur*, le centaure n'est qu'une forme mythologique, qui a suscité la haine jusqu'à ce que son "jeu de cheval" devienne meurtrier. [...] [A]vec une forte probabilité de mortalité, il doit s'efforcer de parvenir à l'unité » (1998 : 265).

En 1873, Carolus Duran réalise un splendide portrait d'une amazone avec son cheval au bord de la mer (fig. 37)¹⁰⁵. Le 24 mai de la même année, *Le Journal amusant* publie un commentaire félicitant la sobriété de l'œuvre présentée par Duran au *Salon*, tout en se moquant du sujet par une caricature (fig. 39). Dans l'œuvre originale, la cavalière et la monture forment une paire paisible. Chacun est détendu, présent à l'instant. Transcrite par le caricaturiste, Mlle Croisette devient centauresse. L'idée, saugrenue pour certains et fantasmagorique pour d'autres, d'un humain qui mute partiellement en un cheval est ancienne et perdure encore aujourd'hui dans des pratiques artistiques contemporaines telles que dans l'œuvre de bioart *Que le cheval vive en moi* (2011), examinée au dernier chapitre, de même que « dans le monde équestre »¹⁰⁶.

Dans son article « Becoming a Centaur », Janet Jones postule, à partir du domaine des neurosciences, une idéologie d'abolition du binaire humain/cheval à laquelle je ne peux adhérer. La perspective « centauresque » de Jones est très liée à l'industrie équestre, où elle a dirigé avec succès son entreprise d'entraînement de chevaux. Elle affirme que même s'il peut « devenir hystérique en un clin d'œil [...] le cheval dressé avec gentillesse, expertise et encouragement est un *participant volontaire et égal dans l'action* » (2022)¹⁰⁷. Les propos de Jones révèlent particulièrement bien, sans qu'elle n'ait souhaité le faire, la dichotomie entre l'utopie du devenir centaure et les conceptions relationnelles physiques et psychologiques déficientes, mais prévalentes, qui briment l'atteinte d'une réelle complicité interspèces¹⁰⁸.

Jones illustre ses propos en faisant référence à des couples cavalier-cheval qui performant à de hauts niveaux sur la scène sportive équestre à l'international. Un de ses exemples est celui de Charlotte Dujardin montant le cheval Valegro, consacrés champions dans la discipline du dressage

¹⁰⁵ L'interprétation de l'amazone toute vêtue de noir par Duran, ami d'Édouard Manet, se fera sentir dans les œuvres plus tardives de Manet sur le même thème (1882). Ou peut-être est-ce le contraire, et c'est Duran qui aurait été inspiré par *Portrait de Marie Lefebure* (1870-1875) par Manet (fig. 38)? En réalité, la figure de l'amazone est un sujet récurrent chez plusieurs peintres de l'époque.

¹⁰⁶ À ce sujet, l'ouvrage de Monica Mattfeld, *Becoming Centaur. Eighteenth-Century Masculinity and English Horsemanship* (2017), est révélateur.

¹⁰⁷ Ma mise en relief.

¹⁰⁸ En opposition avec ce type de philosophie, l'équipédaogogue Arlette Agassis propose une vision alternative de la figure du centaure. « On peut dire qu'une équitation est esthétique lorsque le cavalier est dans un tel niveau d'écoute et de sensibilité qu'il agit dans l'entre-temps, l'entre-deux et le pré-mouvement. Le centaure se manifeste alors dans la grâce de l'invisible » (2021, propos retenu des médias sociaux).

« style libre » (freestyle) lors du Olympia London International Horse Show en 2014¹⁰⁹. L'auteure relate le succès de la paire comme suit :

un exemple de communication cerveau à cerveau de haute précision entre le cheval et le cavalier. Chaque pas du cheval est déterminé en conjonction avec de nombreux indices invisibles de son cavalier humain, en utilisant une boucle de rétroaction entre le cerveau du *prédateur* et le cerveau de la *proie*. Notez la magnifique condition physique du cheval et *sa volonté totale* d'effectuer ces manœuvres extrêmement difficiles. (Jones 2022)¹¹⁰

J'acquiesce que Valegro ne « réussirait » pas à faire « ces manœuvres extrêmement difficiles » sans « l'aide » de sa cavalière. Mais qu'en est-il des souhaits de l'équin, de sa volonté propre? Il est extrêmement rare d'assister à de réelles unions, à cheval, entre le cheval et l'humain, et ce, peu importe le degré apparent de « succès ». J'apprécie que Dujardin lâche les rênes dès que la performance est terminée. Il s'agit là d'un signe de respect. Mais ce n'est pas assez. Pour rééquilibrer l'hécatombe des injustices interspèces et les famines relationnelles qu'elles engendrent, il est pressant de prendre la pleine mesure de nos croyances et de redéfinir nos critères du « beau », en art et dans les arènes de compétition. Il est grand temps de réaliser qu'endosser une telle conceptualisation du « centaure » ne se fait pas « sans torts ».

Il est compréhensible de ne pas savoir lire les signes de soumission ou de douleur de l'équin. C'est une question de connaissances. Il est aussi acceptable de ne pas être au fait des effets sévères d'un mors dans la bouche sensible du cheval, ou encore des séquelles physiologiques dévastatrices d'une encolure « joliment arrondie » comme celle que doit conserver Valegro en permanence durant

¹⁰⁹ La vidéo de la performance est disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=DcDLLxgWaY&t=35s&ab_channel=FEI. La discipline du dressage, dite aussi « équitation artistique », telle que la pratique Charlotte Dujardin remonte à Xénophon. D'ailleurs, la Fédération américaine de dressage cite l'ouvrage rassemblant ses écrits, qui date de plus de 2300 ans, *The Art of Horsemanship* (Xénophon : 2006 [1893]), parmi les lectures recommandées. Malgré de nobles intentions, cette discipline est issue de l'équitation militaire. Historiquement, sa représentation en art est passée par ce qu'on nomme encore aujourd'hui le « portrait équestre ». Au sein de la discipline, les exemples de ce type sont nombreux et sont ceux qui sont principalement étudiés par mes pairs. Faire fi des contraintes imposées au cheval, à des degrés divers, j'en conviens, sous le joug d'une idéologie fantasmagorique assoiffée de communion interspèces, consiste à commettre une injustice envers l'animal. Quelques jours après la parution de l'article de Jones, Francesco De Giorgio a réagi avec vigueur aux mots de Jones, leur reprochant d'être au service d'un « romantisme équestre abusif ». Selon lui, dans l'article de Jones, « l'interprétation du comportement du cheval s'inscrit dans les paradigmes de la consommation de l'animal et de sa réification, l'amenant, une fois de plus, à être l'objet d'une suprématie humaine » (2022). Bien que je trouve brutale la contre-attaque de De Giorgio, je valide néanmoins les principes que celle-ci sous-tend.

¹¹⁰ Ma mise en relief.

« sa » performance pour « gagner »¹¹¹. Encore une fois, c'est une question de connaissances. Mais ce que je trouve inacceptable, dans ce « monde équestre » et dans l'histoire de l'art qui traite des représentations équestres, c'est l'insensibilité aux mots qui disent ou ne disent pas, et nos terribles lacunes d'attention qui bousillent les lectures. Les mots de Jones disent ce qu'elle-même ne voit pas. De mon côté, présente à la fois à l'image et au texte, je pourrai commencer à rendre visible ce que le manque de connaissances équines invisibilise. Ce sera un début, un glissement vers l'inclusion. Dans les pages qui suivront, j'espère plus que tout que mes mots participeront à bonifier la vue.

Dans une moindre mesure, *La Centauresse* pourrait aussi inspirer une certaine réconciliation. Kirrilly Thompson suggère « qu'il y a une centaurité [centaurability] inhérente à la relation cavalier-cheval » dans un tel cas, que « la métaphore traduit la nature transformatrice et générative de la relation » (2011 : 221). L'affirmation de Thompson porte à croire à la manifestation physique d'un état liminal *La Centauresse* est une figure charnière. Avec le cheval et l'humain de chair, cet état liminal existe, cependant il est très certainement loin d'être aussi fréquemment ressenti chez le cheval que chez l'humain, qui veut sentir cet état à tel point qu'il en devient aveugle à l'Autre. Je crois que chez l'humain, le souhait d'expérimenter la fusion équinehumaine peut être si fort qu'il peut arriver à *se la faire apparaître en lui*, mais non en eux. Quant à elle, Vinciane Despret considère que le devenir-humain d'un cheval peut surgir quand « il a acquis ce qui compte pour entrer dans le jeu de la communauté humaine : la capacité de s'accorder aux autres, de manifester des préférences, d'influencer et d'être influencé, de devenir sensible au fait que quelque chose importe pour les humains » (2004 : 73). Plus nuancés, les propos de Despret révèlent tout de même une demande d'adaptabilité plus imposante de la part de l'équin.

Il y a une complexité inhérente au regard posé sur l'Autre. L'habitude n'est pas acquise. Lorsque cet Autre s'affiche avec une part d'indécidables importante, comme le fait *La Centauresse* par

¹¹¹ L'hyperflexion de l'encolure que doit maintenir Valegro tout au long de la performance se nomme « rollkur ». Les dommages que cette pratique cause au cheval sont scientifiquement prouvés, mais toujours légaux au sein de la Fédération équestre internationale. Dans la culture populaire, des mêmes circulent pour tenter de sensibiliser le public à la violence des incongruences dans les plus hauts niveaux de sports équestres (fig. 40). Pour s'éduquer sur le sujet du rollkur, je recommande la lecture de « Impact of Riding in a Coercively Obtained Rollkur Posture on Welfare and Fear of Performance Horses » (Ulrike von Borstel et al. 2009).

Rodin ou la figure équine par Verrocchio, une lutte « d'instincts » apparaît¹¹². C'est à ce moment qu'il faut persister à se battre par la présence, à tout faire pour que le connu entre en relation avec l'inconnu, le méconnaissable. Toujours, c'est une grande chance pour l'historienne de l'art. Une chance de perdre pied et de retrouver l'équilibre dans une humble posture d'accueil. Avec la figure du centaure, on aurait voulu croire à un attachement sans attache, sans emprise, ni domination, ni domptage entre les espèces, mais cela est impossible. L'apport de *La Centauresse* dans l'avènement de plus d'égalité entre moi et l'Autre passe par une amélioration du voir (voir l'Autre et me voir dans mes automatismes, mes conditionnements et mes aveuglements) qui se transcrit dans mes gestes, dont celui d'écrire, de montrer et de démontrer, c'est-à-dire de créer et de comprendre, de connaître, mais surtout de me (re)connaître¹¹³. Et ainsi, d'envisager l'art sous l'angle de la réconciliation (Zhong Mengual 2016).

La Centauresse et la figure équine par Verrocchio illustrent que c'est par une ultraprudence du voir et du dire que l'indécidable opère un passage possible-et-imparfait, de l'Un à l'Autre. Réapprendre à voir les indécidables se révèle très utile pour imaginer les porosités, les passages, les voies d'accès et de communication, la part trouble et les traversées dont l'art mettant en scène l'animal, c'est-à-dire tout art, est constitué. Chaque fois l'indécidable invite, comme le dit Derrida, la « *possibilité de l'impossible* » (2002 : 20-21), de même que « le vivre et le faire vivre en donnant à vivre » (Derrida et Spire 2002 : 51). Se dévoile alors en chemin une myriade d'avenues à explorer où, sans perdre leur identité propre (en la retrouvant peut-être, plutôt), l'humain et le cheval s'interpénètrent moins radicalement que ne le propose la figure du centaure, mais plus amoureusement que le laisse croire notre filiation à la tradition.

¹¹² Pour Haraway, « certains dualismes constituent les traits persistants des traditions occidentales; tous contribuent à la logique et aux pratiques du système de domination des femmes, des gens de couleur, de la nature, des travailleurs et des animaux; en gros à la domination de tout ce qui est autre et qui ne sert qu'à renvoyer l'image de soi. Les plus importants de ces inquiétants dualismes sont les suivants : soi/autre, corps/esprit, nature/culture, mâle/femelle, civilisé/primitif, réalité/apparence, tout/partie, agent/ressource, créateur/créature, actif/passif, vrai/faux, vérité/illusion, total/partiel, Dieu/homme » (2007 : 75).

¹¹³ « Nous, les êtres humains non inhumains, ne sommes pas constitués seulement par des réflexes conditionnés : nous sommes structurés par [...] des souvenirs et des désirs, des imaginations, des rêves, la capacité de transformer le monde et de s'élever » (Stiegler 2008 : 120). Stiegler poursuit : « Auguste Comte et Blaise Pascal ont admirablement décrit cette élévation : être assis sur les épaules de ce géant qu'est l'humanité accumulant les savoirs en formalisant son expérience permet de voir loin » (121-122).

Chapitre 2. Du type à la personnalité. George Stubbs, Sawrey Gilpin et la figure du cheval au XVIII^e siècle en Angleterre

La vie animale, tout comme la vie humaine, est en général belle à la fois dans la nature et sur la toile. Nous admirons le cheval en tant qu'objet réel; l'élégance de sa forme, la prestance de sa démarche, l'esprit de tous ses mouvements et la brillance de sa robe. Nous l'admirons aussi en représentation.
William Gilpin, « On Picturesque Beauty », 1792, 13-14

2.1 Le Thoroughbred biographique

The Godolphin Arabian, Held by a Groom, in a Landscape with a Ruined Church, par John Wootton (1731) (fig. 41), est une œuvre chargée de sens¹. L'image est représentative d'importants changements de mentalités liant l'humain et le cheval au XVIII^e siècle, en Angleterre. Dans un contexte interespèces, il s'agit d'un portrait hiérarchique : cheval et humain n'y sont pas considérés comme des égaux. En effet, la digne prestance de l'étalon Godolphin aux côtés de son palefrenier, affaissé, atteste de la supériorité de l'animal. La différence dans la manière dont Wootton représente les deux étrangers témoigne d'un accueil inégal, mais conjointement complexe, qui fait écho aux mentalités dominantes du temps. Dans le traitement attentionné de l'animal par Wootton, plusieurs indices démontrent que l'artiste reconnaît que Godolphin n'est pas un cheval « ordinaire ». Godolphin est un étalon d'origine arabe. C'est un être exotique, un équin supérieur que « les Anglais se considéraient comme les seuls capables de le “domestiquer” sans sacrifier son caractère ou son esprit » (Fordham 2010 : 7). Godolphin deviendra l'un des fondateurs des Thoroughbreds, qui pour le peuple représentent « une sorte de moi plus élevé et plus noble [a higher, nobler kind of self] » (Landry 2009 [2008] : 174)². *The Godolphin Arabian, Held* atteste également d'inégalités prévalentes dans les rapports entre l'Angleterre et l'Orient³. Edward Saïd

¹ À l'avenir, cette œuvre sera simplement nommée *The Godolphin Arabian, Held*.

² Le petit-fils le plus célèbre de Godolphin est sans aucun doute Whistlejacket, immortalisé par le tableau de Stubbs vers 1762. Dans le domaine des courses, de grands champions contemporains tels que Seabiscuit, Man o'War et War Admiral ont tous un pedigree dont les origines remontent jusqu'à Godolphin.

³ *The Godolphin Arabian, Held* s'inscrit dans une suite de neuf portraits équins peints par Wootton, mettant en vedette un autre étalon arabe nommé Bloody Shouldered Arabian (1723) (fig. 42). Cet étalon, « un précieux cargo » (Landry 2009 [2008] : 107) originaire d'Alep, est arrivé en Angleterre au printemps de 1720, une dizaine d'années avant Godolphin. Le même type de dynamique complexe, entre ethnies et entre espèces, existe dans le portrait de Godolphin et ceux de Bloody Shouldered Arabian. Dans les deux cas, l'exotisme et la noblesse de l'animal « domine[nt] l'espace qui l'entoure » (108) et domine également, dans chaque œuvre, l'homme qui accompagne l'animal. Ce cheval est devenu « une icône culturelle » (108) et a laissé « une trace d'évidences, verbales et visuelles, inhabituelles pour le

rappelle qu'à l'époque, « l'Orientalisme » devient « un mode occidental pour dominer, restructurer et avoir de l'autorité sur l'Orient » (2003 [1978] : 3).

Le portrait de Godolphin exacerbe une douloureuse réalité ethnique où la biographie du Thoroughbred s'est empêtrée : « l'appropriation et parfois le vol, suivis de la suppression ou de l'oubli de ses origines étrangères, font depuis longtemps partie de l'histoire du Thoroughbred » (Landry 2009 [2008] : 76)⁴. Dans l'œuvre de Wootton, Godolphin est âgé de sept ans. Il est splendide et idéalisé. Il incarne la respectabilité. Les proportions de son corps mince et grand sont en adéquation avec les critères équins les plus élevés du temps. Sa prestance lui confère un statut à part. Sa robe baie est brillante, immaculée. Ses sabots, trois bruns et un clair à l'arrière droit, sont propres et mis en valeur par le fait que l'animal est placé sur la terre battue, et non sur le gazon. Sa queue, longue et lisse, est légèrement soulevée par un vent dont la présence ne se lit nulle part ailleurs dans la scène. Son encolure est fine, mais musclée comme il se doit. Ses oreilles sont délicates et bien dressées, un signe admis d'intelligence. Sa tête, bien proportionnée au reste de son corps, loge de grands yeux qui portent un regard doux, projeté en notre direction. Combinée avec les mouvements de sa bouche entrouverte et de ses naseaux, la mimique que lui a offerte le peintre indique que Godolphin a quelque chose à (nous) dire. Le palefrenier à ses côtés apparaît indifférent à son hennissement.

Marquant un fort contraste avec celui de Godolphin, le regard de l'homme est vide, absent. Il ne pose pas non plus son regard sur l'animal, qui semble invisible à ses yeux. À l'époque, le statut de Godolphin surpasse en importance celui de bien des humains, y compris son meneur⁵. Ce dernier est certes en contrôle des rênes de l'animal, mais il n'est pas aussi honorable que Godolphin, et encore moins distingué. Sa posture est nonchalante, tandis que celle de l'animal est, semble-t-il, naturellement digne. L'humain est las; l'animal est vigoureux. Dans l'image, l'humain n'est qu'un

genre équin » (109). La tache couleur « sang » sur son épaule le rendait facilement reconnaissable et a contribué à l'immortaliser.

⁴ Dans sa réflexion sur la construction de la race, Richard Nash conclut que les Thoroughbreds sont à parts égales « naturels » et « artificiels ». « Créés culturellement, ils fonctionnent comme des métaphores vivantes “naturelles” pour un ensemble particulier de valeurs culturelles qu'ils réifient ainsi comme innées » (2005 : 246). Donna Landry dénonce une incongruité : « Le fait que les pedigrees des chevaux importés, et la connaissance empirique des chevaux qui y figuraient, restaient un mystère que seuls possédaient leurs éleveurs orientaux, et non leurs propriétaires anglais, ajoute à la comédie absurde » (2009 [2008] : 114).

⁵ « Les auteurs populaires d'histoire naturelle ont régulièrement qualifié le cheval de “noble”, et parfois de plus noble que la classe d'humains généralement chargée de s'occuper de lui » (Ritvo 1987 : 19).

accessoire, un porteur de rênes. L'animal apparaît comme le maître de son groom. Pour la bourgeoisie admirative de l'œuvre, peut-être est-il même maître de son peintre. Ne fait-il pas un honneur à Wootton en posant pour lui, en s'offrant comme sujet? La façon qu'a Godolphin de regarder son public, un regard peint par Wootton, laisse imaginer qu'il a conscience d'être une œuvre d'art habitant à l'intérieur d'une autre.

Les habits portés par l'homme, tout comme la bride, le mors et la parure de tête qu'arbore Godolphin, ne sont pas typiques de l'Angleterre. Puisque l'étalon a été conduit à pied depuis le Yémen, il est possible que l'artiste ait souhaité incorporer une part du récit à son œuvre. Le groom, épuisé par l'expédition, est accoudé sur une structure de pierre où se lit la signature de Wootton. Aux côtés de l'humain, montrant une énergie inépuisable et hors normes, l'animal semble prêt à reprendre la route. Située parmi des ruines anciennes, la scène témoigne d'une des maintes pauses prises lors du long trajet, et elle est en adéquation avec des stratégies de mise en valeur de Godolphin⁶. Ces « nobles » chevaux ont d'ailleurs été l'inspiration de plusieurs. John Fairley commente les portraits de James Seymour, un contemporain de Wootton, en soulignant qu'ils « recèlent un ton impressionnant de révérence pour ces créatures divines auxquelles une généreuse providence a soudainement été accordée » (Fairley 1995 : 75). Les modalités de la providence à laquelle fait référence Seymour ne sont pas toujours celles que, s'ils avaient eu le choix, les précieux chevaux arabes, « devenus » anglais, auraient eux-mêmes choisies. En effet, Godolphin ne peut anticiper les changements draconiens qui seront bientôt imposés au style de vie qu'il a toujours connu⁷. Ces changements sont illustrés dans une œuvre telle que *A Groom and Three Horses in a Stable* (s. d.) (fig. 44), qui expose bien un type de « luxe » s'avérant plutôt être un calvaire pour les chevaux qui en « bénéficient ». Constituée d'une série d'entre-deux, la section d'écurie immaculée représentée dans l'œuvre n'est pas propice au confort des chevaux. Sans paille pour recouvrir le sol, ceux-ci ne peuvent espérer se coucher sans ressentir un inconfort certain. De plus, attaché par son licou au fond de l'entre-deux, le cheval est restreint dans ses mouvements.

⁶ « Aussi décoratives qu'elles soient, les peintures de Wootton sont également des rendus précis de l'idéal recherché dans la chair équine au début du XVIII^e siècle, et cet idéal équin était aussi bien décoratif et athlétique qu'intelligent » (Landry 2009 [2008] : 116).

⁷ Peinte au XIX^e siècle, une œuvre comme *The Arab Tent* (1866) (fig. 43), par Edwin Landseer, atteste d'un romantisme idéalisé et sexualisé de « l'Orient » où les chevaux, tels des femmes, sont montrés comme étant désirables. Cependant, à l'époque, il est clair que ces chevaux bénéficient d'une plus grande liberté que ceux vivant en Angleterre.

Dans l'image, l'étalon gris doit faire une acrobatie pour arriver à se gratter la patte arrière⁸. Au passage, ses organes génitaux de couleur rosée sont exposés au spectateur et contribuent à l'affirmation d'un certain type de « masculinité idéalisée », spécifique au XVIII^e siècle, liant hommes et chevaux (Mattfeld 2017).

Entre 1689 et 1730, trois étalons particulièrement importants sont arrachés à leur terre natale pour être amenés en Occident : Byerley Turk, Darley Arabian et Godolphin Arabian⁹. Ces trois illustres membres équins constituent « la sainte trinité des étalons » (Blake 2006 [2005] : 159). Selon un consensus bien établi parmi les historiens de l'histoire équine, le sperme de ce trio est réputé être à l'origine de tous les Thoroughbreds d'aujourd'hui. Godolphin, Darley et Byerley ont écrit les prémisses du Livre des écuries [Stud Book] de la race. Robin Blake explique que le Thoroughbred « est le résultat extraordinaire d'une expérience scientifique à l'échelle nationale, où les scores des étalons et des haras à travers le pays ont été comptabilisés pendant des dizaines d'années » (2006 [2005] : 146). À ce sujet, il m'apparaît important de soulever le fait qu'historiquement, l'attention accordée aux juments est radicalement moindre. Au contraire des étalons, à quelques exceptions près, celles qui ont donné naissance à cette extraordinaire descendance sont la plupart du temps ignorées. Leur nécessaire contribution a été complètement invalidée.

À l'époque, rares sont les représentations des mères des futurs champions. *The Dam of Gimcrack* (1750-1765) (fig. 45) fait figure d'exception. Ce dessin par Paul Sandby exprime une rare sensibilité à la réalité des juments poulinières¹⁰. Sandby confère à la poulinière, bien qu'elle n'ait pas de nom – elle est juste « la mère de » [the dam of] –, une identité en la représentant avec un regard à l'émotion distincte. Bien sûr, la douceur que son regard dégage peut aussi être un stéréotype associé au « féminin ». Au champ, le ventre distendu et la crinière pleine de nœuds de

⁸ Encore est-il chanceux de pouvoir le faire, car plusieurs chevaux confinés à « vivre » dans un entre-deux ne sont pas attachés avec une corde aussi longue, la logique étant que plus la corde est longue, plus les chances que le cheval s'y prenne les pattes, qu'il panique et qu'il se blesse en tentant de se défaire de l'emprise sont importantes. Une panoplie de stéréotypes existe chez l'équin gardé en box ou dans l'entre-deux, dont le cribbing est représentatif. Les traces de dents sur les surfaces en bois [cribbing] renseignent sur l'état psychologique de l'animal. Puisqu'il se meurt d'ennui, pour « passer le temps », il gruge les murs de son lieu de contention. Pour aller plus loin sur le sujet, je suggère de consulter Heather Smith Thomas (2022), « New Thinking about Cribbing ».

⁹ Selon Hilary Bracegirdle, dans une période qui s'étend approximativement de 1680 à 1750, environ 150 étalons furent importés du Moyen-Orient (2000 : 108).

¹⁰ Dans la description de l'œuvre, propriété du Royal Collection Trust, il est indiqué qu'il est possible que l'artiste ait fait erreur en identifiant la jument, qui serait possiblement la mère de Herod (the dam of Herod). Des portraits de Gimcrack et de Herod seront étudiés plus loin.

la jument témoignent des différences dans les soins apportés à cette « classe » équine « d’ouvrières locales » de l’industrie des Thoroughbreds¹¹. En arrière-plan dans l’œuvre, deux poulains sont amenés par un homme. La mère leur fait dos, mais a les oreilles pointées dans leur direction. D’un point de vue anthropomorphisé, la position de son corps et son attitude détachée pourraient indiquer qu’elle « comprend son rôle » et ne le remet pas en question, l’acceptation passive pouvant encore une fois être associée à une caractéristique dite « féminine »¹². Au bout du compte, une ségrégation entremêlant genres, sexes et espèces est indissociable du récit de la création des Thoroughbreds. Si l’invisibilité des juments reste un sujet peu abordé, « [u]ne dette envers l’Orient peut être reconnue, sans être entièrement remboursée » (Landry 2009 [2008] : 72). « La façon dont le Thoroughbred anglais a vu le jour reste un sujet controversé. Chaque récit sur les origines de la race est une histoire partielle, et généralement partisane » (74). Une mentalité colonialiste couplée à une misogynie interespèces a engendré des mythes qui teintent son histoire. L’indispensable rôle d’actants considérés comme « étrangers » y est indécemment négligé.

La même année, Wootton peint deux versions de l’étalon Godolphin. *The Godolphin Arabian* (1731) (fig. 46) diffère en plusieurs points de l’œuvre précédemment examinée, soit *The Godolphin Arabian, Held*. Dans *The Godolphin Arabian*, l’apparence du groom et la scène sont plus ouvertement « anglaises »¹³. Contrairement au palefrenier étranger, Wootton a permis à ce dernier, son semblable, d’échanger un regard avec le spectateur de son tableau. L’œuvre présente nombre d’éléments classiques récurrents chez George Stubbs et ses contemporains : la botanique, la profondeur de champ et la présence d’un grand arbre (qui est placé de manière à mettre l’accent sur la tête de l’animal)¹⁴. En arrière-plan, un cavalier permet à sa monture grise de s’abreuver à

¹¹ Il est intéressant de constater le degré de déférence accordé culturellement aux étalons « étrangers » comparativement aux juments « domestiques », et ce, sans oublier l’absence généralisée des hongres (les mâles castrés).

¹² Écrivant au sujet du XVIII^e siècle, confirmant que des conditions inégales entre hommes et femmes étaient prévalentes à l’époque et que tous les chevaux n’étaient pas traités équitablement, Blake remarque que « [l]’Angleterre n’était pas un “paradis pour les femmes”, mais elle pouvait certainement être “un enfer pour les chevaux” » (2006 [2005] : 108). Aussi, je crois important d’infuser ces notions de subtilités plus contemporaines mises de l’avant, entre autres, par les études de genres et sexualités, car comme Lynda Birke le souligne, « quelle que soit la notion d’“animal” que nous utilisons, il s’agit toujours d’une construction (tout comme “femme” est une construction) » (1999 [1995] : 42).

¹³ Karen Chastagnol remarque que « [l]e motif du cheval tenu par un garçon d’écurie, puis par un *lad*, deviendra un archétype de la peinture sportive, atteignant son apogée chez George Stubbs » (D’Anthenaise et Chastagnol 2018 : 102).

¹⁴ Vers la fin de sa vie, « Mary Spencer a déclaré que Stubbs avait l’intention de poursuivre son travail dans le monde végétal » (Parker 1984 : 56). Il faut noter que Spencer a été une assistante de longue date pour Stubbs. Lors de l’écriture de mon mémoire de maîtrise, j’avais déjà noté l’intérêt marqué du peintre pour le traitement de buissons placés en

l'étang. La large couverture laissée sous la selle présage qu'il est à l'entraînement en vue d'une participation prochaine à une course; un autre tableau par Wootton, *Lord Portmore Watching Racehorses at Exercise on Newmarket Heath* (1735) (fig. 47), montre des chevaux de course portant le même genre de couverture, en plus d'un masque couvrant la tête et le cou¹⁵. Dans *The Godolphin Arabian*, l'étalon est présenté « en action », marchant avec le palefrenier qui en a la charge. Celui-ci tient un fouet dans sa main droite, tandis que sa gauche empoigne les rênes. Dans *The Godolphin Arabian, Held*, le palefrenier tient lui aussi les rênes de sa main gauche, alors que l'index de sa main droite s'accroche, sans effort, à la bande de cuir. Ces types de prises de la main droite témoignent de niveaux de confiance différents envers l'animal. Dans la version « anglaise », la posture rigide du palefrenier, son port du fouet, les rênes bien tenues par sa main gauche crispée, son coup d'œil furtif en notre direction sont tous des indices révélant la méfiance. Auprès de Godolphin, l'homme s'attend au pire et entend être prêt à réagir à tous les écarts de la noble brute. Dorénavant plus « civilisé », Godolphin s'est fait raccourcir la queue dans cette œuvre. Les anciennes blessures causées par le frottement d'une selle mal ajustée, que les taches blanches sur son flanc révèlent, se sont également multipliées. Dans cette version, le sabot clair et la balzane blanche sont situés sur le postérieur gauche de l'étalon. Ce détail révèle que dans l'un des deux tableaux, Wootton a commis une erreur importante quant au marquage de la robe de Godolphin.

Une œuvre contemporaine à celle de Wootton par Daniel Quigley, *The Godolphin Arabian* (n. d.) (fig. 48), confirme que la patte blanche de Godolphin se situe à sa droite. Par ailleurs, en contraste avec l'exactitude du rendu de la robe de l'animal chez Quigley, il semble que *The Godolphin Arabian, Held* n'ait pas été achevée. Un flou est visible entre et devant les jambes de Godolphin autour de l'arche de pierre et aussi sur le pourtour de son corps. À cet endroit, lieu de négociation des techniques du peintre entre le traitement du fond et de la forme équine, le flou a créé une aura à peine visible à l'animal. Cette aura l'enrobe d'un mystère qui correspond tout à fait au mythe biographique autour duquel sa légende s'est construite. Elle témoigne de l'incapacité de l'artiste à maîtriser et à contenir l'étalon. Le flou évoque ce qui nous échappera à jamais de son histoire

avant-plan dans certains de ses portraits, où les rendus très soignés de la botanique me semblaient témoigner d'un intérêt moins grand pour les sujets équins représentés (Bienvenue 2016 : 73).

¹⁵ Bracegirdle souligne qu'au XVIII^e siècle, les entraîneurs considéraient qu'un cheval léger courait plus vite; on les faisait ainsi galoper sous de lourdes couvertures de manière à les faire transpirer pour qu'ils soient purgés au maximum (2000 : 110).

personnelle¹⁶. L'aspect vaporeux du décor est une inscription possible de l'état de transition de cet équin d'exception, de son passage d'une fantaisie idéologique anglaise à une autre (de l'orientalisme à l'aristocratie).

Dans ce chapitre, il sera démontré combien les questions de classe et d'industrie affectent, ou infectent, les représentations équines produites par les peintres Sawrey Gilpin et George Stubbs au XVIII^e siècle. Si le premier est généralement attentif à la singularité du cheval-sujet, ce qui tend à révéler sa personnalité dans ses portraits, Stubbs est quant à lui souvent beaucoup plus formel dans son approche des Thoroughbreds. Mike Huggins commente qu'au sein de la société anglaise du XVIII^e siècle, les courses de chevaux étaient d'une importance primordiale pour l'élite politique et rurale, essentiellement masculine, tout en précisant que cet intérêt « articulait des liens verticaux [vertical ties] » unissant les riches et les pauvres (2018 : 7-8). Plusieurs faits nouveaux ont participé à l'engouement pour les courses : le professionnalisme sportif, la sophistication des méthodes d'échanges financiers ainsi qu'un registre fiable et facilement disponible des résultats (May 2019 : 239). La situation économique générale de l'Angleterre, en pleine industrialisation, n'est pas sans influencer la popularité croissante de la course, de l'élevage et de la chasse à courre, où les propriétaires sont essentiellement des aristocrates et de grands propriétaires fonciers¹⁷.

Pour Kristen Guest, « la plupart des biographies équines rendent obscures les questions à propos de l'expérience de l'animal au sein des industries de la course et de l'élevage » (Guest 2019 : 131)¹⁸. Pour performer au mieux dans les activités hippiques dominantes, les Anglais utilisent le Thoroughbred, dont le développement s'opère selon un ensemble de règles qui mènent

¹⁶ Sur le plan de la technique, j'ai d'abord cru que le flou entourant le corps de Godolphin était un possible indice que Wootton avait peint l'animal, mais qu'un assistant ou encore un apprenti avait été chargé de peindre l'arrière-plan. Dans son catalogue d'exposition consacré à Wootton, Arline Meyer mentionne que bien que l'artiste a parfois collaboré avec des portraitistes pour certaines de ses œuvres, il n'est pas connu pour avoir réquisitionné l'aide d'assistants pour créer ses paysages, ses animaux ou les figures humaines (1984 : 20). Le penseur note également que mis à part les différences de couleur de robes et les marques individuelles, Wootton répétait la même silhouette standardisée qu'il avait inventée pour représenter la forme idéale de l'Arabe, que ce soit pour Bloody Shouldered, Godolphin ou tous les autres chevaux arabes célèbres de l'époque (15).

¹⁷ « Monter un beau cheval, posséder un cheval de course gagnant ou conduire un attelage fringant était un signe de richesse et de puissance. À partir du début du XVIII^e siècle, l'art sportif [sporting art] a mis en scène ces pratiques et est devenu un moyen matériel puissant d'unir la chair du cheval et le privilège de l'homme (blanc) » (Dallow 2019 : 119).

¹⁸ Même si Guest contemple cette idée dans un contexte contemporain, je la considère comme pertinente pour l'époque de Stubbs et Gilpin.

à un « idéal »¹⁹. Depuis les tout débuts de la création de la race, une hyperpolitique élitiste s'orchestre selon un minutieux processus de ségrégation visant des résultats précis en matière de vitesse, de profil racé, d'endurance et de caractère. Ce type de contrôle, qui vise l'émergence de certains traits et le rejet calculé de certains autres perçus comme des tares, préfigure quelques-uns des chapitres les plus sombres de l'histoire humaine. Au sein même des Thoroughbreds, une stricte hiérarchisation est établie par un peuple qui souhaite s'élever par elle²⁰. Dans le processus, le cheval se révèle être un modèle pour classer les humains « inférieurs » et « supérieurs » (Ritvo 1987 : 18). Ritvo explique que si les chevaux, de nature plus vive que bien des animaux domestiqués, reconnaissent la supériorité de l'humain, ils fournissent alors les meilleurs modèles pour la subordination d'autres humains (1987 : 19). Constaté que ce « splendide animal était fait pour la servitude » (20) rend indiscutable le concept de « la hiérarchie de la nature » et « la justification divine de la domestication » (17). Dans le contexte du XVIII^e siècle, cette idéologie permet de légitimer certaines violences envers les chevaux et d'encadrer les relations interspèces²¹.

C'est en tenant compte des questions éthiques introduites par les représentations de Godolphin par Wootton que j'examine maintenant des tableaux produits par Stubbs et Gilpin. Je tiens à préciser que si l'information sur l'art de Stubbs est accessible grâce au généreux apport de différents auteurs qui s'y sont intéressés, elle se fait beaucoup plus mince en ce qui a trait à Gilpin. Mes recherches ont rapidement confirmé que la quantité d'encre consacrée à commenter les deux corpus est très inégale : les écrits au sujet de Stubbs excèdent largement ceux de Gilpin. C'est pourquoi la thèse doctorale de Sharon Ferguson, *Sawrey Gilpin, R.A. (1733-1807): British Animal Painting in the Age of Sentiment* (2005), s'est avérée indispensable dans l'écriture de ce chapitre. Aussi, étrangement, même si les corpus représentant des chevaux chez les deux artistes révèlent des similarités ainsi que des dissonances notables qui, selon moi, méritent réflexion, une comparaison minutieuse de leurs œuvres était, avant aujourd'hui, à ma connaissance, inexistante. La décision de

¹⁹ Une fois décrypté, le terme « Thoroughbred » exemplifie bien le statut particulier de la race, de même que les aspirations de l'humain pour cette race. « Thorough » se traduit en français par des mots tels que complet, approfondi, minutieux, tandis que « Bred » indique la race, l'élevage.

²⁰ La passion générée par la vitesse du galop des Thoroughbreds sur la piste a traversé les époques. Nash avance que la race représente, au XVIII^e siècle, une puissante métaphore pour les humains en plus qu'elle incarne l'hybridation nature-culture mobilisée à une construction spécifique du moderne (2005 : 246).

²¹ En 1757, Jonas Hanway dénonce autant le « trop » de violence que le « trop » d'affection envers les animaux. « [N]ous rabaissons notre humanité lorsque nous surmenons un cheval ou que nous nous amusons de la souffrance animale. La brutalité sans cause n'est pas moins excusable que l'amour des animaux dans la mesure où nous renonçons à notre domination naturelle et gaspillons nos sympathies limitées » (Hanway 1757, cité dans Menely 2015 : 192).

mettre côte à côte, dans ce chapitre, des œuvres de Gilpin et de son contemporain Stubbs est motivée par l'exploration de « l'entre-deux » hébergeant maints indécidables qui sépare et unit leurs démarches et leurs œuvres²². Considéré comme un antre, un lieu protégé où il est possible de prendre une certaine distance avec des schèmes dominants, cet espace rempli d'indécidables se veut un point de rencontre où des considérations et des façons de voir et d'interpréter leurs œuvres, qui comportent différents types de rapports, se confrontent. À l'intérieur d'une époque et d'une géographie considérées comme prolifiques quant à l'abondance des portraits de chevaux qu'elle a produits, l'exercice m'a permis de mettre en surbrillance d'importantes différences dans le traitement du cheval chez les deux artistes. Découvrir lesquels s'inscrivent dans le discours dominant de l'Angleterre du XVIII^e siècle sur sa relation avec les chevaux, lesquels « parlent » un sous-texte plus en lien avec les droits naissants des animaux et lesquels touchent les sensibilités actuelles fut très stimulant²³.

Un regard aiguisé et inquisiteur sur certaines œuvres produites par Stubbs est particulièrement utile pour déceler visuellement les conséquences troublantes des industries liées à « l'avènement » du Thoroughbred. L'aficionado du corps de l'athlète équin produit des descriptions passionnées :

elle était de taille moyenne et n'était pas exempte de défauts [...] Mais elle possédait au plus haut point une caractéristique qui faisait oublier tous ses défauts. C'était sa qualité de pur-sang – le genre de sang qui *raconte* [*tells*] [...] Les muscles, clairement marqués sous le réseau de tendons, s'étiraient dans la peau fine et mobile, lisse comme du satin, et semblaient durs comme de l'os. Sa tête maigre aux yeux proéminents, brillants et étincelants, s'élargissait jusqu'à son museau aux larges narines cramoisies. L'ensemble de son apparence, plus particulièrement au niveau de la tête, était à la fois fougueux et

²² Pour Landry, indistinctement, les pur-sang de Swift, Wootton, Gilpin et Stubbs sont loin d'être le gage d'une politique identitaire équine, en ce sens qu'ils ne peuvent se représenter eux-mêmes, ils sont forcément représentés par d'autres (2009 [2008] : 174). Je crois cependant qu'il existe une variation notable en matière de souci de représentation des chevaux chez les différents peintres anglais du XVIII^e siècle.

²³ Jules David Prown précise le caractère « récent » de la popularité de l'œuvre de Stubbs dans la discipline et propose une hypothèse originale pour justifier son appréciation : « Pendant de nombreuses années, George Stubbs (1724-1806) n'a pas été considéré comme un peintre majeur. Jusque dans les années 1950, ses peintures étaient relativement bon marché et sa réputation était simplement celle d'un peintre animalier compétent. [...] Ces images du monde arcadien du XVIII^e siècle, de l'homme et de la nature en coexistence pacifique ont gagné en importance symbolique à mesure que les transgressions de l'homme sur son environnement aux XX^e et XXI^e siècles sont devenues plus évidentes » (2017 : 32). Dans la même veine, Mark Brown affirme que Stubbs « avait un enthousiasme pour la découverte du monde naturel et du règne animal qui ne correspond pas du tout à ce que nous sommes aujourd'hui. Il est urgent de comprendre à quel point le monde naturel est vulnérable et précieux » (2019).

doux. Elle faisait partie de ces créatures qui semblent vouloir parler si seulement la construction mécanique de leur bouche le leur permettait. (Tolstoï 2021 [1878] : 179)²⁴

Tout comme Stubbs ne montre pas explicitement les inconforts, sinon les souffrances, des chevaux qu'il représente, j'ai remarqué qu'une vue limitée, souvent aveugle aux douleurs de l'Autre, tend à dominer dans les discours portant sur ses portraits à l'heure actuelle au sein de la discipline. En ce sens, « nous sommes, d'une certaine manière, comme des aveugles qui doivent apprendre à accepter et à surmonter leur cécité » (Berger et Overton 2018 [2016] : 177). Mains regards posés sur les œuvres de Stubbs n'ont pas su voir les souffrances et les peines que j'y ai décelées. Dans l'examen de son corpus, j'ai dû faire face à des mythes persistants entourant la figure équine (et Stubbs). Des mythes qui lient le cheval à des fantasmes de symbiose de type interespèces²⁵.

Au XVIII^e siècle, et encore aujourd'hui, la réalité des courses n'est pas inclusive. Des schèmes de pouvoir dominant son orchestration. Elle est sectaire dans les objectifs qu'elle vise et ses retombées. À l'époque, les humains qui souhaitent s'y greffer ne sont pas tous admis, de même que « l'honneur » d'y participer n'est pas accordé à tous les chevaux²⁶. L'examen des œuvres de Gilpin expose généralement un fort intérêt pour la vie émotionnelle des chevaux, ce qui permet d'avoir un peu accès à l'envers de la médaille. Souvent, ses sujets équins ne sont ni des champions ni

²⁴ Viktor Shklovskii dit de Léon Tolstoï qu'il était un homme de génie, un Thoroughbred [a Thoroughbred person] (1974 : 312, cité en note de bas de page dans Leblanc 2011 : 566). Par ailleurs, bien que le contexte soit celui de la Russie du XIX^e siècle, une longue scène du roman *Anna Karenina*, de Tolstoï, où l'aristocrate Vronsky monte lui-même aux courses sa jument Frou-Frou, entraînée par un Anglais, explicite particulièrement fidèlement, selon moi, le douloureux asservissement, universellement répandu et ayant malheureusement traversé les âges, vécu par de nombreux chevaux de course. Juste avant la course, « Vronsky regarda encore une fois la forme fascinante de la jument, dont tout le corps tremblait, et s'arracha difficilement de ce spectacle » (Tolstoï 2021 [1878] : 190). Le cavalier s'appêtant à monter la jument « muselé[e] », gardée dans un « box fermé [...] faiblement éclairé par une petite fenêtre » (179), « Frou-Frou continuait de trembler comme si elle avait la fièvre. Ses yeux ardents [fiery] se tournèrent vers Vronsky qui s'approchait. Vronsky enfonça ses doigts sous la sangle. La jument tourna les yeux encore plus en arrière, montra les dents et recula une oreille » (192). Une fois monté, « [l]e cheval rétif [restive] tirait sur les rênes, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, essayant de tromper son cavalier, et Vronsky cherchait en vain, de la voix et de la main, à l'apaiser » (193).

²⁵ Fairley expose un mythe fort présent à l'époque et encore persistant aujourd'hui. « Le cheval dans le sport incarne l'excitation de la compétition et la saveur de la victoire, qui sont le fruit exclusif d'une performance de deux êtres vivants – l'homme [*sic*] et le cheval – agissant en harmonie » (1995 : 185).

²⁶ « [L]'élevage et les courses de haut niveau se concentrent toujours à Newmarket et dans le Yorkshire. Les autres courses avaient tendance à être petites, désorganisées et corrompues, et en 1740, le Parlement interdit les courses d'une valeur inférieure à cinquante livres, favorisant une fois de plus l'aristocratie, notamment les propriétaires qui élevaient leurs propres chevaux sur leurs domaines. Les membres de ce cercle relativement restreint se vendaient leurs chevaux les uns aux autres, souvent pour des sommes très importantes, et s'attendaient à parier lucrativement sur eux » (Bracegirdle 2000 : 109-110).

ouvertement associés à l'élite. Ils sont majoritairement anonymes. Son corpus révèle des efforts soutenus pour parfaire sa compréhension de leur réalité, de leur langage. Chez Stubbs, ce type de relation entre lui et son sujet existe, mais sa mise en image constitue l'exception et non la norme. Dans la production d'une œuvre qui se voudrait fidèle à l'animal-modèle, le plus souvent, on ressent chez Stubbs un détachement, une lassitude, un manque de passion, une pression liée à une demande soutenue pour ses portraits. Cette lassitude oblige l'artiste à faire des choix, et mon étude démontre que dans le cas de Stubbs, c'est l'inclusion de la personnalité des sujets qui, dans ses portraits, est sacrifiée. J'avance qu'à force de peindre à bride abattue et à répétition, l'artiste a vu son geste se mécaniser. Les chevaux de ses œuvres sont reconnaissables, mais rendus sans vie, sans histoire, victimes directes des pressions du marché de l'art.

Gimcrack on Newmarket Heath, with a Trainer, a Stable-Lad, and a Jockey (1765) (fig. 49), est un récit par Stubbs d'une victoire en deux temps²⁷. Le cheval vainqueur n'est nul autre que Gimcrack, un descendant de Godolphin²⁸. En avant-plan, Gimcrack, dessellé, est exténué. Il s'apprête à recevoir un frottage vigoureux avec du foin [rubbing down] par l'équipe qui lui est attitrée, une excuse pour le représenter immobile²⁹. Comme dans les deux représentations de Godolphin produites par Wootton examinées précédemment, les taches blanches situées à la hauteur du garrot et sur le dos de Gimcrack sont le souvenir d'anciennes blessures de selle mal soignées³⁰. Dans l'analyse de ce type d'œuvre, ces marques sont rarement mentionnées, ce qui fait croire qu'elles sont peu souvent remarquées. Les mêmes stigmates, signe des anciennes plaies de

²⁷ À partir de maintenant, je ferai référence à cette œuvre selon l'appellation résumée *Gimcrack on Newmarket Heath*. En termes de narration, le tableau est un exemple convaincant de la capacité de Stubbs à raconter une histoire. Blake attire l'attention sur la complexité de la composition de la scène, unique au sein du corpus de l'artiste qui, tels « un casse-tête », un « double », offre un « décalage dans la temporalité » [time-shift] (2004 : 56).

²⁸ Gimcrack est « un jeune étalon courageux qui mesurait seulement 14,2 mains » (Blake 2004 : 55).

²⁹ Constance-Anne Parker exemplifie la fâcheuse tendance de la discipline, dans son examen des portraits équestres, à rendre inégale les présences animales et humaines. Parker résume la scène en détournant l'importance de Gimcrack et en mettant l'humain au centre de la composition. « L'ensemble de la composition évolue de droite à gauche. L'immense ciel simple à droite avec les petits chevaux de course est équilibré par la solidité de la maison de frottement [rubbing house] à gauche et, plus important encore, par la figure autoritaire de l'entraîneur qui tient le cheval et qui, en fait, tient toute la structure de la composition » (1984 : 51).

³⁰ Ces blessures sont causées par le frottement d'une pièce de la selle, mal adaptée aux spécificités du corps de l'animal qui le porte. À ces endroits, où la peau a été brûlée par le frottement, le poil repousse généralement blanc. Dans le *Cheval magazine* du 8 juillet 2014, Jérôme Transetti reconnaît que la « dépilation » causée par le frottement de la selle ainsi qu'un sanglage et un harnachement mal adaptés fait repousser les poils blancs. Transetti, qui banalise l'affaire, conclut en proposant : « Une solution miracle? Acheter un cheval blanc! » Ce genre de commentaire témoigne du chemin encore à parcourir en termes de conscience interespèces : <https://www.chevalmag.com/bien-etre/veto-pratique/taches-blanches-sur-le-dos/>.

selle, sont bien visibles sur plusieurs corps, dont sur celui de Lustre, un autre rejeton de Godolphin, dans *Lustre Held by a Groom* (1760-1762) par Stubbs (fig. 50), et sur celui d'Aleppo, dont le nom du peintre est inconnu (1727) (fig. 51)³¹. En rendant visibles ces « marques résiduelles du contrôle de l'homme » (Prown 2017 : 37), Stubbs atteste fidèlement de pratiques qui « font mal » à l'animal. Même si l'intervention est discrète, et sans insinuer que Stubbs souhaitait « faire passer un message », il est important d'y voir la bonne volonté du peintre à inscrire sur la toile une réalité complexe, dont les coûts payés par l'animal sont souvent ignorés à l'époque et sont encore invisibilisés dans maints récits actuels de l'histoire de l'art. Il aurait été facile pour Stubbs d'effacer ces indices de violence, de retirer du portrait ce qui pourrait être perçu comme des « imperfections ».

En ce sens, ce genre de détails enrichissent certaines œuvres du peintre anglais d'une valeur « documentaire » qui dépasse la simple narration d'une activité ayant eu lieu à un endroit donné, comme c'est le cas pour la légendaire victoire de Gimcrack. Dans la même veine, *Scape Flood Held by a Stable Lad* (1777) (fig. 52) expose sans retenue l'inconfort du cheval, où les signes de douleur sur son visage, une fois remarqués, deviennent impossibles à ignorer (naseaux dilatés, oreilles complètement couchées vers l'arrière, lèvres relevées qui exposent les dents, etc.)³². La représentation de la souffrance éprouvée par Scape Flood trouve son écho à différents stades de la carrière de Stubbs. J'y vois le signe d'une certaine loyauté envers l'animal-modèle³³. Cependant, préalable à sa carrière de portraitiste équin, son intense exploration scientifique de l'anatomie équine a teinté négativement plusieurs de ses portraits³⁴, générant un corpus qui, dans l'ensemble, est principalement composé de chevaux physiquement et psychologiquement indifférenciés,

³¹ « Né en 1754, [...] Lustre n'a gagné que deux courses pour son propriétaire, le second Lord Bolingbroke, qui a peut-être commandé cette peinture pour faciliter la vente du cheval » (Santoreli 2015). Quant au portrait d'Aleppo, peint par un artiste inconnu, il recèle des particularités atypiques. Son très grand format en fait un exemple extrêmement précoce d'usage d'une toile de cette taille pour un portrait équin. De plus, l'étalon est tenu par une femme bourgeoise. Contrairement à plusieurs grooms, la plupart du temps masculins, qui sont représentés soit regardant le cheval ou encore au loin, la femme dans cette œuvre nous dévisage franchement, et c'est son cheval lui regarde au loin.

³² Equine Facial Coding System (EquiFACS) est un système qui a déterminé que le cheval s'exprime à travers dix-sept mouvements faciaux spécifiques (comparativement à vingt-sept chez l'humain). Pour la vétérinaire Barb Crabbe, il ne fait aucun doute que les expressions faciales d'un cheval sont des outils de diagnostic qui participent à révéler comment il se sent physiquement et émotionnellement (2019).

³³ Bien que l'on présume que les chevaux sont situés devant lui, il est possible que ces caractéristiques aient été enregistrées dans la mémoire du peintre à force qu'il y soit exposé.

³⁴ L'immersion profonde dans une importante étude anatomique au début de sa carrière « montre clairement que Stubbs, en tant qu'artiste, était fondamentalement un anatomiste » (Prown 2017 : 33).

semblant morts, comme les carcasses qu'il a côtoyées pour la création de *The Anatomy of the Horse* (1766).

Le peu d'intérêt que Stubbs démontre, à répétition, pour la représentation de la personnalité unique de ses sujets équins est problématique. Son approche est basée sur une formule qu'il reproduit. Une quantité importante de ses portraits laisse transparaître le manque de singularité de l'animal représenté, même une fois étudié de près. *The Third Duke of Dorset's Hunter with a Groom and a Dog* (1768) (fig. 53) est un tableau qui, par sa composition, s'apparente à une multitude d'autres peints par l'artiste et ses contemporains. L'image est esthétiquement séduisante, mais elle informe très peu sur l'individu qu'elle prétend représenter. Le cheval devient un bel « objet » placé, qui évoque un idéal classique de noblesse et de grandeur. Les poses rigides et les caractères stoïques qui lui sont imposés lui donnent l'air d'une statue, empêchant la mise en valeur de sa souplesse. Il y a un fort contraste entre Stubbs l'anatomiste et Gilpin qui, lui, est moins à l'aise avec la reproduction des « muscles tendus et [d]es physionomies extrêmes » (Ferguson 2005 : 188). Chez Stubbs, le corps de l'équin est une simple forme anatomique sur laquelle il peint une robe au pelage luisant. Ainsi, généralement, le cheval de course est rendu fantôme. Il n'est pas vivant. Il a l'œil éteint³⁵.

Guest rapporte des expressions métaphoriques liées au cœur qui sont reconnues comme caractéristiques de ces champions : « avoir du cœur : la volonté de gagner, de surmonter l'adversité » (2019 : 138), « un cœur pur » (139), ou encore « un cœur sans fond » (140). Par l'absence « de cœur », de personnalité ou « d'esprit », rendue manifeste entre autres par leur regard éteint, les chevaux-sujets de Stubbs incarnent « le rappel inconfortable que les Thoroughbreds – même les champions de la course – sont des corps matériels qui circulent dans une industrie » (140)³⁶. Pour Armstrong, « [l]e pouvoir du regard de l'animal, qu'il soit naturel ou surnaturel [...]

³⁵ Ce commentaire contraste avec celui de Lionel Lambourne, qui soutient que « [l]es Britanniques aiment capturer la ressemblance d'un animal favori, plus encore peut-être que le visage d'un homme ou d'une femme » (2000 : 60). J'avance que le type d'œil que Stubbs confère à ses sujets n'arrive pas non plus à rendre les expressions anthropomorphiques qui illustrent la tendance de l'humain à déposer, dans les corps de ces champions, ses plus grandes aspirations personnelles. À titre d'exemple, en 1916, John Taintor Foote invente l'expression « l'œil de l'aigle » [the eye of the eagle], qui atteste de l'air de liberté invincible logé dans l'œil du cheval de course.

³⁶ Surtout en fin de carrière, Stubbs affiche un traitement inégal des regards, par lequel celui de l'humain surpasse en réalisme celui de l'animal dans des tableaux comme *Whistlejacket and Two Other Stallions and the Groom Simon Cobb* (1792), *Hambletonian, Rubbing Down* (1800), qui examiné au point suivant, ainsi que, de façon radicale, dans *Freeman, The Earl of Clarendon's Gamekeeper, at Twilight, with a Dying Dæ and a Hound* (1800) (fig. 54). Dans

est éteint par la conjonction cartésienne de l'instrumentalisme, de la géométrie visuelle et de la maîtrise du monde non humain » (2011 : 185)³⁷. Or par manque de temps, par manque d'intérêt pour son sujet ou encore par lassitude à force de reproduire le même type d'œuvres convoitées par la clientèle, encore et encore, Stubbs « efface » la nature de la bête en éteignant son regard. L'observation des portraits de Stubbs révèle ainsi une dichotomie entre ce que le cheval « est » et le symbole idéologique qu'il incarne. Cet effacement de la personnalité du cheval expose, comme une évidence, le fait que le tableau n'est pas tant à propos de lui, même si c'était là l'intention de Stubbs, qui n'arrive pas à fournir à la demande pour satisfaire un public ciblé, notamment le commanditaire de l'œuvre.

Selon cette logique, pour rendre l'animal identifiable, Stubbs use de stratégie. En plus de reproduire certaines caractéristiques physiques distinctes, comme la couleur de la robe et ses marquages spécifiques, l'artiste inscrit parfois le nom du cheval directement dans l'œuvre³⁸. Stubbs peint des chevaux « spéciaux », voués à être reconnus, contrairement à Gilpin qui représente des chevaux qui sont souvent, mais non exclusivement, « anodins » pour l'aristocratie. En contrepartie, même si chez Gilpin les chevaux-sujets sont la plupart du temps « sans nom », il s'assure de rendre sur la toile des êtres uniques, des chevaux animés et investis de sensations. En ce qui a trait à la composition générale, *Portrait of a Horse* (1760-1765) (fig. 55) par Gilpin est, à première vue, très semblable aux portraits peints par Stubbs : un pur-sang positionné de profil, tenu en laisse par un palefrenier. Cependant, *Portrait of a Horse* contient les indices indéniables d'une plus grande intimité entre Gilpin et l'animal-modèle. Peint au centre de la toile, l'animal occupe plus d'espace que les chevaux des portraits du même type produits par Stubbs³⁹. Ce généreux cadeau du canevas

cette dernière œuvre, le chasseur regarde franchement son public. À sa droite, son chien fidèle n'a d'yeux que pour lui, tandis que la biche fraîchement morte est dorénavant privée de la vision de ce monde.

³⁷ Engendrée par la pensée cartésienne, cette idée du refus de recevoir, d'accepter les regards animaliers explique, au moins en partie, l'appréciation excessive de Stubbs qui, dans la vaste majorité de ses portraits, peint des chevaux au regard éteint.

³⁸ Même si elle est insuffisante et partielle, une volonté d'inscrire le sujet équin sur la toile doit être reconnue, à l'occasion, chez Stubbs. Il est intéressant de noter que dans l'œuvre *Gimcrack on Newmarket Heath, with a Trainer, a Stable-Lad, and a Jockey* (1765), Stubbs a discrètement inscrit « Gimcrack » sous le corps de l'animal, en avant-plan. Avec *Lustre* (1760-1762), le nom du cheval apparaît dans le coin inférieur droit de l'œuvre, remplaçant la signature du peintre. L'acte est marginal au sein du corpus de l'artiste, mais correspond à une pratique somme toute courante de l'époque.

³⁹ On y voit les anciennes blessures du dos, à la hauteur du garrot, qui sont du même type que celles examinées sur des chevaux peints par Stubbs et mentionnées plus haut. Le dessin suivant démontre le degré d'étude qu'il a consacré à la pièce d'équipement causant régulièrement ce genre de blessures (n. d.) (fig. 56).

à l'Autre n'est pas anodin. Le don invite de plus grandes possibilités d'échanges. Gilpin s'arrange pour que le cheval-sujet de *Portrait of a Horse* nous regarde. Il l'investit d'une émotion. Le mouvement de sa bouche, la position de sa tête et l'éclat de son œil témoignent que Gilpin l'a observé intensément, ce qui rend possible la création d'un lien, d'un début de communication, entre l'animal et le regardeur. Ainsi, malgré l'immobilité de sa pose, il reçoit du peintre une part d'agentivité.

Transmettre l'unicité émotionnelle et psychologique du sujet constitue l'intérêt véritable de Gilpin dans ses portraits. Même si le cheval est généralement anonyme dans ses œuvres, c'est la représentation de sa personnalité distincte qui prime et rend ainsi l'animal « important ». Il y a là un contraste intéressant avec Stubbs en matière de capacité à communiquer la biographie propre au sujet. Chez Stubbs, même si le cheval représenté est théoriquement « quelqu'un », c'est-à-dire qu'il est connu et nommé, la technique par laquelle il est représenté le diminue et contribue à le rendre impersonnel. En séparant l'animal de sa personnalité, Stubbs participe à l'effacement de celui-ci en tant qu'être unique. L'image braque en apparence les projecteurs sur l'animal, mais ne révèle que très peu sa singularité⁴⁰. Bien que le portrait montre un cheval en particulier, il fait en réalité l'éloge du propriétaire. Commandité, il dénote l'appropriation. C'est une récompense peinte à l'huile rendant gloire à un investissement judicieux et à un flair incomparable en matière de choix et d'utilisation de l'Autre⁴¹. Il renforce visuellement l'hégémonie de l'humain sur l'animal. Il confirme l'utilisation du cheval dans une industrie qui l'accessoirise. Accroché aux murs des salons des propriétaires bourgeois, satisfaits de leur rang, ce type de portraits exécutés par Stubbs devient le testament visuel et peint à l'huile d'un trophée de chair gardé dans l'écurie. Comme dans tous ses portraits, chevaux et humains confondus, c'est l'image la plus « propre » qui est privilégiée⁴².

⁴⁰ « La liberté, la nature (ou du moins l'apparence de la naturalité) et l'Anglicité [Englishness] ne font qu'un » (Landry 2009 [2008] : 67).

⁴¹ Dans sa thèse doctorale *Correlating Patterns in the Fine Art and Thoroughbred Horse Markets*, Shana H. Wolfe explique que « [l']argent qui achète des pur-sang haut de gamme est aussi celui qui achète des œuvres d'art » (2011 : 40).

⁴² La dissonance entre la nature réelle, globale, du cheval urinant, déféquant, le corps couvert de boue, et sa version « idéalisée » se reflète particulièrement bien dans l'aménagement de l'exposition *Country Life : chefs-d'œuvre de la collection Mellon du Virginia Museum of Fine Arts*, tenue au musée de la Chasse et de la Nature (2018). La promotion de l'évènement explique ses choix (sans réaliser ce qu'elle cache des problématiques interspèces toujours dominantes dans nos relations avec les équins). J'en produis ici une synthèse personnalisée. Cette idée de créer un environnement esthétique et aseptisé va de pair avec l'engouement de la classe bourgeoise pour le *sporting art* qui, à partir du XVIII^e siècle, a traditionnellement été un moyen d'illustrer une réalité réservée à cette classe privilégiée, laquelle, en accord avec les nouvelles théories hygiénistes, voit dans la campagne et les chevaux une stratégie pour se divertir en

L'aseptisation du cheval, à laquelle participe Stubbs avec ce type de portrait, contribue, au XVIII^e siècle, à l'abaisser au rang de « concept ».

Je poursuis le chapitre en scrutant cet aspect néfaste de ses représentations du cheval, notamment par un examen approfondi de son impressionnant ouvrage anatomique. J'enchaînerai avec la présentation d'une importante production d'œuvres et de croquis par Gilpin, qui, à la même époque et dans le même coin du monde, démontre qu'il s'efforce de surpasser certaines réalités assujettissantes entre nos deux espèces. Enfin, examinée en fin de chapitre, sa série de trois œuvres portant sur le thème de la rencontre entre Lemuel Gulliver et les Houyhnhnms, ces chevaux parlants issus du roman de Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726), atteste particulièrement efficacement de son désir de remettre en question les relations interespèces pour en valoriser certains possibles.

2.2 George Stubbs. À cheval sur la tradition : inégalités, hommages et contradictions

Selon Blake, la clé du succès de Stubbs se loge dans sa capacité à répondre à une demande artistique qui combine le néoclassique et le détachement scientifique, dont *The Grosvenor Hunt* (1762) (fig. 57) est emblématique (2006 [2005] : 143). En accord les critères du temps, Stubbs est réputé « avoir l'œil » pour le cheval, un type d'œil qu'il partage avec d'autres⁴³. Par son active collaboration avec les gentlemen sportifs qui lui commandent les portraits de leurs champions, Stubbs apporte sa pierre à l'édification d'« une sorte de culte du cheval » [a kind of horse cult] (Landry 2009 [2008] : 142). L'extrême célérité dans laquelle peintre et pur-sang opèrent pour ensuite recevoir des honneurs et des privilèges crée, par ricochet, des conséquences qui les dépassent. Les chevaux les plus rapides sur la piste, ceux qui représentent l'ultime réussite en matière de « technologie culturelle » (Ferguson 2005 : 246), deviennent des machines capables de générer richesse et prestige à un groupe sélect. Stubbs, quant à lui, est contraint à produire, à

s'adonnant à des loisirs en plein air. À l'écurie, le cheval est gardé par toute une équipe, dans des boîtes, « des boxes ». Il est toujours propre et, surtout, il est disponible, à portée de main, pour être utilisable en tout temps. C'est en accord avec cette idéologie que lors de l'exposition, les portraits de la collection sont placés dans des entre-deux, blancs, immaculés, au sein du musée, reflétant, sans l'avoir souhaité, un réel problème, encore actuel, lié au soin des chevaux.

⁴³ Rendre visible la structure interne qui confère sa puissance à l'animal permet à l'artiste d'exposer ses connaissances anatomiques. Cette façon à la fois restreinte et pointue de voir le cheval en le réduisant à sa mécanique est une expertise partagée avec nombre d'éleveurs et propriétaires. Cela permet de postuler que le vocabulaire pictural de Stubbs est facilement lisible. « [L]'intérêt qu'il porte, ainsi que ses mécènes, à la génétique animale et à l'élevage » (Prown 2017 : 33) s'inscrit dans un type de fraternité du voir qui diffère des préoccupations de Gilpin; ce dernier, même si ses œuvres sont fidèles à la morphologie, tend à également rendre visibles la sensibilité de l'animal, son ressenti, sa personnalité.

répétition et au triple galop, le même type d'œuvres pour tenter de satisfaire une bourgeoisie gourmande. Ainsi, dans le contexte précis des réflexions liées au Thoroughbred, au XVIII^e siècle, en Angleterre, le concept d'animal-machine se démocratise sournoisement; il entraîne Stubbs dans une carrière de « peintre-machine⁴⁴ ». De fait, les aptitudes reconnues à Stubbs, tout comme celles des virtuoses équins, sont instrumentalisées pour que d'autres, fournissant moins d'efforts, s'en régalent.

Propre à Stubbs et à certains Thoroughbreds, cette situation élitiste appelle une réflexion sur la notion de performance qui, au XVIII^e siècle, lie particulièrement l'art de Stubbs et l'industrie de la course. Nombre de peintres de cette période peignaient sur le même thème. Cependant, les portraits de Stubbs ont « élevé la peinture équestre à un niveau tel que tous ses prédécesseurs paraissaient primitifs ou sans vie [pedestrian] » (Fairley 1995 : 77). Que ce soit sur la piste ou sur la toile, les performances requièrent de dépasser des notions éthiques en matière de relations interspécies. L'exploit exige certains sacrifices. Indistinctement, les prouesses artistiques et sportives gardent homme et cheval sous l'emprise d'une force extérieure qui module la valeur de leur existence respective. Les victoires gagnées sur les gazons verts ou encore sur la terre battue de Newmarket ont toutefois un goût dissemblable dans les bouches des différents acteurs qui y sont liés. À la vue de la ligne d'arrivée, chez le propriétaire, le jockey et le parieur, l'excitation du gain potentiel goûte le ciel. Chez les pur-sang coureurs, c'est l'écume et parfois même le sang qui se mélangent à leur salive⁴⁵. Chez Stubbs, c'est un goût de bile : la demande excessive et répétitive de portraits tue sa créativité et lui fait haïr ses fonctions. Stubbs et Thoroughbreds, deux cas de figure, deux espèces : une réalité où l'amertume, les laideurs de l'acharnement et l'épuisement les guettent à la fin du parcours.

⁴⁴ Tout comme je m'applique à faire la démonstration qu'être champion de la course ne réduit pas le Thoroughbred à être un « cheval-machine », je crois valable de réfléchir à la question suivante : est-ce que la pratique machiniste de Stubbs le réduit à être un « peintre-machine »? Dans son manifeste communiste, Karl Marx explique qu'« [e]n raison de l'utilisation extensive des machines et de la division du travail, le travail des prolétaires a perdu tout caractère individuel et, par conséquent, tout charme de l'ouvrier » (Marx et Engels 1976 [1888] : 17). Par conséquent, le penseur dit du travailleur qu'il est « l'appendice de la machine » (17). Sous la forte pression qu'a exercée sur lui la demande extérieure, la pratique de Stubbs s'est mécanisée, ce qui selon moi a participé à enlever beaucoup de « charme » à son œuvre.

⁴⁵ Un siècle plus tard, Théodore Géricault produit une œuvre très honnête sur le thème des courses, *Jockey montant un cheval de course* (1821-1822) (fig. 58), où la quantité importante d'écume produite après la performance de la bête sur la piste est bien mise en évidence.

A Grey Horse Galloping in a Field (1793) (fig. 59) est un exemple extrême d'une gestion artistique déficiente du cheval par Stubbs. À première vue, l'œuvre représente un cheval aux proportions attrayantes, et ce, même si sa queue est rendue étrange par son volume rigide. Avant la démystification du galop par Eadweard Muybridge (1878) (fig. 60), le cheval est toujours représenté dans une allure impossible. Stubbs tout comme Gilpin produisent un galop faussé où le cheval étire au maximum ses antérieurs vers l'avant et ses postérieurs vers l'arrière⁴⁶. En accord avec les priorités de chacun des peintres, le galop est surtout associé à la performance chez Stubbs, comme le démontre cette sanguine (n. d.) (fig. 61), tandis que chez Gilpin, il est plus démocratisé. L'allure sert, par exemple, le cheval joueur ou désirant fuir. Bien que la faute de représentation du galop soit excusable, ce qui est rendu particulièrement troublant avec *A Grey Horse Galloping in a Field*, c'est le rapport de l'animal à son environnement : il est privé de sa troisième dimension. L'artiste ne s'est pas préoccupé de l'insérer dans le monde réel, ce qui le dénature complètement. Steve Edwards a remarqué la tendance de Stubbs à placer de façon ambiguë ses chevaux dans les paysages, et à combiner et réutiliser des études de travaux antérieurs (2007 : 44)⁴⁷. Au sein de l'œuvre, le cheval gris devient une forme inanimée, suspendue, incapable de poser le pied par terre. La rupture avec le réalisme empêche la vélocité de l'animal de s'inscrire dans son corps et prive ses sabots de l'équine satisfaction de fouler le sol⁴⁸. En flottant ainsi, il est extrait de son environnement et détaché de la terre.

⁴⁶ Pour aller plus loin dans l'analyse et l'explication du « galop volant » en art, je suggère le chapitre de Christopher Donner, « Peindre le galop », dans *Peindre les courses. Stubbs, Géricault, Degas* (Loyette et Donner 2018).

⁴⁷ La réutilisation d'un même (ou très semblable) gabarit pour plusieurs de ses sujets est récurrente dans son corpus. L'attribution d'une toile de fond légèrement différente permet à l'œil distrait de passer outre à l'hyper-ressemblance des chevaux. Cependant, la mise côte à côte des œuvres, comme je l'ai fait dans ce tableau comparatif (fig. 62), rend troublant le degré de mimétisme de certains portraits au sein du corpus. Dans ces représentations en colonne, l'attention doit être portée sur les corps et les positions des jambes, qui sont très peu variables selon l'année d'exécution. La similarité démontre clairement que Stubbs peint à partir d'un modèle fixe qu'il « remplit » d'éléments propres au sujet représenté. La couleur de sa robe, la longueur de sa queue et de sa crinière, ses listes et balzanes font partie des aspects morphologiques qui sont représentés « fidèlement », et même si parfois, certains de ces détails apparaissent grotesques dans un contexte contemporain, ils sont en phase avec les critères de beauté du temps que Stubbs devait reproduire. À titre d'exemple extrême, le cou très aminci au niveau de la gorge et les oreilles rendues miniatures de modèles, comme dans *Bay Hunter by a Lake* (1787) (fig. 63), sont, à nos yeux d'aujourd'hui, des éléments troublants d'anatomie équine. Fairley rappelle qu'un « effort particulier était fait pour affiner l'encolure, signature ultime de la forme physique, aussi essentielle à la beauté équine à l'époque qu'une cheville fine l'était pour une dame » (1995 : 79). De plus, le raccourcissement des oreilles était pratiqué « afin de les rendre plus conformes à l'idéal des petites oreilles fixé par les races de l'Est » (Landry 2009 [2008] : 60). Quant à la queue, son amputation a pour conséquence dramatique de limiter les possibilités des équins à communiquer entre eux. À l'époque, Gilpin croit d'ailleurs que les oreilles et les queues communiquent des états émotionnels, ce que la science a depuis confirmé. Pour aller plus loin sur le sujet, je suggère l'ouvrage de Sharon Wilsie et Gretchen Vogel, *Horse Speak. The Equine-Human Translation Guide* (2016).

⁴⁸ Dans ce chapitre, les termes « réalisme » et « naturalisme » sont entendus comme des synonymes.

Les chevaux de Stubbs sont peu autorisés à occuper l'espace. L'œuvre dévoile une technique récurrente employée par l'artiste qui s'apparente au collage. Constance-Anne Parker fait le même type de remarque au sujet d'une autre œuvre produite en 1793, *William Anderson with Two Saddle-Horses* (fig. 64). Anderson, le palefrenier en chef du prince de Galles, monte un alezan au trot rapide et « dirige un second cheval qui flotte dans ce qui devait être un galop. Ce mouvement formalisé donne l'impression d'un animal suspendu par un fil plutôt que propulsé par une action musculaire » (Parker 1984 : 53)⁴⁹. Depuis l'intérieur, mis à part du monde pictural qui devrait l'abriter, le cheval est victime de ségrégation. Depuis l'extérieur, la faute crée une distance avec le regardeur. Ce traitement négligé de l'Autre permet à l'artiste d'éviter au besoin l'intimité interspèces. Ce faisant, Stubbs reproduit l'idéologie de Descartes, qui relègue l'animal à des mécanismes et à des fonctions, et qui incite à une distance sociale. En privant son sujet de tangibilité, il donne à l'animal très peu de chance de faire reconnaître son authenticité. L'hypothèse plausible que Stubbs travaille sous pression peut expliquer, au moins en partie, son manque de justesse dans ses représentations équinés. En appliquant une formule de base qu'il reconduit, l'artiste économise temps et énergie, ce qui répond à sa recherche d'efficacité.

Chez Gilpin, *A Saddled Strawberry Roan Hunter, Tethered to a Tree, in a Landscape* (1780) (fig. 65) est typique d'une œuvre où le cheval est ajouté artificiellement au paysage, comme le fait Stubbs, qui procède par collage. Cependant, selon mes recherches, cette technique de copier-coller représente une exception notable chez le contemporain de Stubbs. Dans l'œuvre, bien que le cheval ne soit pas inscrit correctement dans son environnement, il n'y est pas non plus réellement « coincé », notamment car il n'est attaché à l'arbre. Même si Gilpin l'a « plaqué » sur l'œuvre, sa rêne est simplement déposée sur la branche coupée. Ce détail porte à croire que ce cheval pourrait facilement changer de décor et dépasser sa condition d'objet peint. Métaphoriquement, Gilpin démontre que l'enracinement entre l'arbre et l'animal n'est pas le même. L'un est immobile, tandis que l'autre est libre d'exercer sa part d'agentivité. Le regard de la bête démontre d'ailleurs que son attention est retenue par un ailleurs qui nous échappe. Tout porte à croire que ce cheval ira rejoindre le troupeau de l'artiste situé dans des lieux-tableaux plus accueillants. Au sein du corpus de Gilpin,

⁴⁹ Ces œuvres, créées en 1793, alors que Stubbs a 69 ans, ne sauraient être considérées comme des « erreurs de débutant ».

ce cheval est l'un des rares dont la queue est coupée⁵⁰. *Four Sketches of Horse Tails* (1760) (fig. 66) témoigne de l'intérêt du peintre à observer le thème de près.

Le tableau le plus célèbre de Stubbs est *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion* (1762) (fig. 67). L'œuvre impose une résistance de taille à mon argument selon lequel Stubbs « diminue » ses sujets équins⁵¹. Cabré et glorieux, Whistlejacket incarne parfaitement le concept alliant en image l'art fétiche et le cheval fétiche⁵². L'admiration quasi sans réserve dont jouissent les portraits équestres de Stubbs, desquels Whistlejacket est considéré être la consécration, attestent d'un certain type de fétichisme. L'étalon arabe est une de ses premières commandes « importantes », de même qu'il représente l'aboutissement ultime de toutes ses années d'études et de dissection (Fairley 1995 : 77)⁵³. À l'image du succès et de la fortune critique de l'artiste, Whistlejacket demeure à ce jour un étalon respecté, « fondateur d'une dynastie de futurs chevaux de course » (Field 2005 : 85)⁵⁴. L'étalon a une présence exclusive sur le canevas. Aucun élément de décor ni humain ne distraient de sa prestance royale⁵⁵. Une observation de très près laisse entrevoir une fine ligne à la jonction du cou et de l'épaule de l'animal qui invite à lire que Stubbs a délaissé son trait initial pour amincir la courbe de l'encolure (fig. 70). La trace apparente de la rectification laisse présumer que l'artiste aurait pu croire que l'accroc serait effacé à une étape

⁵⁰ Pratique très controversée de nos jours, la caudectomie est une opération très douloureuse qui consiste en l'ablation de plusieurs vertèbres de la queue chez le cheval ou le chien. Au Québec, l'interdiction de la pratiquer chez le cheval est entrée en vigueur le 1^{er} janvier 2017.

⁵¹ Se référant à une autre œuvre représentant un Arabe par Stubbs, *Lord Grosvenor Arabian with a Groom* (c. 1765), Prown insiste sur « le caractère étranger du cheval arabe ». « Le cheval arabe était un élément étranger qui avait été introduit en Angleterre, comme le zèbre, le tigre, le lion, le guépard et d'autres animaux exotiques, mais contrairement à eux, il était en train d'être domestiqué. » Par lui, « Stubbs développe dans son imagerie un dialogue entre le connu et l'inconnu, le familier et le non-familier, l'Anglais et l'étranger » (2017 : 38).

⁵² Selon Edwards, *A Donkey in Blackpool* (1999) (fig. 68), par Jeff Wall, tente de renverser l'œuvre de Stubbs en empruntant les sentiers de l'humour par l'utilisation d'un âne (un animal populaire), versus un cheval aristocratique (Whistlejacket). *A Donkey in Blackpool* permettrait de découronner [uncrowning] l'esthétisme néoclassique de Stubbs (Edwards 2007 : 45). L'œuvre de Wall atteste de sa résistance à adhérer à l'engouement généralisé du public pour Stubbs en plus d'affirmer la valeur du sous-prolétariat en offrant « un mémorial pour les vaincus » (46).

⁵³ Pour Landry, *Whistlejacket* est la claire manifestation du désir de Stubbs d'élever son art équestre aux niveaux supérieurs de l'art, où se situent déjà les tableaux d'histoire et les portraits d'humains (2009 [2008] : 149-150).

⁵⁴ Le jockey John Singleton était sur le dos de Whistlejacket lors de la course qui, en 1759, permit à l'animal de se retirer en triomphe, comme étalon reproducteur, pour ainsi devenir immortel (Fairley 1985 : 78). Stubbs a peint à répétition le jockey Singleton au cours de leurs carrières respectives, notamment dans *Bay Malton with John Singleton up* (1767), *The Marquess on Rockingham's Scrub with John Singleton up* (1762) et *Bay Time with John Singleton up* (s. d.).

⁵⁵ Selon Egerton, le marquis de Rockingham, commanditaire de l'œuvre et propriétaire de la bête, est celui qui a décidé de laisser le tableau sans figures en arrière-plan. Son souhait était que *Whistlejacket* ait presque la même force que les sculptures de sa collection (Egerton 2007 : 168). La même année, dans un format légèrement réduit et pour le même commanditaire, Stubbs exécute le portrait de Scrub (c. 1792) (fig. 69).

subséquente de l'achèvement du tableau, au cours de laquelle un humain aurait dû être peint sur son dos⁵⁶. En déconstruction, le trait et la trace sont reconnus pour leurs fonctions distinctes (Bennington 2014). Pour Derrida,

[I]a trace, c'est l'expérience même [...] De ce point de vue, il n'y a pas de limite, tout est trace [...] J'ai dit que tout est trace, que le monde était trace, que l'expérience était trace, que ce geste est trace, que la voix est une écriture, que la voix est un système de traces, qu'il n'y a pas de texte extérieur, qu'il n'y a rien qui borde pour ainsi dire de l'extérieur cette expérience de la trace. (Derrida 2013 : 69)

Les traits qui construisent l'étalon le représentent figé en arabesque. La trace laissée par Stubbs atteste que Whistlejacket a traversé le temps seul, certes sans le possible fardeau qu'eût pu être un humain, cependant dans un espace « sans fond », où les pourtours de la toile créent l'effet d'une boîte qui contient sa solitude⁵⁷.

Se penchant sur l'étude de la relation entre un cavalier et sa monture dans le contexte précis du sport équestre d'élite, Rachel C. Hogg et Gene A. Hodgins ont cherché à définir les bases d'une éthique équestre [ethical equestrianism] (2021)⁵⁸. Pour mesurer ce type d'éthique, une analogie

⁵⁶ À l'origine, l'étalon devait être inscrit dans un décor. « Stubbs a été chargé de peindre uniquement le cheval, un paysagiste réputé devait réaliser l'arrière-plan et un portraitiste à la mode devait peindre le roi » (Parker 1984 : 22).

⁵⁷ « La légende raconte que Stubbs avait pratiquement terminé l'immense tableau lorsqu'il décida de retirer la toile du chevalet et de l'adosser au mur de l'écurie, sans doute pour voir le cheval et le tableau sous un autre angle et dans une autre lumière. Cependant, pour la toute première fois, Whistlejacket, qui avait un tempérament difficile, aperçut son portrait. Il le prit immédiatement pour un étalon rival et l'attaqua! [...] On dit que Stubbs "a frappé le cheval avec la palette et le bâton". [...] Heureusement [...], [p]ar miracle, la toile n'a pas été endommagée. Lorsque [...] le marquis de Rockingham, entendit parler de cet épisode, il refusa que l'on fasse quoi que ce soit de plus au portrait et le conserva tel quel » (Parker 1984 : 22, 24). En octobre dernier, la légende du cheval appréciant les œuvres d'art a (re)pris vie. Un poney nommé Rooster a posé, devant public, pour la portraitiste équine Madeleine Bunbury pendant cinq jours, à raison de deux périodes d'une heure par jour, au National Sporting Library and Museum, à Middleburg, en Virginie. La directrice du musée, Elizabeth von Hassell, « a eu l'idée de faire venir les gens pour qu'ils voient un vrai cheval ». L'expérience s'est conclue avec une présentation à Rooster de son portrait. L'artiste raconte : « Sa tête s'est levée, ses oreilles se sont dressées et il a henni vers le tableau comme s'il s'agissait d'un cheval. C'est le plus beau des compliments, quand le cheval le reconnaît. Il s'est approché et a essayé de renifler le cheval; j'en ai eu des frissons. » L'article complet est disponible en ligne : <https://www.chronofhorse.com/article/behind-the-photo-a-pony-walks-into-a-library/?fbclid=IwAR3L5EqZzkoY-Yj3erJrqhBpluMHw6kbi5oN6SefNfw9neiV3OwVkix2q2I>.

⁵⁸ Pour Hogg et Hodgins, la qualité de la relation entre le cheval et l'humain de même que la santé et le bien-être de l'animal sont des éléments fondamentaux à une éthique équestre. Elles remarquent qu'historiquement, un certain degré de romantisme entoure les couples champions, dont le degré de succès est présumé être parallèle à celui de leur intimité interspécies. Contredisant la croyance, les chercheuses remarquent que la relation est soumise à d'inextricables pressions liées spécifiquement à la performance, aux gains financiers ainsi qu'à de fréquents changements de monture au cours d'une carrière, ce qui est souvent indépendant des préférences du cavalier. L'étude révèle que l'instrumentalisation de la relation du couple cheval-cavalier soulève des questions éthiques autour de la professionnalisation de l'équitation et de la gestion des chevaux de compétition (2021). Dans la logique des arguments

entre le cavalier et le peintre représentant des chevaux peut être faite. C'est, selon moi, dans l'œuvre *Hambletonian, Rubbing Down* (1800) (fig. 71), un des derniers tableaux peint par Stubbs, que culmine la complexité des relations qu'entretenait l'artiste avec le cheval-sujet. L'œuvre de très grand format (209,6 x 367,3 cm) expose de façon complexe Hambletonian, un des étalons thoroughbreds les plus célèbres de la fin du XVIII^e siècle. Sur la toile, les hommes regardent d'autres hommes à l'extérieur du cadre, tandis que le regard du cheval est ailleurs, absent, éteint⁵⁹. Dans *Gimcrack on Newmarket Heath with a Trainer, a Jockey and a Stable Lad* (fig. 49), examiné plus haut, on y retrouve les mêmes deux bâtiments. Le réemploi du décor sert à inscrire Hambletonian dans le récit de sa victoire⁶⁰. Stubbs montre la bête exténuée, mais ne livre pas complètement l'étendue de son mal-être⁶¹. Certains indices en sont néanmoins décelables. Sa bouche ouverte, l'écume à la commissure de ses lèvres, ses veines gorgées de sang et ses naseaux gonflés participent à rendre presque audible sa respiration laborieuse. Pourtant, le lustre sur le muscle fessier de Hambletonian distrait l'attention de son visage exténué, qui en comparaison est plutôt gardé dans l'ombre. Un jeune groom frotte son corps pour le sécher. Cependant, ni la sueur ni le sang causé par les coups de fouet et les éperons, que les journalistes rapportent avoir vus, ne sont visibles sur le corps de l'athlète⁶². L'œuvre, « mélancolique » (Parker 1984 : 59), est « intensément dramatique; mais aussi retenue » (Egerton 2007 : 625). Judy Egerton reconnaît que « [l]a vie de Stubbs n'a pas été facile, mais il l'a vécue avec stoïcisme. Avec *Hambletonian* – dans son propre esprit, et à très grande échelle – il célèbre peut-être un triomphe de l'endurance » (98). Une endurance que je remarque dévastatrice tant chez le cheval-coureur que chez le peintre.

Pour Michael Prodger, *Hambletonian, Rubbing Down* relève plus de l'imagerie sainte que de l'imagerie sportive. Selon lui, sous le pinceau de Stubbs, Hambletonian est élevé au statut de dieu équin « *Ecce Equus* » (Prodger 2005). L'auteur amène l'hypothèse intéressante que Hambletonian

de Hogg et Hodgins, le relâchement dont Stubbs fait preuve à répétition dans sa façon de peindre les idoles de la course et de la chasse à courre, considérées comme des sports d'élite au XVIII^e siècle, peut être entendu comme un manque de professionnalisme et une gestion déficiente des chevaux dont il a alors la charge. Autrement dit, à une pratique intéressée où le degré d'éthique est discutable.

⁵⁹ L'homme à la bouche de l'animal est possiblement Thomas Fields, l'entraîneur d'Hambletonian.

⁶⁰ L'œuvre fut exposée la première fois sous le titre *Hambletonian Beating Diamond at Newmarket*.

⁶¹ Hambletonian l'emporte à l'issue d'un effort dramatique à la dernière minute, le récit variant entre « une ou deux extraordinaires enjambées » et « à peine plus que la moitié d'une longueur de cou » (Egerton 2007 : 624).

⁶² À l'époque, « [l]e commentateur de *The Sporting Magazine* a rapporté que “les deux chevaux ont été beaucoup coupés avec le fouet et sévèrement aiguillonnés avec l'éperon, mais particulièrement Hambletonian, qui a été aiguillonné à un niveau choquant” » (Egerton 2007 : 624).

incarnerait pour Stubbs, à la fin de sa vie, un conflit entre l'idéologie de la course et les coûts payés par le cheval. Prodger ajoute qu'« [i]l y a quelque chose de profondément accusateur dans ce groupe : les convulsions qui secouent le corps d'Hambletonian sont le prix à payer pour le sport des humains [men's sport]. Stubbs demande qui est la vraie brute ici, le cheval ou l'homme? » (Prodger 2005). En représentant le tissu immaculé, et non rougi par le sang de la bête, comme logiquement il devrait l'être, Stubbs ennoblit le rôle des palefreniers et, par ricochet, de tous les humains qui participent à cette industrie⁶³. Dans sa retranscription, il omet des traumatismes physiques évidents et il masque les traces de violences, mis à part la représentation convaincante de l'hyperagitation du système nerveux de Hambletonian.

Pour bien voir *Hambletonian, Rubbing Down*, il faut munir son œil d'une fine précision d'analyse. Ce grand tableau expose sévèrement l'inexactitude dans la représentation du corps de l'animal. Ces lacunes sont si importantes qu'elles rendent imprécises les intentions du peintre dans l'exécution de cette dernière œuvre. Premièrement, il y a une rupture irréconciliable entre le mouvement du cheval et celui des hommes qui l'accompagnent. Le stoïcisme des personnages humains est impossible à marier avec l'extrême mouvance dont Hambletonian est pris. L'écart de vitesse entre les deux espèces est impossible à résoudre. L'une des deux parties est résolument fautive dans sa forme. Deuxièmement, Hambletonian est représenté dans une position qui ne saurait le garder debout en équilibre. Aucun cheval de chair, aussi extraordinaire soit-il, ne peut avoir ses deux jambes du même côté, en l'air, en même temps, sans tomber à la renverse. Hambletonian est rendu telle une chose, et non un être. Il est réduit à sa forme, une forme qui rejette « le cheval ». Ce manquement majeur de Stubbs quant à la pose de Hambletonian, invraisemblable, de même que le fait qu'il semble passé inaperçu dans le discours de l'histoire de l'art à propos de l'œuvre sont troublants et très difficiles à s'expliquer. Les chevaux payent chèrement le prix, au sein de la discipline, de l'insuffisance de connaissances équines des historiens de l'art et des déficits d'attention généralisés, plus globalement. Les aveuglements engendrés produisent des récits très incomplets.

⁶³ La position de Stubbs envers les chevaux est difficile à cerner. Mais peut-être est-il plausible de considérer que Stubbs ressent une certaine sympathie pour le garçon d'écurie et le palefrenier qui, comme lui, représentent une classe au service du propriétaire, du jockey et de l'animal. Le peintre tout comme les deux hommes représentés sont responsables de « ramasser » les morceaux de Hambletonian après la course.

Serait-il possible que par ce dernier portrait équestre, Stubbs fasse un ultime pied de nez à cet aspect de son métier et aux ramifications qui en découlent? Selon cette hypothèse, le mouvement fautif des jambes de Hambletonian, inscrit dans un si grand format, porterait la bravade à un degré supérieur d'insolence. Nonobstant que le trépignement de l'équin soit inexact, le mouvement lui insuffle tout de même une énergie qui le distingue des humains stoïques auprès desquels il est représenté. *Hambletonian, Rubbing Down*, peint six ans avant le décès de Stubbs, atteste que jusqu'à la toute fin de sa longue carrière, l'artiste maintient le cheval de ses œuvres dans une instabilité, un inconfort qui témoigne, par transfert, possiblement du sien. L'accueil favorable dont ses portraits de chevaux ont joui au sein de la discipline ne saurait suffire à attirer l'attention sur le degré d'inconfort physique et psychologique des chevaux-sujets, dont Hambletonian est le parfait exemple. L'adoption d'une éthique animale dans le regard de l'historienne force l'effritement du statu quo. Enfin, les chevaux peints par Stubbs commencent à être vus, pour être entendus, ce qui permet l'amorce d'une réconciliation multifactorielle⁶⁴.

Stubbs possède la capacité à peindre le cheval avec attention. L'argument le plus convaincant de l'attachement de l'artiste à son sujet se trouve dans son autoportrait, *Self-Portrait on a White Hunter* (1782) (fig. 72). On y retrouve un traitement de l'animal qui diffère complètement de celui de ses œuvres plus généralement célébrées. L'étalon blanc a dans sa bouche un mors sévère et sa queue a été mutilée. Cependant, Stubbs se présente en cavalier respectueux. Le fouet est caché et les rênes sont longues. Les éperons attachés à ses talons sont tenus loin des flancs sensibles. Par l'addition de ces détails, l'artiste démontre une compréhension du privilège d'être à cheval, en plus qu'il semble agir avec l'intention de ne pas lui nuire. Mais plus encore, c'est dans l'élaboration de l'animal lui-même que culmine son respect pour l'Autre. Le traitement des naseaux de cet étalon est prodigieux. Ils miment le son d'un hennissement à peine audible, mais qu'on s'imagine entendre tellement la représentation est convaincante. Les oreilles pointent vers l'avant, dans la même

⁶⁴ Dans une réflexion non spécifique à Stubbs mais axée sur les dernières œuvres produites par un artiste de manière générale, Johanne Lamoureux s'est intéressée au « surinvestissement interprétatif que l'histoire de l'art produit autour d'elles », notamment à l'intérieur des catalogues raisonnés. Avec sagacité, l'historienne dénote que « [l]e discours fabrique à leur sujet, et malgré ses prétentions sinon scientifiques du moins factuelles, une ornementation rhétorique que l'œuvre même et les faits entourant sa production pourraient aisément démentir si les parties concernées (historiens de l'art, critiques, artistes, publics) ne semblaient pas si attachées à l'opération de fétichisation par laquelle le dernier tableau, du seul fait de sa *place* dans sa série des œuvres du corpus et au nom de ce corpus qu'il vient clore, vient se porter à la place vide de l'auteur mort » (2007 : 65). En accord avec les propos de Lamoureux, ce type de fétichisme empêcherait de voir dans l'œuvre *Hambletonian, Rubbing Down* des détails qui devraient favoriser l'émergence de maints questionnements au sein de la discipline.

direction que le regard doux et curieux de l'animal. Tout de son expression faciale dénote qu'un élément familier se trouve à proximité, ce qui l'apaise. Par cette exception notable au traitement habituel fait du cheval par Stubbs, l'artiste démontre qu'il n'est pas insensible à la condition de l'animal et qu'il possède, à l'occasion, l'intérêt et/ou le temps de le peindre avec compassion.

Un an plus tôt, Stubbs produit *Portrait of a Gentleman Upon a Grey Hunter* (1781) (fig. 73), et des similarités évidentes existent entre les deux œuvres. Cependant, dans *Portrait of a Gentleman Upon a Grey Hunter*, le visage du cheval est peint beaucoup plus grossièrement et le sentiment d'harmonie entre cheval et cavalier est absent. S'étant visiblement servi de *Portrait of a Gentleman Upon a Grey Hunter* comme inspiration pour produire par la suite *Self-Portrait on a White Hunter*, Stubbs rend positive, cette fois, la valeur du réemploi en en faisant directement bénéficier son cheval-sujet. La comparaison des deux œuvres permet également de nous sensibiliser aux codes esthétiques imposés aux humains dans la tradition des portraits du type à l'époque. En adoptant lui-même plusieurs des conventions exhibées par le cavalier de *Portrait of a Gentleman Upon a Grey Hunter*, Stubbs respecte plusieurs codes qui sont indélogeables des limites des portraits dits équestres (dont les postures et les habits). Néanmoins, en offrant aux deux espèces un décor plus luxuriant, et donc plus accueillant, dans *Self-Portrait on a White Hunter*, et en conférant un regard vif au cheval et à son avatar, Stubbs témoigne, par ce traitement attentif à la vie et moins mécanique, qu'il possède la sensibilité de voir ce qui rend un portrait plus « parlant », plus vrai⁶⁵. S'il est incontestable que Stubbs devait exercer son art à l'intérieur d'un contexte très oppressif dans lequel ses œuvres s'inscrivent habituellement, il démontre ses aptitudes à contester ce langage dans *Self-Portrait on a White Hunter*.

Très peu de dessins préparatoires des œuvres équestres de Stubbs ont survécu. À l'examen attentif de la manière dont il peignait ses sujets, souvent selon une technique de copier-coller et fortement inspirée par ses études anatomiques, dont il sera question au point suivant, il est raisonnable de se

⁶⁵ Dans une œuvre comme *Reapers* (1785) (fig. 74), issue de sa série subséquente sur le thème des paysans, même si le cheval n'est pas le sujet principal et qu'il ne s'agit pas d'un Thoroughbred, Stubbs le représente avec un plus fort degré d'investissement qu'il ne le fait avec les champions de la course. Parker encense le traitement par Stubbs de ses œuvres sur ce thème. « Les sujets rustiques étaient à la mode à cette époque. [...] Les scènes rurales de Stubbs n'ont rien de sentimentale, elles sont magnifiquement conçues et soigneusement observées d'après nature, comme on pouvait s'y attendre compte tenu de son attitude indépendante. Il n'y a pas d'arbres morts, de fausses ruines ou de murs effondrés, si appréciés des romantiques de l'époque. Ses ouvriers agricoles sont des gens robustes qui vaquent à leurs occupations, et non les acteurs d'une scène inventée » (1984 : 46).

demander combien de ces dessins ont réellement existé⁶⁶. De plus, les peintures de Stubbs ont la réputation de ne pas bien se conserver. Beaucoup d'entre elles ont été réalisées avec une peinture à l'huile très fine. Assez peu ont traversé les années sans s'être fortement détériorées. Il est facile de faire un lien entre leur médiocre capacité de conservation et la vitesse à laquelle Stubbs devait peindre pour répondre à la demande. Je suis d'avis que beaucoup de ces portraits représentaient un outil de marchandage, un levier, pour assurer le financement d'autres projets qui le passionnaient davantage⁶⁷. Il est par ailleurs raisonnable d'avancer qu'à l'époque, refuser les commandes de la noble société n'était pas une chose facile à faire. En ce sens, il existe une corrélation entre la soumission du cheval et celle de l'artiste, qui tous deux doivent répondre aux exigences des industries (course et peinture) « qui les possèdent ».

2.2.1 Sublimier les écorchés ou l'adoration des viscères

Alors dans sa trentaine, Stubbs travaille durant seize à dix-huit mois (selon les sources) à l'épluchage systématique de corps équins en vue de la création de ce qui deviendra *The Anatomy of the Horse* (fig. 75), un ouvrage parfaitement inscrit « dans l'esprit d'investigation empirique, philosophique et scientifique du dix-huitième siècle » (Lambourne 2000 : 56)⁶⁸. Dans son ensemble, l'entreprise est complexe, périlleuse et gardée secrète⁶⁹. Loin des regards, les victimes équines sont mises à mort par Stubbs, qui, d'une main ferme et décidée, tient la lame affûtée par laquelle leur jugulaire est tranchée. Cette même main fera par la suite des gestes plus délicats. Elle

⁶⁶ « Au cours de la vente d'atelier qui a suivi son décès, de nombreux porte-folios d'études furent répertoriés [...]. Il ne faut pas oublier que les seuls dessins qui semblent avoir survécu sont les études anatomiques, qui semblent avoir été conservées plus pour leur information que pour leur valeur artistique. Il est regrettable que sur les quelque 600 dessins mentionnés en 1807, si peu soient connus » (Parker 1984 : 15).

⁶⁷ Stubbs, dont on associe la pratique quasi exclusivement à la peinture et au dessin, a expérimenté plusieurs techniques et matériaux au cours de sa carrière. « À partir de 1769, il travaille différents véhicules de pigments – pin, résine, cire d'abeille, huiles, graisses et émaux – ainsi que des supports tels que des panneaux de bois, des plaques de cuivre et des tablettes de céramique Wedgwood » (Prown 2017 : 34). En fin de vie, témoignant d'une soif d'exploration et d'un désir de retourner à l'exploration anatomique, l'artiste s'investit dans l'élaboration d'un traité interspèces inusité intitulé *Comparative Anatomical Exposition of the Human Body with that of a Tiger and a Common Fowl* (1795-1806).

⁶⁸ Avant de se consacrer à son ouvrage traitant exclusivement d'anatomie équine, Stubbs avait illustré des fœtus *in vitro* dans l'ouvrage du docteur John Burton, *Essay Towards a Complete New System of Midwifery* (1751). Parker explique : « Ce travail l'entraîne dans des aventures étranges et macabres. Il pille les tombes la nuit pour y trouver les corps de femmes mortes en couches, afin de disséquer et de dessiner les parties particulièrement concernées par la pratique des sages-femmes. Ce qui valut à Stubbs une mauvaise réputation » (1984 : 4). En vue de la réalisation de *The Anatomy of the Horse*, Stubbs n'a pas seulement volé des cadavres, mais il a lui-même assassiné des êtres.

⁶⁹ Blake souligne qu'au XVIII^e siècle, l'activité chirurgicale est moralement liée à la dépravation sexuelle (2006 [2005] : 62). « La dissection, même de chevaux, aurait pu être considérée comme une ingérence dans l'œuvre de Dieu, et donc comme une procédure diabolique; ainsi [Stubbs] devait-il veiller à ne pas contrarier les habitants du village » (Parker 1984 : 7).

pèlera systématiquement les corps pour en révéler les merveilles internes, qu'elle dessinera par la suite avec une extrême précision sur le papier. Dans l'ensemble, le contraste des différents gestes est fort. Pour toucher l'animal, selon la tâche à exécuter, Stubbs habille sa main d'un gant de fer ou bien d'un gant de velours⁷⁰.

Feuilleter *The Anatomy of the Horse* est un acte paisible (fig. 77) (fig. 78). « Les dessins ont une sérénité, une calme délicatesse [...] qui sont étonnantes, quand on pense à l'atmosphère d'abattoir dans laquelle Stubbs a dû travailler » (Parker 1984 : 13). L'élaboration de l'ouvrage est indissociable de scènes et d'actes d'horreur. Dans le hangar, avant qu'il ne soit attaqué stratégiquement par le couteau de Stubbs, le cheval est fermement attaché. Il est possible qu'il tremble. Qu'il cherche à se débattre. Éventuellement, il perd connaissance. Je me demande ce que faisait Stubbs pendant ce temps : posait-il sa main sur le corps de l'animal? Cherchait-il à le calmer, à le rassurer? Ou était-il absolument impatient que le sang s'écoule de l'entaille pour pouvoir enfin commencer son travail en mettant le cadavre au service de son ambitieux projet? À quel moment le cheval ressuscitait-il sous ses yeux pour se transfigurer en muse? Avant la mise à mort, voyait-il déjà exclusivement le cheval comme un potentiel à exploiter? Une fois ses traits habituellement considérés comme attrayants écartés – sa robe luisante, sa longue crinière, sa personnalité, ses hennissements –, que reste-t-il du cheval pour Stubbs? L'essentiel? Serait-ce à ce moment, alors que l'animal est débarrassé de ses « artifices », réduit à ses os et à sa chair, que l'anatomiste le trouve sublime, enfin dénudé d'apparats, ultimement modelable?

Après une longue période de gestation, Stubbs publie *The Anatomy of the Horse* le 1^{er} mars 1766⁷¹. La portée du manuel d'anatomie équine est d'importance multiple. En termes de connaissances scientifiques, l'ouvrage fait faire un bond gigantesque à la médecine vétérinaire grâce à « la première étude systématique et correcte du cheval depuis la Renaissance » (Prown 2017 : 33)⁷². De plus, *The Anatomy of the Horse* a pavé le chemin de la carrière de portraitiste équin de l'artiste.

⁷⁰ Dans son autoportrait, Stubbs s'affiche avec une petite main très raffinée (1781) (fig. 76).

⁷¹ « [A]près avoir émergé en 1759, il lui a fallu sept ans pour graver les (dix-huit) planches et enfin parvenir à la publication de son livre » (Fairley 1995 : 9). « Travaillant pendant son temps libre, au petit matin ou à la lumière des lampes du soir, il produisait des plaques conformes aux spécifications requises, au rythme de trois par an seulement » (Blake 2006 [2005] : 128).

⁷² Avant la parution de *The Anatomy of the Horse*, l'ouvrage de référence dans le domaine était celui de Carlo Ruini, *Dell'Anatomia et dell'Infermita del Cavallo* (1598).

Son art possède une dimension visuelle fortement attrayante résultant d'un parfait agencement de l'art et de la science, ce qui était nécessaire pour produire la démonstration claire et cohérente des connaissances et des compétences supérieures de l'artiste⁷³. Croyant que Stubbs s'est beaucoup plus émancipé dans son rôle d'artiste-anatomiste que dans celui d'artiste-portraitiste, en rétrospective, je suis d'avis que son recueil anatomique aura été à la fois son salut et son calvaire⁷⁴. Par la vente des gravures représentant les os, muscles, fascias, ligaments, nerfs, artères, veines, glandes et cartilages du cheval, Stubbs se fait remarquer par des personnages influents dans l'industrie de la course, qui lui commandent des portraits de leurs champions. Qui de mieux pouvait-on espérer engager pour extérioriser sur la toile les mystères du fameux Thoroughbred que celui qui en avait méthodiquement sondé l'intérieur⁷⁵? Les planches anatomiques de Stubbs constituaient pour eux la preuve irréfutable de la capacité de l'artiste à travailler avec une extrême rigueur. Sa dévotion à l'ouvrage était rendue manifeste par des dessins splendides qui ont su séduire une clientèle exigeante en matière de bon goût et de performance⁷⁶. Son aisance à séparer le contenu du contenant et à établir un marquage clair entre différentes conceptions de l'animal est en phase avec la détermination de ces propriétaires et éleveurs, qui s'appliquent à extraire le meilleur d'une race pour en tirer profit au maximum. Comme eux, Stubbs se concentre sur une « essence » de la bête conceptualisée autour de sa structure, de son mécanisme et de ses possibilités de performance.

⁷³ Au XVIII^e siècle, « [l]a dimension esthétique d'une illustration, ce qui en fait une image visuelle vivante [vivid], était considérée comme faisant partie intégrante de sa fonction scientifique en tant que présentation claire et cohérente de connaissances » (Potts 1990 : 12). Avec *The Anatomy of the Horse*, « [l]a simplicité du design et la solidité de la forme, alliées à une précision qui fait autorité, sont extrêmement puissantes » (Parker 1984 : 14). Il me semble intéressant de noter qu'au cours de la même période, en France, Honoré Fragonard partage la passion de Stubbs pour les connaissances de l'anatomie profonde du cheval (1766-1771) (fig. 79). Toutefois, sur le plan de leur matérialité, les traces laissées par Stubbs et Fragonard diffèrent. Pour Fragonard il s'agit de corps-sculptures, injectés successivement de térébenthine et de cire, mais les deux approches témoignent, à une même époque, d'une curiosité anatomique indissociable d'un fort penchant artistique. Pour aller plus loin, je suggère l'ouvrage de Christophe Degueurce (2010), *Honoré Fragonard et ses écorchés. Un anatomiste au siècle des Lumières*.

⁷⁴ « Stubbs est connu pour son aversion des limitations qu'impliquait l'étiquette "peintre de chevaux" » (Sorrell 2014 : 101). « [L]e fait que Stubbs était plus qu'un simple peintre de chevaux apparaît clairement aujourd'hui dans l'éventail de sa production artistique : images de travail, de loisirs, de conflits, de terreur et de mort. Il se passe plus de choses dans les peintures de Stubbs que la simple représentation d'animaux dans des paysages » (Prown 2017 : 32).

⁷⁵ « En sondant avec son scalpel la peau des chevaux pour exposer la vérité anatomique qui s'y trouve, il a exposé à travers son art quelque chose de la réalité sous-jacente du monde dans lequel il vivait » (Prown 2017 : 33). « Stubbs, contrairement à tant de peintres de chevaux [...] savait à quoi ressemblait un cheval, depuis sa structure squelettique interne de base jusqu'au plus subtil modelage de ses muscles sous-cutanés » (Parker 1984 : 59).

⁷⁶ Blake souligne combien à l'époque « Londres n'était pas seulement la Mecque du savoir des Lumières [enlightened learning], elle était aussi la capitale du Bon Goût [Taste] [...]. Vous pouviez avoir tout l'argent que vous vouliez, mais si vous n'aviez pas de goût, vous étiez toujours un moins que rien. Les leaders du goût étaient les leaders du pays, et vice versa » (2006 [2005] : 124).

Tout comme l'est le Thoroughbred performant à la course pour l'élite, le cadavre équin – la matière première nécessaire à Stubbs – est très précieux⁷⁷. L'artiste travaille le plus longtemps possible sur chaque corps équin en sa possession. Les dépouilles sont conservées pour des périodes pouvant aller jusqu'à onze semaines. Le dévouement de Stubbs pour ce qui deviendra dans sa forme finale *The Anatomy of the Horse* est quasi innommable. L'anatomiste s'expose à des risques de santé énormes. Le côtoiement prolongé des carcasses en processus de décomposition est un acte périlleux. Chaque jour, il se tient auprès du cheval mort, et l'avancement de son projet menace sa propre survie. Travailler rapidement pour que la décomposition ne change pas l'aspect visuel de la partie du corps à recopier est inévitable. Le passage du scalpel au crayon doit être rapide. Stubbs a appris à travailler sous pression. À l'opposé, faire le portrait d'un cheval qui vise à inclure son « intérieur psychologique », sa personnalité distincte, demande de scruter l'animal selon une approche très différente. Moins intrusive, plus patiente. Les conditions extrêmes dans lesquelles Stubbs se débat pour faire aboutir ses dessins anatomiques donnent un caractère viscéral à l'entreprise, dont il est certes difficile aujourd'hui de s'imaginer les détails.

Techniquement, il y a la gestion des divers organes et boyaux évidés qui jonchent le sol, et dont les liquides se logent dans les crevasses et suintent de la terre battue. Il y a les essaims de mouches, les larves, les asticots et les gangs de vermine qui se disputent l'espace et les restes du cheval avec Stubbs. Il y a l'air ambiant, duquel toutes les qualités sont évincées et où s'exhalent exclusivement les effluves rances de putréfaction, de sang séché, de pourriture. Il y a les miasmes qui entrent dans les pores de peau de Stubbs et qui, devenus indélogeables, déclarent la chair de l'homme un territoire conquis. L'infection, tels une deuxième peau ou un costume de travail dont Stubbs ne peut se défaire, confirme les propos de Zygmunt Bauman dans son essai « The Sweet Scent of Decomposition », qui déclare que les odeurs sont « les plus obstinées, les plus irrégulières, les plus

⁷⁷ Il est impossible de savoir de façon définitive la race ou encore le sexe des chevaux sur lesquels travaillait Stubbs pour la création de son atlas. En apparence, les corps pourraient être des pur-sang. Cependant, il est possible que Stubbs travaillât sur des races plus lourdes, plus « locales », et donc moins chères, et qu'il répliquât les différents systèmes à l'intérieur de contours préalablement tracés de type « Thoroughbred ». Dans son explication détaillée des techniques utilisées par Stubbs pour la création de son manuel d'anatomie, Parker révèle sa stratégie de remplissage : « Stubbs semble avoir réalisé un dessin principal du squelette et de la silhouette principale du cheval. Le dessin maître a été tracé sur de nombreuses feuilles de papier au moyen d'un poinçon – en perçant de minuscules trous le long du contour, puis en tapotant du charbon de bois en poudre à travers les trous sur le papier en dessous, en laissant une série de points de charbon de bois peu visibles. Ceux-ci étaient soigneusement joints à l'encre pâle pour donner le contour exact du dessin principal. De cette manière, Stubbs a pu obtenir une continuité de taille et de pose pendant la dissection d'un certain nombre de chevaux différents. Il est possible de voir ces dessins à l'encre pâle avec leur ligne légèrement saccadée sous un grand nombre d'études » (1984 : 11).

ingouvernables de toutes les impressions » (Bauman 1993 : 24)⁷⁸. *Psychologiquement*, c'est à se demander si les images et les odeurs, laides et répugnantes, qu'enregistrent les yeux et les fosses nasales de Stubbs pouvaient vivre exclusivement le jour. Le spectre des carcasses sanglantes, sacrifiées par la soif de l'homme de voir aboutir son projet, venait-il hanter ses nuits? S'expliquer les motifs intimes de Stubbs dans sa quête de dompter l'anatomie interne des chevaux qu'il met à mort ne peut relever que de l'hypothèse. Très jeune, par le métier de son père qui était tanneur, Stubbs a été confronté aux corps morts des animaux. Recréer cet univers investi d'odeurs et d'images particulières aurait-il pu créer une sensation de familiarité ou encore produire en lui un désir de vengeance envers l'animal? Comme le précise Alex Potts, « aucune image, même les illustrations scientifiques, ne peut être purement neutre » (Potts 1990 : 12).

Certes, pour la création de son atlas, une mise à distance de l'animal par l'artiste est nécessaire au « pelage » systématique de toutes ses couches, ce qui, à première vue, exclut sa psychologie. L'opération anatomique recherche un type de vérité intérieure acquise par un dévoilement mécanisé. La découpe méticuleuse et méthodique de la chair équine amène Stubbs à considérer l'animal, avant tout, comme un morceau de viande. Une fois mort, le corps du cheval devient l'outil le plus efficace à l'assouvissement des aspirations dévorantes de l'artiste, permises exclusivement par le sacrifice ultime de la bête. Ainsi, le cheval est complètement instrumentalisé par soif de connaissance. Dans ce contexte précis, la vie de l'animal ne sert qu'à offrir sa mort à Stubbs. La relation est unidirectionnelle. Elle existe pour assouvir chez l'un un besoin qui requiert la finitude de l'Autre. Pour la création de son ouvrage, la volonté qu'a Stubbs de saisir à la perfection les moindres détails de l'anatomie équine domine largement sur tout sentiment d'attachement lié au caractère vivant de l'animal « d'origine ». Ce type de relation interespèces entachera sa future carrière de portraitiste de champions. En effet, Stubbs produira majoritairement des portraits qui sont avant tout « anatomiques », sa technique de peinture étant « un défi intellectuel plus qu'un défi émotionnel » (Blake 2006 [2005] : 142)⁷⁹. Au XVIII^e siècle, l'idéal physiologique du Thoroughbred est bien établi et fait consensus. Pour Stubbs, il est répliquable. En ce sens, sa

⁷⁸ « Stubbs s'installa dans une ferme isolée [...] afin que les odeurs nauséabondes de chair de cheval en décomposition n'atteignent pas le village » (Parker 1984 : 7).

⁷⁹ Carol Santoreli affirme qu'il y a une corrélation directe entre les dessins anatomiques et certains de ses portraits. « Stubbs a clairement basé son portrait de Lustre (fig. 50) sur ses dessins pour *The Anatomy of the Horse*. Il a positionné son sujet latéralement pour mieux mettre en valeur son système musculosquelettique, ses marques uniques et sa carrure athlétique » (2015).

technique de « copier-coller » lui permet de faire des raccourcis efficaces. L'animal qui respire, bouge et défèque oblige de se plier à maintes contraintes. Statique, immobile et raide, tel qu'il l'était une fois mort et accroché aux poulies de son atelier, il représente pour Stubbs le souvenir indélébile de l'équin « pratique ». C'est un modèle de référence qui ne quittera plus jamais tout à fait l'artiste-portraitiste.

The Anatomy of the Horse présente six modèles, vus de face, de côté et de derrière⁸⁰. Stubbs fait le tour de l'animal, ne se limite pas à un seul point de vue. Il tente de posséder sa structure. Dans son corpus, ses portraits peints ne révèlent pas le même dévouement. Ils sont aussi plus en phase avec une tradition déjà établie de portraits de chevaux, où l'animal est quasi toujours montré de profil. Contrairement à sa pratique, dans laquelle il peint surtout des étalons, les chevaux de son atlas sont asexués. Il est impossible de déterminer avec certitude s'il s'agissait d'étalons, de juments ou d'hongres⁸¹. Sur les pages de l'atlas, leur sexualité est disparue. Un examen attentif permet aussi de constater que Stubbs s'est permis quelques écarts au réalisme « pur ». À bien y regarder, ses modèles ne sont pas complètement dénués d'émotions. À titre d'exemple, tous ont conservé leurs oreilles. Étrangement, toutes sont tournées vers l'arrière, ce qui indique, en langage équin, un inconfort ou encore une attention portée vers un bruit que l'animal n'arrive pas à voir. Il s'agit là du seul droit de parole que Stubbs leur a accordé.

Dans l'atlas, une ruse offre l'illusion que les corps morts se tiennent debout et, ainsi, qu'ils défient la gravité qu'impose leur condition. Selon un système élaboré, les chevaux sont pendus par un système de poulies et de crochets. Leurs pieds reposant sur une plateforme, l'ingénierie a permis que les modèles ne pendent pas vers le bas, tirés par leur propre poids. Certains dessins les montrent même en mouvement (fig. 81), produisant un indécidable de vie et de mort des chevaux anatomiques. Les modèles « bougent » et changent de position, ce qui leur confère une subtile

⁸⁰ Des dix-huit planches finales, seulement quarante-deux dessins ont survécu. Pour Parker, il ne fait aucun doute qu'il y en avait beaucoup plus. À la mort de Stubbs, Landseer, le peintre animalier anglais contemporain de Bonheur, se porta acquéreur de ces planches (1984 : 10). Bonheur possédait, elle aussi, une copie de *The Anatomy of the Horse*. Il est possible que Bonheur et Landseer aient incorporé des aspects de ces travaux anatomiques dans leurs œuvres respectives, ce qui signifierait que des traces de la violence perpétrée par Stubbs hantent leurs peintures. L'hypothèse confère un nouveau sens à « l'anxiété de l'influence » (Bloom 1997 [1973]).

⁸¹ En ce qui concerne la question du genre, une des planches anatomiques, celle représentant une étude des muscles du postérieur (fig. 80), révèle une absence de vulve. Cependant, rien n'empêche l'artiste d'avoir omis l'organe féminin lors de la retranscription.

vitalité. Leur action semble encline à offrir aux chevaux une chance de vie dans la mort. En quelque sorte, c'est comme s'ils sont « révélés » dans la mort : Stubbs leur offre une position idéale afin qu'ils exposent leur intérieur, leur musculature. Mais l'animation des modèles n'amoindrit pas leur objectification. *The Anatomy of the Horse* exerce une forte pression sur le corpus équin subséquent de Stubbs : ses portraits de chevaux « morts vivants » se révèlent être plus inspirés de ses études d'anatomie qu'être des témoignages de chevaux vivants, qui respirent. C'est ainsi que l'art et la violence se côtoient intimement, la créativité et la quête de connaissance étant littéralement liées à la destruction de l'Autre.

Par la création de *The Anatomy of the Horse*, Stubbs relève un défi incroyable. À première vue, l'ouvrage réussi à faire disparaître tout le macabre et le lugubre de ses conditions de travail, de même que la cruauté envers les chevaux qu'elle a nécessité. Stubbs arrive à sublimer ses écorchés. On y voit et ressent que les corps minutieusement pelés, pour être ensuite cruellement « ex-pausé » (Michaud 2011 : 60), étaient adorés par l'artiste. On peut même en arriver à oublier la production derrière. Bizarrement, le degré d'attention de l'artiste envers l'animal y est exemplaire. Le constat est macabre. Sur le papier, la beauté spectrale des carcasses est troublante. Les dessins sont le produit d'un regard et une main honnêtes, dénués de scrupules. Gilpin a aussi démontré un intérêt pour l'anatomie. En comparaison à ceux créés par Stubbs pour son atlas, les dessins de Gilpin paraissent grossiers, sommaires, superficiels (fig. 82) (fig. 83). Ils démontrent que Gilpin s'y intéresse, mais sans plus. Sa curiosité pour l'intérieur physiologique est limitée. Il ne ressent pas le besoin de percer la barrière physique de la peau. Une distance entre lui et l'anatomie profonde de son sujet lui convient. Entre les deux hommes, la connaissance du cheval se joue sur des registres d'intimité quasi antagonistes. À cet effet, le dessin par Gilpin du visage de Flora, la jument de lord Wennan (1749) (fig. 84), est très révélateur.

Un examen pointilleux de *The Anatomy of the Horse* confirme que « voir » les chevaux des portraits de Stubbs demande de repenser plusieurs automatismes limitant notre capacité à nous relier à l'Autre par l'observation. En ce sens, la position adoptée par Stubbs envers le cheval-sujet à travers ses créations artistiques mérite d'être davantage désossée, exposée. Elle est complexe. S'extasier devant son art ne saurait suffire. Il existe une sorte d'aisance chez l'artiste à côtoyer l'équin diminué, affaibli de nature, qui transparaît tout au long de la carrière de Stubbs dans le traitement

qu'il lui impose. Ulérieure à *The Anatomy of the Horse*, sa série célébrée créée autour du thème du lion attaquant un cheval (fig. 85) (fig. 86) réanime de façon évidente l'horreur du cheval agonisant⁸². Stubbs y exagère autant l'expression du cheval que celle du lion en les rendant anthropomorphiques, ultra-« lisibles ». Gilpin, pour sa part, utilise une technique plus subtile et plus crédible pour montrer la peur du cheval dans une scène où celui-ci est effrayé par un serpent (fig. 91) : Gilpin lui offre des yeux surdimensionnés pour insister sur son émotion, plutôt que de falsifier complètement son expression. C'est aussi le cas des chevaux de son contemporain, James Seymour, dans *Old Fox Held by a Groom* (fig.) (1721) (fig. 92) et dans *A Bay Racehorse with Jockey Up* (1730) (fig. 93), qui exhibent des yeux proéminents leur donnant toutefois une expression caricaturée. Chez Gilpin, la composition du tableau *Horse Frightened by a Snake* (1780-90) laisse présager que le cheval pourra s'enfuir et que sa rencontre avec la vipère ne lui sera pas fatale. C'est un face-à-face dangereux, mais le cheval a une chance; les dés de son sort n'ont pas été jetés. Chez Stubbs, sa série d'œuvres sur le thème du lion et du cheval rend explicite la confrontation inégale entre le prédateur et la proie. Même si l'esthétisme poli, sans sang ni viscères apparents, permet de facilement de ne pas s'attarder aux réelles implications d'une telle expérience pour le cheval, au sein de certaines de ces œuvres, ce dernier manifeste des signes évidents d'inconfort. Ses oreilles complètement couchées sur son encolure, l'ouverture de sa bouche qui hennit bruyamment et les veines gonflées de son visage témoignent que le déséquilibre est réel, mais il est diminué, invisibilisé, à force de conventions esthétiques⁸³.

⁸² *A Lion Devouring a Horse* « est l'un des thèmes favoris de Stubbs, dont il a réalisé près de vingt versions » entre les années 1760 et 1790; « il y a fusionné un sujet classique avec la ferveur romantique » (Lambourne 2000 : 56). Selon Clark, « [l]e lion fut étudié dans la ménagerie de lord Shelburne, le cheval dans les écuries royales. Stubbs lui fit peur volontairement, afin d'obtenir ce regard d'effroi » (1977 : 214). Un siècle plus tôt, Giovanni Francesco Susini crée un bronze d'après Giambologna, un cheval victime d'une attaque d'un lion (premier quart du XVII^e siècle) (fig. 87). Dans l'œuvre de Susini, le rendu des déchirures de la peau du cheval, créées par les griffes et les dents acérées du félin, est particulièrement réaliste, le médium permettant particulièrement bien de saisir l'effet des griffes qui lacèrent la peau et la pénètrent. Une hypothèse plausible de l'intérêt de Stubbs pour le sujet est que lors de son voyage à Rome, il ait été en contact avec ce modèle, reproduit abondamment en sculpture. On peut imaginer que l'artiste aurait pu y voir un défi intéressant à relever en peinture. Cette hypothèse se corrèle avec son caractère reconnu comme très ambitieux. Au XIX^e siècle, nombre d'artistes continuent à être inspirés par le thème du fauve attaquant le cheval, comme le démontrent plusieurs fois Géricault (vers 1826-1829) (fig. 88) et Franz Adam (1846) (fig. 89), ou encore Eugène Delacroix qui, pour conclure le narratif des maintes attaques perpétrées par les lions et les tigres sur le cheval, créa une œuvre où le fauve ne se contente pas d'attaquer, mais dévore un cheval (c. 1844) (fig. 90).

⁸³ Au sein de la discipline, lorsque l'on observe les œuvres d'art représentant le cheval, l'humain n'est pas considéré comme un prédateur pour l'équin. Pourtant, qu'il s'agisse de l'artiste, du cavalier ou du regardeur qui ne sait tendre l'oreille à ses cris à l'aide lancés vers nous ni remarquer son regard exorbité exprimant la terreur, le manque d'empathie interspécies dans l'analyse de maints tableaux, dont plusieurs exécutés par Stubbs, démontre que de tous les prédateurs, l'humain, sinon l'historien de l'art et le critique, est le plus probant.

Les chevaux-sujets de *The Anatomy of the Horse* se sont également vu accorder un traitement léché qui tend à faire disparaître les agressions perpétrées par Stubbs, leur prédateur. La violence est rendue impersonnelle, l'histoire de l'art la détache de l'artiste⁸⁴. Page après page, un esthétisme aux limites du déroutant garde les cadavres équins impassibles, seuls et en suspension, dans un univers irréel épuré⁸⁵. Dans ces conditions, l'attention du regardeur est nécessairement concentrée sur l'exploit technique. C'était l'idée. La dépouille équine est un gabarit qui sert le dessein de faire la démonstration des compétences spectaculaires de l'artiste. Seul sur la toile, Whistlejacket (fig. 67) offre lui aussi l'occasion de contempler, sans distraction, le talent d'exécution de Stubbs. Cependant, contrairement à Whistlejacket, les modèles défunts de *The Anatomy of the Horse* ne jouissent pas d'une attention aussi ouvertement soutenue à travers le temps. Célébrer la beauté des chevaux assassinés peuplant l'atlas est une affaire plus délicate. Traiter du caractère sublime des écorchés traîne le boulet d'un malaise. Ces chevaux étant devenus objets de contemplation, la mémoire, pour les admirer sans transgresser la morale, tait toute évocation de leur souffrance, de leur fin dans des conditions horribles⁸⁶. D'un même élan, le regard déposé sur l'œuvre efface les conditions horribles dans lesquelles Stubbs s'est lui-même plongé pendant ses nombreux mois d'intense exploration, propulsé par une pulsion intraitable le rendant apte à côtoyer l'horreur ainsi que la mort et ses vermines. Tueur de ses chevaux-sujets, il fera naître, sur papier, un type inusité de merveilleux artistique qui dépasse tout entendement et secoue tous repères éthiques⁸⁷. *The Anatomy of the Horse* est vecteur d'un talent d'exécution et d'un degré de dévouement à l'ouvrage peu communs, rarement vus, tandis que derrière, la réalité terrible des équins qui en furent l'inspiration demeure catastrophiquement en sourdine. Pour moi, *The Anatomy of the Horse* sert aussi de compas pour aider à voir l'œuvre de Stubbs dans son ensemble, pour la considérer plus lucidement, avec plus de justesse et de justice.

⁸⁴ Les planches anatomiques composant l'ouvrage sont en contraste avec *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt, dont « la violence de l'exhibition » fait « advenir dans la représentation l'instance d'une subjectivité » (Dessons 2006 : 9).

⁸⁵ Avant *The Anatomy of the Horse*, les manuels anatomiques situaient les sujets dans de petites scènes venant de mondes imaginés. Dans son ouvrage, Stubbs décide d'offrir la page exclusivement à l'animal, toutes espèces confondues. Avec ce concept de la page « nue », il innove au sein d'une tradition bien établie en matière de représentations anatomiques.

⁸⁶ Tout comme c'est le cas avec les écorchés de Fragonard, qui sont visuellement impressionnants et dont la technique pour les produire les a gardés secs, « propres » et inodores, *The Anatomy of the Horse* réussit facilement à faire oublier tous les sacrifices requis pour la production de l'œuvre finale.

⁸⁷ Dans un contexte beaucoup plus contemporain, mélangeant le saint et l'animal, l'artiste Francis Bacon a fortement été inspiré des abattoirs pour produire ses œuvres sur le thème de la crucifixion.

2.3 Sawrey Gilpin. Accueillir la nature du cheval

Le type de beauté équine centrale aux réalisations de Gilpin doit être célébré pour la finesse de son caractère éthique. Ferguson résume avec précision la position qu'occupe le cheval au sein de la pratique artistique de l'artiste :

Gilpin donne au cheval une place centrale, tant sur le plan psychologique que sur le plan de la composition, et son choix de sources narratives fournit un message clair : le cheval est une créature pensante et sensible, qui mérite le respect et l'estime de l'humain [man], non seulement en raison de sa grâce et de sa beauté, mais aussi du rôle vital qu'il joue dans les affaires des humains [man's affairs]. (Ferguson 2005 : 120)

À l'instar de Stubbs, Gilpin a laissé une trace imposante de son travail d'exploration de l'équin⁸⁸. Composé d'une quantité importante de croquis et d'esquisses, son corpus témoigne d'un réel intérêt qui se love dans une volonté de développer une meilleure compréhension interespèces. Ses dessins sont autant de moments, captés et reproduits, où l'énergie du cheval est transmise. Les lignes de l'artiste sont mises au service de l'Autre : de ses mouvements, de sa vitalité, de ses formes, de son humeur du moment (fig. 94) (fig. 95). Souvent, ses esquisses ne sont pas « finies », ce qui empêche le cheval d'être totalement capturé par les traits (fig. 96). Alors « [l]a vérité appartient à ce mouvement de l'acquiescement qui cherche en vain à se rendre adéquat à sa cause ou à la chose [...] la juste mesure du "rendre" est impossible – ou infinie » (Derrida 1991 : 36). Parfois, l'équin est à peine nommé par la ligne (fig. 97). « Le performatif qui se met ici en scène est celui d'un "rendre la vue" plutôt que l'objet visible, plutôt que la description constative de ce qui est ou de ce qu'on remarque devant soi » (36). Enfin, même lorsqu'il est « complet », les contours un peu flous et les hachures de sa robe accordent à l'équin des parcelles de vie autonome (fig. 98). La ligne contient, mais Gilpin résiste à son pouvoir de contention. En art, le trait est amplement associé à la production de différences formelles, mais de façon générale, Gilpin semble accepter ne pas totalement pouvoir saisir l'Autre. Il ne le peut pas et/ou ne le souhaite pas. Pour moi, une poésie visuelle interespèces se dégage de l'ensemble de son œuvre.

Certains de ses croquis possèdent une qualité éthérée distincte (fig. 99). Ici, telle une feuille sous

⁸⁸ L'impressionnante collection du Yale Center for British Art révèle que l'artiste avait aussi, mais dans une moindre mesure que pour le cheval, un intérêt pour d'autres espèces, telles que les fauves, les bovins, les chiens, les hiboux et les cerfs.

l'emprise d'une bourrasque, le cheval est le plus possible libre d'attache à la gravité. Il est flottant. Un tel rendu résulte du geste naturel et délicat de Gilpin : puisque la ligne n'emprisonne que partiellement son corps, le cheval-sujet n'est que partiellement la possession de l'artiste. Elle est mise au service de l'indécidable. « [L]a grâce du trait signifie qu'à l'origine du *graphein* il y a la dette ou le don plutôt que la fidélité représentative » (Derrida 1991 : 36). Une part de la relation se joue sur un troisième plan, inconnu des deux. Cette technique offre un cheval à voir. Un cheval qu'en retour, on ne peut complètement maîtriser, comme cela devrait toujours être le cas. Comme tout art représentant les chevaux, celui de Gilpin offre l'occasion de réfléchir aux façons traditionnelles et dominantes d'entrer en relation avec l'Autre. Dans ce croquis (fig. 100), la selle et la ligne qui sert de sangle ne sont que des objets superflus, des appareils inutiles, qui ne gênent en rien l'équin dans son élan. La tache d'encre plus foncée, à sa gorge, longe sa joue et sa gourme pour ensuite se diviser dans son œil, son naseau et sa bouche, vecteurs de paroles. Gilpin lui témoigne une marque de respect en rendant la scène tout à propos de lui et en valorisant sa part inaccessible. Parallèlement, la multitude d'études de chevaux produites par Gilpin nourrit son désir de contacts interspèces.

Aussi, à la différence de Stubbs pour qui la carrière a été fortement orientée autour de chevaux jugés « importants », Gilpin démontre un attrait général pour un plus large éventail de races, de conditions et de tempéraments (fig. 101). En effet, les chevaux de Gilpin sont plus rarement « idéalisés ». Son traitement consciencieux des différences laisse davantage la possibilité à la nature véritable de l'équin-sujet de transparaître sur le médium. Gilpin n'était pas insensible à l'attraction du Thoroughbred ni à la frénésie des courses dont était pris son peuple. À l'occasion, les champions ont été des modèles pour lui⁸⁹. Mais le choix des sujets importe dans le degré d'intimité de la rencontre interspèces; ceux-ci sont présentés sensibles et représentés avec sensibilité (fig. 102). En ce sens, puisqu'une volonté d'éduquer ses contemporains à de meilleurs rapports à l'Autre colore sa pratique, l'art de Gilpin possède une vocation didactique⁹⁰. Son travail

⁸⁹ Pour Landry, les Houyhnhnms de Swift représentent la parfaite incarnation des plus hauts idéaux anglais liés aux Thoroughbreds (2009 [2008]). Trois ans après sa publication, le roman de Swift est fortement associé à l'importation de l'Arabe Bloody Shouldered, où le cheval est passé « d'une île à l'autre, du pays des Houyhnhnms [Houyhnhnmland] à l'Angleterre » (124).

⁹⁰ « Il a été l'un des premiers à illustrer d'importants changements d'attitude à l'égard des animaux dans la seconde moitié du siècle, lorsque le mouvement naissant de défense des droits des animaux a commencé à lutter contre la cruauté envers les animaux, la cruauté des anciennes coutumes abusives et celle de la nouvelle exploitation scientifique » (Ferguson 2005 : 6).

s'inscrit dans ce qui sera nommé « Age of sentiment », « ce tournant critique, à l'ère victorienne, en faveur des sentiments » (Bell 2000 : 118). Son désir de participer à la pacification de nos relations avec l'animal se lit clairement dans ses études portant sur la caudectomie (fig. 103) et le langage des oreilles (fig. 104). Ces documents constituent de précieuses archives liées au mieux-être du cheval et à l'éthologie équine au XVIII^e siècle. Plusieurs travaux de Gilpin doivent être considérés comme d'importantes contributions aux droits naissants des animaux⁹¹. Aussi, comme j'en ferai la démonstration au point suivant, sa série sur le thème de Gulliver chez les Houyhnhnms prouve sa curiosité quant aux possibilités de percer la frontière du langage interspécies. Pour ce faire, un de ses outils picturaux prééminents est la mise en évidence de la force du regard du cheval représenté. Sa fascination à tenter de comprendre les rouages de la communication entre les chevaux, de même qu'entre les espèces humaine et équine, se lit dans des observations pointues, retranscrites sur le médium. À répétition, Gilpin démontre qu'il est attentif à de fins détails chez l'Autre, tels que les mouvements de queue et d'oreilles, ainsi que les différents positionnements des corps équins que seul un œil observateur peut capter. Il le fait dans le but de rendre « vivant » son cheval-sujet.

De façon large, maints éléments du corpus de l'artiste possèdent la capacité de promouvoir une vision plus holistique des modes relationnels possibles entre humains et équidés⁹². Son approche bienveillante envers le cheval le distingue de Stubbs, chez qui l'empathie interspécies apparaît de façon plus sporadique. Chez Stubbs, le stoïcisme des poses équines et les regards éteints qu'il leur confère sont des façons de mettre l'animal au pas. Ce type de traitement équivaut, métaphoriquement, à le tenir par une laisse très courte pour le contrôler. Gilpin préfère le cheval plus émancipé. Cette différence marquée entre l'art équin de Stubbs et celui de Gilpin a été remarquée par Ferguson : la « compréhension [de Gilpin] de la vitalité et du mouvement expressif

⁹¹ Même si la SPCA [Society for the Prevention of Cruelty to Animals] n'a été fondée qu'en 1824 (Ferguson 2005 : 222), « l'influence de Gilpin a contribué à la montée du "sentiment" [rise of "sentiment"] et de l'humanitarisme dans les années 1770 et 1780 et a affecté les représentations ultérieures de la condition animale dans l'art » (9). « Les frères Gilpin étaient parmi les rares à combiner l'histoire naturelle, l'art et le souci du bien-être des animaux » (227). Le frère aîné de Gilpin, le révérend William Gilpin, est considéré comme l'inventeur du concept du pittoresque.

⁹² Par son traitement pictural consciencieux des animaux, Gilpin démontre une résistance à adhérer à l'idée que l'humain opère dans un monde isolé des autres vivants. Aujourd'hui, des penseuses comme Hannah Gibson et Sita Venkateswara réfléchissent à une définition de « Nature » en lien avec le concept de l'Anthropocène, où « éloignée des humains [elle est] ultimement considérée comme une chose à vaincre, à posséder, à exploiter ou à craindre » (2015 : 8). Pour aller plus loin sur le sujet de l'Anthropocène, je suggère de consulter Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin » (2015).

du cheval était inégalée à son époque, et son sens du vivant et du transitoire contraste avec la préférence de Stubbs pour le monumental et le sculptural » (Ferguson 2005 : 276).

Dans l'exercice de sa profession de peintre, Gilpin devait, au moins en partie, se soumettre aux standards du temps et respecter certaines règles du marché. Mais même lorsque Gilpin représente le cheval et son propriétaire bourgeois, comme il le fait dans *'Furiband', with His Owner, Sir Henry 'Harry' Harpur, 6th Bt (1739-1789) and a Groom (1774)* (fig. 105), il le fait en accordant un degré de liberté notable à l'animal. Ici, tenu par une laisse longue accrochée à un simple licol, le cheval broute l'herbe pendant que la main du groom est délicatement déposée sur son encolure, tandis que le propriétaire s'appuie nonchalamment sur sa canne et contemple la scène tranquillement⁹³. Dans l'ensemble, la scène est sereine et les corps sont souples. Le placement des pieds du propriétaire reflète la pose des postérieurs de Furiband, ce qui encourage la continuité visuelle entre l'homme et l'équidé. Bien sûr, ces détails contribuent à l'équilibre de la composition, mais au-delà de l'aspect formel, ils attestent d'une affinité, d'une continuité entre les deux espèces, qui se tiennent ensemble plutôt que d'être séparées.

Contrairement à Stubbs, qui célèbre le cheval à travers des représentations que l'on peut qualifier de sculpturales et statiques, où le cheval semble isolé, même s'il fait partie d'un groupe, les chevaux de Gilpin vivent dans un monde moderne, où ils sont vivants et ont quitté la « noble simplicité et une splendeur tranquille » (Ferguson 2005 : 187). Ce sont l'affect et les émotions qui préoccupent davantage Gilpin et qui prennent le dessus sur la « stricte » anatomie. Son attention se porte surtout sur les émotions liées à la vie intime de l'animal, qui se manifeste surtout par son langage corporel⁹⁴. Les dynamiques relationnelles des chevaux entre eux l'intéressent. Ce dessin de 1787

⁹³ Parfois, les descriptions officielles des œuvres participent aux hiérarchisations entre humains et animaux, mais aussi entre humains. Ici, dans le titre, même si le nom du cheval est donné en premier, il est suivi du nom de *son* propriétaire puis de la mention d'un groom anonyme; or comme c'est très souvent le cas dans ce genre d'œuvre, la discipline rend l'humain nommé (le propriétaire) « sujet » exclusif de l'œuvre. Dans la section descriptive abrégée située au bas de la page du National Trust Collection, le « sujet » de l'œuvre est en effet « Sir Henry 'Harry' Harpur, 6th Bt (1739-1789) ». En ligne : <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/290362>.

⁹⁴ Gilpin a démontré « sa compréhension des chevaux dans sa série de huit dessins au crayon et au lavis pour le manuscrit de 1759 de son frère William (qui lui aussi produit des dessins de chevaux), *On the Character of Horses*, distinguant les natures, les expressions faciales et le « parler des oreilles » des chevaux d'attelage, de course, de chasse et de charrette » (Chilvers 2023). Ferguson rappelle que son étude sur les « différents types de caractères des chevaux, basés sur leurs différents rôles au service des humains révèlent un intérêt pour divers types de conformation et de caractéristiques physiques, ainsi qu'une préoccupation pour un traitement différent des chevaux remplissant différentes fonctions dans la société » (2005 : 69). L'existence de cette série montre que même si Gilpin démontre une capacité

(fig. 106) de même que cette œuvre de 1792 (fig. 107) attestent que le peintre reconnaît la psychologie et la vitalité propres aux chevaux qu'il côtoie et observe. L'investissement nécessaire à leur réalisation laisse peu de place au doute quant à son application à comprendre l'Autre. Ainsi, en marge des normes convenues de l'époque en matière de relations interspèces, le travail de Gilpin possède la sensibilité requise à l'essor d'un nouveau type d'empathie envers les chevaux. De plus, il ne restreint pas son cercle empathique à la fureur des Thoroughbreds. Pour l'artiste, même s'ils sont tous différents, les chevaux semblent plus égaux que pour Stubbs.

Stubbs et Gilpin ont tous deux créé une série sur le thème des juments avec leurs poulains. L'examen de ces séries est utile pour prendre conscience de leurs perspectives respectives et des intentions divergentes des deux peintres dans le traitement de la vie de troupeau. La disposition en frise de *Mares and Foals without a Background* (1762) (fig. 108) est pour Stubbs une occasion supplémentaire d'exhiber ses connaissances anatomiques. Le lustre des robes toilettées témoigne d'une présence humaine que Stubbs n'a pourtant pas représentée. Cette brillance donne l'effet d'un éclairage artificiel, produit en studio⁹⁵. L'arrangement participe à la création d'une élégance qui accroche l'œil, typique du reste de son corpus. Le décor désert de *Mare and Foals without a Background* ne sert que partiellement le groupe de juments avec leurs petits. Certes, aucun élément n'attire l'œil ailleurs que sur les corps équins, sauf que cette même attention décèle un malaise au sein de la troupe. Dans cet univers semblant « vide », les chevaux ont l'air perplexes, inquiets. Les têtes sont tournées dans plusieurs directions. L'attention du troupeau est dispersée. Les corps produisent des ombres sur un sol qui n'en est pas vraiment un. L'animal du centre cherche à brouter la toile. L'étendue du pâturage n'est ni plus ni moins qu'une couche d'apprêt. Ils sont quelque part, nulle part.

importante à résister aux idées hégémoniques typiques de son temps, où l'animal est considéré comme inférieur à l'humain, il ne peut y échapper complètement. *On the Character of Horses* recèle des échos de cette « compulsion à classer en typologies » typique du XVIII^e siècle (221).

⁹⁵ Dans un contexte contemporain, le même type de rendu est produit par les photographies de Yann Arthus-Bertrand, dans son ouvrage *Chevaux* (2014), où les sujets équins sont installés sur une large toile beige (une bâche) pour être photographiés. Par un discours qui à lui seul illustre des complexités typiques aux relations interspèces, Charlotte Courtois dit de l'œuvre, sans en relever le paradoxe, qu'elle « présente une richesse indéniable, une solidarité et une douceur évidente » et qu'elle illustre le besoin humain « de maîtriser et de rentabiliser la plupart de ses possessions », un « besoin légitime » (2014).

Avec ses scènes extérieures, Gilpin offre au public un accès à une scène maternelle équine dans un environnement naturel, plus hospitalier aux sujets⁹⁶. Dans *Mares and Foals, facing right* (1790-1800) (fig. 109) et *Mares and Foals, facing left* (1790-1800) (fig. 110), les crinières et les queues des juments et des poulains sont dans un état conséquent à une vie vécue au champ. Les longueurs sont inégales et plusieurs nœuds se sont formés au fil du temps. Dans l'image, le fondu des teintes favorise un climat d'intimité. Pour Ferguson, les paysages dans lesquels Gilpin dépose ses chevaux sont très souvent « doux et enveloppants, soigneusement conçus pour leur offrir un “foyer” en harmonie avec la grâce naturelle et le comportement des animaux » (Ferguson 2005 : 131). Il y a une honnêteté dans la simplicité de la scène, ce qui favorise la création d'un pont entre l'œuvre et le regardeur. Le regard fureteur et tourné vers nous de la jument grise de *Mares and Foals, Facing Right*, témoigne que notre intrusion dans sa réalité n'est d'ailleurs pas passée inaperçue.

Avec *Landscape with Mares, Foals and Deer* (n. d.) (fig. 111), Gilpin propose une œuvre plus en phase avec l'esthétisme de Stubbs. Le paysage raffiné et la luminosité spectaculaire de l'heure dorée enrobent les animaux d'une atmosphère apaisante. L'ambiance envoûtante de l'œuvre la fait se rapprocher de *Mares and Foals in a River Landscape* (1763-1768) (fig. 112) peinte par Stubbs. J'avance que le recouplement s'explique par le fait que *Landscape with Mares, Foals and Deer* est le résultat d'une collaboration. En effet, Gilpin a confié la création du décor au peintre paysagiste d'origine irlandaise George Barret senior⁹⁷. Il en est de même pour l'œuvre *Broodmares and Colts in Landscape* (1763-1768) (fig. 113). Il n'était pas rare pour Gilpin de s'associer à d'autres artistes pour pallier certaines limites qu'il se reconnaissait. Ce type de collaboration le rendait capable de mieux rivaliser à l'intérieur de conventions imposées par les styles dominants du temps. Inversement, le talent de Gilpin à représenter des animaux est également prisé par d'autres peintres. Joseph Mallord William Turner reconnaît la finesse de son traitement de l'animal et l'incorpore dans certaines de ses œuvres, dont *Windsor Park: With Horses* (exposée en 1811) (fig. 114)⁹⁸.

⁹⁶ Le fils de Gilpin, William Sawrey Gilpin, partage avec son père une grande sensibilité alliant art et nature. Dans son ouvrage portant sur les aménagements paysagers, *Landscape Gardening: With Some Remarks on Domestic Architecture, as Connected with Scenery* (1832), l'harmonie entre les différents règnes, auxquels s'ajoutent les végétaux et les minéraux par la nouvelle génération, s'inscrit dans la lignée des œuvres représentatives de la beauté du monde des Gilpin.

⁹⁷ Barret a également collaboré avec Stubbs vers 1763 en peignant le paysage de l'œuvre *Antinous* (Blake 2006 [2005] : 161).

⁹⁸ « L'échange de “spécialités” entre artistes était courant à l'époque, et les chevaux de Gilpin peuplent les paysages » de plusieurs artistes, tels que Barret, Turner et Johann « John » Zoffany. « Il est possible que les nombreuses collaborations aient fini par nuire à la réputation de Gilpin » (Chilvers 2023).

En comparant de plus près les œuvres *Landscape with Mares, Foals and Deer* (fig. 111) par Gilpin, et *Mares and Foals in a River Landscape* (fig. 112) par Stubbs, on est à mieux de constater à quel point le traitement spécifique des chevaux est dissemblable et inégal en attention. Les corps chez Stubbs sont propres et les textures, léchées. De plus, chez Stubbs, le placement des chevaux entre eux de même que celui du troupeau lui-même, entre le grand arbre et la rivière, témoignent d'une composition diagonale classique, particulièrement soignée. Chez Gilpin, l'effet est plus près de la nature. Même si les chevaux sont plus petits dans l'espace, on les sent heureux, libres et au diapason avec leur environnement. L'espace laissé entre les couples juments-poulains et les cerfs, dans *Landscape with Mares, Foals and Deer*, donne l'impression que l'on pourrait véritablement les observer de loin, au détour d'une marche en forêt. On trouve dans l'œuvre une observation curieuse, une tendresse qui ne peuvent se simuler. Par son traitement spécifique des animaux dans l'œuvre, Gilpin se place en admirateur discret de la synergie en cours.

Dans cette œuvre, l'œil, le geste, le cœur, l'âme et la main de l'artiste semblent alignés sur une même vision holistique et inspirée. Ses propres outils émotionnels se sont mis au service de la représentation. Peu importe que la scène soit une construction ou non, la transmission « d'entre les mondes », du dedans vers le dehors de la toile, est réussie. L'application de Gilpin à saisir des détails est notable. Son degré d'implication doit être reconnu comme une forte marque de respect interespèces. À titre d'exemple, le dos ensellé de la jument baie offre la trace de son âge et de ses grossesses multiples. Sa façon d'enjamber avec ses pattes arrière son poulain couché par terre témoigne de son expérience. L'autre jument, la plus foncée, lève délicatement son arrière-train gauche pour faciliter l'accès de ses mamelles à son poulain. Ce dernier écarte ses jambes en triangle pour stabiliser sa prise. Ce genre de détails ne se retrouve pas dans *Mares and Foals in a River Landscape* de Stubbs (fig. 112), dont le rendu esthétique est très en phase avec les attentes du public, mais beaucoup moins fidèle aux réalités équines. D'ailleurs, il est intéressant de constater le réemploi des modèles équins par Stubbs dans cette série. Les deux juments allaitantes dans *Mares and Foals in a River Landscape* sont exactement les mêmes que celles qui se retrouvent dans l'œuvre légèrement antérieure, *Mares and Foals without a Background* (fig. 108), tandis que la jument blanche est, quant à elle, un hybride de deux autres chevaux extraits de *Mares and Foals without a Background*.

Aux débuts de la Royal Academy, alors que les œuvres des artistes sont jugées en termes de goût et de beauté (Ferguson 2005 : 263), Gilpin se permet de temps en temps de repousser les limites du « beau » en produisant des esquisses où le choix des sujets est inusité pour l'époque. À cet effet, son dessin de chevaux très maigres est révélateur (fig. 115). Avec leurs corps émaciés rendant les côtes, le garrot, l'échine des colonnes et les os fessiers protubérants, Gilpin ne camoufle pas leur « laideur ». Ces chevaux, dont les sabots très longs portent le signe de fourbures, surtout chez celui qui est le plus pâle, nécessitent des soins urgents⁹⁹. Gilpin rend visible leur état lamentable avec beaucoup d'honnêteté. Dans son étude *The Cart Horse* (1760) (fig. 116), le cheval malmené est traité avec le naturalisme délicat qui caractérise son art. La réalité de ce dernier est cruelle, il travaillera assurément jusqu'à son dernier souffle. D'ici ce temps, il est au champ, attaché lâchement à un licou de fortune¹⁰⁰. Chez ses contemporains, la plupart des peintures, croquis et gravures ne représentent pas des chevaux de trait et encore moins les chevaux vieux ou malades. La structure de classes de la société humaine en Angleterre est reproduite chez les équins. De fait, ce ne sont que les pur-sang, « l'équivalent » de l'aristocratie, qui sont dignes d'un portrait. Ces chevaux par Gilpin font partie de la sous-classe rurale qui est généralement rendue invisible¹⁰¹.

Dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, Gilpin remet en cause la fixité de certaines limites, considérées généralement comme plutôt immuables, entre humains et chevaux. Maintes de ses œuvres sont imprégnées d'une sensibilité nouvelle à la psychologie animale. Sa finesse d'approche rend possible l'inscription de son art représentant les chevaux dans les marges d'une natureculture en devenir. En effet, l'art de Gilpin exprime les balbutiements de l'idée de « natureculture » développée par Donna Haraway des siècles plus tard. Le terme « natureculture » de Haraway n'a

⁹⁹ Deuxième cause de mortalité chez les chevaux, la fourbure est une inflammation extrêmement douloureuse des tissus mous des pieds (généralement les antérieurs) à l'intérieur de la boîte cornée. Pour aller plus loin sur le sujet de la podologie équine, je suggère Lisa Huhn, *Triminology 101*. En ligne au <https://www.equinextion.com/triminology-101-7a42bd43-b057-4a58-bf46-9d4256eb5cc0>.

¹⁰⁰ En Angleterre, l'expression « put out to pasture » (être mis au rancart) signifie qu'une personne est considérée comme « inutilisable ». À l'époque, les chevaux de charrette, comme celui de *The Cart Horse*, même très vieux ou malades, ne se verront pas accorder un repos mérité. Même s'il est au champ, ce cheval n'a pas droit à sa retraite. Il sera « utilisé » jusqu'à son dernier souffle.

¹⁰¹ Un extrait de *On Picturesque Beauty* par le frère de Gilpin, William, révèle la valeur artistique des sujets généralement rejetés : « Mais comme objet de beauté pittoresque, nous admirons davantage le cheval de charrette usé, la vache, la chèvre ou l'âne, dont les lignes plus dures et les robes plus rugueuses révèlent davantage les grâces du crayon » (1792 : 14). Les propos révèlent un type d'asservissement de l'animal à l'humain, où ce dernier use de l'Autre pour faire la démonstration de son talent.

pas de définition unilatérale. Il propose de réfléchir à l'enchevêtrement des espèces où se jouent, sous un jour nouveau, des façons de penser l'agentivité, le pouvoir, la socialité et la différence. Par son œuvre *The Duke of Cumberland Visiting His Stud* (1764) (fig. 117), créée en amont de sa série sur le thème des voyages de Gulliver, Gilpin semble trouver irrésistible l'idée de mettre en images ses observations de ce qu'il perçoit comme un incessant flot de communication interéquine. Pour l'artiste, les chevaux sont des êtres sensibles, capables d'agentivité. Son art témoigne d'une volonté d'accueil. Le désir de Gilpin semble être d'ouvrir « son » monde, et par ricochet celui des Anglais, de manière à reconnaître et à accorder aux équins une place qu'il croit fondamentalement légitime. Ceci étant dit, lorsque Gilpin ouvre son monde aux chevaux, cela implique qu'ils doivent le rencontrer sur son territoire et que l'artiste en contrôle inévitablement l'entrée et la sortie. En contrepartie, l'ouverture de Gilpin à « leur » monde se fait de façon nécessairement inégale. Assurément, son corpus cherche à mettre en question certaines des limites de chacun de ces mondes inhérentes aux relations équines-humaines de l'Angleterre du XVIII^e siècle. Derrida s'intéresse lui aussi aux questions de passages liées aux limites. Il dit : « La limite m'intéresse autant que le passage à la limite ou le passage de la limite. Cela suppose des gestes multiples. La déconstruction consiste toujours à faire plus d'un geste à la fois, et qu'on écrive avec deux mains, qu'on écrive plus d'une phrase ou dans plus d'une langue » (Derrida et Spire 2002 : 29). La série sur le thème des Houyhnhnms par Gilpin, tout comme le roman de Swift, peut certainement être interprétée en termes de frontières, de passages et de remises en question de limites traditionnellement jugées immuables.

2.3.1 Gulliver chez les Houyhnhnms

Le roman satirique de Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726), se divise en quatre « voyages »¹⁰². *A Voyage to the Country of the Houyhnhnms* est le dernier périple qu'entreprendra Gulliver avant son retour « chez lui », « parmi les siens », en Angleterre¹⁰³. Au cours de cette aventure, Gulliver

¹⁰² Les réelles intentions de Swift, par la création de ce roman provocateur, restent mitigées. Le fait que l'auteur ait d'abord remis son manuscrit de manière anonyme ajoute au mystère. Une première version modifiée et censurée est publiée en 1726, tandis que la version intégrale l'est en 1735.

¹⁰³ Au fil de temps, les voyages de Gulliver ont inspiré nombre d'artistes, notamment au cinéma, à explorer certaines portions du roman. Le voyage le plus prisé pour ses représentations demeure le premier, celui où Gulliver se retrouve à Lilliput, le pays des personnes de très petite taille. En ce qui concerne la quatrième partie, la mise à l'écran des Houyhnhnms, les chevaux parlants, représente un défi de taille. Seule la minisérie *Gulliver's Travels* (1996), réalisée par Charles Sturridge, a risqué le pari. Néanmoins, une nécessaire flexibilité d'adaptation a créé des entorses majeures

découvre un monde où des chevaux parlants, les Houyhnhnms, maîtres de raison, dominant ouvertement des humains stupides, puants et poilus nommés Yahoos (fig. 118). Emmanuel Levinas produit une synthèse beaucoup plus nuancée du système relationnel liant raison et animalité. Pour le penseur, « la raison ne reconnaît pas simplement l'animalité en nous, elle en est comme infectée par le dedans [...] C'est l'union incompréhensible de la raison et de l'animalité, union sous-jacente à leur distinction, qui rend dérisoire l'autonomie » (Levinas 1994 : 36). Les quatre épisodes de l'œuvre *Gulliver's Travels* forment un tout. Idéalement, aucun des voyages ne devrait être lu de manière isolée. Il existe des continuités entre ces voyages, en termes d'utilisation d'oppositions et de renversements, et un désir constant de remettre en question les perceptions courantes pour engager un commentaire critique social¹⁰⁴.

Selon Michel Morel, « *Les voyages de Gulliver* sont une méditation indirecte sur les pouvoirs des mots, sur ce qu'ils font, et surtout ce qu'ils nous font quand nous les employons pour désigner ce que nous appelons l'autre » (2001 : 85). Ainsi, sous la loupe de la déconstruction en lien avec les études animales, *Gulliver's Travels* se révèle être un petit bijou de réflexions. Ce quatrième voyage se situe en terrain d'oppositions persistantes : entre Yahoos et Houyhnhnms; entre humains et chevaux; entre des chevaux qui sont plus humains qu'animaux et des humains qui sont plus animaux qu'humains. Aucune caractéristique psychologique des règnes n'est « fixée ». Toutes les présuppositions sont déstabilisées. Au bout du compte, tout est mis en œuvre pour que le lecteur perde le fil des définitions préalables, normalement attribuables aux espèces équine et humaine. Dans le roman de Swift, Gulliver représente un type d'indécidable, ce qui le fait souffrir particulièrement lors de son dernier voyage¹⁰⁵. Physiquement il s'apparente aux Yahoos, tandis que son intellect est plus près de celui des Houyhnhnms¹⁰⁶. « Gulliver contourne la ligne de démarcation entre l'être humain et l'animal, et devient en fait presque convaincu qu'il a franchi

à l'histoire. À titre d'exemple, les Houyhnhnms parlent et échangent avec Gulliver en anglais. On peut imaginer qu'un constant sous-titrage en langue houyhnhnm ait été considéré comme trop lourd par l'équipe de production.

¹⁰⁴ Seul le quatrième voyage implique une relation atypique entre Gulliver et des chevaux. Les chevaux que Gulliver rencontre dans les autres mondes sont des chevaux « ordinaires ».

¹⁰⁵ « À la fin de ses quatre voyages, Gulliver a appris ce que c'est que d'être un géant, un nain, un voyageur dans le temps et un cheval. Les trois premières métamorphoses s'inversent facilement [...] Elles ne causent aucun dommage durable à son sentiment d'être humain. Mais la dernière pose un problème, car à ce moment-là, il veut se débarrasser de son humanité et devenir un cheval, complètement et pour toujours » (Lamb 2006 : 170).

¹⁰⁶ Whitney Chadwick considère que les Houyhnhnms fonctionnent comme « des signes de compassion et d'humanité » (1993 : 91). Corin Braga précise que du début à la fin, « la description que Gulliver donne de ses hôtes est inconditionnellement enthousiaste » (2011 : 107).

cette ligne (et cette déstabilisation constitue la plus grande innovation de Swift dans le genre) » (Milberger 2017 : 95). Cependant, malgré ses meilleurs et plus grands efforts, il sera impossible pour le protagoniste de réussir à se sortir de l'imbroglio¹⁰⁷.

Pour les Houyhnhnms, les Yahoos mangeurs d'excréments sont des êtres abjects qui incarnent la malignité physique et morale. Ils matérialisent, sous forme humaine, le concept philosophique de l'animalité entendue comme étant inférieure à l'humanité. Chaque aspect de leur existence est dépeint comme chaotique. Les contrôler est une nécessité. De la même manière que les humains, en particulier dans la culture occidentale, tendent à maintenir une distance entre les animaux qu'ils utilisent comme bêtes de somme et eux-mêmes, les Houyhnhnms placent les Yahoos à distance. Il est impossible pour les Houyhnhnms de modifier la manière dont les Yahoos sont définis et compris. Leur catégorisation est formelle : ce sont des êtres de moindre valeur, ce qui justifie un traitement inégal et une « juste » distanciation. Mettre l'accent sur la différence, et ignorer tout croisement possible entre le cheval et le Yahoo en tant qu'animal non cheval, constitue un moyen de justifier l'oppression des Yahoos par les Houyhnhnms. Dans cet univers où les chevaux sont considérés comme des « merveilles de la nature » tandis que les humains sont des « idiots », au contraire des croyances dominantes de l'Angleterre du XVIII^e siècle, Gulliver est confronté à une dichotomie où les pôles sont inversés¹⁰⁸. En effet, les relations entre les espèces dans le récit du voyage de Gulliver sont autant polarisées que dans son Angleterre natale; cependant les oppresseurs sont dorénavant les chevaux, tandis que les humains sont devenus les victimes. Par l'instabilité de sa position mitoyenne, Gulliver nous empêche de statuer de façon définitive sur qui est « bon » et ce qui est « méchant » dans l'histoire. Les limites d'une pensée binaire sont fortement mises à l'épreuve par le récit.

Partant de la prémisse que « [l']instabilité de Gulliver sert à nous déstabiliser nous-même » (Milberger 2017 : 95), je suggère de considérer l'aventure de Gulliver chez les Houyhnhnms comme un modèle éthique de réflexion sur le sujet des relations interespèces. De manière générale dans son corpus, l'artiste cherche à amoindrir la frontière qui confine traditionnellement chaque

¹⁰⁷ « [N]i la loi naturelle, ni la raison, ni la civilisation, ne peut affranchir la race humaine de son statut de Yahoo » (Braga 2011 : 107).

¹⁰⁸ « Une inversion des rôles qui nous fait réfléchir sur la relation entre le “cheval noble” et “l’homme ignoble” » (Lambourne 2000 : 58).

espèce pour créer des ponts de communication. Par sa série sur le thème des Houyhnhnms, et en phase avec le script de Swift, Gilpin le fait ouvertement et aussi de façon plus caricaturée qu'il n'en a l'habitude. Personnellement, l'exercice de traduction dans laquelle la démarche artistique de Gilpin s'inscrit m'inspire. S'infuser d'observations de l'Autre pour ensuite tenter de les retransmettre rend manifeste ce point de vue intime duquel je pars, ou plutôt ce lieu que j'habite, qui colore ma vision et qui me donne l'élan d'incarner le mieux possible une approche à l'art qui verse dans la diplomatie équinehumaine. La diplomatie représente une habileté, une adresse, une souplesse, une prudence dans la conduite d'un entretien ou d'une affaire difficile¹⁰⁹. Certes instable, la diplomatie est une des plus grandes aspirations éthiques de mon espèce. Les chevaux qui ont eu la chance d'être élevés, et donc de s'élever auprès de leurs semblables, dans un contexte favorable de liberté ne requièrent pas d'être éduqués à l'exercice le plus élémentaire qui soit pour un cheval, c'est-à-dire celui de vivre ensemble au sein d'un troupeau.

Par la création d'une série de trois tableaux inspirés du voyage de Gulliver chez les Houyhnhnms, Gilpin fait une plongée spectaculaire, par le biais de l'imaginaire, dans une tentative de résolution des difficultés de communication entre humains et chevaux. Je vois la série produite par Gilpin comme une occasion pour l'artiste de nourrir un affect particulier pour l'animal tout en démontrant une fierté nationaliste par la célébration d'un œuvre littéraire populaire¹¹⁰. Il ne faut pas négliger qu'il y avait dans l'entreprise un risque substantiel pour Gilpin de perdre sa crédibilité. Cette série représente un choix pictural atypique et ambitieux. « En choisissant des scènes tirées de la satire, Gilpin a dû naviguer parmi les dangers possibles; pour réussir des tableaux jugés "sublimes", il a dû éviter le ridicule et préserver la bienséance » (Ferguson 2005 : 97). Dans cette logique, il est fort probable que Gilpin ait estimé que la laideur des Yahoos, absents de sa série, aurait nui au ton élevé qu'il souhaitait transmettre. Il est aussi possible de poser l'hypothèse que l'artiste ait voulu résister à l'inversion binaire simpliste perpétrée par Swift. Cette série autofinancée, peinte sur des toiles de formats plus grands qu'à l'habitude – Gilpin peignait habituellement sur des gabarits de

¹⁰⁹ Définition tirée du Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diplomatie/25729>. Dans son ouvrage *Les diplomates : cohabiter avec le loup dans les forêts de France et de l'esprit*, Baptiste Morizot propose d'inventer de nouvelles formes de savoir-faire diplomatique pour vivre « en bonne intelligence », au sein de territoires partagés (pour moi, la langue peut être entendue comme un territoire) et en phase avec des compétences animales que le penseur croit inscrites au plus profond de notre histoire évolutive (2016).

¹¹⁰ Cette œuvre est devenue un classique : « Le fait que les universitaires se disputent encore sur ce que Jonathan Swift essayait vraiment de dire dans ce livre significatif témoigne de la place importante qu'il occupe dans le canon littéraire » (<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/jan2006.html>).

63,5 x 76,2 centimètres (Ferguson 2005 : 127) –, représente un investissement considérable de temps et d'argent pour l'artiste.

Pour minimiser les risques de rejet et maximiser ses chances de succès, Gilpin a choisi trois scènes stratégiques, que Ferguson considère comme représentatives de la noblesse du cheval (Ferguson 2005 : 96). Il s'agit de la première rencontre entre Gulliver et les Houyhnhnms, *Gulliver Addressing the Houyhnhnms* (1769) (fig. 119), de l'exil de Gulliver, *Gulliver Taking His Final Leave of the Land of the Houyhnhnms* (1769) (fig. 120), et de Gulliver qui essaie d'expliquer des concepts qui supposément échappent aux nobles Houyhnhnms, *Gulliver Reprimanded and Silenced by His Master, when Describing the Horror of War* (1772) (fig. 121). Dans le même type d'esprit, John Gay, un ami de Gilpin, a écrit, un an après *Gulliver's Travels*, une fable, *The Council of Horses* (fable 43 XLIII, 1727) où les « chevaux projettent d'organiser une révolte contre l'autorité de l'homme, mais ils se font piéger et se plient à la règle » (Lambourne 2000 : 60)¹¹¹. La fable a visuellement été traitée par un contemporain de Gilpin, William-Samuel Howitt, dans *Council of Horses* (1801) (fig. 122), et légèrement plus tard par John E. Fernely, *The Council of Horses* (1850) (fig. 123). Pour Lionel Lambourne, cette dernière version « est une bizarrerie [oddy] qui renvoie à l'œuvre de Sawrey Gilpin » (2000 : 60).

Swift a donné le langage aux Houyhnhnms et l'a refusé aux Yahoos. La difficulté de communication entre les Houyhnhnms, qui maîtrisent un vocabulaire reproduisant des sons imitant le hennissement naturel des chevaux, et Gulliver, qui s'exprime en anglais, est un problème majeur. Il est important de mentionner que les Houyhnhnms, renforçant certaines iniquités, n'apprendront jamais l'anglais, tandis que Gulliver terminera son voyage en parlant assez fluidement la langue de ses hôtes pour être bien compris par ceux-ci¹¹². Dans un contexte occidental, la barrière du langage

¹¹¹ L'histoire est non sans rappeler celle de George Orwell, *Animal Farm* (1946).

¹¹² La langue inventée par Swift reflète la façon dont le hennissement peut être interprété, écrit, entendu et décrypté en termes humains. Ce faisant, l'auteur laisse entrevoir la possibilité d'une communication interespèces, d'une traductibilité entre la langue des chevaux et celle de Gulliver. Cependant, cette traductibilité est unidirectionnelle. Les chevaux n'apprennent pas, ou ne peuvent pas apprendre, l'anglais. C'est pour prouver sa bonne volonté que Gulliver apprend la langue de l'animal, son hôte. En termes d'hospitalité interespèces et d'éthique, au XVIII^e siècle et encore aujourd'hui, la responsabilité du premier pas est située du côté de l'humain. C'est à nous qu'il revient de réapprendre à regarder l'animal non humain, de nous fasciner de la différence, de le considérer pour son unicité, de lui (re)faire une place dans un monde inéquitable. Sans faire explicitement référence aux Houyhnhnms, Deborah Bird Rose voit les potentiels d'un dialogue interespèces. « [L]e dialogue n'est pas un projet d'une seule espèce. En tant que connaissance, et en tant que subjectivité, le dialogue émerge dans des "boucles biosociales" » (2013 : 9).

a historiquement été décisive pour conceptualiser des différences perçues comme fondamentales entre les espèces non humaines et humaines. Longtemps, l'impossibilité des animaux à parler « comme nous » a justifié un abîme de considérations inégales, favorisant « l'exceptionnalisme humain ». Les Houyhnhnms représentent l'animal rationnel que les hommes prétendent être¹¹³. « En d'autres termes, *Gulliver's Travels* utilise des tropes communs aux critiques fictionnelles du mécanisme cartésien pour remettre en question la métaphysique dualiste de Descartes » (Milberger 2017 : 86). En inversant l'attribution conventionnelle des pouvoirs, l'auteur du roman met en surbrillance les incongruités et les limites qu'impose la pensée binaire oppositionnelle, où un terme est toujours privilégié par rapport à un autre. Dans le contexte des études animales, cela dénote une vivacité d'esprit propice à la réflexion sur l'équilibre interespèces au XVIII^e siècle, en Angleterre. L'intérêt qu'a eu Gilpin pour l'œuvre de Swift concorde avec les valeurs véhiculées par son corpus.

Dans le pays étrange des Houyhnhnms, où le binaire traditionnel cheval/humain est inversé, l'histoire invite à réaliser qu'une sorte de dualisme semble inévitable au cœur de nos relations interespèces. Le récit incite néanmoins le lecteur attentif à s'interroger sur la nécessité de privilégier certaines espèces par rapport à d'autres. Il peut favoriser une réflexion sur les tenants et les aboutissants de certains automatismes de pensée qui doivent d'être remis en question. Il invite à chercher l'intervalle, l'interstice, l'endroit où des ponts pourraient se construire entre des réalités présumées comme irréconciliables, propres aux concepts attribués aux termes « animal » et « humain ». Partant de la prémisse que Gilpin a le souci d'aborder le même genre de questionnements, j'avance qu'aujourd'hui, une lecture visuelle très attentive de ses trois œuvres sur le thème de Gulliver et des Houyhnhnms ainsi que de certains croquis s'y rattachant constitue un outil actuel et de valeur pour l'avènement d'un meilleur équilibre interespèces.

En plaçant ouvertement les limites et les possibles du langage entre espèces comme problématique centrale de la relation entre les Houyhnhnms et Gulliver dans ses trois tableaux sur le thème, Gilpin contribue à mettre en surbrillance que dans le contexte des relations entre chevaux et humains, les mots ne sont pas toujours les meilleurs alliés. Même s'il est impossible pour nous, regardeurs, de faire sans eux, Gilpin suggère qu'une lecture plus inclusive des possibilités relationnelles entre les

¹¹³ Jean Dixsaut précise qu'on ne saura jamais quel était l'original de la pensée houyhnhnm avant qu'elle fût retraduite en anglais (2002 : 137).

Houyhnhnms et Gulliver se joue dans un vocabulaire plus visuel que langagier. Philosophiquement, l'histoire de Swift démontre que les mots, tout comme les mors et la monte sur le cheval, ne sont pas des impératifs pour entrer en relation avec le cheval, ce à quoi fait écho Gilpin dans sa série¹¹⁴.

Pour imager la problématique de communication et tenter de la résoudre dans ses œuvres sur le thème, c'est en adéquation avec le reste de son corpus que l'artiste se focalise sur ce qu'il a observé être les outils de communications des chevaux : les yeux, le mouvement de la bouche et des naseaux, la hauteur de l'encolure, le mouvement de la queue, des oreilles, l'action des jambes et le positionnement général du corps. Même si Gilpin sait que certains mystères ne peuvent être si facilement percés, l'amalgame de ses observations constitue néanmoins une part de l'alphabet du langage corporel des chevaux. Comme le fait Gulliver, dans un monde imaginaire, en apprenant les sons du hennissement des Houyhnhnms (qui créent des mots), il est possible pour notre espèce de tenter d'apprendre les bases de ce vocabulaire dans le réel, afin que nos voix respectives se fassent entendre sur un terrain d'essai de compréhension interespèces accrue. Dans la série de Gilpin, l'utilisation d'un langage passant particulièrement par les yeux comme stratégie communicationnelle entre les espèces est la clé. Dans ce quatrième voyage de Gulliver, la sémiotique est au cœur des possibilités et des tentatives de réconciliation interespèces. Gulliver en vient à souhaiter muter, à renoncer à sa condition humaine pour devenir exclusivement cheval. Cette idée n'est pas appuyée par la majorité des Houyhnhnms. Pour eux, Gulliver est certes plus noble que les Yahoos qu'ils ont l'habitude de côtoyer, mais malgré tous ses efforts et malgré la confusion dans laquelle il les plonge, les Houyhnhnms n'arriveront pas à lui conférer autre chose qu'une place liminale¹¹⁵. Ils sont incapables de le confirmer dans la nouvelle identité qu'il aspire à fixer dans son corps d'étranger.

Ce croquis (fig. 124) de son premier tableau, *Gulliver Addressing the Houyhnhnms*, démontre bien à quel point Gilpin souhaite que ses sujets, l'humain et les équins, s'engagent dans l'acte de

¹¹⁴ Dans l'adaptation à l'écran de la série *Gulliver's Travels* (1996), Gulliver monte sur le dos du cheval gris, ce qui à aucun moment n'arrive dans le texte. « Faire du cheval » est impensable, autant chez les Houyhnhnms que chez Gulliver.

¹¹⁵ « On tourne en rond, à l'intérieur du monde de l'altérité », car « [q]ue peut connaître le cheval d'autre que sa propre vertu et les vices des Yahoos? » (Dixsaut 2002 : 136).

communiquer¹¹⁶. Ici, la position d'ouverture du corps de Gulliver révèle sa disposition à entendre l'Autre et à se faire comprendre par lui. Avec sa main droite pointant vers le navire qui héberge le traître équipage qui l'a abandonné, et l'autre posée sur son cœur en signe de sincérité, Gulliver tente d'exprimer la pureté de ses intentions devant les magnifiques créatures qui lui font face. Dans *Gulliver Addressing the Houyhnhnms* (fig. 119), les yeux démesurément grands que Gilpin confie aux chevaux-sujets, ainsi que la position exagérément frontale dans laquelle il les dépeint, peuvent sembler au spectateur d'aujourd'hui des choix étranges. Janelle Pötzsch explique que les Houyhnhnms peints par Gilpin offrent l'occasion d'étudier la figure du cheval sous un angle précis, celui de l'anthropomorphisme (2017 : 55-65). Dans ce contexte, l'attribution de caractéristiques « dites humaines » à des chevaux est un outil qui, lorsqu'utilisé avec la conscience de ses limites et de ses dangers potentiels, peut aider à pallier certaines difficultés inhérentes à la différence de modes de langage entre espèces.

Joanna Lilley met en question notre habilité et notre droit à présumer ce qu'un animal pense ou ressent lorsqu'on écrit à son sujet (2018 : 12). Les risques de restreindre l'animal à un rôle de ventriloque exprimant nos propres désirs et pensées doivent être pris au sérieux. Ramené à Gilpin, le point de vue de Lilley soulève la question de la légitimité et des facultés de l'artiste à comprendre, pour ensuite le traduire sur le médium, ce que pense ou ressent l'animal¹¹⁷. Cependant, sans ouvertement prétendre à la transmission de vérités interespèces infaillibles, sa série sur le thème des Houyhnhnms représente à tout le moins, pour l'artiste et son public, une occasion exceptionnelle d'aborder par l'imagination des problématiques qui, aujourd'hui, doivent être entendues comme relevant de l'éthique interespèces.

En histoire de l'art, le « male gaze » est un terme connu qui exprime la manière dont les œuvres d'art réalisées par des hommes ou des femmes dépeignent souvent le monde d'un point de vue

¹¹⁶ Il est intéressant de comparer l'œuvre finale avec cette version précédente, où Gulliver semble plus « rigide » dans son approche des Houyhnhnms et prêt à faire un échange matériel plutôt qu'émotionnel (fig. 125).

¹¹⁷ Par ses techniques pour les peindre, Gilpin laisse aux chevaux plus de chances de s'échapper de l'emprise de la tradition, à savoir les façons dominantes de le représenter, de le percevoir et de le penser. Métaphoriquement, l'artiste les laisse « prendre le mors aux dents », une expression qui tire ses origines du cheval qui « serre [le mors] avec ses molaires et, ainsi, en annule l'action pour mieux échapper à l'autorité de son cavalier » (Lux 2018 : 90).

humain¹¹⁸. Même s'il est impossible de complètement décontextualiser notre regard, de voir sans préjudice et d'accueillir sans limites – un type d'approche idéal –, y aspirer facilite au moins l'amorce d'une « droiture » dans nos façons de nous relier à l'Autre, que ce soit le cheval, l'œuvre d'art et/ou la question animale. Apprendre à se poser, tranquille, devant l'œuvre d'art animalière est propice à détecter les stratégies adoptées et inventées par l'artiste qui souhaite dépasser le « regard humain » lorsqu'il représente des animaux non humains. Dans *Gulliver Addressing the Houyhnhnms*, l'attention que porte Gilpin aux yeux des chevaux qu'il peint suggère qu'il a conscience de l'existence de « regards équins » même s'il ne peut y accéder, les imiter ou encore les conceptualiser pour les assimiler. En appliquant une pression plus forte lorsqu'il dessine les yeux de Gulliver dans son croquis (fig. 126), Gilpin semble vouloir souligner qu'un effort supplémentaire doit être exercé par l'humain lorsque son regard se pose sur l'animal. Par son geste, l'artiste accentue la volonté de Gulliver de se savoir entendu, et donc accueilli par l'animal, ce qui est en phase avec le texte.

Gulliver Addressing the Houyhnhnms (fig. 119) expose la part de liberté d'adaptation du récit dont s'est prémuni l'artiste pour se focaliser sur la relation interespèces. Dans le roman, Gulliver rencontre les Houyhnhnms seulement après avoir d'abord vécu quelques malencontreux échanges avec les Yahoos. Dans l'œuvre, Gilpin omet cette part : le face-à-face entre espèces ne peut attendre. Les moyens dont dispose Gulliver pour communiquer avec les chevaux sont réduits et sobres. Les chevaux, très expressifs, disposent de davantage d'outils pour se faire comprendre. Gilpin a multiplié les signes de communication observés chez le cheval pour en infuser les deux protagonistes équins et, ainsi, transmettre visuellement l'idée que les Houyhnhnms sont des chevaux éloquents : les bouches ouvertes simulent la prise de parole, les queues relevées sont mouvantes, les pieds sont « dansants » et les encolures sont relevées. L'artiste peint le protagoniste le plus souvent dans l'ombre, à l'exception du haut de son corps, qui expose ses outils d'expression : son regard, son visage, l'angle de sa tête, ses mains. En comparaison du traitement du corps des deux étalons, qui très net, les traits de Gulliver sont plus flous. Les bêtes sont rendues spectaculaires : leur robe est ultrabrillante et le rendu, très travaillé. Les lignes blanches qui sillonnent les antérieurs du cheval gris sont quasi incandescentes. En concentrant son attention sur

¹¹⁸ Pour aller plus loin sur le sujet du « male gaze » dans le contexte de l'histoire de l'art, je suggère de consulter Pollock, *Vision and Difference* (2003 [1988]). Le terme a été introduit pour la première fois par Laura Mulvey, dans le contexte des études cinématographiques, dans son essai « Visual Pleasure and narrative Cinema » (1975).

les corps équins, Gilpin leur confère une présence et une identité inégales à celles de Gulliver. La diagonale qui sépare l'œuvre épouse la rencontre interespèces et encourage visuellement le regardeur à y être attentif. Elle opère aussi une scission entre la nature prête à se déchaîner, à l'image de la nature instable de l'humain, et la cohérence de la raison, incarnée par les Houyhnhnms qui sont dans la lumière. La position de Gulliver entre l'ombre et la lumière le place dans un état « charnière », ici associé à la trace de son indécidabilité. Son « *espacement* » se définit comme « devenir-espace du temps, ou devenir-temps de l'espace » (Derrida 1972 :14). Le refus de prédire ce qu'il adviendra du protagoniste est clairement exprimé.

Dans *Gulliver Reprimanded and Silenced by His Master, when Describing the Horror of War* (fig. 121), Gulliver se fait réprimander par son maître, le chef des Houyhnhnms, l'étalon gris, alors qu'il tente de décrire l'horreur de la guerre. Dans le roman, Gulliver trouve qu'il est extrêmement difficile d'expliquer des concepts humains tels que la malice, la luxure et le pouvoir aux Houyhnhnms (Swift 2004 [1726] : 321-322). Théoriquement, pour ces êtres exclusivement gouvernés par la raison, ces concepts étrangers à leur vie exemplaire sont des abstractions totales. En faisant dessiner Gulliver dans le sable, Gilpin expose que le visuel, passant par le dessin, peut pallier certaines déficiences de la communication orale entre espèces. Gilpin reconnaît la barrière que constitue parfois le langage, et cette peinture peut être considérée comme une valorisation du geste comme moyen d'articuler au mieux ce que les mots ne parviennent pas à transmettre. Dans l'image, l'étalon gris descend son encolure de manière à ce que son regard soit à la hauteur de Gulliver, qui a un genou par terre. On reconnaît la colère du « maître » à son regard braqué sur l'homme et à ses lèvres mouvantes. Chez les autres équidés, les réactions varient. *Gulliver Reprimanded and Silenced by His Master, when Describing the Horror of War* offre, en condensé, une multitude d'échanges visuels. Certains chevaux se regardent entre eux, et d'autres, par leurs regards tournés vers lui, témoignent à Gulliver une écoute attentive.

Au sein de leur société ordonnée et pacifique, les Houyhnhnms se considèrent au-dessus de toutes iniquités, y compris de la guerre. Ce sont les Yahoos qui incarnent le mal et tout ce qui est mauvais et condamnable. Les relations des chevaux avec les Yahoos sont totalitaires et exigent une soumission totale de ces derniers. Bien qu'ils soient prétendument dépourvus de méchanceté, les Houyhnhnms envisagent à un certain point de perpétrer un génocide contre les Yahoos. De plus, la

communauté des Houyhnhnms s'orchestre selon un système de classes. Tous les poulains ne naissent pas égaux : la couleur de naissance détermine la place dans la hiérarchie¹¹⁹. Milberger expose bien la complexité de la figure des Houyhnhnms qui, dans le roman, « conservent certains traits des deux espèces (les réflexions admirablement pacifiques de l'être humain dans son meilleur esprit moral [in their best moral mind] et la froide logique matérielle des bêtes dans leur plus grande brutalité » (Milberger 2017 : 94). Malgré des défauts flagrants, Gulliver porte des œillères et voue un culte sans limites aux Houyhnhnms. Cependant, lorsqu'il essaie de leur expliquer des concepts difficiles, un fossé se crée définitivement. La position d'indécidable de Gulliver devient insupportable pour plusieurs Houyhnhnms, qui exigeront que la question de son statut soit tranchée. Le statu quo du binaire redevient la norme. Il y a le bien irréprochable d'un côté, celui des Houyhnhnms, et l'incarnation de la déchéance du côté des Yahoos, à laquelle Gulliver est irrémédiablement associé.

Par sa présence sur l'île, Gulliver, avec un pied dans chacun des mondes, représente un risque trop grand au sentiment de « stabilité » du binaire. Il est décidé qu'il doit partir. Les propos de Gulliver ont dépassé les bornes de ce qui est acceptable. Son silence est impératif. C'est dans *Gulliver Taking His Final Leave of the Land of the Houyhnhnms* (fig. 120) que l'artiste Gilpin reconnaît le plus ouvertement la hiérarchie interespèces que Swift a créée. Dans un monde dominé par les chevaux, Gulliver implore de ses mains, tenues en position de prière, le maître gris de le laisser demeurer parmi eux. Son expression faciale semble être une citation visuelle du Christ demandant pourquoi il a été abandonné, un *ecce homo*. Les Houyhnhnms lui accordent deux mois pour se construire une embarcation, et le cheval alezan est autorisé à l'aider dans sa tâche. Il se développe un véritable lien entre Gulliver et ce serviteur équin¹²⁰. C'est dans la relation entre Gulliver et le canasson, unis par leur statut de seconde classe, que s'incarne au mieux le potentiel d'une forme de communication, d'amitié ou de compréhension interespèces. Sinon, auprès des autres équins, l'inégalité prévaut. Tout comme l'alezan qui n'a aucune chance de changer son rang dans l'ordre social rigide des Houyhnhnms, Gulliver ne parviendra jamais à se faire accepter par eux de manière définitive.

¹¹⁹ Cette ségrégation résonne non seulement avec les pratiques réelles d'élevage sélectif et intensif chez les chevaux, mais aussi avec la ségrégation raciale pratiquée à travers l'histoire chez les individus de la même race, humaine.

¹²⁰ Le corps de l'alezan est plus lourdaud. Il n'est pas fin et racé comme le corps de ceux des castes supérieures.

Pour bien être visible, l'avant-main du maître gris est situé dans la lumière. Ses pupilles semblent dilatées. Ses lèvres parlantes et son encolure tenue haute et légèrement allongée dans la direction de Gulliver rendent indiscutable son autorité, sa supériorité au sein du groupe. Une fois sa modeste barque achevée, dont la voile est faite de peaux de jeunes Yahoos, Gulliver échange un dernier regard déchirant avec l'alezan, son fidèle ami¹²¹. Entre les deux comparses, la proximité se lit dans la position miroir des sabots arrière et des pieds de Gulliver. Gulliver joint ses mains pour supplier, certes, mais aussi peut-être pour faire les faire disparaître et les travestir en un sabot. Néanmoins, aucun mimétisme interespèces n'arrivera à faire disparaître la différence entre le bipède et le quadrupède. L'alezan est visiblement dévasté par le départ imminent de Gulliver, avec qui il partage un statut d'inférieur. Il abaisse ses oreilles de chaque côté comme le ferait typiquement un chien. Ce détail, un écart à la fidélité de traduction du langage équin, n'est pas typique chez Gilpin. Il est cependant en accord avec le statut imaginaire du récit et une volonté de rendre l'émotion de ce cheval visuellement lisible. Dans le roman, lors de cet épisode, les autres chevaux, uniquement capables de pensées rationnelles, ignorent les sentiments de Gulliver. Ils ont déjà décidé que sa présence en tant que « Yahoo supérieur » constitue une trop grande menace¹²². L'exil est l'option la plus souhaitable. Dans l'œuvre, les positionnements physiques des chevaux laissent présumer des positions plus nuancées sur la question. Plusieurs semblent incertains, inconfortables, confus. En comparaison, dans le récit de Swift, à l'exception du Houyhnhnm alezan, l'exil de Gulliver fait l'unanimité. La place de l'étranger est ailleurs.

En résumé, chez Gilpin et chez Stubbs, le traitement du Thoroughbred, le cheval le plus prisé de l'Angleterre du XVIII^e siècle et l'icône de l'aristocratie, se manifeste différemment. Au contraire des portraits peints par Stubbs, Gilpin ne lui accorde pas une place aussi exclusive. Il en résulte des biographies dissemblables pour une même race. Chez l'un, la logique hiérarchique interespèces qui prétend que « [m]ême si un cheval était contraint par les technologies équestres et les lois/aides du souverain, et complètement soumis à la volonté de ce dernier, il obéissait volontiers par crainte et par amour, en tant que sujet en état d'alliance [in a state of covenant] » (Mattfeld 2017 : 88) est

¹²¹ Dans l'œuvre, le mouvement des lèvres de l'alezan signale le souhait qu'il adresse à Gulliver (qu'il a toujours aimé) dans sa langue natale, « Hnuy illa mayah Yahoo », qui se traduit en français par : « Prends soin de toi, gentil Yahoo » (Swift 2004 [1726] : 375).

¹²² Le même schème est reproduit dans le film *Planet of the Apes* (1968, par le réalisateur Franklin J. Schaffner), où les singes craignent les humains intelligents.

figurativement répétée, tandis que chez l'autre, l'œuvre fait place à plus de nuances. L'orientalisme qui a fait naître le Thoroughbred et qui, par ricochet, a structuré et défini tout un pan de la culture anglaise de l'époque est porteur de fantaisies équinees limitées au type et à la personnalité des individus. À ce sujet, Kari Weil se demande en quoi et comment cette influence s'est manifestée en de prétendues meilleures relations interespèces à travers la course (Weil 2009 : 352). Et comment expliquer que Stubbs, le peintre que l'on croit souvent être celui qui a su témoigner le plus efficacement de la sensibilité et de l'intelligence des chevaux, est également celui qui les a tués, saignés et disséqués dans le but de les étudier (353)? À la lumière d'une pratique de l'histoire de l'art qui vise à s'appuyer sur l'éthique interespèces, ces questions doivent être posées, et les contradictions inconfortables qu'elles hébergent doivent être nommées. Quelques idéologies de « beauté des formes » ne sauraient dorénavant occulter la nécessité d'une meilleure prise en compte de l'Autre et d'un voir plus vrai¹²³.

Mon examen a révélé que Gilpin s'est montré plus enclin à produire du matériel porteur de ce que je nomme une « intention éthique ». Arrivant avant « l'éthique », l'intention est préalable, en amont, elle se nourrit de possibilités. Elle convoque l'avènement. Elle pose toujours plus de questions et tend à se satisfaire d'une portion de non-savoir. Elle est en maints points indécidable. À certains moments, l'œuvre de Gilpin est à tel point porteuse d'une poésie visuelle qu'elle intronise l'équin dans un univers interespèces où la présence humaine est si discrète qu'elle m'apparaît propice à ce qu'il s'y épanouisse (fig. 127). Alors, aucune race, ni aucun statut social, ni les Anglais, ni l'Orient, ni les nouveaux idéaux portés par les Thoroughbreds n'arrivent à éclipser « le cheval » que Gilpin a cherché à représenter. « La poésie [...] active une désobjectification » (Mariniello 2003 : 56). L'artiste sait à quoi ressemble le Thoroughbred. Il le côtoie. Sa vue de l'Autre est quotidienne. Dans sa série de huit gravures sur le thème des chevaux, le cheval de course est là (fig. 128), mais il doit partager l'espace avec d'autres types, jugés moins importants. Dans la gravure, Gilpin ne cache pas la douleur psychologique du Thoroughbred ni les marques des anciennes plaies causées par la selle qui, placée en avant-plan, est à la fois rejetée et déclarée

¹²³ « L'attrait et la justification purement esthétiques de l'art ne reposent que sur une demi-vérité. L'art doit également servir une finalité extra-artistique. Une grande œuvre survit souvent à son objectif initial. Mais elle le fait parce qu'une époque ultérieure est capable de discerner, dans la profondeur de l'expérience qu'elle contient, un autre objectif [purpose] » (Berger et Overton 2018 [2016] : 175).

coupable. Le peu de représentations de ce type faites par Gilpin, ankylose cette gravure d'un jugement du peintre à l'égard du sport national. Au contraire, Stubbs a établi sa carrière sur ce genre de portraits qui, s'ils devenaient sonores, pourraient enfin être entendus pour ce qu'ils sont : des *paint things* (painting) (Michaud 2011 : 60). C'est là où les pratiques équinées de Stubbs et de Gilpin sont antagonistes.

Dans le roman de Swift, Gulliver sera expulsé non pas parce qu'il agit comme un Yahoo, mais bien parce qu'il partage certaines ressemblances physiques avec eux. Dans son dernier tableau, en attribuant à ses chevaux des regards qui traduisent une opinion mitigée concernant l'expulsion de Gulliver, Gilpin contredit le roman. Par ce renversement, l'artiste prend position. À son image, je suis convaincue qu'en termes de paix interespèces, le défi à relever consiste à incarner une souplesse intérieure, qui se traduit par un comportement moral incessamment capable de s'ajuster aux maintes réalités qui nous entourent¹²⁴.

¹²⁴ À son retour à la maison, perpétuant à son tour la ségrégation, Gulliver devient misanthrope, même envers sa femme et ses enfants. Par ce dernier renversement, Swift condamne Gulliver à errer dans cette position intermédiaire où il est réduit à « trotter entre l'animal et l'être humain » (Milberger 2017 : 95). Sous cet angle, même si son état de « créature liminale » (95) est inconfortable, car elle lui attire bien des jugements de la part de ses semblables, métaphoriquement, l'instabilité de Gulliver est une attitude porteuse d'espoir en matière de relations interespèces. À l'image de Gulliver qui se regarde, perplexe, dans son miroir, nous gagnerions à reconnaître, pour la remettre en cause, notre « condition trop humaine et pas assez animale » (96).

Chapitre 3. Du travail inachevé. Le testament équin de Rosa Bonheur

Elle croyait fermement à leur âme, c'est pourquoi elle savait nous la faire entrevoir, parfois même nous l'imposer par l'intensité de foi sincère qu'elle avait mise à la saisir.
Virginie Dumont-Breton, « Rosa Bonheur », *La revue des revues*, 15 juin 1899, 610

3.1 Regards sur des êtres touchés. Être touché par les regards

Depuis le décès de Rosa Bonheur en 1899, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* (1890-1899) (fig. 129) est demeuré dans l'enceinte du sanctuaire de l'artiste, son troupeau figé à mi-chemin entre l'œuvre et l'étude¹. Aujourd'hui, l'examen du tableau permet de présumer de l'ordre des actions de Bonheur, architecte de leur monde. En filigrane de la vue d'ensemble sont livrées les étapes de sa touche posée sur les corps de ces chevaux fuyants. L'œuvre raconte visuellement l'intime cohérence entre la spontanéité de l'artiste, ainsi que son profond degré de compréhension des dynamiques d'une cavalcade équine et des rouages d'une mise en scène réussie. *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* invite également à réfléchir aux possibilités et aux limites vécues et imposées au cheval de peinture. Au sein de la prairie dans laquelle le troupeau est représenté, les chevaux les plus éloignés sont à peine esquissés². C'est du bout du pinceau que chacun des corps est exécuté d'un seul trait. Malgré l'économie, les formes équines sont parfaitement reconnaissables. Elles ont tout du cheval, sans pourtant avoir assez pour être cheval. La délinéation des corps, telle « *une mémoire du trait* qui spéculé en songe sur sa propre possibilité » (Derrida 1991 : 10), a été effectuée d'un geste que la main connaît instinctivement³. Les chevaux situés à

¹ Bonheur nomme son atelier son « sanctuaire ». Dans ses écrits, John Fairley concède une grande valeur à l'atelier de Bonheur, qu'il considère être un « véritable temple de la dévotion artistique au cheval lourd » (1995 : 139). En comparaison, Parker remarque que Stubbs appelait le sien « salle d'exposition » (Exhibition Room) (1984 : 15). Avant la réouverture du Château de By en Seine-et-Marne aux visiteurs en 2017, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* a très peu été vu. Logé sous une épaisse couverture, hébergé dans l'intimité poussiéreuse du sanctuaire, le tableau attendait patiemment sa remise au monde. Oriane Poret réfléchit sur le thème des ateliers de Bonheur, car l'artiste en a occupé plusieurs différents avant de s'installer de façon permanente dans celui du château, dans son article « Du "sanctuaire" au "capharnaüm" : Rosa Bonheur dans ses ateliers » (2023).

² Pour ceux-là, Bonheur a choisi une seule couleur pour tracer leurs silhouettes, un ocre brûlé, typique des chevaux alezans, une couleur avec laquelle elle avait l'habitude de travailler (Klumpke 2020 [1908] : 193).

³ Michaud note que le dessinateur est, pour Derrida, « un aveugle voyant, un voyant sensible à l'invisibilité au cœur de la visibilité » (2022 : 65). « Qu'est-ce que le dessin peut avoir à faire avec ce qui arrive? Ou avec qui arrive? Qu'est-ce qui dans le dessin peut rendre compte de cette irruption imprévisible de (ce) qui arrive? Le dessinateur c'est quelqu'un [...] mais qui voit venir, qui pré-dessine, qui travaille le trait, qui calcule etc., mais le moment où ça trace, le mouvement où le dessin invente, où il s'invente, c'est un moment où le dessinateur est aveugle en quelque sorte, où

l'avant-plan, sans être achevés, sont plus travaillés. L'œuvre possède un magnétisme qui, à force de regards, tire le voir dans l'indécidable. Par sa constitution, le tableau impose des questions qui défient la logique dualiste cartésienne⁴. Les chevaux sont-ils en train d'apparaître ou de disparaître? Les pattes incolores des corps les plus peaufinés sont-elles signe de ce qui était ou de ce qui adviendra? Ce troupeau est-il évanescent ou naissant?

Dans son ensemble, le tableau manque de finition. J'avance cependant qu'au-delà de certaines « carences », il est complet dans son essence. Il a d'ailleurs été encadré. Contrainte par les délais imposés par sa propre fin, Bonheur n'a pas eu le temps de prendre soin comme elle l'aurait souhaité de tous les détails de sa composition. En effet, dans l'œuvre, certains éléments partagent l'espace mais habitent des mondes différents. L'achèvement et l'ébauche se côtoient ouvertement. La jument brune plutôt achevée accompagnée par son poulain qui, lui, n'est qu'une esquisse comme le sont la majorité des membres du troupeau, témoigne de liens filiaux provenant de réalités différentes, mais également coexistantes (fig. 130). Aussi, plusieurs éléments demeurent muets, dont « l'incendie », pourtant inscrit dans le titre, qui reste un concept sous-jacent⁵. Cependant, les corps inachevés, la végétation bâclée, le ciel trop clair pour supposer un feu, le fond blanc qui occupe une bonne part de l'espace, n'ont pas assez de matière pour atténuer l'impression d'une fuite évidente des équins, finement représentée. Dans ce tableau, ce qui est absent ne parvient pas à dépourvoir de sens ce qui est dessiné. La force du concept tend à surpasser la somme des détails rendus⁶.

il ne voit pas, il ne voit pas venir, il est surpris par le trait même qu'il fraie, par le frayage du trait, il est aveugle. C'est un grand voyant, voire un visionnaire qui, en tant qu'il dessine, si son dessin fait événement, est aveugle » (Derrida 2013 : 62).

⁴ L'art est appauvri par un regard trop coincé dans ses certitudes. L'indécidable de l'art invite à dépasser les limites de ce voir qui sait tout déjà de ce qu'il voit. La logique dualiste cartésienne est un système de pensée qui ne permet pas à l'invu d'être vu.

⁵ Avec son troupeau de bisons qui avance à toute allure et droit sur nous, sous un ciel noirci par la fumée, le thème de l'incendie est plus apparent dans le dessin nommé *Dans le Far-West : bisons fuyant l'incendie* (n. d.) (fig. 131). Dorénavant introuvable, cette œuvre a laissé pour seule trace celle que l'on trouve à la page 19 dans *Rosa Bonheur : sa vie, son œuvre*, la seule biographie autorisée par l'artiste. Rédigé par Anna Klumpke, dernière compagne et héritière unique de l'artiste, l'ouvrage fut publié en 1908 et réédité en 2020.

⁶ L'aspect construit du tableau est révélé par l'addition de signes inscrits, qui mène au contexte (qui est un « texte » en lui-même). Pour aller plus loin sur une perspective sémiotique en lien avec l'histoire de l'art, je suggère la lecture de « Semiotics and Art History » (Bal et Bryson 1991).

Plus modeste quant à son format que ne le sont d'autres tableaux iconiques de l'artiste représentant des chevaux, tels que *Marché aux chevaux* (1853-1856) ou encore *Foulaïson du blé en Camargue* (1864-1899), qui seront examinés plus loin dans ce chapitre, le contenu de *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* n'en est pas moins imposant. C'est un raz de marée de chevaux de « libres » et « sauvages » qui dévalent en trombe une légère pente. « C'est [de] la furie du mouvement que cette galopade effrénée », en disait à l'époque Jules Claretie (1896 : 406)⁷. S'opposant au ciel bleu et dégagé, l'atmosphère y est électrique. Les corps des chevaux sont survoltés d'une vitalité équine exubérante. Dans l'œuvre, Bonheur témoigne qu'elle valorise la notion de liberté qu'elle sait chère aux équins. En ce sens, ceux peuplant *Chevaux sauvages fuyant un incendie* n'auront à partager la scène avec aucun humain. De fait, l'artiste se fait porte-parole de l'autre règne et participe, de sa main créatrice, à livrer un puissant témoignage en faveur d'une liberté équine triomphante⁸. Au premier regard, la disposition du troupeau donne l'impression que celui-ci percera le canevas pour continuer son trajet du côté du réel. Toutefois, l'œil attentif remarque que certains des chevaux, ceux situés le plus près du bord, ont ralenti l'allure, passant du galop au trot. Pour eux, le cadre agit comme une clôture. L'accès à autre chose que leur réalité picturale leur est défendu. Le groupe est dorénavant vu autrement, circonscrit dans un monde dicté par l'artiste. Ainsi, même s'ils ont le pouvoir de confronter nos perceptions, certaines barrières demeurent infranchissables pour ces chevaux de peinture. La relation entre eux et leur créatrice se révèle ultimement inégale.

En ce sens, le cadre ou le plan pictural de l'image agit comme une sorte de corral pour ces sujets⁹. Ici, confinés, peints sur la toile, ces chevaux « sauvages » sont en réalité déjà apprivoisés, et donc n'ont rien de « sauvage ». Le ralentissement occasionné par leur rencontre avec l'arête de la toile

⁷ À la même époque, un intérêt particulier à capter les mouvements du cheval se retrouve dans plusieurs œuvres d'Edgar Degas (fig. 132) (fig. 133). Dans le contexte des courses hippiques, celles-ci rendent compte de mouvements équins habituellement jugés inintéressants ou imperceptibles par la majorité des artistes. Par ces mouvements, Degas réussit à faire ressortir ce qui semble être le caractère visuel « dansant » des chevaux. Son regard entraîné à étudier les mouvements des danseuses l'habilite à voir les mouvements équins sous un angle atypique, en marge des allures et des postures traditionnellement représentées. Témoignant d'un intérêt sincère pour le sujet, comme le remarque Fairley, l'artiste a gardé le cheval comme ultime sujet de sculpture lorsque sa vue s'est considérablement dégradée (1985 : 15).

⁸ Claretie démontre un intérêt pour la main de Bonheur. C'est « une petite main habituée aux chefs-d'œuvre » (1896 : 402), qui « manie la brosse avec tant de mâle puissance » et qui se « promenait sans trembler dans la crinière d'un lion qu'elle avait acheté » (409).

⁹ Dans *Parergon*, son texte sur Emmanuel Kant, Derrida réfléchit à la notion de cadre : « Le cadre travaille [...] Comme le bois. Il craque, se détache, se disloque alors même qu'il coopère à la production de produit, le déborde et s'en déduit » (1978 : 87). En art, de façon plus large, il existe pour Kant une « violence de l'encadrement », qui enferme les théories esthétiques dans le beau, le beau dans le goût et le goût dans le jugement (80).

nous invite à ralentir à notre tour pour réfléchir à ce que le tableau révèle sur la nature même de la tentative de « représenter » un cheval *dans une peinture* sur une toile. Pour mettre en question ce que signifie l'exercice de représenter un cheval *en peinture*. Pour méditer sur la relation entre l'art et la vie telle qu'elle s'inscrit dans l'œuvre de Bonheur.

Au sein de *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, le cheval blanc situé le plus près du bord a une expression très définie (fig. 134)¹⁰. De son point de vue équin, la situation est préoccupante; cette fuite ne mène nulle part. Malgré son œil embryonnaire, l'ensemble constitué par cet œil, les traits du visage, la position des oreilles et le naseau dilaté produit l'effet d'un regard complet. L'attitude de cet équin constitue la pierre angulaire de l'œuvre. Sa force communicative est indéniable. Sa position liminaire en fait l'interprète du groupe, d'autant plus que la majorité n'a pas encore reçu un regard capable de transmettre le ressenti. En ce qui concerne les équins du fond, la situation est un peu différente. Entraînés dans la motion, leurs corps animés expriment qu'ils sont plus excités qu'apeurés. Pour l'étalon blanc, la situation est globalement inquiétante, un inconfort que son encolure relevée confirme. De plus, sa position l'oblige à passer au plus près de l'artiste et du regardeur. Tout de ce cheval, dont le regard est la consécration, confirme que sa proximité avec l'humain, en marge de la toile, le rend inconfortable. Il redoute l'entrave. L'expression de son regard manifeste qu'il n'est pas paisible.

Ainsi, même si dans ce dernier tableau Bonheur a tout mis en œuvre sur le plan iconographique pour laisser une place exclusive à l'animal, celui-ci se sent piégé. L'œuvre, et surtout ce regard qu'il abrite, exprime que l'acte de peindre maintient l'animal sous l'emprise de l'artiste et du médium. Ce regard résume l'inévitabilité des affrontements entre espèces dans le contexte de maîtrise de l'un sur l'Autre, qui s'opère même en art. En effet, aspirer à entrer en relation avec l'Autre par l'art est un processus nécessairement complexe et imparfait¹¹. Toutefois, par le rendu minutieux de cet étalon « incomplet », l'artiste rend compte honnêtement des effets physiques et

¹⁰ Dans l'œuvre, le cheval bai foncé situé à sa droite a aussi un œil travaillé, mais son expression est moins marquée. L'étude du corpus de Bonheur permet d'affirmer qu'elle dépose le plus souvent les globes oculaires dans leurs orbites en dernière étape de création. C'est aussi le cas dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, qui sera examiné à la fin de ce chapitre, où le cheval à la robe claire est demeuré aveugle, en contraste avec son compagnon de couleur baie qui possède un regard saisissant.

¹¹ Haraway rappelle que la réparation entre espèces est une affaire délicate. On doit faire attention au fait que la « conscience de nos erreurs risque de nous perdre dans l'infini des différences et nous faire renoncer au travail complexe qui permet d'établir les connexions réelles, qui sont toujours partielles » (2007 : 48).

psychologiques qu'occasionne un rapprochement forcé entre un cheval « sauvage » (même en peinture) et un animal humain¹². Ce regard est, en quelque sorte, une marque de respect interespèces. Inconsciemment, Bonheur témoigne de certaines limites imposées à la représentation de l'Autre en art, où la rencontre interespèces résiste à l'équilibre platonique. À répétition, dans son corpus, l'artiste offre à voir des regards travaillés¹³. Ce sont des regards qu'elle a observés chez l'Autre. Ce sont des regards qui l'ont touchée. L'examen de ses œuvres nous offre la chance d'être touchés en retour, car « c'est le regard propre à l'animal qui donne à réfléchir » (Armstrong 2011 : 175)¹⁴.

Certes, ce regard est celui d'un cheval de peinture. Toutefois, il est construit à partir d'un regard de cheval de chair auquel l'artiste a choisi un jour de prêter l'œil et l'oreille. Le regard du cheval blanc de *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* provient d'une réelle émotion équine. La capacité de Bonheur à conférer une vie émotionnelle à son sujet équin provient d'une empreinte-souvenir, devenue indélébile, à force de contacts répétés avec l'espèce. Il s'agit d'un regard acquis *en présence de*. Pour Bonheur, il existe un plaisir de peindre, de dessiner, qui me semble parfois être un prétexte à être « ensemble¹⁵ ». En effet, dans un tel contexte, la représentation du corps de l'Autre, ce qui inclut son regard, donne à voir un indice de la relation entre deux êtres¹⁶. La

¹² Pour l'éthologue Hélène Roche, « [l]es chevaux sauvages contemporains des Amérindiens, ceux ayant alimenté les remontes de l'armée française et les Mustangs de 2020 semblent partager une crainte de l'humain et, de la part des animaux adultes, une propension à lutter contre les rapports de force » (2022 : 273).

¹³ Je sais que le regard est le propre de l'œil et je le considère ainsi. Je crois aussi que parfois, surtout chez une peintre comme Bonheur qui est très attentive à l'ensemble du visage de l'Autre, le regard peut englober certains traits du visage. Néanmoins, je le considère toujours avant tout comme le plus proche parent de l'œil.

¹⁴ Le corpus animalier de Bonheur est enrichi d'une meute de chiens diversifiée. Dans *Barbaro après la chasse* (1858) (fig. 135), ce qui distingue Barbaro, le sujet canin, c'est qu'il ne regarde pas le spectateur hors cadre, mais bien l'humain implicite dans la scène. Dans l'œuvre, l'absence de l'autre chien dont le nom est inscrit sur le mur invite à une réflexion sur cette dualité absence/présence. Aussi, contrairement à plusieurs regards de chevaux étudiés dans ce chapitre, celui de Barbaro supplie, il cherche l'approbation plus qu'il ne défie. Peut-être est-il inquiet au sujet de son compagnon absent, de sa liberté, de l'inaccessibilité de son os, de l'impossibilité de se coucher? Devant un tel portrait, il me semble important d'évaluer notre degré personnel de confort et d'inconfort devant ce que nous voyons, afin d'en préciser les paramètres, pour, au besoin, ajuster certains comportements.

¹⁵ « Je ne me plaisais qu'au milieu de ces bêtes, je les étudiais avec passion dans leurs mœurs. Une chose que j'observais avec un intérêt spécial, c'était l'expression de leur regard : l'œil n'est-il pas le miroir de l'âme pour toutes les créatures vivantes; n'est-ce pas là que se peignent les volontés, les sensations des êtres auxquels la nature n'a pas donné d'autres moyens d'exprimer leur pensée[?] » (Klumpke 2020 [1908] : 180). Ainsi, pour Bonheur, l'œil est le canevas sur lequel les volontés de l'animal-sujet sont peintes.

¹⁶ Si le rendu est exécuté du point de vue de Bonheur, l'influence du point de vue du sujet y est souvent tacite. Selon mon examen, la censure de l'Autre n'est jamais totale. Certes, au sein de son écurie picturale, il existe des regards moins flamboyants, comme celui de ce cheval blanc (n. d.) (fig. 136). Ce regard réaliste est simplement plus indépendant. Il ne cherche pas à engager le regardeur.

retranscription fait état d'une sollicitude interespèces. Touchée par ce regard, Bonheur l'a accueilli et hébergé dans sa mémoire¹⁷. Dans ses tableaux, les yeux des animaux sont des yeux interprétés et représentés. Ils sont le fruit de la vision de Bonheur, de ce qu'elle considère être la vision de l'Autre. Dans la chronologie des actes de création qui ont mené à *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, l'artiste a attendu avant d'investir ses chevaux d'yeux capables de signaler leur ressenti (fig. 137). On comprend que pour Bonheur, l'acte d'offrir des yeux-outils de communication à ses animaux-sujets n'est pas un geste pris à la légère¹⁸.

Derrida pose la question « [c]omment un animal peut-il vous regarder en face? », en précisant que cela « sera l'un de nos soucis » (Derrida 2006 : 24). En effet, dans l'exercice de représentation de l'Autre, la complexité éthique de la situation est non négligeable. Philip Armstrong met côte à côte les similitudes entre les pensées de Derrida et celles de Berger sur la part d'incompréhension inhérente à toute tentative de compréhension interespèces. « Berger écrit que les “secrets” de l'animal sont “adressés à l'homme” à travers un “étroit abîme de non-compréhension”; Derrida souligne que le regard de l'animal est une “adresse”, mais une adresse “ininterprétable, illisible, indécidable, abyssale et secrète” » (Armstrong 2011 : 177)¹⁹. Généralement, les théories du regard sont liées à des dynamiques de pouvoir et d'objectification. Pour Laura Mulvey (1975), le « gaze » (le regard masculin) est conçu de manière psychanalytique et est lié à un plaisir de regarder qui

¹⁷ Bonheur donne ce conseil à son apprentie : « Voilà ce qu'il vous faut bien comprendre, Miss Anna. Une artiste véritable doit garder ses sujets gravés dans sa tête. Il faut que, tout comme un musée, son cerveau soit rempli de ses œuvres... » (Klumpke 2020 [1908] : 34). Pour Berger, l'artiste « se loge » (house) dans son dessin. « Un dessin est un enregistrement autobiographique de la découverte d'un événement – vu, remémoré ou imaginé. Une œuvre “finie” est une tentative de construction d'un événement en soi » (Berger et Overton 2018 [2016] : 28). Bonheur inscrit dans sa mémoire l'expression équine. Sa mémoire-musée est remplie de l'Autre, mais une fois logée dans la tête de l'artiste, l'expression équine devient nécessairement une mémoire métamorphosée par le processus même de l'inscription en elle et par une future transcription sur la toile. En d'autres mots, « [c]'est l'acte de dessiner qui oblige l'artiste à regarder l'objet devant lui, à le disséquer dans son esprit et à le reconstituer; ou s'il dessine de mémoire, cela l'oblige à fouiller son propre esprit, à découvrir le contenu de son propre fonds d'observations passées. [...] Chaque confirmation ou infirmation vous rapproche de l'objet, jusqu'à ce que vous soyez, pour ainsi dire, à l'intérieur de celui-ci : les contours que vous avez dessinés ne marquent plus le bord de ce que vous avez vu, mais le bord de ce que vous êtes devenu » (27). En mettant en question les frontières entre le sujet et le créateur d'une œuvre, les idées de Berger permettent d'interroger les jeux de frontières vécues par une artiste comme Bonheur qui est très investie dans l'observation de ses modèles.

¹⁸ L'examen des croquis préliminaires de *Barbaro* (fig. 138) permet de constater combien la recherche des poses et des placements de tête les plus propices à la transmission du regard animalier est une préoccupation réelle de l'artiste dans cette œuvre. Il en va de même dans plusieurs autres : Bonheur attend d'avoir trouvé la meilleure position de tête avant de déposer, dans les orbites, un regard qui « offre à panser » (Bienvenue 2022b : 131).

¹⁹ Je continuerai à explorer plus en profondeur la juxtaposition des idées de Derrida et de Berger au sujet des regards et de la nudité, que je lie fortement aux questions de regards au chapitre suivant portant principalement sur l'examen de l'œuvre *Boy Leading a Horse* par Picasso.

flirte avec le voyeurisme. Ce type de regard est hégémonique. L'idée d'une rencontre visuelle partagée entre l'humain et l'animal, où chacun regarde l'autre, même depuis un tableau, plutôt que d'être réduit à « être regardé », perturbe le binaire habituel, où les animaux sont relégués, en art et ailleurs, au rang de récepteurs passifs du regard humain.

Depuis des lustres, la philosophie occidentale tend à diminuer, sinon à invalider, la part d'agentivité de l'animal non humain. Regarder l'animal sans l'anthropomorphiser, sans le réduire à un symbole ou à un support à l'humain, n'est pas encore une pratique consciemment choisie chez la plupart des historiens de l'art. En ce sens, reconnaître un visage à l'animal est déjà une première étape qui, pour moi comme pour Bonheur, revient à souhaiter être touché par la singularité de cet Autre auquel je fais place et face. En d'autres mots, c'est faire acte d'hospitalité envers la différence, Bonheur par son art, et moi, ici, par mes mots. Derrida souligne que chez Lévinas, l'hospitalité est « le nom même de ce qui s'ouvre au visage, de ce qui plus précisément l'“accueille” » (1997 : 49). Un visage qui doit se dérober à toute thématization (49). Il poursuit en précisant que le mot hospitalité vient « traduire, porter en avant, re-produire » les mots « accueil » et « attention » (51). Pour Laurence Devillairs, « [c]ette façon que l'autre a d'être lui, de vivre ce qu'il vit, [lui] [Devillairs] échappe mais affleure dans son visage » (2019 : 61). Ce que Devillairs expose est un désir humain de solidarité entre vivants, où voir ce visage non humain « renvoie à ce qu'exister implique d'intranquillité et d'engagement. Dans le silence entre nous s'ouvre ce monde non pas des paroles mais de la présence » (62). En effet, c'est l'accueil qui permet à l'Autre de faire lire son visage, car comme le dit Derrida, la lecture écoute en regardant (1991 : 10).

Il existe une différence marquée, mise en valeur par une expérience vécue avec les animaux, entre le fait de « simplement voir » et de regarder. La littérature au sujet du regard des animaux recèle une valeur qui devient exponentielle lorsqu'elle se combine avec l'expérience d'une théorie vécue auprès de l'animal. En résumé, j'avance que pour réellement voir l'Autre, il faut en faire l'expérience²⁰. L'art de Bonheur est propice à explorer ces différences du voir. Elle bonifie l'art animalier par sa proximité avec une variété d'espèces, dont plusieurs chevaux. À l'observation de son corpus, c'est entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, *au milieu*, par une attention volontaire

²⁰ David Attenborough et Jane Goodall ont abondamment documenté leurs relations avec des gorilles, pour Attenborough, et des chimpanzés, pour Goodall. Chacun parle de compréhension mutuelle dans ses échanges de regards avec les primates.

et soutenue de notre part, qu'une transaction visuelle de rencontre a le plus de chance d'advenir. Ce lieu de rencontre reflète en plusieurs aspects celui expérimenté par Bonheur, où l'animal lui donne à voir son regard pour que l'artiste lui offre en échange une voix dans l'œuvre, en faisant de l'œil le canevas des émotions qu'elle a su capter²¹.

Ma propre expérience auprès des chevaux de chair me permet de voir les œuvres de Bonheur avec mon corps, et non seulement avec mes yeux. La relation établie par l'ouïe et par le toucher permet de voir l'Autre plus globalement. Mon voir est infusé de sensations déjà ressenties et enregistrées dans la mémoire de mes corps (physique, cœur et esprit). C'est ce qui me permet de voir « au-delà du simple voir ». C'est ce qui distingue mon approche de celle des historiens qui se sont préalablement penchés sur l'étude des œuvres de Bonheur sans trop y voir, causant ainsi des lectures rétrécies, quasi aveugles aux chevaux représentés. Par mon expérience sur le terrain, mon regard engage également mon corps, et donc se rapproche davantage du cheval-sujet. Paradoxalement, l'observation implique une distance, implique que je me détache de ce que je crois voir ou de ce que je m'attends à voir, pour m'ouvrir à voir l'Autre et à vivre la rencontre au moyen d'un voir vivant, en demeurant toujours prête à voir ce qui *est*. Bonheur voyait d'une manière semblable à la mienne, et ce type de regard transparait dans ses œuvres.

En art animalier, de très nombreuses analyses sont obscurcies par un centrisme du regard qui freine la capacité de voir l'Autre. Mon but le plus clair dans l'élaboration de cette thèse a toujours été orienté vers le repoussement, ou à tout le moins vers la prise de conscience des idéologies qui entravent la vue de l'interspèces. Lorsque je regardais Lily, la jument à qui cette thèse est dédiée, pour la prendre en exemple, et qu'elle me regardait en retour, dans ces moments de temps suspendu où nous étions absorbées mutuellement dans des instants renouvelés d'hyperprésence, nous ne nous regardions pas pour nous « décrire », pour remarquer des détails de nos corps, nous nous regardions comme au travers. Nos yeux étaient alors comme des lampes, offrant à voir et à faire voir nos lumières intérieures (Derrida 1992 : 93). Ce qui est fantastique de ces moments de rencontre, et ce qui informe en permanence mes lectures d'œuvres d'art représentant l'animal non humain, c'est cette réalité partagée, qui m'offre l'impression de voir l'Autre dans son essence alors que je suis

²¹ Donner à voir est une chose, mais comme le précise Maggie M. Cao, le spectateur peut lui aussi faire preuve de discernement ou d'aveuglement (2021 : 121). Pour Michaud, le regard de Cixous a la particularité de traduire le visuel en élément sonore (2011 : 60). Chez Bonheur et Cixous, peut-on alors parler d'une équi-voix?

devant une réalité si radicalement différente qu'elle ne me permettra jamais de la saisir, de la connaître, de la faire intellectuellement mienne. C'est la conscience et la reconnaissance des limites de ce type de côtoiement intime interespèces qui permet le plus facilement, de manière douce et respectueuse, la rencontre de différences fondamentales. Je crois que ces subtilités relationnelles ne peuvent être acquises qu'à force de contacts attentifs répétés, vécus sans les compter, ce qui est une réalité peu commune chez mes collègues. Je crois aussi que cette différence d'approche de l'Autre peut causer d'importantes lacunes éthiques quant aux possibilités de voir l'animal en art pour s'y relier.

Dans son influent essai d'histoire de l'art féministe « Why Have There Been No Great Women Artists? », Linda Nochlin consacre une section entière à Bonheur. Pour elle, l'artiste représente le parfait exemple des dommages psychologiques causés aux femmes par le patriarcat. Selon Nochlin, la confiance de Bonheur se serait diluée dans le narcissisme et la culpabilité (1988 : 175). L'auteure commence la section sur Bonheur en suggérant qu'il est instructif d'examiner en détail l'une des femmes peintres les plus accomplies et ayant connu le plus de succès de tous les temps (170). Elle procède ensuite à un « examen détaillé », qui se concentre longuement sur la biographie de l'artiste, y compris ses choix vestimentaires, en particulier sa décision de parfois porter le pantalon. Ce choix, l'artiste l'a déjà expliqué comme une nécessité pratique lorsqu'elle visitait les marchés et les abattoirs pour y étudier les chevaux. En vérité, l'art de Bonheur est à peine mentionné par Nochlin. Sa préoccupation est bien davantage centrée sur la vie de l'artiste. Ce faisant, Nochlin instrumente sa vie pour illustrer la discrimination sexuelle dont les artistes femmes ont été historiquement victimes.

La seule œuvre de Bonheur à laquelle Nochlin se réfère nommément est *Marché aux chevaux*, le tableau étant évoqué en des termes ambivalents (175). Plus généralement, elle suggère que le corpus de la peintre manifeste « un certain manque avoué de variété », mais qu'il possède néanmoins une valeur pour ceux qui s'intéressent à l'art du XVIII^e siècle ou à « l'histoire du goût » (history taste) (170). Selon cette perspective, l'art de Bonheur ne parle pas au présent, mais possède une valeur en tant que document historique. Il témoigne des goûts bourgeois et de la montée en puissance de la peinture de genre par rapport à la peinture d'histoire dans l'art français de l'époque. L'essai de Nochlin est, bien sûr, également de son temps, reflétant le féminisme de la deuxième

vague (un féminisme qui est allé au-delà des appels au suffrage pour embrasser la critique institutionnelle) et les efforts des historiens de l'art à naviguer dans la discrimination institutionnelle pour tracer les prémices d'une histoire de l'art féministe. Pourtant, « Why Have There Been No Great Women Artists? » est encore aujourd'hui un texte de référence dans les cours d'histoire de l'art de premier cycle. L'essai n'est pas présenté aux étudiants comme une curiosité historique, mais plutôt parce que de nombreux thèmes soulevés par Nochlin, tels que les structures et les processus qui engendrent la marginalisation, continuent d'avoir des résonances contemporaines. Je suis d'avis que les œuvres de Bonheur recèlent également des préoccupations contemporaines, notamment en ce qui a trait aux questions éthiques interspèces; cependant, il faut savoir comment les lire.

Nochlin se garde bien de cautionner le corpus de Bonheur. Dans l'introduction de *Women, Art, and Power and Other Essays*, le recueil de ses essais qui se termine par « Why Have There Been No Great Women Artists? », elle note qu'elle n'a pas cherché à reconnaître la valeur de l'œuvre de Bonheur, contrairement, par exemple, à celles de Florine Stettheimer ou de Berthe Morisot (xii-xiii). Cette réticence, qui pourrait avoir renforcé la marginalisation plus globale de Bonheur au sein de la discipline, peut s'expliquer par l'opinion de Nochlin selon laquelle le corpus de l'artiste manque de variété²². En formulant cette idée, Nochlin affirme implicitement que si l'on a vu un cheval, on les a tous vus, une affirmation que Bonheur aurait assurément trouvée choquante. La remarque de Nochlin révèle qu'elle perçoit une invariabilité de sujets chez Bonheur, qui sont « tous » des chevaux ou encore « toutes » des vaches ou « tous » des moutons. Or l'historienne de l'art a été élevée à Brooklyn, et de ce fait, Nochlin n'a pas grandi en présence de chevaux. C'est une enfant de la ville qui aimait « monter à cheval » sur les figures équinées de bois du carrousel à Coney Island (Roth 2000). Sa réalité est incomparable à celle de Bonheur qui, dès un très jeune âge, partageait son quotidien avec une multitude de chevaux²³. En résumé, autant la familiarité de Bonheur transparaît dans son art, autant la méconnaissance de Nochlin transparaît dans la lecture

²² Aujourd'hui, en art, Bonheur est surtout reconnue pour avoir participé à l'émancipation des homosexuelles plutôt que pour avoir milité en faveur d'un mieux-voir des animaux (fig. 139).

²³ L'intérêt précoce de l'artiste pour la transmission de l'expression des émotions équinées est prouvé par un croquis de tête de cheval effectué par Bonheur à treize ans (fig. 140). Une anecdote raconte par ailleurs qu'alors que Bonheur était plus jeune, la seule façon qu'a eue sa mère pour lui faire apprendre son abécédaire a été de lui faire dessiner un animal pour chaque lettre, dont on trouve des traces dans ce portrait de la jeune fille, pinceau à la main, par son père Raymond (fig. 141).

critique qu'elle en fait. L'exemple de la penseuse est révélateur d'une difficulté généralisée, chez les historiens de l'art, à envisager l'Autre correctement, ce qui a des effets négatifs sur l'art de Bonheur en invisibilisant les individus-sujets.

Souhaiter représenter l'Autre, ou en discourir en tant que l'être unique qu'il est, est une aspiration louable en termes d'éthique interespèces. Cependant, l'opération présente des risques. Chez la peintre, les mouvements de l'animal et la matérialité de la peinture peuvent forcer des surprises quant aux intentions. Aussi l'artiste n'est-elle pas à l'abri de ses propres aspirations artistiques, qui peuvent entraver la transcription. Mon examen de *Foulaision du blé en Camargue* démontre combien un sujet peut résister à cadrer dans une composition choisie par l'artiste, dans une œuvre qui se veut une représentation exceptionnelle, en format gigantesque, du labour équin en mouvement (fig. 142)²⁴. De façon générale, une certaine forme de domination de l'humain sur l'animal est, je le crois, inévitable. Aussi admirable soit-il, l'exploit de rendre compte du corps et de l'état émotionnel de l'Autre sur le médium nécessite tout de même de « filtrer » le cheval-sujet à travers un langage pictural particulier, d'adopter un style et une conceptualisation spécifiques. Dans l'acte, l'animal est inévitablement au moins un peu transformé, rendu autre chose que ce qu'il est lui-même. Il peut même devenir le moyen d'articuler une philosophie particulière de l'art et de ce que l'artiste entend par « être un cheval ». En ce sens, l'équin d'une œuvre d'art est toujours, à divers degrés, assujetti. Il l'est aussi par mes mots, c'est inmanquable. Cependant, contrairement aux idées qui jusqu'à très récemment ont dominé les lectures des œuvres représentant des chevaux par Bonheur, je réfute l'idée que la figure du cheval soit chez l'artiste, exclusivement ou en partie, un moyen d'exprimer son orientation sexuelle²⁵. En réalité, je trouve cette hypothèse chancelante, sans compter qu'elle manipule à la fois la pratique artistique de Bonheur, sa vie, de même que les chevaux qui en sont ouvertement les sujets.

²⁴ La *Foulaision du blé en Camargue* s'est fait attribuer par l'histoire la mention de « dernier tableau ». Entrepris en 1864, l'espoir derrière était celui-ci la création d'un ultime chef-d'œuvre capable d'éblouir les foules et la critique lors de l'Exposition universelle de 1900. Le marchand Tedesco en avait déjà promis à Bonheur 300 000 francs 25 ans auparavant (Klumpke 2020 [1908] : 330). Bonheur souhaitait que ce tableau gigantesque (313 x 651 cm) soit sa réalisation ultime. Elle est malheureusement décédée l'année précédant l'évènement, en 1899.

²⁵ Albert Boime (1981), James Saslow (1992) et Whitney Chadwick (1993) se sont intéressés à l'art de Bonheur sous le prisme des études de genres et sexualités. Conceptualisant la présence du cheval, notamment à travers son *Marché*, comme un moyen servant à exprimer publiquement son orientation sexuelle lesbienne ou une idée du féminisme, cette interprétation, encore influente, instrumentalise les chevaux de son œuvre. Dans mes lectures, le cheval est toujours instrumentalisé, utilisé pour promouvoir les droits des animaux et/ou les questions éthiques, mais son instrumentalisation agit comme un conduit pour les idées de Bonheur et pour mes propres idées au sujet des relations entre humains et chevaux, plutôt que comme un cryptogramme biographique sur Bonheur.

Ce qui ne peut plus être tu dans l'examen du corpus de Bonheur est une réelle et récurrente puissance des regards animaliers. En ce qui concerne son traitement des équins, *Marché aux chevaux*, *Foulaision du blé en Camargue* ainsi qu'une série d'œuvres sur le thème des Autochtones (1889) seront abordés en tenant compte de cet aspect précis. *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, qui fait partie de cette dernière série, héberge un regard équin défiant le spectateur²⁶. De son côté, l'œil du Percheron blanc cabré au centre du *Marché* nous crie sa colère en plein visage. Dans *Foulaision*, le regard du cheval le plus clairement attentif à notre présence est, quant à lui, plutôt inquisiteur. Ces regards ne se posent pas sur l'humain pour plaire. Ces chevaux ne sont pas en mode séduction. Ils n'éprouvent aucune gêne à provoquer des questionnements difficiles qui remuent les bases des relations hégémoniques entre nos espèces. Ces regards équins, lorsqu'ils rejoignent celui du regardeur qui accepte d'être touché par eux, permettent d'établir un pont entre deux mondes : l'intérieur et l'extérieur de la toile, la représentation et la perception. En réalité, ces regards cherchent à nous secouer, à nous ébranler. Par eux, le supposé mutisme du cheval devient tout à coup verbal. Ces regards ruent. Ils sont francs. Ils refusent d'être des acteurs dans le jeu de la complaisance interespèces. Ils dérangent les iniquités. Ils se veulent des agents de changements de mentalités. « Comme nous les sondons, ils nous sondent. Une réciprocité sociale s'établit par la médiation du peintre » (Berger et Overton 2018 [2016] : 169)²⁷. L'attribution d'yeux lucides à ses sujets requiert une patience, de la part de Bonheur, qui témoigne d'une minutie réfléchie quant aux meilleurs moyens d'offrir la parole à l'Autre par le biais du regard²⁸. Par les yeux s'opèrent

²⁶ Au Tacoma Art Museum, *Rocky Bear and Chief Red Shirt* partage la salle avec une quantité impressionnante d'œuvres sur le thème de l'Ouest américain. Selon mon examen, aucun cheval ne s'adresse si fortement au regardeur que ne le fait le bai dans cette œuvre de Bonheur.

²⁷ Dans cette citation, Berger fait référence aux portraits de personnalités de cabaret peints par Henri de Toulouse-Lautrec. Pour le penseur, au XIX^e siècle, seuls ces portraits offrent une vision crédible des prostituées, car l'artiste les admire et reconnaît l'utilité de leur métier (trade). Dans cet ordre d'idées, il n'est pas exagéré d'appliquer les réflexions de Berger à Bonheur qui, elle aussi, cherche à (re)valoriser son sujet – l'animal – au sein de son époque. Toulouse-Lautrec est également reconnu pour « son sens aigu du mouvement » et ses capacités à saisir « les corps humains et animaux en action » (De Balanda et Lorenzo 1987 : 116), un constat auquel j'acquiesce. Son talent à capter avec grande intensité l'émotion du cheval immobile mérite également d'être soulignée. Dans *Horse Behind a Gate in a Stall*, l'équin en attente est traité fort différemment de la manière dont le fait Bonheur sur le plan pictural (fig. 143). Il est créé par des traits larges et des passages très empâtés. Toulouse-Lautrec parvient à transmettre la solitude de l'animal, l'effet subtil que ce cheval aspire à plus, de façon très habile.

²⁸ « La patience détachée est le meilleur allié de tout être humain qui cherche à établir un lien avec le monde naturel. L'attente est un principe important de l'hospitalité interespèces. Les animaux, en tant qu'"autres" pour nous, ne révèlent leur vie que lentement. Ils ne comprennent pas l'heure et ne respectent pas les délais. Qu'ils soient vivants ou morts, trouvés dans un laboratoire, dans un musée ou dans la nature, je soutiens qu'il existe une manière particulière de voir, un regard artistique et non motivé [unmotivated], qui est particulièrement propice à leur dévoilement » (Bienvenue 2022a : 337, 338).

différents types de touchers qui invitent à réfléchir aux dispositifs d'accueil nous permettant de mieux voir qui est là, devant nous, pour l'entendre, pour être touchés par lui, tout comme Bonheur l'a été en amont, bien avant nous.

3.2 Inscrire un cheval dans une œuvre : entre réalisme et fiction

Nochlin explique que le but du réalisme, un mouvement qui dominera principalement en France à partir de 1840 jusqu'en 1870-1880, était « d'offrir une représentation véridique, objective et impartiale du monde réel, basée sur une observation méticuleuse de la vie contemporaine » (1983 [1971] : 13). En réalité, chez les différents artistes de l'époque, le terme « réalisme » se complexifie selon plusieurs variantes²⁹. De façon générale, l'incorporation de notions politiques ainsi que de forts commentaires sociaux sont une composante indéniable de maints tableaux produits au XIX^e siècle. Fréquemment représenté, le droit au travail de la classe rurale est « une issue majeure découlant de la révolution de 1848 » (112). En effet, des artistes tels que Jean-François Millet ou encore Gustave Courbet se sont penchés sur le traitement des travailleurs pour les valoriser aux yeux d'un public bourgeois. De son côté, Bonheur opère dans la même optique, sauf qu'elle s'intéresse surtout aux animaux travailleurs, soulignant aussi parfois les métiers humains qui y sont associés. Ainsi, dans l'art de Bonheur, les sympathies « gauchistes » du temps sont davantage mises au service des animaux, notamment les chevaux de trait. De ce fait, son art doit être lu comme représentant une réelle contribution à la mise à la vue du sort des animaux (travailleurs). Pour apprécier à sa juste valeur la contribution de Bonheur aux débats picturaux en cours sur le réalisme, l'art et la politique du temps, notre regard doit être déplacé. Il doit dépasser la « rigidité » du cadre des préoccupations sociales exprimées par les artistes de l'époque pour le « peuple humain », afin d'inclure celles que Bonheur démontre pour le « peuple animal ».

Pour T. J. Clark, au milieu du XIX^e siècle, « inventer, affliger, satisfaire, défier son public, fait partie intégrante de l'acte de création des artistes » (1973a : 15). Une tension s'articule entre

²⁹ À cet effet, T. J. Clark remarque l'aspect ennuyeux et fragmenté des deux courants majeurs qui ont étudié l'art du XIX^e siècle. « [L]'histoire de l'art du XIX^e siècle a généralement été étudiée sous deux angles : l'histoire d'une avant-garde héroïque et l'abandon des sujets littéraires et historiques au profit d'un art de la sensation pure. Mais quel ennui que ces deux histoires! Ce n'est pas qu'elles soient ennuyeuses au sens propre du terme, mais elles ne sont que des fragments de l'histoire » (1973a : 18).

« épater le bourgeois » et « produire en réponse au marché » (15). Je reconnais la souscription de Bonheur à ce type d'engagement. Bonheur montre des réalités animalières qui peuvent choquer, mais elle le fait plutôt discrètement³⁰. Il est vrai que chez Bonheur, le réalisme est dépourvu d'une part de l'expérimentation artistique que l'on trouve dans une œuvre telle que *Les cribleuses de blé* (1854) (fig. 145) par Courbet, où l'originalité de la composition est audacieuse. Je crois que Bonheur ne ressentait pas tant d'intérêt pour la nouveauté stylistique, car elle craignait possiblement que cela nuise à son œuvre investie d'un impératif éthique envers ses sujets animaux. Ce genre d'innovation aurait trop attiré l'attention sur elle, sur son expression personnelle. Mais en concentrant son attention presque exclusivement sur les animaux, l'artiste s'est montrée capable d'être légèrement « décalée de son temps », tout en séduisant un public local et d'outre-mer. En rétrospective, il est donc indéniable que la participation de Bonheur à l'innovation est réelle et concrète puisque son réalisme est mis au service du vivant non humain. Pour ne pas tomber dans le piège de la célébration du style au détriment de l'animal, comme c'est le cas avec *Bœuf allant au matin* de Constant Troyon, sur lequel je reviendrai, Bonheur a sacrifié l'innovation stylistique pour plutôt choisir de se livrer à une sorte « d'expérimentation animale », dans laquelle l'animal est manifestement reconnu comme un être capable de ressentir. Les sujets animaliers de Bonheur dépassent la « stricte représentation ». Ils sont la somme et la conclusion d'un investissement relationnel interespèces, hors norme à l'époque et encore inspirant aujourd'hui³¹.

Bonheur est réputée pour travailler *in situ*, en présence de son sujet d'étude³². Il est plus rarement remarqué que ses tableaux définitifs sont très souvent le fruit d'assemblages méticuleux issus de divers travaux antérieurs³³. Ainsi, l'inscription de l'équin dans une œuvre naîtra la plupart du temps

³⁰ Jamais elle ne produira, comme l'a fait John Douglas Patrick en grand format avec *Brutality* (1888) (fig. 144), un acte de violence ouvertement punissable. Ses actions en ce sens, comme je le démontrerai avec l'exemple du *Marché aux chevaux*, sont beaucoup plus discrètes.

³¹ L'aspect construit de ses tableaux, où l'animal-sujet est le fruit de plusieurs observations, est invisibilisé dans les commentaires de l'époque qui prennent racine et refuge dans un type de réalisme infusé, pour une large part, d'idéalisme romantique. C'est le cas en 1859 lorsqu'Arsène Houssaya, inspecteur général des Beaux-Arts, passant sous silence l'aspect technique des œuvres de Bonheur, dit d'elle qu'elle « a pris la nature pour atelier » et qu'il « faut retourner jusqu'au grand siècle des Flamands pour trouver un paysagiste aussi pénétré de son art : j'ai nommé Paul Potter » (extrait de Klumpke 2020 [1908] : 218; ma mise en relief).

³² À ce sujet, il est bon de rappeler que le travail *in situ* ne revêt pas le même sens éthique chez tous les animaliers du XIX^e siècle. Lorenzo et De Balanda racontent, au sujet de l'artiste Rudolph Koller, que lorsqu'il s'installa à Paris, « il fut frappé par "l'atelier-écurie" du peintre Bracassat, qui offrait la possibilité de dessiner et de peindre sur le vif des animaux enfermés dans des box, sous une verrière » (1987 : 80).

³³ « Des études, j'en ai fait de toutes les espèces et, plutôt que de m'en séparer, j'aimerais mieux me contenter pour chaque jour de mon existence d'un morceau de pain sec. Ce sont de vrais instruments de travail » (Klumpke 2020

d'un habile bricolage. Dans ce chapitre, *Marché aux chevaux* et *Foulaïson du blé en Camargue* sont particulièrement utilisés pour illustrer ce procédé. Dans la foulée, il apparaîtra que les travaux de Bonheur portant sur le thème de l'autochtonie comportent aussi leur part d'inventivité. Alors que les réemplois opérés par George Stubbs affectent négativement les chevaux en diminuant leur capacité à « vivre » sur la toile, j'avance que les corps amalgamés par Bonheur jouissent d'un degré de précision propice à les rendre les plus vivants possibles dans l'œuvre. Chez Bonheur, il existe un dynamisme spécifique dans la création de l'animal-sujet que seules des dizaines, des centaines, voire des milliers d'heures d'observations peuvent espérer produire³⁴. La présence animale est une constante de la vie de l'artiste, vécue à proximité des toisons, des robes, des fourrures, des plumages, une vie marginale dans un XIX^e siècle parfois trop étroit pour une femme indépendante³⁵.

Évidemment, à force de côtoyer les bêtes, l'artiste a appris à bien les connaître et à respecter l'altérité. Au cours de son existence, Bonheur a développé une capacité très fine à lire l'animal pour ensuite en retranscrire sa compréhension sur la toile ou le papier. Entre elle et les différents chevaux de sa vie, la relation de proximité a permis le développement de connaissances qui, alimentées par un intérêt et une curiosité authentique, sinon scientifiques, se sont transformées en expertises³⁶. Au fil du temps, réussir à capter l'état psychologique et saisir l'anatomie spécifique des individus équins sont devenus les fibres maîtresses d'un corpus animalier « missionnaire »

[1908] : 161). La découverte de ces études préparatoires, qui a débuté en 2017 lors de l'achat du château Rosa Bonheur par Katherine Brault, a permis à Michel Pons, historien archiviste du château, de restituer la genèse de *Foulaïson du blé en Camargue* (1864-1899), *Fenaison en Auvergne* (1855) et *Marché aux chevaux* (1853-1855) (Pons 2022c, 2022d, 2022a).

³⁴ Arlette Agassis, directrice et fondatrice de Akita Équipédagogie, le centre de relations équinehumaines où j'ai eu le privilège d'étudier en 2004, 2005 et 2008, nous renseigne sur ce qu'elle nomme « le pouvoir d'attraction de la non-attente », ou encore « le miracle de la collaboration » entre chevaux et humains. Une connaissance de l'Autre ne peut être envisageable que par des heures, des jours, des mois, voire des années de relations interspèces. La plupart des historiens de l'art ne partagent pas ce savoir. Pour aller plus loin, je suggère de consulter <https://akita-equipedagogie.com/le-miracle-de-la-cooperation/>.

³⁵ Sans souhaiter mettre l'accent sur la biographie de Bonheur, il est bon de rappeler qu'au XIX^e siècle, la pratique des femmes artistes est circonscrite par l'idéologie bourgeoise de « l'essence naturelle de la féminité », soutenue et reproduite par l'identification de la femme à la domesticité (Parker et Pollock 2013 [1981] : 37-38). Ceci une convention à l'égard de laquelle Bonheur a opposé une ferme résistance toute sa vie.

³⁶ En 1981, Ashton et Browne concluent leur ouvrage portant sur l'artiste en formulant l'hypothèse que les « forces mécaniques » de l'industrialisme montant dans lequel Bonheur opère ont eu des répercussions sur son art en maintenant l'artiste dans une position où « elle ne pouvait pas dépasser les limites de ses méthodes », ce qui la poussait à constamment être à la « recherche d'informations scientifiques [...] malgré sa position imaginée "d'interprète" des caractères individuels des animaux » (1981 : 188).

imposant et important³⁷. La recherche d'exactitude de Bonheur l'a amenée à développer un langage pictural cohérent. Comparativement à Courbet qui, selon Clark en se référant au tableau *Casseur de pierres* (1849) (fig. 146), fait preuve d'un grand souci du détail sauf pour les émotions des visages, car ce serait le seul aspect qu'il ne connaît pas ou ne comprend pas (Clark 1973 : 74), Bonheur s'est surpassée à connaître, pour les faire connaître, les émotions de ses sujets-chevaux, et ce, même si ceux-ci sont, sur la toile, le résultat de différentes rencontres, en différents temps, avec différents individus équins.

Pour rendre visuellement attrayant et de façon convaincante le sujet d'une œuvre, Bonheur puisait dans ses esquisses des « bouts d'animaux » collectionnés lors de longues heures passées à avaler de ses yeux ce qu'elle pouvait boire de la substance de l'Autre. Bonheur « avalait » les chevaux par un type d'observation qui passe par ses yeux, mais qui englobe aussi ses autres sens. Elle connaît le cheval par le toucher, par l'ouïe, par l'odorat, par des soins quotidiens; elle est physiquement et émotionnellement investie de cette documentation qui s'accumule en elle. Le défrichage des archives de son château démontre que des collections de photographies, achetées ou prises par elle-même, viennent à l'occasion supporter son rendu³⁸. L'ensemble de ces photographies et de ses innombrables croquis agit comme un dictionnaire de fragments de vérités animalières. Mais ces archives visuelles ne doivent pas rendre invisibles ni invalider les archives qu'elle portait en elle, dans son corps, et qui venaient constamment influencer ses croquis, dessins et photographies. L'aspect diversifié de cette masse d'archives contribue à rendre ses représentations si « vraies » et puissantes. Insérés dans l'œuvre, ces éléments aident à maximiser les chances de rencontres avec l'Autre. « Dans sa matérialité, le réel se dissout dans des figures en constante évolution. Il cède sa place à de nouvelles structures, autonomes, mais qui prennent leur forme à partir de la réalité première » (Adami 1989 : 107). Selon cette logique et à la différence de Stubbs, chez Bonheur, les agglomérations animalières picturales collectionnées sont mises au service du sujet représenté. Que ce soit à l'écurie, assise sur la paille, dans son atelier, au champ

³⁷ Weil propose que la mission artistique de Bonheur est de révéler les façons dont les animaux sont partie intégrante du monde et sont nécessaires à une compréhension plus élargie du monde – à la fois naturel et spirituel (2020 : 65-66). Je crois comme Weil que Bonheur était investie d'une mission qui dépasse le simple cadre de l'art animalier et que son art possède certaines des lignes directrices qui peuvent, encore aujourd'hui, servir la cause d'une plus grande paix entre humains et animaux.

³⁸ Indiqué par les travaux d'archivage de Pons (2022b), un exemple spécifique de l'usage de la photographie par l'artiste sera examiné en lien avec l'œuvre *Rocky Bear and Chief Red Shirt* dans la dernière section de ce chapitre, « Présences autochtones. Magnifier des secrets interespèces ».

ou encore à l'abattoir, Bonheur a gravi les jalons de l'excellence en matière de portraiture des animaux en faisant avant tout acte de présence (fig. 147).

En effet, l'histoire derrière la création du *Marché aux chevaux* témoigne d'un investissement personnel hors norme de la part de l'artiste. Pour bien saisir, dans le but de les transmettre, les diverses émotions équine vécues par des chevaux à l'article de la mort, Bonheur s'est auto-infligé des périodes d'observation prolongées dans les abattoirs. Cette étape de sa vie est non sans rappeler l'expérience de Stubbs, d'une durée équivalente, auprès des carcasses, en vue de la création de *The Anatomy of the Horse* (1766). Dans la foulée du XVIII^e siècle, l'art de Bonheur s'inscrit comme une contribution logique au courant de l'histoire naturelle³⁹. Son approche scientifique a permis le catalogage de nombreuses espèces aujourd'hui disparues⁴⁰. Pour ce qui est des chevaux, ce savoir fiable est nourri d'heures écoulées en leur compagnie à passer ses mains dans leur crinière, à sentir leur souffle chaud, leur odeur avant et après l'effort physique et leur musculature contractée et décontractée. Bonheur a surtout fait usage d'un œil qui se divise de façon équilibrée entre la prouesse artistique, l'observation scientifique et le contact. Je suis d'avis que considérer l'art de Bonheur de la sorte permet de dévoiler sa part de réalisme et de fiction en plus d'en valoriser les indécidables.

Au cours de sa carrière, Bonheur a abondamment peint et dessiné des chevaux dans des poses placides (fig. 148)⁴¹. Toutefois, l'énergie et le mouvement sont la signature de plusieurs de ses œuvres phares, dont le *Marché* et la *Foulaison* sont bien sûr emblématiques. La quantité extraordinaire de jambes équine qu'elle a réalisées au cours de sa carrière témoigne de sa ténacité

³⁹ Potts rappelle que « [l]'histoire naturelle, c'est-à-dire l'histoire et la description de tous les êtres vivants et de leur environnement, a toujours été une science à forte dimension visuelle » (1990 : 12). L'art de Bonheur, avec ses images vivides et les textes qu'elles sous-tendent, représente un enrichissement direct d'une compréhension plus large et plus inclusive de « l'Autre » qui cherche à témoigner, en plus de sa morphologie spécifique, de sa psychologie et de sa part d'agentivité.

⁴⁰ Léa Rebsamen, dont la thèse de doctorat vétérinaire porte sur l'art animalier de Bonheur (2013), affirme que « [d]e nos jours, l'œuvre gigantesque de Rosa Bonheur enrichit d'un savoir précieux les vétérinaires zootechniciens car on peut faire totale confiance en la fiabilité anatomique des œuvres de l'artiste » (2022 : 148). On compte de nombreux exemples de races qui ont pu être reconnues grâce à la précision de Bonheur, notamment, chez les bovins, la race fémeline, qui est disparue (92), ou encore la race armoricaine (80), qui l'est presque.

⁴¹ Dans ce cheval au regard très légèrement anthropomorphisé – une rare occurrence chez Bonheur –, on voit combien, à l'image de la technique par Gilpin, l'artiste a mis l'accent sur le contour de l'œil de l'animal avec l'encre pour y attirer le nôtre. Selon une perspective intéressante, Léon Roger-Milès reconnaît au XIX^e siècle le caractère anthropomorphe des sujets de certains peintres animaliers comme une stratégie de résistance aux idées sur l'animal de Descartes (1900 : 79).

à démystifier, par des observations appliquées, leurs angles et leurs spécificités, dans le but de saisir à la perfection ces organes de locomotion (fig. 149)⁴². La détermination de Bonheur à transmettre l'effervescence du mouvement et à imposer ses capacités d'être maître en la matière ne se limite pas aux chevaux. Différentes espèces, dont les bovins, ont été les grands acteurs animés de ses œuvres⁴³. Néanmoins, jamais Bonheur n'a fait la démonstration de sa virtuosité des mouvements animaliers dans des formats aussi imposants qu'elle ne l'a fait avec ses chevaux-sujets⁴⁴. De tous les animaux auxquels l'artiste s'est intéressée, les chevaux ont été particulièrement finement et abondamment représentés. En ce sens, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* (fig. 129) incarne le résumé d'une vie à les étudier⁴⁵. Cette œuvre de fin de carrière peut être considérée comme une lettre d'amour inachevée adressée à l'espèce grâce à laquelle l'artiste a gravi les plus hauts échelons de reconnaissance au sein de sa profession⁴⁶.

Marché aux chevaux est le tableau de l'artiste le plus connu, et celui qui est le plus souvent célébré au sein de la discipline, depuis les années 1980⁴⁷. J'ai volontairement choisi de ne pas commencer mon chapitre par ce tableau pour établir une nouvelle façon de raconter l'histoire de Bonheur, une

⁴² Dans l'étude de ce qui semble être des pattes de Percherons, la race mise en vedette par son *Marché*, Bonheur note nombre de détails. En plus de reproduire fidèlement les fortes ossatures typiques de la race, l'artiste rend plusieurs détails : les fanons (les poils plus longs, au-dessus des sabots), les châtaignes (une excroissance cornée située à l'intérieur du membre), l'état de la corne, les fers, de petits trous à peine visibles sur certains pieds qui indiquent les endroits où les clous sont ressortis pour être coupés une fois le fer installé sur le sabot. Ce genre de marques est invisible pour la masse. En les inscrivant dans son dessin, Bonheur fait preuve de son attention aux fins détails qui passent généralement inaperçus.

⁴³ Dans son œuvre *The Highland Raid* (1860) (fig. 150), Bonheur fait dévaler en trombe un troupeau mixte de bœufs et de moutons. Encadrés de chaque côté par des bergers munis de longues baguettes, les animaux descendent la colline en avançant vers nous. Ce tableau est logé au National Museum of Women in the Arts. On y dit que le terme « raid » est un mot en vieil Écossais pour « road ». Cependant, je crois plutôt que l'action représentée par Bonheur est réellement un raid, en d'autres mots un vol de bétail, comme il était parfois coutume de le faire entre clans, en Écosse, dans les Highlands. *La bousculade* (1867) (fig. 151), pour sa part, dépeint la violence qui conduit des bœufs en détresse, totalement hors de contrôle, à écraser des moutons sur leur passage. Dans cette œuvre, des hommes tentent désespérément, à coups de bâtons, de « calmer » la situation en battant les animaux, à l'image de certaines dynamiques représentées au sein du *Marché*. Un concept étrange, dont la mise en mots aide à exposer l'incohérence.

⁴⁴ Ses autres tableaux les plus grands exposent des cervidés (fig. 152) (fig. 153). Contrairement aux chevaux, dans ces œuvres, les cerfs sont statiques. Un individu est représenté au petit trot (fig. 154) dans un tableau de plus petit format.

⁴⁵ Pour Burns, ce tableau est lié aux esquisses réalisées par Bonheur lors du passage du spectacle *Wild West* en 1889, où « ses dessins, aquarelles et esquisses lui servirent d'ébauches pour les tableaux qu'elle devait peindre au cours des dix dernières années de sa vie » (2017a : 113).

⁴⁶ Ses tableaux équins ont constitué la trame de fond et l'assise d'une carrière de peintre animalière audacieusement prolifique pour l'époque et pour une femme. En 1887, son *Marché aux chevaux* fut vendu aux États-Unis pour la somme considérable de 268 500 francs, à une époque où un Renoir, un Monet ou encore un Cézanne se vendait autour de 100 francs (Caille, Farmer et Ribemont 1997 : 9).

⁴⁷ J'ai d'abord exploré ce tableau pour mon mémoire (Bienvenue 2016). Certains des éléments de cette analyse antérieure sont utiles pour la thèse. Ceci est également vrai pour l'œuvre *Rocky Bear and Chief Red Shirt*.

nouvelle façon de « faire Bonheur ». À l'image de ses sujets, des chevaux qui seront vendus au marché, l'œuvre a connu un nombre considérable de propriétaires⁴⁸. L'immense *Marché aux chevaux* en a touché plusieurs, dont la reine Victoria qui, à l'été de 1856, demanda de voir le tableau en privé. Ernest Gambart, celui qui selon nos définitions contemporaines serait une sorte d'agent d'artiste pour Bonheur, en a fait « l'image la plus reproduite du siècle » (Fairley 1995 : 141)⁴⁹. C'est au Salon de 1853 que le gigantesque canevas fut présenté pour la première fois, ce qui propulsa définitivement la carrière de l'artiste⁵⁰. Dans les années 1980, c'est à partir de cette œuvre que certains mythes, toujours en circulation, ont été élaborés pour déterminer le « rôle » du cheval dans l'affirmation de l'orientation sexuelle de l'artiste⁵¹. Néanmoins, une fois libérée des théories liant la sexualité de Bonheur à l'œuvre, la lecture du tableau peut se concentrer sur les chevaux qu'il héberge, majoritairement des Percherons, les sujets véritables de l'œuvre⁵². Dans une correspondance avec son vétérinaire, le commandant Anatole Rousseau, Bonheur dit qu'elle apprécie particulièrement les « gros » et les « races françaises » (Ribemont 1997b : 89)⁵³. Du

⁴⁸ Le passage d'une main à l'autre de ce tableau, occasionnant chaque fois des transactions à l'intérieur du marché de l'art, est un peu à l'image du marchandage de chevaux à l'intérieur d'un marché aux chevaux.

⁴⁹ En 1855, Bonheur vend le tableau à Gambart pour la somme de 40 000 francs. Puisque le plan explicite de Gambart était de faire graver la peinture pour maximiser la circulation de l'image, Bonheur lui offre un deuxième tableau, au quart du format de l'original, pour faciliter l'entreprise.

⁵⁰ Lors de ce Salon, « Napoléon III est réputé avoir donné un coup de cravache à l'œuvre *Les baigneuses* (1853) de Gustave Courbet, après que son épouse Eugénie de Montijo eut comparé une baigneuse nue du tableau à un cheval de trait » (Troubat 1900 : 105, extrait de Chare et Contogouris 2022 : 11). Puisque *Marché aux chevaux* et *Les baigneuses* (fig. 155) furent exposés en même temps, il fait peu de doute que le cheval de trait à laquelle l'impératrice fait référence est l'un de ceux peints par Bonheur. En 1865, Bonheur recevra des mains de l'impératrice la Légion d'honneur, ce qui fait d'elle la première femme artiste à l'obtenir (fig. 156).

⁵¹ Pour Francis Ribemont, le « personnage » a éclipsé l'œuvre de l'artiste (1997a : 134). Au début du Second Empire, l'excentricité de Bonheur ne passait pas inaperçue. « Elle commençait à être connue comme un personnage original – une femme qui se promenait à cheval dans les rues de Paris et qui, après le dîner, restait avec les hommes pour fumer sa cigarette » (Ashton et Browne Hare 1981 : 81). Le problème de l'approche biographique, ce qui inclut les animaux, est qu'un « récit à propos de toute vie est nécessairement fragmenté, marqué par des lacunes et par des décisions sur les événements à inclure et à exclure » (Bienvenue 2022a : 337).

⁵² « La date de création de la toile se situe à une période de grande émancipation du percheron, dont le type morphologique, grand et vigoureux, s'uniformise peu à peu, et dont les caractères propres à la race se fixent de façon certaine » (Rebsamen 2022 : 149). Rebsamen explique que les marchés de l'époque visaient la vente de chevaux pour le transport. « Au XIX^e siècle, la viande de cheval n'est pas ou peu consommée, et la conformation des percherons est orientée vers un type "postier" moins gras et moins lourd » (149). Sur cette question, Nicholas Papayanis précise que « [l]'histoire des fiacres [horse-drawn cabs] et des omnibus parisiens révèle que les transports publics ne servent pas seulement à déplacer les gens d'un endroit à l'autre, mais qu'ils sont aussi un outil de domination et d'investissement capitaliste » (1996 : 171).

⁵³ Rebsamen précise qu'à l'époque, les vétérinaires devaient être capable de soigner tous les animaux. Elle témoigne de son admiration pour le travail de Rousseau, dont l'expertise de base était tournée vers les soins de la cavalerie. Rousseau a su constamment se renouveler au fil des ans, pour prendre soin de la ménagerie aux besoins très hétéroclites de l'artiste (2022 : 147).

vivant de l'artiste, une association évidente se crée entre Bonheur et la race⁵⁴. On peut lire dans les préférences équine de l'artiste un type de nationalisme et d'attrait pour la classe ouvrière équine : les chevaux lourds, ceux que la bourgeoisie ne daignait pas monter et auxquelles elle ne voulait pas être ouvertement associée.

Comme chez William Gilpin, qui fait une démonstration de fierté nationaliste par la mise en image, en trois tableaux, de la relation entre les Houyhnhnms et Gulliver inspirée du roman de Jonathan Swift, et chez George Stubbs, par sa série de tableaux sur le thème des paysans, les œuvres pastorales de Rosa Bonheur permettent de faire un pont entre les acteurs animaliers du siècle passé en « les inscrivant dans la terre fertile de la nation française ». Les tableaux de Bonheur qui célèbrent le monde agricole seront discutés plus loin dans ce chapitre et seront valorisés pour ce que je considère comme un degré de lecture un peu plus métaphorique qu'ils apportent à son œuvre et qui ne devrait pas être négligé. Assurément, ces toiles portent les germes d'une empathie de type interspèces, inhabituelle pour le XIX^e siècle en art, qui ne peut mûrir que dans un regard fertile, patient et ambitieux⁵⁵. Ce regard requiert d'imaginer, pour l'accepter, une agentivité aux chevaux. C'est un regard actuel. Un regard prêt à voir plus large qu'une scène agricole ou encore un marché de chevaux. Un regard inquisiteur, désireux de voir plus qu'un « simple cheval ». Un regard d'historien de l'art prêt à se défaire de « l'influence des œillères académiques » qui ont « conduit [...] à tellement négliger le cheval » (Digard 2017).

Contrairement à plusieurs de ses contemporains, Bonheur n'a jamais démontré un intérêt particulier pour les courses avec jockey ou encore pour les Thoroughbreds et leurs origines. Ses minces explorations sur le thème portent sur la bataille légendaire entre Godolphin et Hobgoblin, qui donna

⁵⁴ Le portrait de Voltaire, étalon classé premier au concours des Percherons à Nogent-le-Rotrou en 1884, qui illustre le stud-book de la race, est une gravure d'après Bonheur (Dugast 2007). Aussi, le *National Register of Norman Horses* indique que la jument percheronne enregistrée sous le n° 1026 se nomme Rosa Bonheur (Hiatt 1881 : 281). Enfin, la page couverture de l'ouvrage est illustrée par une tête de cheval tirée du *Marché*.

⁵⁵ Il est très important de considérer cette empathie dans des termes qui n'excluent pas un certain type de dualisme. Bonheur chasse, mange de la viande et abat ses animaux elle-même lorsque nécessaire. Elle partage son quotidien avec eux, elle tâche de leur offrir un maximum de liberté et de bons soins, de même qu'elle les dessine et les peint avec beaucoup de tendresse. Pour elle, ce sont ses « amis », qui ont « travaillé » avec elle et à qui elle dit devoir « la moitié de ce qu'on veut bien trouver de bon dans [s]es toiles » (Demont-Breton 1899 : 605). La relation de Bonheur avec ses animaux me semble s'harmoniser à ce que Berger explique être la réalité de ceux « qui vivent dans l'intimité avec les animaux et leur dépendance ». Le penseur explique la difficulté pour le citoyen de reconnaître les deux propositions de la phrase coordonnées par un *et*, et non un *mais* : « Le paysan s'attache à son cochon et éprouve de la joie à saler son porc » (2011 [2009] : 25).

Le duel (1895) (fig. 157)⁵⁶. De son côté, son frère, Isidore-Jules Bonheur, sculpteur accompli, représente deux différents moments de la course où le contraste est explicite entre les expressions physiques d'un même Thoroughbred qui, selon l'action du jockey sur les rênes, souffre (fig. 158) ou est détendu (fig. 159). Dans son *Marché*, Rosa Bonheur a également fait une démonstration de ce à quoi peut ressembler une relation pacifique entre un cheval et un humain où l'animal est serein. En effet, au sein d'un apparent chaos relationnel interspèces, où les luttes de pouvoir semblent dominer l'espace et les esprits, Bonheur a inscrit dans son tableau des échappatoires et des alternatives aux équins et aux humains de bonne volonté. Cette stratégie sert à affirmer qu'elle refuse l'exclusive domination de l'humain sur le cheval.

Dans une pratique artistique comme celle de Bonheur, lorsque le sujet est dessiné d'une main nue, au moyen d'un crayon affilé, la dextérité humaine est mise au service de l'Autre, comme c'est le cas pour le rendu de la face et de la crinière de ce lion (fig. 160). Alors les traits se transforment en douces caresses⁵⁷. Dans son dessin de lion, déjouant la pique du bout de la mine, la touche relève d'un tact relationnel. Ici le réalisme de Bonheur est tel qu'il concède au regardeur l'impression de toucher l'animal des yeux. Ce rendu réaliste est favorable à une expérience visuelle intime. Il fait croire en la possibilité d'être reçu chez et par le fauve. Certes, il s'agit d'une réalité confectionnée par une main humaine, mais les gestes de création de cette main sont tendres. Ils sont bienveillants. Ils sont attentifs. Ils matérialisent une sensibilité chez l'un comme chez l'Autre. C'est là où, selon moi, toucher l'Autre fait écho à être touché par lui. Néanmoins, ce type de rendu peut nourrir une illusion à propos de l'artiste : sa capacité à reproduire l'animal « sans effort », de manière innée. Ainsi, paradoxalement, il est possible de s'égarer dans l'admiration du geste, où le lion de chair, l'animal, court le risque d'être oublié au profit de sa représentation. Une « beauté » de ce type, qui courtise l'hyperréalisme, peut en arriver à effacer la réalité de l'individu-sujet. Ici, cette représentation du fauve est indissociable du trafic d'animaux. Le rendu splendide de la bête, aussi

⁵⁶ « Un heureux hasard m'a mis entre les mains une vieille gravure de Stubbs, publiée à Londres en 1794 », raconte Bonheur (Klumpke 2020 [1908] : 29, 30). Dans l'ouvrage, c'est par déduction que l'on comprend que Godolphin est peint en blanc, puisqu'il est écrit que c'est « Hobgoblin, l'étalon noir qui est aux prises avec l'arabe » (29). La couleur de robe fautive de Godolphin, clairement bai au siècle précédent chez les Anglais, relève soit d'une erreur de la biographe ou de l'artiste elle-même, et ce, même si elle explique que la gravure de Stubbs lui « a permis de tracer un portrait authentique de ce héros équestre » (30).

⁵⁷ Le lion occupe une place significative dans l'œuvre de l'artiste. Elle l'a aussi sculpté avec adresse (1875-1885) (fig. 161) et a contribué au thème classique « du lion attaquant un cheval » (fig. 162). Dans cette esquisse, deux lions dévorent le corps d'un cheval qu'ils se disputent. Le rehaussement de gouache blanche sert autant à créer un ciel au lion immobile du haut de la page qu'à signaler le sang équin ruisselant des gueules des fauves.

splendide que l'était réellement l'animal, contribue à lui rendre grâce, de même qu'il participe à effacer les cruautés inhérentes au déracinement d'individus issus d'espèces dites exotiques au XIX^e siècle⁵⁸.

Récemment, l'art de Bonheur tend à être considéré sous l'idéologie des études postcoloniales (Triplett 2022)⁵⁹. Je tente ici de dépasser les carcans d'interprétation actuellement dominants, que ce soit celui du colonialisme de son œuvre ou encore celui des études de genres et sexualités (Fowler 2023). En toute approche, la prudence idéologique est de mise. Sous le couvert de la prise en compte de nouvelles sensibilités, en travaillant à dépasser des schèmes antérieurs restreignant les possibilités d'émancipation de son art, il faut veiller à ne pas le refermer dans un autre schème ayant, au bout du compte, le même type d'effet restrictif⁶⁰. À l'image de ma relation avec les chevaux de chair, je m'applique à l'exercice imparfait de laisser l'art équin de Bonheur libre de s'exprimer pour l'entendre se dire de tous ses corps. Un œil ouvert, idéalement libre d'aprioris, a plus de chance de percevoir des détails situés dans le « hors champ idéologique ».

À la fin de sa vie, Bonheur a laissé deux tableaux équins en plan, Chevaux sauvages fuyant l'incendie, examiné plus tôt, et Foulaison du blé en Camargue, qui le sera après l'étude du Marché. Les ambitions de Bonheur pour cette œuvre, où « neufs chevaux, en passant et repassant, foulent de leurs sabots les épis et en font ressortir les grains que l'on recueille par ensuite » (Klumpke 2020 [1908] : 11), sont à la mesure de son format gigantesque, qui dépasse celui, déjà impressionnant,

⁵⁸ Tout au long de sa vie, que ce soit chez elle ou lors de ses nombreux voyages, Bonheur a cherché les contacts animaliers. Souvent elle les a provoqués. Si l'on considère l'œuvre non commanditée de Stubbs représentant un zèbre (fig. 163), il est probable que l'artiste « ait voulu faire de ce tableau [...] représentant un animal étranger, une carte de visite de son talent » (Sorrell 2014 : 101). Des motivations semblables sont logiquement envisageables chez Bonheur, ce qui rend explicite une part d'instrumentalisation de l'Autre, qui se révèle indispensable à faire valoir les capacités techniques de l'artiste.

⁵⁹ Pour Emily Watlington, « [e]n arrière-plan de la carrière de Bonheur se trouve la pratique coloniale qui lui a permis d'avoir accès à diverses espèces : à partir de 1793, les Français importent des animaux pour remplir les zoos dans le but explicite de montrer les conquêtes "exotiques" de pays lointains. Comme la plupart de ses contemporains européens, elle reste silencieuse sur ce sujet. La fascination apparente de Bonheur pour ses sujets s'accompagnait d'un regard d'altérisation et d'exotisation qu'il est difficile d'éviter dans le cadre de la dynamique de pouvoir qu'elle exerçait – entre le peintre et le sujet, l'humain et le non-humain. (Une dynamique raciale est également évidente dans ses peintures d'Autochtones [Native Americans], qui sont rendues plus boueuses et positionnées moins royalement que Buffalo Bill ou les grands félins) » (2022).

⁶⁰ Je suis consciente que cette position est un idéal impossible à atteindre totalement, mais qu'il est important, en termes d'éthique, de tendre vers elle. J'apprécie la façon qu'a Levinas de valoriser les philosophes du passé et je m'en inspire pour lire l'art de Bonheur. Il dit : « Bien entendu, le philosophe du passé ne se livre pas d'emblée au dialogue; il y a tout un travail d'interprétation à accomplir pour le rendre actuel. Mais dans cette herméneutique, on ne manipule pas des vieilleries; on ramène l'impensé au pensé et au dire » (1982 : 34).

du Marché aux chevaux. Avec Foulaison, l'artiste s'est imposé le défi d'une maestria du mouvement équin qui avait déjà été acclamée dans son Marché, afin de le surpasser. À la mort de l'artiste, Klumpke a conservé le gigantesque canevas jusqu'en 1922, pour ensuite le léguer au Musée national de Fontainebleau. Hors de l'atelier, c'est d'abord au Grand Palais de Paris, lors de l'exposition *Centenaire de Rosa Bonheur*, qu'il a été exposé. Ensuite, à l'image de la fortune critique de l'artiste, il est demeuré roulé, recroquevillé sur lui-même, jusqu'en 1997. C'est à ce moment que, finalement, il été accueilli et hébergé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux de façon permanente. Ainsi, comme *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, qui fut condamné à une longue période d'obscurité, oublié sur son chevalet, caché dans le château, Bonheur a également été métaphoriquement oubliée dans un coin, « roulée » par l'histoire de l'art.

Michel Pons explique que la toile était destinée à reproduire en grand format une scène à laquelle l'artiste avait assisté en Écosse, un « torrent de bœufs se ru[ant] sur un troupeau de moutons » (2022c : 5)⁶¹. Ayant acheté ceux-ci pour en faire des sujets d'œuvre, l'artiste a dû se rabattre sur le thème du procédé traditionnel du dépiquage des blés devant l'impossibilité de leur faire traverser la frontière (5). À la manière de son travail préparatoire en vue de la création du Marché, plusieurs croquis ainsi que cinq études sur toile ayant « des dimensions modestes, mais ayant les mêmes proportions que la très grande toile qu'elle destinait à l'œuvre définitive », ont été produits (10). Une fois certaines décisions scénographiques jugées correctes, le « quadrillage », ou « la mise au carreau », a permis à l'artiste de reporter son dessin sur la toile de plus grande dimension tout en conservant ses proportions (31). En vue du chef-d'œuvre, ses croquis en action sont un stratagème de capture par la multiplicité des traits (fig. 165). Si, en apparence, le troupeau de chevaux est « libre », même imaginé sans humain à un certain point (fig. 166), un long processus restrictif leur a appris à devenir dociles. Ce type de compréhension expose la lutte, constante et camouflée, de l'inscription d'un équin dans une œuvre. Malgré les meilleures des intentions et des connaissances, une représentation de l'Autre impose infailliblement des conditions à la rencontre.

⁶¹ La description semble correspondre au tableau *La bousculade* (fig. 151), un tableau très violent. Ce sont les animaux entre eux qui se massacrent. Ce croquis par Bonheur rend compte du défi intéressant, d'un point de vue artistique, que pose la représentation des corps bovins écrasants et des corps ovins écrasés (fig. 164).

Ce chapitre se conclura avec l'examen de portraits produits à l'automne de 1889, lorsque Bonheur assiste aux représentations de *Wild West*⁶². Présenté en cinq tableaux, ce « spectacle » véhicule la majorité des clichés entourant le Far West à l'époque⁶³. *Wild West* est une construction soigneusement ficelée destinée à perpétuer un fantasme collectif relatif à « l'âge d'or de l'Ouest américain [...] autour des aventures de cow-boy et d'Indiens » (Pegler et Rimmer 1999 : 12)⁶⁴. Agissant comme un double « spectacle », la mise à la vue des campements autochtones sur le site offrait aux bourgeois friands d'exotisme l'illusion de voyager sans que leurs pieds aient quitté la France. L'entreprise ambitieuse, orchestrée par Buffalo Bill, est en rétrospective hasardeuse sur plusieurs fronts. Sous une loupe contemporaine, il s'avère que le personnage est lui-même controversé et a commis des actes condamnables⁶⁵. Il ne fait aucun doute que le déplacement d'humains, de leurs animaux ainsi que de leur mode de vie pour les mettre dans des contextes d'exposition est une affaire délicate à traiter qui relève de l'éthique. Lorsque Buffalo Bill revient pour trois mois de représentations à Paris, en 1905, il rencontre une plus grande opposition à la participation des Autochtones. Certains Français lui reprochent « de les [Autochtones] détourner du chemin de la civilisation » (Perret 2017 : 156). Pour le penseur Vine Deloria Jr., membre de la nation sioux (Lakota) de Standing Rock, « [i]l est important de reconnaître les bouleversements historiques [historical dislocation] parce qu'ils touchent directement aux conceptions du progrès de la majorité et qu'ils brouillent les normes auxquelles les minorités sont mesurées » (1981 : 13). Les problématiques rattachées à *Wild West* sont importantes. Elles ne doivent pas s'effacer lors de l'examen des œuvres de Bonheur sur le thème ni le voiler. Il importe de regarder autant les animaux impliqués que les humains.

⁶² C'est en 1883 que William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, imagine *Wild West*. « À la fois pour échapper à la taxe qui frappait les cirques et lui conserver un parfum d'authenticité, le colonel Cody refusa énergiquement d'accoler le mot *show* à l'intitulé de son spectacle » (Perret 2017 : 154).

⁶³ Les Autochtones montent à cru des Mustangs, sont coiffés de plumes, brandissent les tomahawks et exécutent des scènes telles que l'attaque de la diligence et l'attaque d'une famille de colons, où les « blancs héros » « sauvent » leurs semblables, scalpent l'ennemi et tirent adroitement du pistolet (Perret 2017 : 155).

⁶⁴ Pour Guy Sioui Durand, dès le XIX^e siècle, il revient à l'Européen d'avoir « d'abord inventé visuellement "l'Indien sauvage" », dont « le spectacle à grand déploiement » participe, au sein d'autres moyens, à entretenir « les pâles reflets au goût du Blanc colonialiste universaliste » que sont les cow-boys et les Indiens qui se jouent et se rejouent (2003 : 26). À l'observation de portraits photographiques d'Annie Oakley (fig. 167), spécialiste du tir au fusil au sein de la troupe, et de Buffalo Bill (fig. 168), on remarque l'effervescence de l'imaginaire européen pour « l'exotisme d'Amérique », une construction géante et gourmande, qui n'est pas seulement palpable lors de la représentation des « Indiens ».

⁶⁵ Cody avait acquis son surnom de Buffalo Bill en tuant à lui seul plus de 4000 bisons lors des 18 mois où il travailla pour l'Union Pacific Company. Il y reçut le mandat spécifique de « libérer » la voie du cheval de fer des bisons qui, faisant fi des rails dans leurs déplacements, ralentissaient la bonne marche du progrès (Marienstras 1992 : 33-34).

Les œuvres de Bonheur portant sur des sujets autochtones obligent à réfléchir sur son art avec un regard hypervigilant. Certes, les liens qu'entretient Bonheur avec les différents acteurs entourant l'entreprise sont réels et complexes⁶⁶. Mon but n'est pas de faire le procès de *Wild West* ni d'encenser sa venue. Mon objectif est plutôt de rendre hommage aux personnages, tant équins qu'humains, représentés dans la série sur le thème. Ce faisant, je reconnais l'apport réciproque de l'un au succès de l'autre. En effet, lors du retour de *Wild West* en 1905, un nouveau tableau est ajouté à la programmation : « le célèbre *Marché aux chevaux de Paris* » (Foulquié 2017 : 121). En l'insérant dans sa programmation, la troupe crée une sorte de tableau vivant en hommage à Bonheur récemment décédée : la scène de Bonheur, typique de la vie parisienne, inspire un spectacle qui interprète « l'évasion » de la vie urbaine, créant une intéressante tension vie/art et art/art⁶⁷. À l'examen minutieux de la série d'œuvres de l'artiste sur les Autochtones, qui ne sera réellement révélée qu'à son décès, j'en conclus que les œuvres elles-mêmes peuvent révéler un « message » à nos yeux contemporains⁶⁸. Je les crois capables d'offrir une proposition valable en matière de plus de paix entre les espèces, que Bonheur n'a pas sciemment cherché à y insérer. Ginette Michaud et Georges Leroux rappellent que « la lecture derridienne est indissociable de cette question philosophique de l'autre », en ce sens où « chez Derrida, il s'agit toujours moins d'une “lecture de...” que d'une “lecture pour...” » (Michaud et Leroux 2002 : 8). En ce sens, Bonheur s'applique à subtilement dénoncer la violence physique et psychologique des chevaux-sujets en faisant de l'acte de représenter une politique de justice, c'est-à-dire qu'en même temps qu'elle crée pour elle-même, elle fait don de son art en le mettant au service de l'Autre⁶⁹. Dans la section « Présences

⁶⁶ Le 22 juin 1889, la perte de sa fidèle compagne des 58 dernières années, Nathalie Micas, dont Bonheur disait qu'elle partageait ses joies et ses douleurs, et ses luttes comme ses succès, plongea l'artiste dans une solitude profonde. La perte de cette assise humaine laissa la demeure intérieure de Bonheur chancelante. L'avènement de *Wild West* a été considéré par Bonheur comme « l'action de la Providence » (Klumpke 2020 [1908] : 38). Bonheur disait de cette photographie (fig. 169) : « c'est là un souvenir qui pour moi ne manque pas de piquant, croyez-le bien » (294).

⁶⁷ Je compte investiguer davantage sur l'ajout de ce tableau de Bonheur à *Wild West*, que je considère être un aspect fascinant du spectacle, lors de mon projet postdoctoral.

⁶⁸ « L'artiste réalisa au moins une cinquantaine de tableaux et d'esquisses représentant des Amérindiens, des cow-boys, des chevaux et des paysages. Après sa mort, en 1899, son fonds d'atelier fut vendu aux enchères. De nombreux tableaux portaient sur des sujets liés à l'Ouest américain » (Burns 2017a : 110). Il est aujourd'hui impossible de localiser la plupart de ces œuvres; celles dont nous avons pu trouver la trace figurent dans ce chapitre.

⁶⁹ En ce sens, à l'image d'Hannah Arendt, Bonheur ne dissocie pas la politique de la violence et de la chose publique, et ce même si elle ne le fait pas ouvertement. Son activisme est discret, mais très constant dans son art. Je recommande la lecture de *On Violence* (1970) par l'influente penseuse.

autochtones. Magnifier des secrets interespèces » qui clôt ce chapitre, après une introduction nécessaire de ce qu'était *Wild West*, c'est aux œuvres que je souhaite donner la parole.

Lors de cette période, bien qu'il ne soit pas toujours nommé dans ses œuvres, Bonheur étudia avec une attention particulière Inyan Mató (Rocky Bear) et Ógla Šá (Red Shirt), des Lakotas qui apparaissent dans nombre de ses travaux sur le thème⁷⁰. Dans l'ensemble, il m'apparaît légitime d'interpréter l'œuvre *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, notamment, comme une reconnaissance par l'artiste que ces deux hommes avaient une relation avec les chevaux dissemblable à celle qu'elle observait chez la plupart des Européens. Selon Emily Burns, la représentation de « l'Indien d'Amérique » pouvait servir une diversité de points de vue artistiques. Le motif du « noble sauvage », présumé vivre en affinité avec la nature, en était un probant (Burns 2017a : 107). Il est fort probable que Bonheur idéalisait au moins en partie le mode de vie autochtone. Cependant, il est clair que ses travaux offrent une représentation sensible des relations interespèces. Ses œuvres et ses esquisses attestent de ce qu'elle a vu et ressenti en matière de relations entre chevaux et Autochtones lors de cette période. L'effet de ces rencontres sur une femme blanche bourgeoise qui a elle-même consacré sa vie à observer des chevaux fait de ces œuvres des documents sérieux. Cependant, en tant que testament de son expérience, ces tableaux doivent surtout être considérés pour leur propre capacité à exprimer – et en certaines occurrences à magnifier – des secrets interespèces.

Dans la même veine, l'attention exigeante que sollicitent ses deux grands tableaux équins, *Marché aux chevaux* et *Foulaision du blé en Camargue*, incite à dépasser le « réalisme d'à première vue » pour y voir davantage de contenu. Lorsque Bonheur sacrifie le réalisme, il s'agit toujours d'un acte habile. Les observations inédites que je soulève dans ce chapitre à propos des deux œuvres gigantesques le prouvent. Pour l'artiste, la manipulation sert un dessein. Au sein du *Marché*, l'inscription de la douleur des équins causée par la main des hommes n'est pas fixe. Nombre de détails permettent une lecture antagoniste qui révèle que cette apparente fatalité est illusoire. En ce qui concerne la *Foulaision*, c'est la prétendue liberté du troupeau et la véracité des mouvements qui est contestée. Les analyses que je présente sont atypiques. À l'image de l'expérience de Bonheur

⁷⁰ Inyan Mató et Ógla Šá avaient voyagé à Londres en 1887 avec la troupe de Buffalo Bill et étaient les vedettes engagées pour la tournée de 1889 (Burns 2017b : 164-165). Inyan Mató était parmi les artistes les mieux payés de *Wild West* (163).

auprès des animaux, elles combinent chez moi le résultat de longues heures passées avec *l'œuvre* et *avec des chevaux*. Jusqu'à aujourd'hui, ces observations ont échappé aux lectures existantes, au sein de la discipline, au sujet de l'art équin de Bonheur. Albert Boime, Whitney Chadwick, Linda Nochlin et James M. Saslow sont des historiens de l'art qui n'ont pas su apprécier le projet éthique au cœur des représentations détaillées des animaux non humains chez Bonheur.

3.2.1 *Marché aux chevaux* (1853-1855)

Dans la Galerie 812 du Metropolitan Museum of Art à New York, l'imposant *Marché aux chevaux* (fig. 170) domine l'espace⁷¹. Un banc, installé devant l'œuvre, permet aux visiteurs de le contempler tranquillement⁷². Plusieurs fois je m'y suis installée. En définitive, c'est d'abord en compagnie de *Marché aux chevaux* que j'ai saisi à quel point la patience est la clé de la lecture des œuvres équines de Bonheur. Ce tableau a été mon mentor. Il m'a appris qu'une observation muette et détachée est la condition que l'artiste impose à son public pour que son *Marché* révèle ses richesses en termes de réflexions interespèces. Le tableau, en apparence un infernal chaos, « fonctionne efficacement à faire sentir le spectateur au bord de l'action » (Musser 2005 : 13), et c'est depuis le bord de cette action débordante que notre éthique du voir est appelée à vivre son éveil.

L'œuvre expose plusieurs inégalités entre humains et chevaux typiques des dynamiques interespèces du XIX^e siècle, et qui sont encore malheureusement d'actualité. La violence et la brutalité que les humains font subir aux chevaux y sont explicites. Cependant, la lecture d'un sous-texte est requise pour saisir *Marché aux chevaux* dans son ensemble. Sous-entendue, cette

⁷¹ L'artiste a souhaité que l'œuvre demeure à Bordeaux, sa ville natale. Par son refus de l'acquérir, le comte de Morny est qualifié « d'hippophobe » par Bonheur (Klumpke 2020 [1908] : 226). C'est l'Américain Cornelius Vanderbilt qui en fera don au MET en 1887. Christophe Brouard souligne qu'aux États-Unis, Bonheur représentait « le paragon du rêve moderne de réussite » (2022 : 64). Son image a été « utilisée pour des publicités de cigarettes et sur des boîtes d'allumettes » (67). Pour décorer les murs des salons bourgeois, un papier peint est inspiré du *Marché* (fig. 171). Une poupée en porcelaine à l'effigie de l'artiste portant parfois la jupe, parfois le pantalon, a également été commercialisée (fig. 172).

⁷² Le choix d'inscrire un « simple » marché de chevaux, une scène que les Parisiens ont l'habitude de voir, dans une œuvre d'une telle dimension est marginal. Lorsque Potts écrit au sujet du changement de format d'œuvres consacrées à l'animal en art, il se réfère à celui l'œuvre *Monarch of the Glen* par Landseer (vers 1851) (fig. 173) qui, bien qu'il soit considérable (163,8 x 168,9 cm), ne peut rivaliser avec le format du *Marché* (244,5 x 506,7 cm), que Potts ne mentionne pas (1990 : 13). Au sujet du format du *Marché*, Rozsika Parker et Griselda Pollock reconnaissent que le *Marché* est « la plus grande toile réalisée par un peintre animalier », tout en remarquant que déjà au Salon de 1850-1851, les peintures de Gustave Courbet avaient remis en question le fait que la « taille était encore une question de prestige et était habituellement réservée à la peinture d'histoire » (2013 [1981] : 37).

deuxième couche de lecture démontre les renversements de pouvoir que le tableau contient et parle de propositions interespèces plus paisibles. Le lire requiert un temps d'arrêt. Ces subtilités permettent de saisir le degré de complexité avec lequel Bonheur a su composer une œuvre ancrée dans le réalisme pictural tout en y inscrivant des éléments qui démentent ce même réalisme. Même si elle héberge plusieurs éléments de vérité, la scène est une construction totalement imaginée. Il n'existe aucune logique à faire parader les chevaux à vendre en peloton si serré. La formation existe pour en mettre plein la vue au regardeur de l'œuvre, tandis que le véritable acheteur du marché exige de voir chaque cheval de près pour l'examiner attentivement⁷³. J'avance que certaines questions soulevées par l'œuvre sont difficiles à aborder. Propices à remettre sérieusement en cause plusieurs de nos comportements injustifiés envers le cheval, elles sont moins faciles à voir. Puisqu'elles obligent une juste part d'autocritique, elles tendent à passer sous le radar d'une plus grande bienveillance interespèces passant par l'art.

Asher Miller se demande si avec son *Marché*, Bonheur « n'a pas voulu mettre à terme le projet inabouti de Géricault qu'a été Course de chevaux libres ». Pour lui, le tableau répond « à une ambition que poursuivaient les deux artistes, celle de réaliser de grandes œuvres consacrées à la puissance des chevaux de trait, qui tressaillent sous l'effort et échappent au contrôle de leurs maîtres » (Miller 2022 : 102)⁷⁴. Le commentaire de Miller doit être traité avec prudence. Il contient la menace d'assujettir l'art de Bonheur au projet d'un autre. S'il est vrai que Bonheur a possiblement été inspirée par la force des scènes produites par Géricault sur le thème des courses de chevaux « libres » à Rome, de même qu'elle a pu être interpellée par les regards équins très expressifs, il serait faux de réduire la portée éthique du *Marché*⁷⁵. Chadwick remarque de son côté

⁷³ Cette scène d'un marché au chevaux se révèle beaucoup plus réaliste (fig. 174).

⁷⁴ Au sein de la discipline, *Course de chevaux libres à Rome* (1817) (fig. 175) (fig. 176), dont Géricault a produit quelques versions, est généralement reconnu comme étant une influence directe du *Marché aux chevaux*. Du même artiste, *Chevaux conduits à la foire* (1821) (fig. 177) reprend aussi des thèmes qui se trouvent dans le *Marché* de Bonheur : des chevaux lourds, un regard équin notable et l'idée d'un même lieu. Cependant, Bonheur les traite avec une attention décuplée pour les individus équins représentés. Il est incontestable qu'elle a pris la vague idée d'un regard « tourné vers le public » et qu'elle l'a développée pour arriver à inscrire dans son *Marché* – et dans maintes autres œuvres – « un regard qui rencontre » celui du public. Certes, je crois que Géricault éprouvait une sensibilité à l'égard de l'équin, comme son portrait *Tête de cheval blanc* le démontre (1800-1825) (fig. 178). J'avance que Bonheur a possiblement été touchée par ce coup de pinceau respectueux posé sur l'Autre qu'elle a observé.

⁷⁵ Sachant que c'est depuis un très jeune âge que Bonheur a affirmé son projet de donner voix à ses sujets, sa façon culminante de traiter les chevaux du *Marché* doit être vue comme le fruit d'une intense quête artistique personnelle. Dans un contexte plus historique, la critique Marie-Noémi Cadiot, qui écrit sous le pseudonyme Claude Vignon, explique son admiration pour l'œuvre : « Le *Marché aux chevaux*, de M^{lle} Rosa Bonheur, est une de ces pages complètes comme nous n'en voyons plus qu'à de rares intervalles. C'est de la belle peinture, grandement vue et

que contrairement à ceux de Stubbs, les chevaux du *Marché* « ne signifiaient ni la richesse ni le statut social de leurs propriétaires » (Chadwick 1993 : 93)⁷⁶. En effet, les chevaux du *Marché* possèdent une élégance et une souplesse de corps et d'action qui ne sont pas spontanément associées aux lourds Percherons à l'époque. Dans son tableau, Bonheur leur confère ouvertement grâce et dignité.

Marché aux chevaux est une œuvre complexe. Elle expose des chevaux « ordinaires » et des humains de même statut, des marguillers et des meneurs, aux prises dans des luttes physiques et psychologiques. À première vue, Bonheur y offre une vision des relations interespèces conventionnelle pour l'époque. L'humain est démontré comme le maître de l'animal, ce qui s'inscrit avec cohérence dans les rouages de la société patriarcale au sein de laquelle elle travaille⁷⁷. Il ne s'agit là que d'une première impression. C'est celle qui s'offre au regardeur avec un minimum d'effort, d'implication. Cependant, parallèlement à cette réalité, c'est soigneusement que l'artiste propose une vision alternative et surprenante dans laquelle les chevaux sont représentés dans des positions de contrôle. Grâce à ces renversements, l'artiste arrive à troubler l'opposition binaire entre l'humain et le cheval, pour finalement refuser de privilégier l'un ou l'autre des termes. Cet aspect de l'œuvre, une fois dévoilé, fait apparaître l'indécidabilité qu'elle contient. Ce n'est qu'à ce moment que les ressources mises au service des équins apparaissent.

Les signes démontrant les possibilités d'affranchissement offertes aux chevaux dans l'œuvre sont discrets, mais ils n'ont jamais été cachés. Ils n'ont simplement pas été remarqués. L'énergie brute qui émane du *Marché* distrait à tel point l'attention qu'il détourne l'œil des détails. Son caractère « musclé » ne réveille pas spontanément le regard doux et empathique du regardeur. Au sein de la frise tournante, dont les sabots des chevaux lourds font vibrer la toile, l'illusion de la domination

largement comprise. Les chevaux sont exécutés de façon à soutenir dignement la comparaison à ceux de Géricault. Ils sont moins héroïques peut-être, mais plus vrais, si c'est possible » (1853 : 115-116).

⁷⁶ Landry propose que si Bonheur avait peint un cheval de trait (Shire) posant seul sur le canevas, comme l'a fait Stubbs avec *Whistlejacket* (mais avec une pose différente), le traitement pictural qu'elle offre à l'équin aurait conféré à ce dernier un type de « noblesse qui justifie et transcende l'animalité ou la brutalité » (2009 [2008] : 159). Sans le faire directement, Landry aborde l'effet d'une présence exclusive de l'animal sur le canevas. Je me demande : l'animal est-il jamais réellement « seul » dans l'œuvre? Une part de l'artiste ne l'accompagne pas-t-il nécessairement? Je crois que la traduction pure de l'Autre relève de l'utopie.

⁷⁷ Le XIX^e siècle a été une période de grandes souffrances pour les équins. Ritvo mentionne l'intensité des violences commises envers les chevaux « avec un mépris insolent pour les sentiments des spectateurs [onlookers] et des interdictions de la loi ». Si « battre l'animal était la tactique la plus courante », les plaintes font état de l'usage « de fouets, sangles, bâtons, mais aussi de chaînes, pelles, fourches, couteaux et une variété d'autre matériel » (1987 : 138).

de l'humain sur l'animal est bien jouée. En apparence, les meneurs virils qui ont la charge de la situation semblent en contrôle des chevaux aux musculatures spectaculaires. Pourtant, ce n'est pas le cas. Lorsque le regard s'investit dans la lecture attentive de l'œuvre, qu'il s'y plonge avec un minimum d'apriori quant à ce qu'il « devrait voir », une trame narrative alternative fait surface.

Si le refus de l'artiste à accorder ouvertement le pouvoir aux hommes peut sembler une opération discrète, il faut se rappeler que Bonheur tenait à la reconnaissance de son art et visait le succès⁷⁸. Ainsi, c'est tout en maintenant un statu quo pictural, c'est-à-dire en affirmant en apparence la domination de l'humain sur l'animal, que l'artiste, stratège par excellence, a créé des échappatoires à ce dernier. Ce type d'approche à l'œuvre diffère de ce qui a jusqu'alors eu préséance dans les discours dominants. Ce que je propose ici est une manière de voir le *Marché* qui innove et qui affirme que par son traitement de l'œuvre, Bonheur s'est montrée maître dans l'art de garder le spectateur dans le doute quant à ce qu'il voit. L'artiste met l'œil au défi de déceler et de comprendre des réalités qui demandent à être vues avec une sensibilité interespèces. En ne donnant pas facilement son œuvre à voir, Bonheur garde aussi une part de contrôle sur sa création.

Marché aux chevaux ne touche pas tous les regardeurs de la même façon. Selon Kenneth Clark, l'œuvre, bien que « composée avec une grande habileté et un grand amour des animaux », « n'apporte rien de nouveau à notre conception des rapports entre l'homme et l'animal » (Clark 1977 : 42). Si le penseur diminue l'importance de la contribution du tableau à l'amélioration des relations interespèces, il remarque cependant l'amour de Bonheur pour ses animaux-sujets, quoiqu'il ne précise pas ce qu'il veut dire par « amour des animaux ». Comme le relève Kari Weil, il m'apparaît clairement qu'à travers son œuvre, Bonheur fait la démonstration de son affection pour ses sujets-chevaux avant tout, en s'appliquant à respecter les diverses physionomies et personnalités dans son rendu (2020 : 81). Aussi, plus subtilement, elle les touche de son pinceau, comme on brosse un cheval aimé à l'écurie ou au champ, et produit une éthique du soin (care). Sur

⁷⁸ Avec *Prosperity; Adversity* (n. d.) (fig. 179), Landseer, son contemporain Anglais, s'attaque de front à des problématiques que Bonheur doit aborder par la bande. Dans cette paire d'œuvres, Landseer rend visuellement explicite le sort réservé aux chevaux qui, malgré un début de « carrière » dans la fleur de l'âge et les meilleurs soins par les bourgeois qui en sont fiers, finiront leurs vieux jours blessés, abattus, souffrants et ignorés des humains, qui en feront usage jusqu'au dernier souffle. Si l'on peut confirmer que l'Angleterre a eu une longueur d'avance sur la France en matière de droits des animaux, je pose l'hypothèse que le sexe d'appartenance du peintre a aussi une influence déterminante sur le choix du sujet, soit un appel en faveur des droits des animaux.

les corps des chevaux du *Marché*, les caresses offertes par les poils de ses pinceaux, probablement fabriqués avec du crin de cheval, comme il est commun de le faire à l'époque, viennent compenser pour les coups de fouets reçus dans leur quotidien parisien du XIX^e siècle⁷⁹. L'ultra-présence de l'équin dans ce rapport, où il est à la fois sujet aimé d'une œuvre et objet nécessaire pour peindre cette même œuvre, montre en elle-même à quel point le cheval est une ressource dominante du temps de Bonheur. Bonheur ne peut guérir tous les chevaux traités injustement qui peuplent ses jours, mais par ce tableau, elle démontre souhaiter faire sa part⁸⁰.

En vue de la réalisation du *Marché*, la production d'une multitude d'esquisses lui donnait également la possibilité de changer la composition autant de fois que nécessaire pour en arriver à statuer sur une conclusion picturale satisfaisante, en plus de permettre la maîtrise d'éléments spécifiques. Dans le contexte précis de ce tableau, la nécessité d'étudier le cheval à l'abattoir pour y saisir son anatomie interne de même que la gamme d'émotions exprimées par le visage et le corps de l'animal en détresse, était une évidence pour l'artiste en quête d'exactitude. Ces composantes sont indissociables de la maîtrise des mouvements équins qu'elle acquiert par l'observation en se rendant au lieu qui a inspiré la scène de son *Marché*. Au XIX^e siècle, les marchés aux chevaux sont des lieux très fréquentés⁸¹. Celui que fréquente Bonheur en prévision de la création de son œuvre est situé à Paris, sur le *boulevard de l'Hôpital de la Salpêtrière*⁸². Pendant dix-huit mois, elle s'y rendait deux fois par semaine. Le choix du port des pantalons, le vêtement idéal pour naviguer dans

⁷⁹ Pour Nochlin, « [s]i la délicatesse, la finesse et la préciosité peuvent être considérées comme des caractéristiques d'un style féminin, il n'y a rien de fragile dans le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur » (1973 : 4). Nochlin prétend que l'œuvre de Bonheur ne correspond pas aux stéréotypes féminins. Selon elle, la difficulté réside dans le fait que la délicatesse dont fait preuve Bonheur est combinée, dans certains œuvres, dont son *Marché*, avec une monumentalité qui est culturellement codée comme masculine. En ce sens, l'art de Bonheur permet de remettre en question les idées essentialistes sur la création artistique.

⁸⁰ Bonheur apporte de façon plus ouverte une contribution aux droits des animaux dans son œuvre *Le limonier* (1888) (fig. 180). Dans une réalité qui se transpose avec aisance aux rues de Paris, à savoir celle des rues de Londres au XIX^e siècle, Ritvo fait référence à « une société qui exploite les animaux, non seulement pour fournir de la nourriture et des vêtements, mais aussi des moyens de transport, de l'énergie pour faire fonctionner des machines et même des divertissements ». L'auteure se réfère aussi aux abattoirs qui étaient « à l'écart des rues, mais faciles à trouver [...] où les chevaux devenus inaptes au travail étaient dépecés » (1987 : 125).

⁸¹ Lieux de rencontre populaires, les marchés aux chevaux ont inspiré d'autres artistes à traiter du thème à la même époque. Dans la version d'Évariste Vital Luminais (1861) (fig. 181), quoique moins intensément que dans la *Marché* de Bonheur, le mouvement et le chaos animent la scène. Dans l'œuvre plus tardive d'Adrienne Jouclard (1928) (fig. 182), l'aquarelle est mise au service d'une scène paisible du marché.

⁸² Cette gravure (fig. 183) permet de nous remettre dans le contexte de l'époque, où les chevaux ont eux-mêmes travaillé à construire le marché. L'œuvre invite au rappel que les fondations de cette infrastructure, construite par des chevaux puis utilisée pour vendre des chevaux, hébergent la sueur et la souffrance au travail des chevaux de trait. Ainsi, cette histoire cachée hante en quelque sorte la peinture ultérieure produite par Bonheur.

« les mares de sang, au milieu des tueurs de bêtes » – ce qui témoigne combien Bonheur avait le « culte de son art » –, a été maintes fois commenté (Klumpke 2020 [1908] : 309)⁸³.

L'ardeur partagée par Bonheur et Stubbs à s'immerger dans la compréhension de divers aspects de la mortalité équine est hors norme. Le troublant degré de dévouement de Stubbs auprès des carcasses qu'il aura lui-même pelées a été remarqué au chapitre précédent. Selon des approches différentes et ne caressant pas les mêmes buts, tous deux ont vécu en intimité relationnelle avec le cheval mort pour tenter, par la suite, d'en communiquer certains aspects⁸⁴. En entrevue, Berger raconte qu'un intérêt pour les « mondes d'en dessous » l'a conduit à visiter une série d'abattoirs à Londres, à Paris et à Istanbul. Le penseur explique qu'il ressentait le besoin de vivre cette expérience comme une « partie intégrante de sa conscience du monde » (Maughan 2015). Tout comme chez Berger, chez Bonheur, l'expérience est venue directement enrichir sa sensibilité au monde équin et, par ricochet, la sensibiliser à maints enjeux de guerres de pouvoir interspécies. Son œuvre est teintée de son contact avec des émotions extrêmes vécues par le cheval. Ce sont des états psychologiques que peu de gens de l'époque reconnaissent, et ce, malgré le fait que le cheval soit omniprésent.

Plusieurs situations viennent troubler l'apparente certitude affichée par l'œuvre de la domination de l'humain sur l'animal. À l'extrême gauche, deux hommes interviennent sur la bouche de l'animal (fig. 184). Dans une fraction de seconde, celui de droite va se faire fracasser le pied par le sabot du cheval qui cherche à se libérer du toucher intrusif. Le coup brisera ses os. L'œil de cet animal exprime une terreur et une incompréhension totales. Il se sent pris au piège et menacé. Il est agité et cherche à se sortir de cette situation. L'homme, inattentif aux besoins de l'animal, payera chèrement les conséquences de son manque de présence et Bonheur souhaite que l'on assiste à la scène. Comme deuxième exemple, en avant-plan, malgré les muscles saillants des avant-bras

⁸³ Sous l'angle des études de genres et sexualités, Gretchen Van Slyke considère cette « permission de travestissement », renouvelable tous les six mois, comme une proclamation de « cross-dressing » (1998). « En plus d'un accès au monde de l'art facilité par une présence masculine, le truchement par le vêtement est alors une solution envisagée, à l'instar des femmes tenant le rôle de l'auguste » (Cezard 2012 : 61). Il est possible que le pantalon porté par Bonheur fût en fait un déguisement servant à dissimuler son genre, bien qu'il soit aussi tout à fait raisonnable d'associer le port du pantalon par l'artiste au fait qu'il rendait ses déplacements plus pratiques pour travailler, monter à cheval et déambuler parmi les carcasses et les entrailles.

⁸⁴ Une différence existe entre tuer et assister à une mise à mort décidée d'avance. Bonheur a elle-même abattu certains de ses animaux dans des circonstances exceptionnelles, tandis que pour la création de son *Atlas*, Stubbs fait figure d'équarisseur, avec des chevaux dont on ne sait rien de l'état de santé préalable.

de l'homme attiré au duo de chevaux blancs, les cordes utilisées par celui-ci sont si démesurément fines que jamais il ne pourrait même oser espérer contrôler ces immenses bêtes avec de tels appendices (fig. 185). Non seulement la corde a un minuscule diamètre, mais elle a déjà été sectionnée. Réparée tant bien que mal par des nœuds sur l'encolure du cheval le plus près de nous, elle rend le présumé contrôle de l'humain sur l'animal encore plus superficiel.

D'ailleurs, l'œil du cheval blanc le plus près de nous est éteint. Il n'est pas mort comme ceux peints par Stubbs : il est vivant mais déprimé, il a fait le choix de quitter la vie. Cet œil témoigne d'un état que la science équine définit aujourd'hui comme de la résignation acquise⁸⁵. Dans l'œuvre, un espace non complété est situé sous le menton de ce Percheron blanc. Il s'agit d'un « trou » qui se voit le mieux lorsque l'on se retrouve face à l'œuvre (et encore). Dans cet espace, la couche de fond verdâtre est apparente. Sa complétion semble aussi avoir échappé à l'artiste lors de la création de l'œuvre, et même lorsqu'elle la retoucha deux ans plus tard en vue de sa présentation à l'Exposition universelle. Cet espace indéterminé, qui ne participe pas « concrètement » au motif de l'œuvre, s'impose comme un exutoire, un ailleurs. Il loge des possibilités imprévues pour les différents acteurs. S'il est le fruit de l'inconscient de Bonheur, il témoigne fortement du désir instinctif de l'artiste de participer, par son art, à déconstruire les fixités violentes régissant les rapports entre humains et chevaux.

Tient lieu de troisième exemple l'inscription consciente de l'œil du Percheron blanc précisément au point médian du tableau, horizontalement (fig. 186). L'observation attentive du regard de cet animal démontre qu'il est passé à un niveau supérieur de rage et pourrait devenir violent. C'est de ce point mathématiquement calculé au milieu que le regard perçant du cheval, sa tête tournée vers nous, peut être interprété comme un cri « à l'aide ». Ce regard nous est précisément adressé⁸⁶. Il

⁸⁵ La résignation acquise, ou encore l'impuissance acquise, est un état psychologique qui résulte d'un manque, d'une perte d'assises (on pourrait parler en termes existentialistes que l'animal ne voit plus le sens de sa vie) souvent liée à un manque de sociabilisation (typique de la vie en box), d'un travail routinier, ou de violence physique ou psychologique prolongée. Cet état est très présent dans les écoles d'équitation et les carrières de concours. Il représente le contraire de la révolte. À ce jour, l'œil de l'humain, même « attentionné », est souvent peu entraîné à le détecter. De nombreux articles expliquent ce phénomène. Pour une introduction en la matière, je suggère Guillaume Parisot (2013), « Stress et syndrome du cheval domestique », en ligne au <https://podologie-equine-libre.net/2013/03/17/stress-et-syndrome-du-cheval-domestique/>.

⁸⁶ En 1992, Saslow passe près de le débusquer, mais n'ira pas jusqu'à lui accorder une voix. Saslow effleure ce regard en reconnaissant sa centralité dans l'œuvre, mais non *pour l'œuvre* de l'artiste. L'intérêt du penseur est plutôt consacré au cavalier vêtu de bleu, situé à la droite du Percheron, qu'il juge être « un autoportrait de Bonheur » (1992 : 189), la théorie du penseur étant que l'artiste s'insère dans son *Marché aux chevaux* pour dépasser les limites imposées à son

s'apparente à l'œil du bœuf qui force le contact avec le public dans *Labourage nivernais* (1849) (fig. 187). Dans le cas spécifique du *Marché*, en donnant cette expression foudroyante au cheval blanc, Bonheur révèle et dénonce les effets de la cruauté de l'humain sur l'animal. Un élément qui ressort de ce chef-d'œuvre, et de plusieurs autres, est la capacité de Bonheur à peindre un regard animal inquisiteur, qui transperce la toile pour nous rejoindre⁸⁷. Résolument francs, ces regards animaliers font écho à la puissance du regard que l'artiste pose sur eux.

Au centre du *Marché*, bien que l'homme près du Percheron se tienne prêt à le battre avec sa cravache, l'expression de son visage trahit son insécurité (fig. 188)⁸⁸. On sent que Bonheur laisse à l'animal le libre arbitre quant à sa prochaine action, qui pourrait être d'asséner à l'humain un coup de sabot destructeur. De plus, le lien dont l'homme dispose pour retenir la bête de sa main droite est ridiculement court⁸⁹. En effet, la minuscule cordelette de jute, fuyante de quelques centimètres du poing du meneur, symbolise parfaitement combien l'humain est au bout de sa corde dans sa lutte avec l'animal. D'un instant à l'autre, il aura épuisé ses ressources précaires pour contenir la force brute du puissant Percheron. L'homme a du rose aux joues. L'émotion est à son paroxysme. Il s'apprête à perdre le contrôle, et conséquemment à perdre la face, et ce, en plein centre de l'œuvre, directement devant nous. « Ici, l'animal gagne en maîtrise du champ de vision, tandis que l'homme le perd » (Armstrong 2011 : 187). Face à lui, l'asymétrie des considérations interspèces tend à être désarçonnée. Ainsi, bien que le réalisme soit promu comme une force dans

identité sexuelle et ainsi participer, par son œuvre, à la construction de son identité publique lesbienne. Avec « son visage et son œil tournés vers nous » (200), le meneur est pour Saslow « la seule figure qui regarde le spectateur » (189). Ainsi, bien que le *Marché aux chevaux* expose avec conviction et puissance des sujets équins superbement exécutés qui occupent la majeure partie de l'espace et que l'œil du Percheron s'est vu offrir le centre exact de l'œuvre horizontalement, Saslow conclut audacieusement que le chef-d'œuvre « peut dorénavant être vu comme un portrait de femme » (191). Ce regard que Saslow porte sur le *Marché aux chevaux*, un tableau incontestablement animalier, illustre bien la fâcheuse tendance de l'histoire de l'art à faire primer l'humain sur l'animal, auquel il semble difficile, au sein de la discipline, de reconnaître une personnalité. Saslow s'intéresse au Percheron, mais l'assujettit à une fonction secondaire : « il est tentant de lire le cheval blanc cabré au centre exact du *Marché aux chevaux* [...] comme un double dramatique de Bonheur » (200).

⁸⁷ Le regard équin comme mode d'adresse, qui agit comme un appel à la reconnaissance, pourrait être lié aux écrits de Judith Butler dans *Giving an Account of Oneself*, qui refuse de promulguer une éthique centrée sur soi, en insistant plutôt sur une éthique ouverte à l'autre, une éthique qui demande « Qui es-tu? » (2003).

⁸⁸ Fairley produit une lecture très différente de l'émotion de cet homme et de la relation avec le cheval qu'il « tient ». « Bien que très animée, *Marché aux chevaux* a un caractère presque mythique, rappelant une peinture de la Renaissance, par l'homme qui tient le cheval gris cabré et qui le regarde avec autant de révérence que s'il s'agissait de Bucéphale lui-même » (1995 : 142).

⁸⁹ Dans une œuvre légèrement plus tardive, *Un cheval blanc* (1866) (fig. 189) Bonheur reprend cette idée de fine cordelette inutile et pendante sous le menton. Sa présence fait l'effet d'un double discours par l'artiste : elle est obligée de l'inscrire dans l'œuvre, car l'outil de contrôle est inscrit dans la tradition de nos relations avec le cheval, et elle reconnaît, dans les deux œuvres, les limites de son utilité.

l'art de Bonheur, un détail comme celui-ci réfute avec vigueur ce même réalisme et sert à une remise en cause de l'hégémonie de l'humain sur l'animal.

En 1873, Bonheur fait un grand dessin qu'elle intitule *L'arrivée au Marché aux chevaux* (fig. 190)⁹⁰. Construite autour du même thème que son chef-d'œuvre de 1853, la violence contre les chevaux dans cette version y semble plus exacerbée. La lutte de l'humain contre l'animal, terrifié ou soumis, est exposée encore explicitement. Les yeux des chevaux affichent leur traumatisme, à l'exception de ceux du plus foncé, qui arbore une expression qui semble dire : « Mais qu'est-ce que c'est que cette connerie? ». Le seul œil visible de l'humain, celui le plus près du centre, exprime parfaitement sa colère. Le choix du médium pour créer la scène est intrigant. L'aquarelle participe par sa nature à l'adoucir. La puissance du contraste entre le rendu et la scène représentée donne légèrement froid dans le dos. La combinaison trouble le récit et le rend difficilement lisible.

Le *Marché aux chevaux* de Bonheur trace le portrait de la souffrance causée à l'animal des mains des humains et annonce également la fin de celle-ci. En effet, dans le tableau, l'homme au torse partiellement dénudé accompagné du cheval rouan propose publiquement une alternative aux rapports de force interespèces inégaux (fig. 191). Bien campé dans le *Marché*, l'homme regarde la scène qui compose le milieu du tableau avec détachement. Son expression semble semi-amusée. Avec son cheval, il est bien au-delà de ces luttes de pouvoir. Ensemble, ils forment une équipe interespèces rafraîchissante, car fonctionnelle. La posture de l'homme de même que sa démarche sont décontractées. À l'opposé des autres meneurs, son chemisier est complètement ouvert. On y voit la pilosité de son thorax. Son cœur bat à l'air libre. Appuyé sur le cheval à la couleur singulière, il avance avec assurance. Le quadrupède marche tout aussi fièrement. D'ailleurs, quoique ce dernier soit tenu en laisse, il n'est pas prisonnier. Inscrit dans les mœurs de son époque, l'homme au torse dénudé porte lui aussi sa cravache à la main, mais celle-ci pend vers le bas et est rendue inutile.

⁹⁰ Le Cleveland Museum of Art, où l'œuvre est logée, soutient qu'il s'agit pour ces chevaux d'un « retour » du marché, tandis que dans la biographie de Bonheur, il est nommé *L'arrivée au Marché aux chevaux* (Klumpke 2020 [1908] : 238). Pons appuie ce dernier titre, qu'il juge « plus vraisemblable », en se basant sur la présence des hautes grilles qui ferment le marché (2022a : 42). J'ai choisi de suivre cette idée, qui me semble également plus plausible.

Ainsi, contre toute attente, malgré ce que dévoile en apparence le *Marché* en matière d'iniquité interspèces, l'équilibre est là, concentré dans ce couple. Plusieurs regards humains et équins convergent vers le duo paisible. Consciemment ou non, ils pressentent l'appel, l'attrait des avantages d'un « être ensemble, autrement ». De plus, la trajectoire du duo, légèrement différente de celle de la procession, nous indique que bientôt ils seront sortis du tableau⁹¹. Ils symbolisent physiquement et psychologiquement l'éloignement de la norme. Resituée dans l'ensemble du corpus de Bonheur, la présence de ce couple cheval-humain incarne le souhait répété de l'artiste d'offrir des chances aux partenariats interspèces.

3.2.2 Foulaison du blé en Camargue (1864-1899)

En 1893, Georges Achille-Fould, une femme, contrairement à ce que son prénom laisse présager, peint *Rosa Bonheur dans son atelier* (1893) (fig. 192)⁹². Dans l'œuvre, Bonheur siège fièrement en reine de son sanctuaire. Elle fait face à son public avec des yeux emplis d'assurance. Entourée de tableaux en cours d'exécution, de quelques meubles, d'animaux taxidermisés ou sculptés, d'un buste féminin en plâtre, de paperasse diverse et d'un bouquet de fleurs placé dans un joli vase de porcelaine, elle maîtrise manifestement son environnement. Au sol, deux peaux d'animaux gisent, plates, vidées de leur contenu. Celle qui possède de longs poils garde les pieds de l'artiste au chaud, tandis que celle qui a conservé sa tête de bélier nous jette un regard qu'on présume désapprobateur.

Dans l'œuvre, tournés aux trois quarts par Achille-Fould, le tableau de la *Foulaison du blé en Camargue* (fig. 193) et un portrait de lions (fig. 194) sur lequel travaille l'artiste sont positionnés de manière à être montrés au spectateur, tout comme l'est Bonheur. La mise en scène, qu'on imagine orchestrée par les deux femmes, a laissé des indices visibles dans l'œuvre. La mobilité du chevalet a permis à Bonheur de tirer vers elle de son pied le tableau représentant des lions pour lui donner un angle favorable à la vue. Dans l'action, le bord du grand tapis s'est retroussé, ce qui fait

⁹¹ Lors de la visite guidée par les commissaires Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai de l'exposition *Rosa Bonheur (1822-1889)* au musée d'Orsay (2022), visite précédant la tenue du colloque *La vache, le cheval et la lionne. Être artiste, femme et vivre avec les animaux au XIX^e siècle* (10-11 janvier 2023), auquel j'ai été invitée à participer, j'ai été heureuse de les entendre commenter le *Marché aux chevaux* en tenant compte de cet élément de lecture qui provient de mon mémoire de maîtrise (Bienvenue 2016) et qui est également présent dans un article dans *RACAR* portant sur le *Marché aux chevaux* (Bienvenue 2022c).

⁹² Née Valérie Achille Fould. Sa mère, Valérie Wilhelmine Joséphine Simonin, est également artiste peintre. Elle signera quant à elle ses toiles sous le pseudonyme Gustave Haller.

bien voir le placement inhabituel du chevalet. L'inscription des œuvres de Bonheur dans celle d'Achille-Fould n'est pas anodine : elle fonctionne comme un double hommage. Dans son œuvre, Achille-Fould célèbre l'artiste *et ses tableaux*. Attestant du degré d'autorité incontestable de Bonheur en matière de reproductions animalières, Achille-Fould chargea l'artiste de peindre elle-même les deux tableaux animaliers contenus dans le sien (Adler et Viéville 2018 : 38)⁹³. Dans l'ensemble, ces œuvres produites par Bonheur occupent une grande surface de l'image d'Achille-Fould. Le tableau *Rosa Bonheur dans son atelier* accueille généreusement la représentation que fait Bonheur de ses originaux. Ainsi, une part de *Foulaizon du blé en Camargue*, dont Bonheur espère qu'il aura un retentissement majeur pour sa carrière, est offerte au spectateur. Dans l'exercice de transposition, Bonheur a légèrement altéré le placement des chevaux. Elle a rapproché leurs arrière-mains de l'extrémité de la toile. L'imposture scénographique permet à l'un des chevaux blancs d'être révélé dans son entièreté, ce qui rend l'ensemble visuellement plus attrayant. L'acte peut être lu comme la démonstration de la solidarité de Bonheur envers Achille-Fould, sa « sœur de pinceaux », pour la réalisation d'une composition réussie, et ce, sans exclure que ce soit au sein de l'œuvre d'une autre que Bonheur stratège, promeut discrètement la sienne⁹⁴.

Foulaizon du blé en Camargue représente une manade typique de la région⁹⁵. Le troupeau de neuf chevaux est affairé à écraser les blés. L'action se nomme « foulage » ou « battage » du blé. L'opération de foulage des blés consiste à séparer les grains de l'épi, ou de la tige, par les

⁹³ Ceci contraste avec le libre arbitre accordé à Klumpke dans son portrait *Rosa Bonheur* (1898) (fig. 195) où l'on reconnaît, avec une signature différente de l'original, trois des chevaux logés dans *Chevaux sauvages fuyant l'incendie* (fig. 129). L'anecdote de Bonheur qui peint elle-même les animaux dans les œuvres d'un autre artiste est non sans rappeler celle où Édouard Dubufe demande à Bonheur de peindre la tête du bouvillon sur lequel elle prend appui dans son tableau, au lieu de la table que l'artiste avait initialement prévu utiliser (1857) (fig. 196). Dans ce portrait, Bonheur repose son bras sur le bouvillon; le bouvillon regarde le spectateur, et Bonheur regarde au loin. Les sujets sont à la fois ensemble et séparés. Le fait que Bonheur touche la vache indique qu'elle la maîtrise, mais il s'agit là de la vision de Dubufe et non de celle de Bonheur, qui n'a peint que l'animal. Une caricature de l'œuvre, plaisanterie typique de l'époque, circulera dans les journaux (fig. 197) Il est d'ailleurs intéressant de comparer ce portrait avec celui, antérieur, peint par le frère cadet de l'artiste, Auguste Bonheur (1848) (fig. 198), où la jeune Bonheur est accoudée à une table sur laquelle reposent une sculpture de mouton et une de vache. C'est d'ailleurs en s'inspirant de cette œuvre que Saslow cherche à valider son hypothèse selon laquelle Bonheur a peint son autoportrait au sein de son *Marché* (1992 :189).

⁹⁴ Celles que Bonheur appelait ses « sœurs de pinceaux » créèrent en 1881 l'Union des femmes artistes et peintres, pour faire valoir leur place au sein de l'arène artistique parisienne. Bonheur, qui est considérée comme un modèle et un mentor par les membres de l'association, n'en fit jamais officiellement partie (Garb 1994 : 3).

⁹⁵ La Camargue et ses chevaux ont inspiré des contemporains de Bonheur tels que Félix Ziem, dont l'histoire de l'art associe les travaux à l'école de Barbizon (fig. 199). Plus récemment, l'ouvrage *Crin-Blanc ou l'invention de la Camargue* par Sylvie Brunel et Florian Colomb de Daunant (2016) relate le fonds d'archives de celui qui, selon la maison d'édition Actes Sud, est « l'écrivain poète, photographe, cinéaste et manadier connu pour être l'inspirateur et le coscénariste du film *Crin-Blanc* (1953) réalisé par Albert Lamorisse ».

piétinements répétitifs des sabots. Pour la construction de la scène, Bonheur a recours à un historien qui l'a instruit sur le procédé du dépiquage du blé, tel qu'il est alors exercé en Camargue (Pons 2022c : 5). Elle apprend que « [l]es chevaux [sont] attachés par groupes de trois ou quatre à l'aide de cordes dont le conducteur tient un bout à la main ». Quand « les chevaux sont bien dressés, on les laisse libres; alors le rôle du conducteur est beaucoup plus simple : il lui suffit de les actionner du geste et de la voix en ayant soin de les appeler par leur nom » (5). La première lecture de *Foulaïson* annonce effectivement une possibilité d'harmonie interespèces passant par le travail. Mais dans *Foulaïson*, comme dans le *Marché*, l'œil est spontanément attiré par la représentation du mouvement, un exploit qui tend à brouiller la vue de certains éléments. À l'image du *Marché aux chevaux*, *Foulaïson du blé en Camargue* requiert un regard plus attentif et plus large de la part du regardeur, qui dépasse ce qui se dévoile de prime abord. Aux dires de Rosalia Shriver, *Foulaïson du blé en Camargue* donnait du mal à l'artiste (1982 : 45)⁹⁶, ce à quoi j'ai tendance à acquiescer.

Comme c'est toujours le cas, Bonheur travaille avec ardeur à parfaire ses compositions. Tout comme pour le *Marché*, un lot imposant de croquis préparatoires a été réalisé en vue d'une composition satisfaisante pour l'artiste en perpétuelle quête d'excellence. Bonheur semble avoir tourné la scène de tous les côtés avant de statuer sur une composition finale (fig. 200) (fig. 201). Pons remarque : « Ces études témoignent des longues hésitations de Rosa Bonheur dans la recherche de la posture de ces chevaux en plein effort – position des têtes, des jambes et des sabots qui foulent les épis » (2022c : 20). À cet effet, les découpes de calques de chevaux permettent à l'artiste de bouger ses sujets et d'ajuster leur position pour un meilleur effet de composition (fig. 202) (15). Le processus est diamétralement opposé aux techniques de réemploi et de copier-coller utilisées par Stubbs. Chez Bonheur, au contraire d'être un raccourci, la procédure témoigne de l'exhaustivité de ses recherches. D'ailleurs, son atelier déborde de carnets de croquis, calques, esquisses, albums, photographies (les siennes ou des collections achetées), feuilles volantes, lavis, dessins, aquarelles... À l'occasion, pour réfléchir à sa composition en passant par un autre angle

⁹⁶ Lors de la vente d'atelier qui suit décès de l'artiste, cette description est attachée au tableau : « Œuvre très importante, dont l'artiste se préoccupa pendant plus de vingt-cinq ans ». L'œuvre est alors nommée *Le battage du blé* (Pons 2022c : 4). Bonheur en dit : « C'est une équipe de ce genre que j'ai choisie parce qu'elle donne une haute idée de l'intelligence de ces admirables animaux » (5). Même si produire la scène de la *Foulaïson* n'était pas le premier plan de l'artiste pour le gigantesque canevas, l'intérêt pour Bonheur envers ce sujet m'apparaît correspondre à son admiration pour le travail interespèces.

que le dessin, des mots y sont inscrits (fig. 203). Telle une anthologie témoignant de la constance de ses ambitions, l'ensemble constitue un mémorandum.

Foulaïson (fig. 193) est une œuvre visuellement dansante. Au sol, de multiples petits traits créent un mouvement qui agit comme des vaguelettes baignant les pieds des chevaux d'une eau dorée. Individuellement et collectivement, les formes des chevaux sont mises au service du motif animé⁹⁷. Bonheur privilégie des positions « classiques », plaçant les chevaux qui courent de profil pour faire voir au mieux l'animation⁹⁸. L'organisation picturale sert un dessein : celui de mettre l'accent sur ces neuf corps équins qui incarnent la mouvance de la mer camarguaise. Comme la marée qui descend, la paille ne se rend pas jusqu'au bord du tableau. À l'aide de la chaîne de montagnes visible au loin, la paille crée un cadre à l'intérieur du cadre, ce qui circonscrit le troupeau. Une fois décryptées, les allures des chevaux peuvent être associées à un trot très rapide, un galop et un mouvement hybride forgé par l'artiste qui surpasse les possibilités physiques réelles de l'équin de chair⁹⁹. Par l'invention, Bonheur démontre être prête à sacrifier une certaine part de réalisme au profit d'une idée précise. Ici, il semblerait que l'agencement des mouvements des chevaux qui créent des ondes dans le blé, telles des vagues équines, soit l'idée maîtresse. Sous cet angle de lecture, la composition soigneusement travaillée et réfléchie de *Foulaïson* servirait davantage à faire la démonstration d'une construction performante, qui plaît spontanément à l'œil du regardeur par son esthétisme ficelé, qu'à produire un témoignage fidèle des mouvements équins.

Dans l'œuvre, un « esprit de folie » plane, duquel les chevaux semblent épris¹⁰⁰. Le troupeau est indispensable à l'ouvrage, mais comme s'il transcendait l'effort, il paraît in affecté par la charge de

⁹⁷ Une récente acquisition par le Musée de Bordeaux d'un dessin préparatoire, très semblable à l'œuvre finale, expose bien, entre autres par sa monochromie, l'effet de vague créé par les différents positionnements de tête des chevaux (fig. 204).

⁹⁸ Dans le domaine de la représentation des courses, le XIX^e siècle fait apparaître diverses stratégies scénographiques afin de nourrir l'anticipation du public. En montrant les jockeys et leurs montures de face, une œuvre comme *The Races at Longchamp* (1866) (fig. 205) Manet dynamise radicalement la représentation des chevaux courant. *Lady Elizabeth Butler*, par son iconique *Scotland for Ever!* (1881) (fig. 206), articule l'imagerie d'une charge de cavalerie qui menace de tout terrasser sur son passage. De dos et en plan très rapproché, *Le jockey* (1899) (fig. 207), par Toulouse-Lautrec, nous propulse dans l'action et offre le sentiment viscéral de « goûter » à la vitesse.

⁹⁹ Je remercie Lisa Huhn de Equinextion pour sa validation de la présence d'un mouvement hybride dans la composition.

¹⁰⁰ Sans en préciser la source, Ashton et Browne Hare partagent la description que l'artiste fait de son tableau : « Mon rêve est de montrer le feu qui sort des naseaux des chevaux, la poussière qui s'élève de leurs sabots. Je veux que ce soit une valse infernale » (1981 : 186).

travail. En effet, mis à part les expressions faciales, l'énergie requise au piétinement est partiellement rendue invisible dans la représentation. Aucun signe de sueur ou d'écume ne ternit les robes, que le soleil plombant fait briller. Leur condition physique porte à croire que les chevaux sont dans le même état au matin et au déclin du jour. L'illusion de leur endurance infinie est séduisante. Leur stabilité en fait de magnifiques bêtes-machines performantes¹⁰¹. Dans la *Foulaïson*, un seul humain, quasi accessoire, est présent dans la scène, amenant la promotion visuelle d'un libre arbitre animalier, un type de romantisme récurrent dans un certain nombre d'œuvres par Bonheur, notamment lorsqu'elle traite de l'agriculture¹⁰². Cette idée d'un travail dirigé par une espèce et impossible à accomplir sans le service de l'autre est un message discret mais fidèle à *Labourage* (1844), qui sera examiné au point suivant. À répétition, Bonheur célèbre les mérites de l'agriculture et du travail interspèces dans son corpus. Dans *Foulaïson*, les ballots de paille attachés et situés à l'avant-plan ainsi que la charrette remplie au maximum de sa capacité attestent du labeur déjà accompli. À l'arrière-plan, l'attelage de bœufs, plus passif que le troupeau équin, attend patiemment le signal avant de tirer sa charge. En cette énième journée de piétinement du blé, le bleu du ciel dévoile un temps clément. L'action de moissonneuse-batteuse des 36 sabots presse les plants séchés pour que la récolte apporte nourriture et confort aux animaux et aux humains. Tous les acteurs bénéficieront des efforts fournis.

En 2020, lorsque le dépouillement du grenier du château était toujours en cours, Katherine Brault et son équipe ont mis la main sur une version préliminaire inédite de l'œuvre (fig. 210). La représentation contenue sur la grande toile, qui fait plus de deux mètres une fois déroulée, m'inspire une lecture selon laquelle j'ai l'impression que Bonheur a contemplé le souhait d'inscrire une femme dans l'œuvre¹⁰³. Deux personnages humains sont présents dans la composition. Celui qui est le plus à droite est clairement masculin. L'autre m'apparaît féminin. C'est son torse moins long,

¹⁰¹ L'absence de signes d'effort physique sur les chevaux fait réaliser que le réalisme de Bonheur est ici assujéti à un commentaire social. Bonheur embellit une part de la réalité. Ces chevaux sont des travailleurs, au même titre que l'humain qui monte un cheval qui n'est possiblement pas le sien. Dans cette paire, Bonheur illustre l'iniquité du rapport ouvrier-ouvrier, où l'humain manifeste sa supériorité sur le cheval monté et les autres.

¹⁰² Des œuvres comme *La famille heureuse* (vers 1840) (fig. 208) et *Pâturage* (n. d.) (fig. 209) sont franchement investies d'une idéologie de paix interspèces idéalisée, habilement poussée aux marges du réalisme.

¹⁰³ Je tiens ici à préciser que dans le contexte des théories déjà véhiculées qui font correspondre l'émancipation sexuelle de l'artiste à la présence de chevaux (Boime 1981; Chadwick 1993; Saslow 1992), je suis consciente qu'avancer l'hypothèse d'une présence féminine au sein de la manade est possiblement une affaire délicate. Cependant, contrairement aux arguments de Saslow, je ne prétends pas qu'il s'agit d'un autoportrait de Bonheur. De plus, supposer la présence d'une femme n'enlève strictement rien à celle des équins, qui demeurent des êtres à part entière dans l'esquisse.

la forme plus délicate de son bras, la forme de sa poitrine, la blouse avec un foulard au cou et un autre sur la tête (même si des sujets masculins le portent selon certaines études sur le thème), de même que ce qui semble être une jupe, qui me fait croire que c'est une femme qui, montée à califourchon, mène la manade par l'arrière¹⁰⁴. Dans ce croquis, un troupeau plus imposant en nombre que celui du tableau final est affairé à la même tâche du foulage des blés. Celle que je considère comme une femme occupe une position d'autorité, bien en selle sur sa monture. En comparaison, la situation de l'homme est instable, voire précaire : Bonheur l'a placé sur le dos d'un cheval cabré.

La composition finale retenue pour imager la scène de *Foulaïson* (fig. 193) s'impose comme une image trop « nette », à l'aspect trop placé, ce qui, je le crois, contrariait Bonheur. J'avance que face au tableau, Bonheur vivait un inconfort possiblement innommable qui a empêché son achèvement. *Foulaïson* est un tableau qui comporte une large part de mirages. À première vue, les chevaux semblent surtout libres, car ce n'est qu'au centre de l'œuvre qu'un cheval est harnaché. Cependant, étonnamment, l'examen attentif permet de constater qu'il n'existe pas de différence très marquée dans les attitudes et les positions des chevaux, qu'ils soient « libres » ou non¹⁰⁵. Tous semblent soumis à « quelque chose ». Bien sûr, l'action exercée par la main du manadier sur les rênes du mors à levier, que le cheval ne peut fuir, est directement responsable de lui faire ouvrir la bouche en signe de douleur. Néanmoins, chez les autres, même s'ils ne portent aucun cavalier sur leur dos, une présence humaine, un cavalier fantôme, se fait sentir. Il en résulte une retenue « inexplicable » et généralisée du troupeau dans son mouvement. Sans moyen de contention visible, tous gravitent pourtant autour du cheval monté. En effet, les équins semblent magnétisés par le couple cheval-cavalier en leur centre. Le positionnement des têtes et des encolures de même que le peloton serré expriment une soumission indirecte à ce modèle relationnel inéquitable. L'attraction semble

¹⁰⁴ Selon Sophie Vignon, c'est à partir des années 1980 que « les femmes accèdent à l'activité de manadière de façon plus régulière » (2018 : 57). S'il s'agit réellement d'une femme dans le croquis de Bonheur, qui monte d'ailleurs elle-même à califourchon dans son quotidien, « à la manière des hommes », il faut présumer que certaines exerçaient la profession bien avant ce que suggère Vignon. En cours de création de la *Foulaïson*, peut-être qu'imaginer des femmes indépendantes, capables de faire les tâches « d'un homme », nourrissait un désir d'équité entre les sexes qui concordait avec certaines valeurs du saint-simonisme que l'artiste chérissait.

¹⁰⁵ L'attitude du cheval alezan dans l'étude par Ernest Meissonier (fig. 211), contemporain de Bonheur, s'apparente à celle des chevaux « libres » de la *Foulaïson*. Cependant, dans cette huile sur bois de Meissonier, le cheval porte la bride, et la main qui agit sur elle, pour l'instant invisible, produit un effet qui est quant à lui déjà visible. La comparaison des ports de tête et des expressions rend explicite l'illusion de liberté équine parfois promue dans la *Foulaïson* par Bonheur.

involontaire, tout comme l'est l'effet de restriction généralisé que leurs corps et leurs attitudes expriment.

Cette facette du tableau crée une discordance entre ses aspects visuel et théorique : on y voit difficilement ce qui souhaite être montré. La bride est communément perçue dans le monde équestre comme « l'outil » servant à diriger le cheval. Or, au sein de *Foulaïson*, les chevaux sans cavalier n'ont pas de bride, mais ils agissent comme s'ils en avaient une. Dans la création de ce tableau, le pinceau de l'artiste semble également avoir agi comme une bride qui impose une direction. Ainsi, le tableau héberge des paradoxes. Tout comme Achille-Fould qui fait la réplique, dans *Rosa Bonheur dans son atelier* (fig. 192), du contraste entre la main droite de Bonheur, qui tient son pinceau en apesanteur entre son pouce et son index, de façon minutieuse et douce, et la main gauche qui empoigne fermement son matériel de travail, au sein de la *Foulaïson*, l'inscription du cheval-sujet présente des contradictions. Il est coincé dans la composition, et Bonheur n'a pas trop réussi à l'extraire de certaines conventions. Ces détails subtils soulèvent des questions assez lourdes en termes d'éthique de la représentation. Ici, l'obéissance des bêtes à l'autorité de la peintre-cavalière dépasse tout entendement en comparaison avec l'ensemble de son corpus. Leur désarroi s'inscrit dans des subtilités relationnelles dont seul un œil entraîné peut débusquer les iniquités. L'œuvre démontre que le cheval n'a pas à être monté et qu'aucun humain n'a besoin de le « tenir » pour qu'il soit rendu prisonnier de nos automatismes en matière de relations interspèces. L'œuvre démontre également que la maîtrise d'un sujet animalier exige qu'on lui laisse sa part de liberté pour que celui-ci ait une chance de se dire.

En 1896, Claretie qualifie la scène « d'une indomptable énergie » (1896 : 405). Dans un contexte contemporain liant histoire de l'art et études animales, le mot « indomptable » est particulièrement à propos pour réfléchir l'œuvre, son idéologie et ce que je crois être son sous-texte. L'indomptabilité se situe-t-elle au sein du troupeau? Chez celle qui manie le pinceau? Ou encore chez l'humain brandissant la chambrière au centre de l'œuvre? Il me semble difficile de statuer, d'exclure et d'accuser. L'examen de la *Foulaïson* permet d'exposer explicitement la tension sous-jacente entre les mœurs du temps et l'inclination de Bonheur à peindre le cheval affranchi dans toute sa splendeur. L'œuvre affiche une désunion non résolue, et peut-être même irrésoluble, entre humains et équins. En ce sens, le fouet du cavalier surplombant le troupeau qui se meut librement

se révèle ici particulièrement symbolique. Il représente l'ombre hégémonique de l'humain sur le cheval, sifflant, menaçant, par-dessus les têtes équinés. Le regard inquisiteur de l'animal situé directement sous le cavalier nous est directement adressé. Encore une fois, la stratégie de Bonheur se répète. L'œil animal presse un questionnement et par lui, l'artiste donne une voix à ce cheval et à ce troupeau, qu'elle a pourtant elle-même peiné à entendre.

Ainsi, ce don de parole n'exclut pas les nombreuses contradictions que *Foulaïson* abrite. Tant par son grand format qui favorise l'accessibilité que par cet œil qui invite à ouvrir le dialogue, l'œuvre représente une occasion d'entrer en relation de même qu'elle expose des imbroglios interespèces difficiles à démêler. Bonheur travailla pendant vingt-cinq ans sur ce tableau, un délai témoignant possiblement de sa difficulté à y trouver entière satisfaction. *Foulaïson du blé en Camargue* est un tableau important qui démontre bien à quel point l'équilibre interespèces ne se donne pas si facilement à voir ni à prendre. Cependant, l'acharnement de Bonheur, en amont, à remanier maintes fois la scène témoigne de sa volonté méritoire à inscrire une éthique dans son œuvre. Le fait que *Foulaïson* n'ait pas été achevé confirme deux choses : les standards élevés de l'artiste en matière d'éthique animale, de même que son incapacité à réussir à les incarner de façon satisfaisante sur la toile.

3.3 Avec le cheval, retourner la terre des conventions picturales

En 1855, la vente du *Marché aux chevaux* permet à Bonheur de devenir châtelaine. C'est à By, aux abords de la forêt de Fontainebleau, loin des grands centres, que Bonheur s'enracine dans un style de vie qu'elle invente de toutes pièces. Atypique, cette nouvelle réalité, où elle cohabite avec une foule d'espèces, lui permet de déployer les paramètres d'une proximité interespèces au-delà de toutes les limites imaginables et généralement jugées convenables pour une femme à l'époque¹⁰⁶. Dans un tel environnement, son art prospère. Une petite cabane construite dans son jardin, encore existante à ce jour, lui permet de se camoufler pour croquer de ses instruments les animaux passants par là. À By, Bonheur développe les moyens théoriques et pratiques de « retourner » la terre de la tradition picturale animale pour y inscrire sa plume. En s'appliquant à accorder une voix aux

¹⁰⁶ Sarah Bernhardt (1844-1923) est un autre personnage reconnu pour le caractère original de sa vie, partagée avec différentes espèces non humaines.

sujets animaux, son art laboure plusieurs conventions du temps et la distingue de la plupart de ses collègues de l'école de Barbizon¹⁰⁷. Toutefois, sa relation avec ses sujets n'est pas dénuée de difficultés logistiques¹⁰⁸. En rétrospective, elle perturbe certaines de nos sensibilités actuelles¹⁰⁹. Tout au long de sa carrière, sa façon d'inscrire l'équin dans ses œuvres revient métaphoriquement à déposer les semences nécessaires à pourvoir l'art animalier de plus d'affects. Par sa promotion de l'Autre, son art prône l'instauration d'une plus grande considération pour les différentes espèces.

Complexes, mouvantes, intenses, fidèles et souvent durables, ses relations à l'animal sont inscrites et abritées autant dans ses tableaux que dans son atelier¹¹⁰. Elles font écho à une façon de vivre qui garde Bonheur aux prises avec une dualité entre offrir et prendre, à laquelle elle et le cheval-sujet ne peuvent complètement échapper. L'agriculture, qu'elle a connue avant sa vie au château, est un thème imposant de son corpus. J'avance que le thème agricole a permis à l'artiste d'inscrire, dans la terre des conventions picturales, de meilleurs possibles éthiques en matière de relations humaines-animales. Les bœufs du *Labourage nivernais* (fig. 187), et ensuite les chevaux de trait du *Marché*, ont servi d'assise aux idées de Bonheur. Leurs imposantes statures ont fait d'eux des

¹⁰⁷ Dans l'ouvrage *École de Barbizon*, Bonheur de même que Jacques Raymond Bracassat sont tous deux considérés comme des « paysagistes et animalistes d'importance mineure », tandis que Constant Troyon « doit être considéré un des animalistes les plus intéressants [...] pour sa capacité d'établir une sorte de correspondance dialectique entre l'animal et la nature » (Damigella et Dubé 1989 [1969] : s. p.). Lorsqu'on compare *Bœuf allant au labour, effet de matin* (1855) (fig. 212) de Troyon avec *Labourage nivernais* (1849) (fig. 187) de Bonheur, qui lors de ma visite au musée d'Orsay étaient accrochés face à face, la capacité du bovin de *Labourage* à s'exprimer à travers le regard réaliste excède nettement celle des bœufs de Troyon. Chez ce dernier, touchés par des rayons de lumière qui les laissent dans l'ombre, ils sont les instruments d'une stylistique où le but premier n'est pas la rencontre interspécies. Dans son tableau, Troyon choisit de montrer le chemin vers le labour plutôt que le labour lui-même. Troyon ne s'intéresse donc pas à l'aspect du travail lié à la vie rurale. Pour lui, la vie rurale se résume au paysage et au temps, et non à l'effort et au labeur.

¹⁰⁸ « [I] est facile d'imaginer l'importance du temps consacré aux soins de ces animaux, que cela concerne le logement, la reproduction, les pathologies ou encore l'alimentation » (Rebsamen 2022 : 146).

¹⁰⁹ J'appuie le fait que commencer à comprendre les relations que Bonheur vivait avec sa ménagerie pour arriver à la démystification de son art requiert une vision holiste. La réalité est multifactorielle. L'artiste reconnaît une âme aux animaux et n'hésitera pas à abattre elle-même un animal souffrant, comme c'est le cas avec le cerf Jacques qui, une fois mort et attaché, lui servit de modèle « vivant » (fig. 213). Dans la photographie, la vue de Bonheur devant son cerf, rendu disponible par son immobilité, et de l'homme qui regarde le travail en cours de l'artiste par-dessus son épaule fonctionne comme un triangle hiérarchique complexe, combinant visuellement des thématiques stéréotypées liant sexes et espèces. On peut aussi prendre pour exemple ce qui s'est passé durant la guerre franco-prussienne, lorsque les Allemands ont réussi à isoler Paris du reste de la France de septembre 1870 jusqu'à avril 1871. Durant cette période, des solutions extrêmes sont envisagées par Bonheur et ses compatriotes français pour survivre. « À Paris même, la nourriture est si rare que les habitants se mettent à manger des chevaux » (Shriver 1982 : 40). Furieuse à l'idée que l'ennemi puisse profiter de ses biens, « [Bonheur] avait le plan de faire exploser des parties de son château, de tuer les animaux et de les manger – après les avoir peints » (39).

¹¹⁰ Dans l'atelier de Bonheur, la tête naturalisée de Margot – ou Grisette, selon les sources (fig. 214) –, une de ses juments favorites, peut sembler un choix curieux à nos yeux contemporains. Pour Bonheur, peut-être placer son travail sous « le regard » du souvenir de cet être cher agit-il tel un rappel de son devoir éthique envers ses sujets?

alliés puissants pour porter des idées novatrices quant à la capacité de l'animal à « parler » avec les yeux. Au-delà d'une représentation zootechnique exemplaire, Bonheur a semé les graines de nouvelles façons de se relier aux animaux, de mieux comprendre leur réalité¹¹¹.

Le monde agricole, dont les chevaux sont des acteurs importants au XIX^e siècle, a été une source prenante d'inspiration pour Bonheur. Cette orientation thématique est, en partie, ce qui explique son invisibilité au sein de la discipline jusqu'à très récemment¹¹². Dans un tableau comme *Labourage nivernais*, reconnaître l'indissociabilité de l'animal, du paysan et de la terre est intrinsèque à l'époque (Bienvenue 2022b : 127). L'œuvre est alors perçue comme réaliste¹¹³. Paul Cézanne lui assène une critique acerbe : « la scène est horriblement ressemblante » (Vollard 1985 [1918] : 78). En effet, à plusieurs égards, Bonheur s'est surpassée dans le traitement des matières et des éléments, ce qui fait s'approcher l'œuvre de la réalité. À l'avant-plan, le sol est jonché de touffes d'herbe. Les mottes de terre donnent l'impression d'être en trois dimensions et de « sortir » de la toile. L'effet est saisissant, et l'effort sera reproduit dans le sol foulé par les pieds des Percherons du *Marché* et dans le portrait du *Colonel William F. Cody* (1889) (fig. 215). Dans *Labourage nivernais*, mais aussi dans *Fenaison en Auvergne* (1855) (fig. 216), l'animal et l'humain, unis par le travail, apparaissent indivisibles de la nature et du paysage qui les entourent¹¹⁴. L'unité paysanne que démontre Bonheur dans ce type de tableau offre à voir une sensibilité interespèces selon un angle précis¹¹⁵. De façon générale, Bonheur cherche à inscrire, en le recréant, l'animal dans son lieu d'appartenance, dans « son » paysage, qu'elle a vu et visité. C'est

¹¹¹ Pons fait remarquer qu'il n'est pas surprenant, compte tenu de « son souci de l'exactitude et de la précision [...] que Rosa Bonheur ait été sollicitée pour illustrer plusieurs traités d'agriculture » (2022e : 198).

¹¹² Les conservatrices de la récente rétrospective consacrée à l'artiste (2022) expriment leur réticence à inclure les bovins dans la collection présentée, jusqu'à ce Bonheur « [leur ait] appris à aimer les vaches ». Leur sentiment premier allait comme suit : « Quel ennui cette peinture de vaches, associée à une vision moralisatrice de la ruralité! » (Buratti-Hasan et Jarbouai 2022 : 11).

¹¹³ Lors de la présentation de l'œuvre au Salon de 1849, « [l']engouement du public fut sans précédent. Il est certain que le réalisme et la scène de vie quotidienne rurale pleine de simplicité touchait le public de façon véritable » (Rebsamen 2022 : 150).

¹¹⁴ Les chevaux de l'œuvre « sont les bêtes de somme de la France, accompagnées de leurs acolytes humains, travailleurs de nerfs et de muscles » (Fairley 1995 : 142). En observant que les chevaux sont accompagnés de leurs humains, Fairley inverse des conceptions dominantes dans le domaine du travail fait par l'humain et le cheval, accordant plus de pouvoir à ce dernier qu'à son acolyte dont le rôle est de l'aider à la tâche. Dans les œuvres de ses contemporains, les animaux sont plutôt des figures d'arrière-plan, et ce, même s'ils sont techniquement au premier plan, comme c'est le cas du chien dans *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) (fig. 217).

¹¹⁵ Berger possède un talent particulier pour relater les poésies inhérentes à la vie paysanne, où l'on peut lire que les éléments sont indissociables les uns des autres. « L'étable elle-même ressemblait à l'intérieur d'un animal. L'haleine, l'eau, le lait y pénétraient; le vent, la pisserie, la merde en sortaient » (1992 [1979] : 13).

un récit fidèle *et* composé, dont la toile sera la gardienne. Dans le cas de sujets qui auront eu à « voyager vers elle », tels que les fauves, les sujets autochtones ou encore ceux de *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, l'artiste usera de ruses pour tenter de les héberger convenablement. Indistinctement, de façon générale et dans différentes mesures, une part de leurre est indélogeable de la représentation.

En 1844, Bonheur inscrit deux chevaux de trait, un brun et un blanc, dans un paysage d'un calme bucolique et d'un réalisme rural qui, à première vue, s'apparente aux maintes scènes traitées de la sorte par ses contemporains, notamment Courbet. Chez Bonheur, les chevaux sont représentés en plein effort, tirant une herse. La paire avance d'un même pas. Le nom de l'œuvre est *Labourage* (fig. 218). Le sillon dans la terre est tracé par un équipage interespèces d'où se dégage l'harmonie. Tous sont paisibles. Les chevaux avancent à un rythme que l'on imagine lent et régulier. Le fouet est bien rangé dans le fourreau. Le tableau offre en profondeur du champ l'étendue du travail déjà fait et encore à faire. La volée d'oiseaux située en arrière-plan dynamise la scène, mais ne dérange pas sa quiétude. Le ciel immense rappelle la puissance des éléments auxquels seront soumis les efforts de l'équipe au travail, de même que l'espoir de la récolte. On imagine l'odeur des lourds poils des chevaux, mouillés par la sueur, qui se mélange aux effluves de la terre retournée.

Sur le dos du cheval blanc, un étalon, un jeune enfant est assis de côté, sur une couverture de couleur bleu clair. L'absence de terre sur ses petits pieds atteste qu'il y a été déposé. Tout comme le tissu placé sur le dos de l'équin, l'enfant n'est pas attaché; l'équilibre est suffisant. Sa tête est tournée vers l'arrière en direction du conducteur de l'attelage que l'on imagine être son père. L'homme porte sur sa tête un chapeau de paille. Dans le contexte du XIX^e siècle, tout porte à croire que la paille qui le constitue, fruit d'une récolte antérieure à celle qui se prépare, provient du champ que l'équipage équin foule à l'instant de ses sabots. Le fils est quant à lui tête nue. Ses cheveux, blonds comme le blé, font écho à la matière végétale qui émergera du sol, selon un cycle intrinsèque à la terre elle-même. D'un point de vue humain, la scène champêtre est celle d'un tendre moment entre père et fils, bercée par le rythme du souffle des bêtes. Leur complicité est scellée par les regards qu'ils échangent. Si l'activité représentée est réaliste, elle est pourtant chargée d'une portée lyrique parfois à l'antithèse du mode de vie citadin et de la réalité vécue par d'autres agriculteurs. Dans l'œuvre, tout est trop propre, trop placé, trop égal, pour être complètement vrai. Cependant, les proportions des corps des êtres, les effets d'atmosphère, l'activité représentée sont tous vrais.

Le portrait léché, souriant, exempt de fumier et de souillure, participe à une valorisation utopique d'une campagne « pure », pouvant être perçue comme capable de contrebalancer le trafic et la pollution montante des grandes villes comme Paris¹¹⁶. Labourage nourrit une tension.

Bonheur a inscrit ses chevaux dans l'œuvre en handicapant leur vue, ce qui est très rare au sein de son corpus. Le port d'œillères impose aux chevaux une vision restreinte. Ils ne peuvent voir que ce qui se trouve strictement devant eux¹¹⁷. En plus de limiter ce que peuvent regarder les équins, les œillères privent également le spectateur de leurs regards. Bien qu'elles soient communes à l'époque, l'artiste les fera rarement porter à ses chevaux-sujets¹¹⁸. L'attitude corporelle détendue des deux chevaux, leurs oreilles bien pointées vers l'avant, l'étalon acceptant le jeune enfant sur son dos, le fait qu'aucune rêne ne soit tenue par le fermier, qui se contente de donner ses commandes avec sa voix en mettant du poids sur la herse, suffisent à témoigner du calme idéalisé de cette scène de bord de champ, où les chevaux sont néanmoins rendus muets, privés de regards à offrir. Sachant combien cette composante est pivotale dans l'acte de représenter des animaux pour l'artiste, cette erreur, elle ne la fera plus¹¹⁹.

Labourage se distingue nettement d'une œuvre qui lui est contemporaine, *The Kentish Plough* (n.d.) (fig. 223) par John Duvall. Au contraire de l'œuvre de Bonheur, qui représente un hymne pastoral à la collaboration interespèces, le tableau de Duvall est plus terne et déprimant en termes

¹¹⁶ « Depuis le milieu du XVIII^e siècle [...], les réformateurs sanitaires mettent en garde contre l'accumulation continue et malsaine d'excréments et d'ordures, qui favorise l'apparition de maladies urbaines » (Papayanis 1996 : 79).

¹¹⁷ L'œuvre *The Harrowing Team* (1795-1865) (fig. 219), par John Frederick Herring Sr., illustre parfaitement combien les chevaux cherchent à voir par-dessus les œillères pour communiquer entre eux.

¹¹⁸ Les œillères inscrivent la soumission animale dans une œuvre, ce qui est rarement remarqué. Habituellement perçues positivement, « les œillères cachant les yeux empêchent toute fausse émotivité » (Fairley 1985 : 55). Si l'on compare l'attitude des trois chevaux dans *Melbourne and Milbanke Family* (vers 1769) (fig. 220) par Stubbs, il apparaît clairement que celui qui porte les œillères est celui qui est le plus privé de moyens d'expression. En comparaison, dans l'œuvre du même peintre intitulée *The Prince of Wales' Phaeton* (1793) (fig. 221), la rigidité formelle des poses contraste avec la claire démonstration d'agacement et d'impuissance du cheval devant lequel le chien s'agite.

¹¹⁹ Lorsque l'artiste reprend le motif des œillères pour les faire porter aux six chevaux du *Chariot à six chevaux* (1852) (fig. 222), aucun n'aura la vision complètement bloquée. Dans l'œuvre, tous font les torsions de tête nécessaires afin que le public puisse avoir accès à leur regard. Globalement, même si dans *Labourage* (fig. 218), on ne peut lire l'état psychologique des animaux-sujets par le biais des regards, on sait qu'ils sont plus paisibles que ceux du *Chariot à six chevaux*, où les corps des chevaux sont crispés et cherchent à se dégager de l'attelage. D'ailleurs, l'artiste rend explicite le conflit interespèces en montrant le conducteur qui lutte avec le cheval le moins visible à l'arrière, un geste qu'elle réutilisera une dizaine d'années plus tard, à l'extrême gauche de son *Marché* (fig. 184).

de couleurs et d'expressivité¹²⁰. Dans son ensemble, il impose une résistance au bleu du ciel qui ne parvient pas tout à fait à percer les nuages. Bonheur cherche à célébrer les acteurs de cet « acte aussi commun qu'il est sublime, le labourage d'un champ » (Klumpke 2020 [1908] : 200)¹²¹. Elle les imagine volontaires, heureux et généreux de leur temps et de leur énergie. Dans *Labourage*, les expressions faciales des humains confirment leur bien-être et les encolures archées des chevaux attestent de l'effort qu'ils mettent à l'ouvrage. Duvall, quant à lui, fait un portrait plus déprimant de l'activité. Attelés à quatre, les chevaux tirent la herse de façon moins acharnée; cependant, ils requièrent un meneur qui les « motive », sans les toucher, du fouet et de la longe. L'acte du labourage est dans l'ensemble rendu plus monotone, ce qui exprime aussi de façon véridique une réalité journalière vécue par maints chevaux et fermiers.

L'acharnement de Bonheur à pratiquer un type de réalisme qui inclut les animaux acteurs au travail lui permet de faire certains écarts à la tradition, de repousser les limites persistantes des conventions en matière de représentation équine et interspécies. En retour, cette pratique nous permet de voir plus et mieux l'Autre qui est représenté dans un tel contexte. En étudiant le cheval au champ, à l'abattoir ou encore au sein de sa ménagerie, elle écrit des parts de vécu du cheval-sujet dans une multitude de croquis avec un grand souci du détail. En ces occurrences, le processus de réplique de l'Autre est délivré à pleine capacité¹²². Lorsque le temps arrive d'inscrire l'Autre dans une œuvre, le processus est nécessairement un amalgame. Trouver un vocabulaire adéquat pour décrire le traitement de ses chevaux-sujets par Bonheur représente un défi¹²³. Comment articuler en mots les

¹²⁰ En termes de conservation d'une œuvre, je suis consciente qu'il faut se méfier des couleurs et de « l'éclat » de celle-ci. Néanmoins, les yeux des chevaux de Duvall communiquent des regards éteints, fatigués. Au sujet du besoin d'interroger les maintes problématiques que soulève la conservation d'œuvres d'art, je recommande le chapitre, par Erma Hermens, « Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science » (2012).

¹²¹ Ce même type de romantisme est lisible chez Stubbs, dans sa série représentant des paysans.

¹²² « Je dessinais l'animal dans les diverses attitudes qu'il prenait, et lorsqu'il venait à changer, je n'avais pas la simplicité d'attendre qu'il lui plût de reprendre celle que j'avais trouvée intéressante. Je saisis la nouvelle pose. Mais s'il revenait à la première, j'en profitais pour compléter le croquis commencé » (Klumpke 2020 [1908] : 180). Ces croquis de renards (fig. 224), de cerfs (fig. 225) et d'un couple de chiens (fig. 226) témoignent particulièrement bien du processus décrit par l'artiste. Un animal ne pose pas *pour* le peintre. Sauf en de rares occasions, sa nature refuse la stabilité du signe/signifié. De fait, Bonheur est, en maintes occurrences, dépendante des choix et des actions de l'Autre dans l'exercice d'en faire « son » portrait.

¹²³ La représentation des animaux par Bonheur est liée à l'éthique. Elle est mise au service d'une politique de son temps, dont le naissant mouvement de défense des animaux. Au XXI^e siècle, je mets également ses représentations animalières à mon service. Je reconnais l'aspect anachronique inhérent à l'histoire de l'art : la lecture des œuvres se fait à travers la politique du présent, d'où la raison pour laquelle son art a été scruté au prisme des études de genres et sexualités dans les années 1980-1990 et encore à ce jour, comme le démontre le très récent article publié dans *Journal of Lesbian Studies* par Michael Anthony Fowler (2023) « Rosa Bonheur the Amazon? Equestrianism, Female Masculinity and the Horse Fair (1852-1855) ».

subtilités de cette touche aimante posée sur l'Autre qui le représente fidèlement *et* le travestit, malencontreusement ou nécessairement?

Les œuvres équines de Bonheur incarnent ses propres sentiments et émotions, certes, mais dans celles-ci, chaque touche posée est investie d'un souci hors norme du détail, imputable à ce que j'imagine être sa conscience de la responsabilité de l'acte de transcription du vivant. Dans ses tableaux, on peut souvent observer un traitement dissemblable des animaux, car plus précisément rendus, et de la végétation ou des humains¹²⁴. Loin d'être lié à un manque de capacités ou d'intérêt pour chacun de ses sujets, il m'apparaît clairement qu'il s'agit d'une stratégie pour que l'animal ne soit pas éclipsé par l'humain. La « finition » est mise au service de l'animal, forçant la focalisation du regardeur sur cet Autre stratégiquement placé devant lui. Ce n'est pas au détriment de l'humain, mais plus justement au profit de l'animal, considéré comme le sujet de la majorité des œuvres, que cela est fait¹²⁵. Dans l'ensemble de son œuvre, esquisses et tableaux achevés confondus, Bonheur prouve à profusion son talent à peindre le « vivant en général » avec attention et respect. Comme tous les artistes, Bonheur a bâti une carrière fondée sur des principes et des choix combinant valeurs, curiosité, occasions, stratagèmes, rencontres, hasard et intérêts premiers.

3.4 Présences autochtones. Magnifier des secrets interespèces

Dans l'arène qui pouvait contenir quinze mille personnes, *Wild West* débutait avec Buffalo Bill qui, « monté sur son pur-sang favori », faisait son entrée au grand galop (Perret 2017 : 154, 155)¹²⁶.

¹²⁴ Le grand intérêt qu'elle porte aux arbres, aux fleurs et aux scènes « inhabitées » transparaît dans ses études, un aspect moins connu de sa pratique (fig. 227) (fig. 228) (fig. 229).

¹²⁵ La critique selon laquelle Bonheur néglige ses figures humaines, qui sont considérées comme « maladroitement [awkward], comme si elles avaient été conçues après coup » (Ashton et Browne Hare 1981 : 69), doit cesser. Se portant à la défense de Bonheur sur ses capacités à peindre correctement les figures humaines de son *Marché*, en se basant sur l'observation de ses croquis, Boime explique qu'il ne s'agit pas d'un « problème technique ». Pour le penseur, « l'entrave au traitement des humains » dans l'œuvre est une question de « psychologie ». Bonheur « a consacré tout son intérêt aux chevaux et a souffert d'une perte de conviction et d'intérêt au moment du rendu des personnes. Inconsciemment, elle a développé les formes animales au détriment de l'humain et l'impression est à nouveau le genre de renversement que l'on trouve dans les *Voyages de Gulliver* de Swift » (1981 : 398). À mon sens, il ne fait aucun doute que Bonheur traite de façon exquise ses personnages humains lorsque cela lui semble nécessaire. Ce fin croquis dessiné d'un des personnages du *Marché* (fig. 230), de même que celui de ce berger, qui est créé selon une technique différente, avec des traits plus « relâchés » (fig. 231), démontrent, sans l'ombre d'un doute, sa capacité à témoigner d'émotions précises dans le visage humain.

¹²⁶ Au XIX^e siècle, les conceptions dominantes qui ont défini le terme « pur-sang » du temps de Stubbs et de Gilpin se sont « démocratisées ». Il est très probable que ce soit dans une langue familière que le cheval préféré de Buffalo Bill ait été nommé un « pur-sang », quand en réalité, il s'agissait d'un équidé arborant une typologie « racée ».

Bonheur développa une relation amicale avec celui qu'on appelait aussi Général Cody¹²⁷. Ce dernier, responsable du « spectacle », l'autorisa à travailler à l'intérieur du campement où en étaient logés les différents acteurs¹²⁸. Bonheur y côtoya des bisons et des chevaux aux couleurs de robes jamais vues, de même que des humains à la teinte de peau, à la langue, aux vêtements et aux us et coutumes totalement différents des siens¹²⁹. En présence des différents artistes de *Wild West*, Bonheur produit un grand nombre de croquis et d'esquisses. Même si une vaste portion de ses travaux sur le thème est aujourd'hui disparue, ceux qui restent informent sur l'admiration que Bonheur voue à l'autochtonie telle qu'elle a pu la comprendre. Ces œuvres racontent l'histoire d'une compréhension « étrangère ». Mnémoniques, elles dépassent la simple « curiosité »¹³⁰. Elles se concentrent sur des Autochtones et leurs façons de se relier aux chevaux. Elles possèdent une agentivité intrinsèque. Elles recèlent des secrets interespèces.

À l'étude de certaines œuvres de cette période, dont *Rocky Bear and Chief Red Shirt* (1889) (fig. 234) est emblématique, il est juste d'affirmer que les différences auxquelles Bonheur a été exposée alors l'ont profondément inspirée. J'avance que Bonheur, déjà entraînée à « voir » l'Autre d'un œil particulièrement attentif, a perçu des éléments dans la relation entre les Autochtones et

¹²⁷ Bonheur a peint le portrait de Buffalo Bill. « Il a été rapporté que Cody lui-même prenait des leçons de peinture avec Bonheur, le *Chicago Tribune* l'a rapporté dans sa section "Personals" : "Buffalo Bill et Rosa Bonheur sont devenus de grands amis" » (Mowll Mathews 2017 : 4). Témoignant d'un intérêt contemporain pour le personnage, un acteur personnifiant Cody a visité un bar de Leeds en 1999 pour y prendre une bière, un stratagème promotionnel remarqué en vue de l'exposition *Buffalo Bill Wild West*, qui a eu lieu au Royal Armouries Museum de la même année (Hutchinson 2022).

¹²⁸ Bien que tous n'aient pas eu les mêmes intérêts et occasions, Bonheur n'est pas la seule artiste à s'être intéressée à *Wild West*. Selon Ashton et Browne Hare, Paul Gauguin et Edvard Munch furent également interpellés par l'évènement (1981 : 152). J'ai été incapable de trouver du matériel liant Munch à *Wild West*; cependant, Nancy Mowll Mathews circonscrit l'influence de *Wild West* sur Gauguin à Buffalo Bill. Selon la penseuse, c'est l'effet du chapeau de cowboy porté par Cody qui aurait incité le peintre à en porter un dans son autoportrait (1893-1894) (fig. 232) (2017). Lorsque *Wild West* revint en France en 1905, Maximilien Luce réalisa une série sur le thème (fig. 233) (Burns 2017a : 114). Son degré d'abstraction d'une scène du « spectacle » témoigne certainement d'un changement de « style » depuis Bonheur, mais aussi de préoccupations différentes. Luce semble davantage intéressé à capter l'ambiance plutôt que l'individualité des participants, traitant animaux humains et animaux non humains également, « sans visage ».

¹²⁹ « En 1889, la troupe comprenait une centaine d'Autochtones, pour la plupart issus de la nation des Lakotas, dans l'actuel Dakota du Sud, deux tireuses d'élite, quarante-huit cow-boys, cinq *vaqueros* mexicains, deux trappeurs canadiens francophones, vingt bisons et Mustangs, cent quatre-vingt-dix poneys, huit chiens de traîneau, des vêtements ornés de perles, des tentes et des tipis » (Burns 2018 : 19, 20).

¹³⁰ Burns fait remarquer que « dans ses portraits des Lakotas », l'artiste « évitait toute référence explicite au spectacle » (2022 : 228). Je crois que pour Bonheur, le « spectacle » lui-même n'était qu'un prétexte pour tenter des rencontres d'un autre type.

« leurs » chevaux qu'elle a su mettre en images sur le papier¹³¹. De plus, de fines inscriptions ont possiblement dépassé la sphère du conscient de l'artiste et se sont logées « d'elles-mêmes » dans ses travaux sur le thème. Ainsi, selon mon étude, c'est à la frontière du conscient et de l'inconscient, du construit et de l'intuitif, que les œuvres de Bonheur inspirées de son passage à *Wild West* recèlent des indices relationnels intéressants sur lesquels il est bon de s'attarder pour entamer, par l'art, un laborieux et nécessaire processus de réconciliation.

La thèse d'Yvette Running Horse Collin, *The Relationship Between the Indigenous Peoples of the Americas and the Horse: Deconstructing a Eurocentric Myth* (2017), affirme les bénéfices d'une synthèse méthodologique combinant les « mondes » de pensée occidentale et indigène (Western and Indigenous)¹³². « [À] travers une loupe de traduction interculturelle » (Johnston 2019), ses recherches représentent une importante contribution à la réconciliation. L'ouvrage de la chercheuse d'origine lakota/nakota/cheyenne participe à rééquilibrer le discours hégémonique, toujours prévalent, concernant le récit du « commencement » de la relation entre chevaux et Autochtones en Amérique¹³³. Selon Running Horse Collin, les chevaux n'ont jamais quitté l'Amérique¹³⁴. Ils ont toujours été les compagnons des peuples d'origine. En entrevue, Running Horse Collin explique :

Parce que les chevaux étaient un symbole de statut et de civilisation en Espagne à cette époque, et parce que les conquérants avaient besoin de montrer les peuples autochtones

¹³¹ Je tiens à préciser que « [p]our les Lakota, le fait de dire “notre cheval” n'est jamais un signe de propriété, mais plutôt de responsabilité à l'égard d'un parent sacré » (Treal Taylor et al. 2023 : 1316). Entre les Lakotas et les Šungwakan (la Nation Cheval), il s'agissait d'une alliance « nation-à-nation » (1316).

¹³² Running Horse Collin est l'une des fondatrices du Sacred Way Sanctuary et du Native American Horse Trail. Pour en apprendre davantage, notamment sur l'important projet de protection de racines équines ancestrales associé à ce centre, je recommande la consultation de ce site : <https://www.sacredwaysanctuary.org/indigenous-horse>.

¹³³ Dans son ouvrage exhaustif *Horse Nations. The Worldwide Impact of the Horse on Indigenous Societies Post-1492*, Peter Mitchell qualifie de « prodige » le retour des chevaux en Amérique, arrivés en 1493 par la nef *Santa Maria*, commandée par Christophe Colomb, lors de son débarquement sur le sol de ce qui est aujourd'hui nommé la République dominicaine (2015 : 59, 76, 77) : à son arrivée, Colomb avait en sa possession vingt-cinq chevaux de descendance andalouse (Viola 2006 : 7). Cette conception correspond à celle de la vaste majorité des chercheurs occidentaux (Treal Taylor et al. 2023 : 1316).

¹³⁴ Ces propos font écho à ceux de Claire Henderson, qui explique que « [l]es Anciens [Elders] de la nation dakota/lakota ainsi que de nombreuses autres nations indiennes soutiennent que, selon leur histoire orale, le cheval nord-américain a survécu à l'ère glaciaire et qu'ils avaient développé une culture du cheval bien avant l'arrivée des Européens. En outre, ces mêmes poneys ont continué à prospérer dans les prairies jusqu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque le gouvernement américain a ordonné qu'ils soient rassemblés et détruits afin d'empêcher les Indiens de quitter les réserves nouvellement créées » (1991 : 1). Herman J. Viola, quant à lui, estime à seulement un peu plus de cent ans l'ère de coexistence entre les chevaux et les Autochtones des plaines, une période se terminant autour de 1876, année du centenaire des États-Unis (2006 : 7).

comme sauvages et non civilisés pour justifier leur conquête auprès de la reine d'Espagne, la vérité sur la relation entre les peuples autochtones et le cheval a été délibérément déformée. (Johnston 2019)

Running Horse Collin réagit à ce qu'elle considère comme un discours hégémonique de la culture occidentale qui veut affirmer sa position de domination eurocentrique : « Sans nous, vous n'auriez pas ces éléments sacrés et essentiels de votre culture » et, par conséquent, « [v]otre culture est dérivée de la nôtre » (2017 : 7).

En termes d'éthique, les travaux de Running Horse Collin ont particulièrement éclairé mes réflexions générales. Particulièrement dans ce chapitre, ils ont participé à me sensibiliser à user de délicatesse dans le traitement de mon sujet. Ils m'ont inspirée à ouvrir encore un peu plus grand les yeux. Comment traiter avec un maximum de vigilance toute question entre moi (nous) et l'Autre (les Autres) représente la quête d'une vie. Comment ne pas empiéter sur la réalité de l'Autre, la travestir, dans une quête de savoir? Dans le contexte de la France du XIX^e siècle, en ce qui concerne les travaux de Bonheur, je ne peux affirmer avec certitude que l'échange lors de son passage à *Wild West* était bidirectionnel¹³⁵. Bonheur souhaitait « conserver » tout ce qu'elle voyait pour le consommer, l'assimiler, ce qui revient en quelque sorte à le posséder. Avec avidité, elle avalait tout le visuel que lui offrait *Wild West* avant d'en recracher des synthèses dans ses carnets. À nos yeux d'hier et d'aujourd'hui, « prendre » le portrait d'un animal pour un profit artistique, ce qui n'exclut pas de souhaiter honorer l'être représenté, est généralement considéré comme admissible. En parallèle, l'iniquité apparaît spontanément plus importante lorsqu'il s'agit d'humains, d'étrangers, d'Autochtones. Je crois que la série de Bonheur révèle qu'elle a tenté de le faire avec respect. Indistinctement, chez l'artiste, les lions, bisons, chevaux dits « sauvages » et figures autochtones sont tous empreints d'un « exotisme » que Bonheur se voit contrainte de loger dans des univers imaginés. Parce qu'ils sont venus à elle, selon différents degrés de vouloir, l'artiste est incapable de les inscrire dans leur biotope d'appartenance¹³⁶. Parmi ses œuvres « exotiques », mis à part sa

¹³⁵ « J'ai conversé du mieux que j'ai pu avec les guerriers, leurs femmes, leurs enfants. J'ai fait des études de leurs bisons, de leurs chevaux, de leurs armes, qui m'ont intéressée prodigieusement » (Klumpke 2020 [1908] : 36).

¹³⁶ Selon une anecdote assez célèbre, Klumpke est mandatée par Bonheur pour la mission impossible de lui rapporter de « l'herbe aux bisons » (buchloé faux-dactyle) des États-Unis afin que l'artiste complète les sols de ses tableaux sur le thème. Klumpke raconte avoir réussi à fait arrêter le train en marche en expliquant que la demande venait de nulle autre que de la célèbre artiste animalière Rosa Bonheur. À quoi le conducteur aurait répondu : « Pour elle, j'arrêterai le train n'importe où. Tant pis si les voyageurs attendent » (2020 [1908] : 40-42).

série sur les lions, la vaste majorité de ses travaux traitant de sujets autochtones et des animaux de l'Ouest sont restés inachevés. Je vois ceci comme un possible bras de fer entre l'artiste, qui accepte la part inaccessible de l'Autre, et les sujets, qui exercent leur droit de résister à une prise totale.

Wild West fascina la bourgeoisie parisienne¹³⁷. Pour Deloria, les spectacles tels ceux qui se sont tenus à Paris à l'époque ont contribué à rendre « mythique l'existence des Indiens de façon prématurée » (1981 : 14). Même s'il est impossible pour Bonheur de ne pas inscrire une part de sa vision bourgeoise dans ses œuvres, elle dépasse tout de même l'effort de George Catlin, qui tend à s'ériger en héros parmi les « Autres », tel un « sauveur blanc¹³⁸ ». Ce dessin datant de 1832 (fig. 235), qui mènera à la création du frontispice *The Author Painting a Chief at the Base of the Rocky Mountain* (1841) (fig. 236) de son ouvrage *Illustrations of the Manners, Customs & Conditions of the American Indians*, démontre par son iconographie le fantasme de l'homme blanc autour duquel les « incivils » se pâment. Ce type « d'ivresse » pour la peau blanche, totalement imaginée, est fortement inscrite dans maintes œuvres de Catlin¹³⁹.

Une lecture optimiste de l'entreprise de *Wild West* suggère que les Autochtones employés de la troupe jouissaient de conditions de vie plus favorables que ce que leur « offrait » le gouvernement américain sur leurs terres natales. Selon L. G. Moses, « [p]endant cinquante ans, les spectacles du Far West ont permis aux Indiens d'être à l'abri du harcèlement des missionnaires, des enseignants, des agents, des humanitaires et des politiciens » (1996 : 277). Dans cette veine de pensée, sans que soient diminuées les répercussions physiques et psychologiques sur les principaux concernés d'une mise en scène qui présente aux visiteurs l'attrait évident d'y « voir de vrais Indiens », *Wild West*

¹³⁷ L'engouement des bourgeois français pour *Wild West* en 1889, pendant les sept mois où la troupe fut installée à Neuilly, en périphérie de Paris, a été spectaculaire. À raison de deux représentations par jour, à guichets fermés, l'estimation de la foule avoisine les six millions de spectateurs, sans compter ceux qui ont visité le village sans accéder au spectacle (Perret 2017 : 155).

¹³⁸ L'expression « sauveur blanc » est traduite de l'expression anglaise « White Savior ». Le terme est lui-même dérivé du poème *The White Man's Burden*, composé en 1899 par Rudyard Kipling et considéré comme un hymne à l'impérialisme. Pour lire le poème en ligne : <https://web.viu.ca/davies/H101/Kipling.White.Mans.Burden.1899.htm>.

¹³⁹ Antérieur à sa rencontre avec *Wild West*, l'imposant corpus sur le thème des Autochtones par Catlin fut une source d'inspiration pour Bonheur. Elle avait en sa possession une copie de *North American Indian Portfolio*, dont l'original a été publié en 1844 (Ashton et Browne Hare 1981 : 147). Elle réalisa plusieurs copies de ces œuvres, mais comme si l'artiste ressentait un manque de liberté chez les sujets de Catlin, elle supprima les cadres (Burns 2017a : 110). Burns précise que ces calques s'inscrivent « [d]ans le prolongement de son travail d'archivage » et que l'inscription des « noms des tribus [...] souligne son envie d'étudier sérieusement la culture des Autochtones d'Amérique » (2022 : 227). Bonheur ne propose pas non plus une vision ultraromancée, peu crédible et maladroite de l'Autochtone et de son cheval soumis, comme le fait Alfred Jacob Miller avec *Shoshone Indian and His Pet Horse* (1858-1860) (fig. 237). Dans cette œuvre, le rendu de la relation est pauvrement imaginé. Le cheval « insécure » tente de « se faire petit » devant celui qui le caresse tout en étant assis.

offrait aussi aux Autochtones de relatives occasions de célébrer, voire de conserver une part de leur identité et de leur culture en parvenant à se « ménager des espaces d'autonomie » (Burns 2017b : 160). Paradoxalement, ce serait par leur statut « d'étrangers », dans une contrée qui leur est étrangère, qu'ils seraient le plus « libres » de s'exprimer dans leur langue, de porter les cheveux longs, d'exécuter des danses rituelles, de créer des objets traditionnels tels que des mocassins, de les vendre et de conserver l'argent reçu. Black Heart, un vétéran de la tournée de *Wild West*, explique à quel point sa participation est étroitement liée aux contacts équins : « Nous avons grandi à dos de cheval; c'était notre manière de travailler. Ces hommes nous ont offert le travail pour lequel nous avons été éduqués; c'est pour cela que nous voulons travailler pour ces gens » (Maddra 2006 : 79)¹⁴⁰. Pendant ce temps, la violence qui avait lieu en sol américain, le déracinement des peuples, des familles, des cellules autochtones et des animaux qu'ils chérissaient, dépasse tout entendement.

Bonheur, de son côté, même si elle est partiellement obnubilée par la riche diversité de nouveaux sujets d'étude qui « s'offre à elle », est aussi, consciente de certaines dynamiques inégales en cours¹⁴¹. Au sein d'une démarche imparfaite, elle s'applique, par son art, à « saisir » la différence dans le but de la célébrer. En dépit de toutes les problématiques que *Wild West* implique nécessairement, du point de vue de l'artiste, l'évènement lui a permis de côtoyer des réalités autres et des façons d'être atypiques, notamment dans le domaine des relations entre l'humain et le cheval, qu'elle a su rendre, je le crois, avec déférence sur son médium. En ce sens, la question du rendu, de la matérialité même de sa série, mérite d'être fouillée. Pour la création de ses œuvres sur le thème, Bonheur a travaillé avec des matières desquelles elle n'avait pas l'habitude, dont le bois, comme c'est le cas avec *Peau-Rouge assis* (1889) (fig. 238) et *Peau-Rouge à cheval* (1889) (fig. 239)¹⁴². Peut-être que l'usage du bois, dont le veinage est demeuré apparent dans l'œuvre, est pour l'artiste une façon d'inscrire le sujet autochtone dans un type de « naturel »¹⁴³.

¹⁴⁰ Emil Her Many Horses explique que pour les Oglalas Lakotas, les chevaux « étaient plus que des animaux de travail; les chevaux étaient et sont toujours chéris » (2006 : 11).

¹⁴¹ « Car j'ai une passion véritable, vous le savez, pour cette race infortunée, et je déplore qu'elle soit appelée à disparaître devant les blancs usurpateurs » (Klumpke 2020 [1908] : 37).

¹⁴² Au XIX^e siècle, l'usage du terme « peau-rouge » servait à créer une image mentale et distinctive de « l'étranger ». Le portrait du chef Inyan Mató, peint entre 1898 et 1900 par Joseph Henry Sharp (fig. 240), rend bien compte de cette peau exagérément rouge donnée au visage de l'Autochtone, qui correspond au mythe et qui permet de marquer visuellement la différence.

¹⁴³ J'ouvre également sur la possibilité que l'usage du bois, au lieu du canevas, pourrait indiquer que l'artiste ait pu considérer ce travail comme ayant une valeur « inférieure » en termes de valeur marchande.

Par sa composition de *Peau-Rouge assis*, Bonheur démontre à quel point elle associe intimement le cheval à l'Autochtone et vice versa. En peignant l'animal sur le bouclier, elle en fait une figure emblématique. Dans la bourgeoisie française du XIX^e siècle, Bonheur évolue dans un contexte social où les armoiries sont les « [m]arques distinctives de familles, de collectivités ou d'individus¹⁴⁴ ». Notable – et atypique dans son œuvre – est le rare degré d'abstraction avec lequel Bonheur traite la figure du cheval sur le bouclier, et ce, même si le personnage humain est, quant à lui, peint dans une « pose placée », assez commune dans les représentations autochtones de l'époque¹⁴⁵. L'animal, peint en bleu et avec une allure et une morphologie impossible, est libéré de toutes les convenances réalistes. En ce sens, bien qu'il soit coincé à l'intérieur d'une plaine circonscrite par le pourtour du bouclier, il s'agit peut-être de l'équin le plus figurativement libre de tout son corpus¹⁴⁶.

Par ailleurs, l'aquarelle est un médium qui jouit d'une grande liberté. Il recèle une sorte d'animalité. Travailler avec lui équivaut à accepter sa part d'agentivité, à faire confiance au processus, à lâcher prise. *Indian on Horseback* (1889) (fig. 243) est une œuvre en apparence particulièrement délicate dans son traitement, où l'émotion des acteurs équin et humain est particulièrement lisible. Tous deux semblent centrés, attentifs, « droits », immuables. Le partenariat interespèces est représenté avec force. C'est par la position de l'humain sur l'animal et de l'animal sous l'humain, par l'aura harmonieuse que dégage la paire, et par encore autre chose qui échappe au vocabulaire, que l'œuvre de Bonheur exprime d'elle-même une qualité admirable en matière de relation entre un cheval et

¹⁴⁴ Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/armoiries/5301>.

¹⁴⁵ On peut reconnaître une parenté figurative entre ce cheval créé par Bonheur et l'art autochtone (Ledger art) (fig. 241). Il est très possible que Bonheur ait été inspirée par ce type d'art traditionnel et qu'elle ait souhaité l'émuler sur le bouclier. Le Lakota, He Nupa Wanica (Joseph No Two Horns), a peint plusieurs chevaux bleus. Pour en apprendre davantage sur l'art lakota, je suggère l'exploration de l'exposition permanente *Wiyohpiyata: Lakota Images of the Contested West*, présentée au Peabody Museum of Archaeology & Ethnology de l'Université Harvard (Cambridge, Massachusetts) : <https://peabody.harvard.edu/wiyohpiyata-lakota-images-contested-west>. La page offre aussi le lien d'une présentation de Butch Thunder Hawk (l'un des curateurs de l'exposition mentionnée) sur les chevaux « bleus » (Blue Roan Mustang). Pour les Lakotas, ce cheval, qui arbore une robe composée de poils gris, noirs et blancs, ce qui lui donne une teinte bleutée, était considéré comme « le cheval du tonnerre » et possédait en lui tous les pouvoirs du tonnerre et des éclairs.

¹⁴⁶ Un tel degré d'écart du réalisme est inhabituel dans son corpus. À ma connaissance, c'est seulement dans ses caricatures que l'artiste s'est permis un degré de rébellion contre la règle aussi élevé (fig. 242). Cette caricature rend compte d'une très mauvaise pratique d'équitation où le cavalier, qui a d'ailleurs perdu ses étriers, cherche à garder un semblant d'équilibre en tirant démesurément sur les rênes. Le cheval s'est rebellé et emballé. L'humain finira sa course par terre, tandis que le cheval poursuivra sa course hors du cadre.

un humain. Ainsi, l'analyse de ses œuvres sur le thème révèle que « la différence » qui fascine Bonheur n'est pas si facilement « encapsulable ». Même si l'artiste est en apparence rendue maître de par son art, des parts de ces Autres échappent à son œil. Si certains détails confirment l'hypothèse, l'argument le plus convaincant réside possiblement dans le fait que très peu d'œuvres de cette série sont « finies ».

Bonheur n'a jamais eu la chance d'aller étudier en personne les paysages de l'Ouest américain, qu'elle a pu voir « comme un terrain d'expérimentation esthétique » (Burns 2022 : 226). De fait, elle a déposé ses sujets autochtones dans des lieux fabulés¹⁴⁷. Elle a dû, entre autres, s'inspirer de photographies et de récits pour concocter nombre de détails, notamment les reliefs et la végétation. Éliane Foulquié résume la situation : « Sans jamais être allée aux États-Unis, elle se crée une vision de cet immense pays d'après des récits et des photographies de presse » (2017 : 120). À cet effet, Burns remarque que la plupart des tableaux et esquisses réalisés par l'artiste à cette époque et sur le thème excluent toute notation sur le décor (2017a : 108). De plus, l'auteure avance, en ce qui concerne *Mounted Indians Carrying Spears, Rocky Bear and Red Shirt* (1889) (fig. 247), que Bonheur semble avoir relocalisé les sujets dans la forêt de Fontainebleau (113). Dans le cas d'*Indien poursuivant des chevaux sauvages* (1889) (fig. 248), la penseuse considère que l'omission des éléments du décor permet de « se concentrer sur la lumière et les ombres projetées par les figures » (111). En contrepartie, dans *Indian on Horseback* (fig. 243), l'effet de flou facilité par le médium de l'aquarelle, en plus de bien mettre les habits (regalia) du cavalier en évidence, donne une certaine liberté à l'ensemble de la scène en la rendant difficilement associable à un endroit précis¹⁴⁸. L'impossibilité de connaître les lieux d'appartenance dans lesquels « devraient » être inscrits ses sujets tend à créer un effet idéalisé à ses œuvres.

¹⁴⁷ Inspirée par la lecture des romans de James Fenimore Cooper et par les œuvres de Catlin, longtemps Bonheur caressa le désir de débarquer en sol américain (Foulquié 2017 : 120). Son grand rêve de visiter les vastes territoires et de rencontrer les habitants et les animaux demeura un souhait inexaucé. L'attrait des voyages, de même qu'un certain goût pour l'exotisme, se lit dans plusieurs titres de tableaux par Bonheur, où des lieux, des personnages et/ou des races animales, parfois inconnus de sa France natale, sont présentés. À titre d'exemples, et tous extraits de son voyage en Écosse : *Vaches et bœufs traversant un lac à Ballachulish* (1867-1873) (fig. 244), *Le berger des Highlands* (1859) (fig. 245), ou encore *Les poneys de l'île de Sky* (1861) (fig. 246). Pour fouiller le sujet du voyage en Écosse de l'artiste, je suggère la lecture de Frances Fowle (2013) « Picturing the Highlands : Rosa Bonheur's Grand Tour of Scotland ».

¹⁴⁸ Pour Burns, les habits perlés (regalia), faits par les femmes, portés lors de *Wild West* articulent la survivance lakota (2019 : 3). Bonheur a conservé toute sa vie le costume (regalia) qui a vraisemblablement été porté par Inyan Mató lors des spectacles de Paris (13).

Rocky Bear and Chief Red Shirt (fig. 234) exprime particulièrement bien l'idée de communication entre les règnes permise, notamment, par les échanges de regards. Puisque tous sont sans yeux, à l'exception de l'étalon bai, un seul échange de regards est possible, concrètement, dans l'œuvre : entre nous et lui. Comme avec l'étalon blanc au centre du *Marché* qui nous dévisage, l'intensité de la communication entre notre œil et le sien recèle un haut potentiel. Dans *Mounted Indians Carrying Spears* (fig. 247), l'œil du cheval bicolore (paint) est également braqué sur nous. Ses postérieurs figés démontrent qu'il semble déstabilisé par l'apparition du spectateur. L'étalon de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, quant à lui, a davantage d'aplomb. Son regard cherche le nôtre¹⁴⁹. Il n'a pas peur de la confrontation. Sa stabilité est déconcertante. Il fait vaciller notre capacité à être là, présents, aux limites de l'inconfort. Sans scrupule, l'œil se fixe et aspire l'attention du regardeur. Cet œil représente l'unique élément « fini » du tableau. Dans son lieu d'accueil, au sein de la collection, le tableau est accroché parmi un nombre important d'œuvres portant sur le thème de l'Ouest américain dont la vaste majorité loge des chevaux. C'est en comparant le regard de cet étalon avec d'autres que sa force détonne : elle apparaît spectaculaire. En comparaison, le traitement des yeux équins de ce contemporain est grossier (fig. 250).

Par son regard franc, l'étalon de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* (fig. 234) est protecteur de l'œuvre, gardien de la scène. Son regard presse un sérieux questionnement quant au recours à la force par l'humain pour dominer le cheval. Il nous invite à remarquer que la collaboration entre espèces existe. Que les deux guerriers autochtones n'abusent d'aucun instrument de contention¹⁵⁰. Que le calme règne. Ce type de regard animal doit être vu et nommé. En termes d'avancement lié à « mieux voir » le cheval en art, il est capable de casser des traditions. Il force notre vue. Il requiert

¹⁴⁹ Dans une œuvre antérieure, *Gathering for the Hunt* (1856) (fig. 249), le cheval, également bai, exprime la même puissance du regard. Dans l'image, les trois chevaux et un chien fixent les humains hors du cadre, tandis que les humains à l'intérieur de celui-ci vouent leur attention exclusivement aux animaux.

¹⁵⁰ La récente découverte de photographies logées dans le château de l'artiste démontre que le jardinier a servi de modèle aux corps des Autochtones de l'œuvre (fig. 251) (fig. 252). Comme la démarche de Bonheur le démontre à maintes reprises, peindre un être, une scène, oblige très souvent l'assemblage de « morceaux de réalités ». Qu'elle s'assure d'un juste positionnement du bras ou de la torsion du corps par l'entremise de son jardinier qui lui sert de modèle n'enlève strictement rien au fait que *Rocky Bear and Chief Red Shirt* témoigne de l'admiration de l'artiste envers la relation de proximité entretenue entre les deux chefs et leurs montures. Berger compare habilement l'œuvre peinte et la photographie : « L'unité d'une œuvre d'art est le résultat des limites du médium. Chaque élément doit être transformé pour trouver sa place dans ces limites. [...] Dans une peinture, chaque transformation est en grande partie le résultat d'une décision consciente de l'artiste. [...] L'effet total d'une peinture (par opposition à sa véracité) est moins arbitraire que celui d'une photographie; sa construction est plus intensément socialisée parce qu'elle dépend d'un plus grand nombre de décisions » (Berger et Overton 2018 [2016] : 167).

d'être vu. Il l'exige. Il oblige d'importantes remises en question. Face à lui, la logique et les fondements historiques de nos comportements et de notre compréhension des luttes de pouvoir interespèces, où l'humain présume sa supériorité, apparaissent chancelants¹⁵¹.

De plus, dans son traitement de la matière picturale pour créer *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, Bonheur témoigne également d'une affection très tendre pour tous les sujets que l'œuvre abrite. Humains et chevaux y reçoivent une attention égale. Ils fusionnent dans un traitement indissociable de touches. Cette indifférenciation les libère des limites de leur capacité relationnelle imposées par la tradition artistique occidentale. L'effet laisse croire qu'aucune tension ne semble exister entre humains et chevaux. L'harmonisation visuelle est salvatrice. Telle une oscillation tranquille, elle permet de passer de l'un à l'autre des règnes, animal et humain, sans interruption. La touche est patiente, égale, douce et attentionnée. D'elle émane l'apaisement. Un pinceau amoureux des formes, qu'on dirait aujourd'hui antispéciste, enveloppe les corps traités indistinctement. Chevaux et Autochtones sont les muses de Bonheur, cette œuvre l'affirme¹⁵². Qu'une femme traite d'un sujet si « masculin », avec autant de tendresse dans le maniement des instruments qui recouvrent, à coup de caresses, ces corps beaux que la nudité expose, représente un testament peu commun au XIX^e siècle¹⁵³. *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est une œuvre emblématique d'un puissant désir de reconnaissance de « l'Autre », d'un hommage à sa puissance, qu'il soit animal ou humain, de même qu'elle démontre que cet Autre est en maints aspects inatteignable.

Les savoirs de Bonheur ont été acquis à force de regards. Ils sont indiscutables et mesurables. Parallèlement, l'artiste fonctionne à l'intérieur de cercles de convenances dont elle a maintes fois

¹⁵¹ Dans son ouvrage faisant la promotion d'un savoir-faire autochtone en matière d'éducation équine (*Native American Horsemanship*), Gawani Pony Boy explique ce qui constitue, dans ce contexte, les bases de la relation interespèces (The basis for Relationship Training) : « La formation à la relation n'est pas l'enseignement d'un cavalier à un cheval. Ce n'est pas non plus l'enseignement du cheval au cavalier. Il s'agit plutôt de créer un environnement favorable. Un environnement adéquat crée l'ensemble le plus productif possible de limites [boundaries] émotionnelles et physiques. Cela crée un environnement dans lequel deux êtres peuvent se comprendre » (1998 : 39).

¹⁵² À travers l'histoire de l'art occidentale, les muses sont généralement reconnues comme un symbole féminin et passif. L'exemple convaincant, par Ersy Contogouris (2018), de l'agentivité d'Emma Hamilton dans l'œuvre de George Romney, au XVIII^e siècle, est révélateur des prémices de renversement actuelles liées au concept de « la muse ». En entrevue, Contogouris fait remarquer qu'« [a]ujourd'hui, plusieurs artistes de couleur, autochtones, queers ou femmes utilisent cette force de l'art [la construction du regard qu'on peut avoir sur soi et les autres] et en subvertissent les codes pour se représenter et représenter leur univers » (Labrèche 2022).

¹⁵³ Pour Bonheur, ces êtres offraient une vision alternative d'être « à » cheval et « avec » le cheval. Sans rênes et sans « se tenir », les couples à l'arrêt attestent d'une hospitalité interespèces picturale qui rayonne à un point tel qu'il en émane un accueil éthique rompant avec la tradition du portrait équestre.

repoussé les limites, mais qui génèrent tout de même leur lot d'influences desquelles elle ne peut complètement s'extraire. Tout comme Gilpin l'a été, Bonheur n'est pas insensible à la critique, aux modes et aux styles de son temps. Selon une logique émotionnelle, j'aime à croire qu'avant tout, avant une somme colossale de travaux en amont, c'est son attachement au sujet qui lui permet d'être reçu et hébergé dans la demeure intérieure de Bonheur, pour ensuite être retranscrit avec sensibilité et offert à la vue du regardeur. Je sais ceci insécable du fardeau que les chevaux-sujets doivent porter, c'est-à-dire ce que l'artiste veut ultimement faire voir par eux¹⁵⁴. De l'autre côté de la toile, la vue du regardeur est elle-même limitée à ce qu'il sait voir, croit voir et espère voir. Sous le prisme d'une hospitalité de type interespèces, peu importe le degré de générosité de l'accueil de l'artiste, le passage ne peut s'effectuer en totale transparence. La toile passe au crible des goûts et préférences du public, qui menacent la possibilité d'être touché par les individus-sujets, pour les rencontrer.

Rocky Bear and Chief Red Shirt (fig. 234) est inachevé, car il était inachevable. Attestant d'une abdication, consciente ou non, de l'artiste devant certains aspects impénétrables, l'inachèvement de l'œuvre est ici synonyme de respect. En ce sens, le « trou » qui laisse entrevoir la couche de fond du *Marché aux chevaux* sous le menton du Percheron blanc au regard éteint (fig. 185) atteste également de cette agentivité du tableau, de la situation qui y est inscrite, des acteurs en jeu qui refusent radicalement la fermeture de son sujet¹⁵⁵. Il en est de même avec les blés qui n'arrivent pas à toucher les bords pour clore picturalement la scène de *Foulaizon du blé en Camargue*. Maintes œuvres et croquis de l'artiste témoignent d'une production équine qui refuse de restreindre le libre jeu du signifié, ce qui donne au cheval-signe une liberté d'action. Chez Bonheur, même dans les tableaux finis, la présence de « non-fixité » est récurrente au sein même de ce qu'on entend être fixé dans et par la matière. À cet effet, des flous derrière certains acteurs les gardent dans un univers insondable. Cela les protège de trop d'intrusion. Cela participe à garder un équilibre entre le « capturable » et « l'incapturable ».

¹⁵⁴ Faisant référence aux croquis observés dans l'atelier de Bonheur, Claretie commente « toute une collection classée par genres » « où l'artiste a lutté contre la nature qu'elle a domptée » (1896 : 404). Les mots choisis par Claretie pour exprimer la tension nature/culture qu'il lit dans le travail de l'artiste sont riches de sens. Fascinants, ils sont à la fois poétiques et brutalement honnêtes. Ils reflètent une réalité embourbée. Ils affirment l'acte de domination qu'est la création artistique, en même temps qu'ils célèbrent les exploits « sensibles » qui résultent de la pratique de Bonheur.

¹⁵⁵ Jarbouai propose que Bonheur, à cet effet, « réalisait plusieurs versions d'une même image, pour des raisons commerciales mais aussi peut-être pour conjurer la mort induite par la fixité » (2022 : 169).

Et si, à travers le corpus de Rosa Bonheur, ces trous, ces non-fixités, ces détails manquants, ces univers impénétrables, ces flous, à l'image de l'hypothèse avancée en début de chapitre avec *Chevaux fuyant l'incendie* (fig. 129), étaient au contraire des testaments de présences? Des rappels défiant la logique venant de ces proies de l'oubli, de ces Autres, toujours en marge de l'effacement, avec qui nous partageons ce monde? Au bout du compte, le testament équin de Bonheur se résume peut-être à réaliser l'impermanence des liens, à valoriser le travail inachevé, car inachevable, et ce, tout en passant du temps avec l'animal, le temps d'une rencontre, pour en arriver, à force de regards, à faire un peu connaissance.

Chapitre 4. *Boy Leading a Horse* (1905-1906). (Dé)peindre les possibles et les limites d'un lien interespèces

On n'a donc pas à choisir entre deux lignes de pensée. Plutôt à méditer la circularité qui indéfiniment les fait passer l'une dans l'autre.

Derrida, *Marges de la philosophie*, 1972b, 207

4.1 Quand la textualité équine s'emballe

Les teintes ocre, l'horizon montagneux, l'aspect désertique du lieu et le traitement simple des figures confèrent une aura de simplicité apaisante à *Boy Leading a Horse* (1905-1906) (fig. 253). Dans un effet semblable à *Rocky Bear and Chief Red Shirt* (fig. 234) par Bonheur, la scène dépouillée d'artifices peinte par Pablo Picasso favorise un temps d'arrêt et la contemplation. Elle invite à l'introspection. Devant l'œuvre, les regards convergent sur un jeune homme et un cheval qui sont seuls, ensemble. *Boy Leading a Horse* présente les deux espèces marchant volontairement côte à côte, sans que l'humain tienne l'animal. La plupart d'entre nous, sans y avoir trop réfléchi, avons cru qu'entre un cheval et un humain, le lien devait « être tenu ». L'image de l'œuvre force une remise en cause de certaines « certitudes » liant les deux espèces au sein de nos cultures et traditions. La représentation donne à voir un angle relationnel moins souvent montré en art et ailleurs : l'union libre. En vérité, comme le relève Kirrilly Thompson, « le fait que les humains montent des chevaux reste sans doute l'aspect le plus évident de la relation entre l'humain et le cheval » (2011 : 221). Puisque mon expérience auprès du cheval est plus vaste, l'équité interespèces qu'expose *Boy Leading a Horse* m'a sauté aux yeux. Je l'ai reconnue de suite. De prime abord, je ne voyais que cela. Dès que j'ai commencé à m'intéresser plus sérieusement au tableau, j'ai été troublée de constater que, subissant le joug de lectures rétrécies, l'importante offre éthique interespèces du tableau n'avait jamais été célébrée avant aujourd'hui.

Plus tard, pourvue du regard davantage forgé de minutie que requiert tout examen entier, j'ai pu découvrir que l'œuvre héberge des dissonances. Sous un éclairage global, la construction de la lumière dans le tableau m'est apparue annonciatrice de mésententes plus générales. En haut, à gauche, le ciel préage l'orage. Cependant, une source de lumière allant de gauche à droite est identifiable par les ombres projetées par les deux corps. Conflictuelle, l'organisation de l'éclairage

crée une sorte de déséquilibre discret, mais inhérent à l'œuvre. Une fois débusquée, elle laisse planer l'ombre du doute. Cette contradiction fait écho à celle du titre, où il est dit que l'humain dirige (lead) le cheval, quand pourtant il n'en est rien. Dans les deux cas, je semble être la première historienne de l'art à m'être intéressée à ces aspects de l'œuvre qui m'apparaissent pourtant fondamentaux à sa compréhension.

Dans l'ensemble, l'harmonisation des coloris, mariée à l'uniformité des touches longues, larges et langoureuses, participe à une unité visuelle¹. Elle contribue à l'interdépendance des éléments entre eux, dont la connexion des espèces humaine et équine. *Boy Leading a Horse* est terreuse. Les pigments utilisés pour la construire semblent avoir été extraits à même le sol représenté, faisant des personnages des fragments terrestres. Si dans l'œuvre le règne végétal est absent, le règne animal, qui inclut l'humain, apparaît quant à lui indissociable du règne minéral. La coloration unifiée, aux tonalités brunes et grises, impose le primat de la terre sur laquelle marchent les deux protagonistes. Elle favorise l'enracinement. Elle magnétise l'humain, mais garde le cheval partiellement aérien, ses sabots postérieurs étant évanescents. À la fois riche et aride, l'atmosphère transmise par le tableau se situe aux limites d'un monde onirique. La scène « nue » est sise hors du temps et hors de tout lieu identifiable.

Depuis cet espace mystérieux et dépaysant, humain et cheval avancent d'un pas synchronisé, créant une petite ombre qui informe qu'il est autour de midi. On imagine la chaleur à son paroxysme. Qu'advient-il de deux êtres d'espèces différentes qui se partagent, pieds nus, l'un sans souliers et l'autre sans fers, un même sol brûlant? Où vont-ils? D'où viennent-ils? Seuls, au milieu de nulle part, sont-ils perdus? Tels des réfugiés climatiques, le duo est-il condamné à l'errance? À l'exil? Sous cet angle de lecture, l'adolescent affiche le regard dur et résigné de l'expatriation, celui de l'éloignement forcé des siens². N'a-t-il pas eu le temps de prendre ses habits? Ou, au contraire, sa

¹ Dans *Guernica* (1937) (fig. 254), à l'image de *Boy Leading a Horse*, les couleurs participent à créer du liant. Les différentes teintes de gris, réparties entre les divers éléments sur la toile, animés ou non, offrent une certaine paix à la scène chaotique. Par cette harmonie chromatique, Picasso ouvre une fenêtre avec vue sur les bombardements qu'il nous est dorénavant possible de regarder. L'approche de l'artiste dans les deux œuvres a une même fonction : elle tisse d'une même matière, par la peinture sur la toile, de forts liens intéressés.

² Sans faire une référence spécifique au tableau *Boy Leading a Horse*, Berger affirme que l'exil est, chez Picasso, une influence négligée dans l'analyse de ses œuvres (1980 [1965] : 16). Dans cet ordre d'idée, plusieurs caractéristiques du tableau, dont les couleurs, le cheval ibérique et le paysage pourraient témoigner d'une nostalgie ressentie par l'artiste envers la petite ville d'Andalousie où il a grandi, Málaga. Poétiquement, Cixous relève les périls d'un monde où nous

nudité est-elle un choix, une déclaration? Peut-être devrait-on lire dans l'absence du port de vêtements une détermination qui, au lieu de le laisser nu et démun, l'aurait libéré de toute subordination? Et le cheval? Un cheval déshabillé d'équipement est-il considéré comme nu? Quoiqu'il en soit, il est clair que la paire revendique : cheval et humain personnifient le droit d'*être*, dans le sens le plus élémentaire et fondamental du terme.

Dans l'œuvre, j'associe la nudité à un affranchissement culturel, à une libération des traditions artistiques. Chez l'artiste, le tableau met fin au style associé à sa période rose, dite aussi du cirque, et prouve ainsi sa capacité à avoir le dernier mot³. Tel un évènement, il met sur pause le type d'écriture picturale entraînée à répéter des textualités hégémoniques. *Boy Leading a Horse* est trop, trop et pas assez... pour que la formule s'applique. Par sa proposition sereine et surprenante, *Boy Leading a Horse* atteste que certains maux interespèces peuvent être pansés par un type d'écriture de l'art. Jonathan Culler avance que « [t]oute discipline doit supposer la possibilité de résoudre un problème, de trouver la vérité, et donc d'écrire le dernier mot sur un sujet [...] L'idée d'une discipline est l'idée d'une enquête dans laquelle l'écriture doit être menée à son terme » (1982 : 90). Ainsi, si *Boy Leading a Horse* résout picturalement, en quelque sorte, l'iniquité relationnelle prévalente dans les œuvres d'art représentant un cheval et un humain, car elle les présente « égaux », c'est le mutisme de l'histoire de l'art et des critiques à son égard qui demeure une problématique d'envergure. En effet, le tableau a laissé la communauté muette et démunie. C'est qu'en termes d'éthique interespèces, *Boy Leading a Horse* a donné naissance à du très rarement vu. Et, j'en conviens, le « jamais vu » ne se donne pas si facilement à voir, ni à lire, ni à dire.

On peut certainement affirmer que Picasso est un moderniste, et qu'il n'est donc pas surprenant que la représentation du sujet perde de son importance au profit de l'expérimentation. Bien que ceci soit vrai, en aucun cas cela ne peut compter comme une explication valable pour justifier le silence qui entoure l'œuvre. La situation est plus complexe. Elle découle de phénomènes déjà nommés, dont les effets ont été prouvés dans les pages précédentes. Elle est directement liée au

nous sentons seuls au monde : « Le danger c'est quand on crée un monde composé, en tout et pour tout, d'un peuple de deux personnes. Le monde-à-deux dépend de la survie d'un seul autre » (2003a : 19).

³ À contrario, Stanislas Colodiet considère que c'est *La mort d'Arlequin* (1906) (fig. 255) qui « clôt symboliquement un cycle dédié aux saltimbanques », c'est-à-dire cette période du cirque, où la figure d'Arlequin est alors « conçue comme l'alter ego de l'artiste » (2018 : 138).

manque de connaissances équines des praticiens de la discipline, et plus généralement, à l'éloignement de nos espèces, à la perte du lien. Comme c'est le cas avec le cubisme, que *Boy Leading a Horse* talonne, pour voir l'œuvre, le regardeur doit développer un voir actif. Dans ce cas précis, c'est un voir actif qui est indissociable d'un ressenti relationnel interespèces⁴. Mais comment ressentir ce que l'on ne connaît pas? Il s'agit là d'une réelle difficulté à laquelle il n'existe pas de solution miracle. Voir la valeur de s'y intéresser est nécessairement le premier pas à entreprendre. Et c'est exactement l'action montrée par le tableau.

L'œuvre s'inscrit dans un système de représentations qui est tout à propos des interactions. Par sa « nature », son contenu, son texte, *Boy Leading a Horse* clôt également une manière de lire l'œuvre d'art interespèces qui, si elle a été utile avec des corpus comme ceux de Stubbs, de Gilpin et de Bonheur, doit ici radicalement s'agrandir, s'émanciper. Le tableau demande de faire confiance à un voir issu de l'intérieur⁵. Un voir nettement plus facile à piloter lorsque l'expérience sensible d'une relation sans attentes et voulue libre avec un cheval a déjà été expérimentée, dans la réalité, par un humain qui en a saisi le caractère précieux, ce qui est mon cas. Puisque l'œuvre est étrangère aux traditions acquises, aux conventions dominantes et à la réalité de la majorité, la lecture de *Boy Leading a Horse* est un exercice exigeant. Elle impose un type d'éducation, de rééducation. L'œuvre rejette les mots restreints d'usage pour parler d'un tableau équin. La contribution qu'elle peut apporter aux questions éthiques de types interespèces en art est indiscutable. Bien sûr, une telle portée est nécessairement circonscrite par certaines limites.

Par son caractère distant à l'égard de ce qui a été, on peut dire de *Boy Leading a Horse* qu'elle exerce sur la discipline un type de commencement. Il apparaît pour Saïd que

⁴ Pour moi, dans un contexte de relations interespèces, la lecture de *Boy Leading a Horse* requiert « une nouvelle forme de certitude [...] une certitude fondée sur l'acceptation du doute » telle que Berger le suggère devant l'œuvre *Trees by the Water* de Cézanne (1900) (fig. 256) (1980 [1965] : 55). Berger remarque que « [l]a nature dans un tableau n'est plus quelque chose d'étalé devant le spectateur pour qu'il l'examine. Elle l'englobe désormais ainsi que l'évidence de ses sens et de ses relations sans cesse changeantes avec ce qu'il voit » (55). Sans être une œuvre cubiste, *Boy Leading a Horse* s'y apparente idéologiquement par l'alternative de la relation équinehumaine qu'elle propose. Les cubistes ont créé un système qui révèle visuellement l'imbrication des phénomènes; il a ainsi été rendu possible de démontrer de visu « le processus, au lieu des états statiques [static states of being] [...] l'interaction entre les signes univoques de la surface de l'image et la réalité changeante qu'ils représentent » (69).

⁵ Inspiré par les propos de Nietzsche, Clark ajoute que « le cubisme savait que l'ensemble du monde intérieur, "mince comme s'il était inséré entre deux peaux", pouvait être une prison autant qu'une maison de rêve » (2013 : 81). Encore une fois, *Boy Leading a Horse* n'est pas un tableau cubiste, mais je crois qu'il anticipe le « style » par la révolution intérieure du voir relationnel qu'il invite.

[n]ous pouvons considérer le commencement comme le point où, dans une œuvre donnée, l'auteur s'écarte de toutes les autres œuvres; un commencement établit immédiatement des relations avec des œuvres déjà existantes, ces relations étant soit des relations de continuité, soit des relations d'antagonisme, soit un mélange de ces deux types de relations. (Saïd 1985 [1975] : 3)

À la suite de mes examens consciencieux, j'en suis arrivée à l'évidence que *Boy Leading a Horse* est née pour ouvrir des possibles. Au sein des œuvres d'art représentant le cheval, elle a marqué un tournant dans l'histoire de l'art occidentale. Je porte la conviction que l'œuvre fait office d'une transformation magistrale, mais innommée. C'est une *peinture équine* de grande valeur, mais laissée pour compte. Dans la salle du Museum of Modern Art qui l'héberge, c'est une œuvre très remarquée, admirée, mais discrètement déclassée. Son contenu intimide. Devant l'œuvre, on reconnaît ce qui est nommé « le génie de Picasso », mais on ne sait nommer efficacement, pour la lire, la représentation. En effet, au sein du bassin gigantesque d'écrits consacrés à l'auteur et à son art, la quantité infinitésimale de mots offerts à *Boy Leading a Horse* est un phénomène troublant⁶. Je crois pour ma part que le tableau offre l'occasion de travailler sur l'écriture d'un nouvel alphabet plus propice à la création de mots pour dire l'interspèces pacifique en art.

Boy Leading a Horse ouvre des textualités insoupçonnées. Pour Christian Vandendorpe, la textualité se définit comme « la caractéristique d'un objet sensible appréhendé de façon spatiale et qui s'adresse à la compréhension d'un lecteur en jouant à la fois sur la mise en rapport systématique de propositions élémentaires placées en contiguïté et sur des rappels plus ou moins lointains, continus et réglés d'éléments présentés en amont » (1999 : 88). De fait, *Boy Leading a Horse* est une œuvre d'art où l'on distingue facilement les couleurs, les formes, etc., mais sa textualité s'emballa lorsque les différents éléments, particulièrement le cheval et l'humain, sont mis en relation entre eux. Puisque leur lien « invisible » ne ressemble à rien de précédemment vu, et donc à rien de reconnaissable, cela entraîne comme répercussion une difficulté majeure à lire l'œuvre. Vandendorpe rappelle que « l'environnement iconique du texte oriente l'activité du lecteur » (91).

⁶ Dans un commentaire qui résume à lui seul l'attention offerte à l'œuvre par la discipline, William Rubin note que l'œuvre s'insère dans « la pure virtuosité étincelante qui caractérisait l'hiver 1905-1906 (par exemple le *Meneur de cheval nu*) » (1996 : 34). Ainsi, on reconnaît l'appartenance de *Boy Leading a Horse*, qui est parfois nommé *Meneur de cheval nu* ou encore, plus rarement, *Jeune homme guidant un cheval* (Colodiet et Hilaire 2018), à une période vertueuse, mais généralement sans plus.

Ici, le défi est double. Deux facteurs font interférence : Picasso en est l'auteur *et* la relation équinehumaine de *Boy Leading a Horse* est ramenée à la tradition équestre en art. Je ne cherche pas à m'attarder au premier point de cette double problématique. Je ne m'intéresse pas tant à « Picasso ». Pour moi, cette œuvre aurait pu être produite par n'importe quel artiste et je lui aurais tout autant consacré un chapitre entier de ma thèse. Cependant, je m'attarde à ce que je considère comme l'effet le plus percutant de *Boy Leading a Horse* au sein de l'histoire de l'art et je suis touchée par le fait qu'elle n'ait pas trouvé de place pour se dire, la discipline manquant de vocabulaire à lui offrir.

Au sein d'une culture compartimentée qui a rangé les chevaux d'un côté et les humains de l'autre en ne leur laissant que des possibilités très limitées d'interactions et de relations, comme je vais le démontrer, la proposition de *Boy Leading a Horse* est si innovante que le lecteur en perd ses repères de lecture. Je présume que si le regardeur n'est pas porteur d'un regard nécessairement influencé par des questions d'éthique interespèces, l'exercice de lecture du texte de l'œuvre devient impraticable. Sa vue se brouille et la lecture est abandonnée. On en conclut du tableau que « c'est un beau Picasso », un peu énigmatique. En débordant d'une textualité « classique », *Boy Leading a Horse* ressemble davantage à un « hypertexte », où « la part du visuel du texte et la dimension iconique sont en voie d'expansion » (91). Ce n'est qu'en se réappropriant certains outils, ou carrément en les forgeant, que la manifestation des possibilités et des limites d'un lien interespèces peut être efficacement lue.

Ce chapitre aurait été impossible à rédiger dans sa présente forme sans que j'aie eu accès aux œuvres directement, sans que je les aie rencontrées longuement, face à face⁷. De fait, les nombreux détails que j'expose ont été lus à force de regards et de présence. À force de dons. C'est avec assurance que je reconnais la valeur de ma contribution qui, je l'espère, commencera à rendre justice à *Boy Leading a Horse*. Pour ce faire, il était nécessaire de réfléchir sur la position de la discipline devant une telle proposition artistique interespèces pour proposer quelques amendements aux façons de faire l'histoire de l'art. En ce sens, entreprendre de se débrider la vue, la langue et les mots est une action prioritaire. Je m'attarderai à un examen attentif de *The Watering Place*,

⁷ C'est ici que je précise que plusieurs détails que je décris à propos de la matérialité de *Boy Leading a Horse* sont quasi impossibles à lire à partir d'écrans ou d'images.

l'œuvre d'où est née *Boy Leading a Horse*. Je poursuivrai sur le thème de la nudité, un élément explicitement « important » de l'œuvre, en tentant d'élargir le concept pour y inclure des réflexions en lien avec ce que pourrait être un regard nu posé sur elle et la production de mots nus à propos d'elle, en comparaison à un regard vêtu et des mots habillés. J'enchaînerai avec une lecture approfondie de sa matérialité qui révèle certains maux. En effet, si *Boy Leading a Horse* explore la possibilité pour un humain et un animal d'être *ensemble*, c'est à force de regards attentifs qu'un déséquilibre apparaît chez le jeune homme. En effet, la touche sur son visage est fort différente de celles posées sur le reste de l'œuvre. Ainsi, contrairement au cheval, que l'artiste a choisi de « laisser tranquille », le jeune garçon devient porteur d'un masque. Je conclurai le chapitre en revenant une dernière fois sur la question du titre qui, en lui-même, agit comme un masque pour l'œuvre.

En résumé, il m'apparaît clairement que la proposition visuelle de *Boy Leading a Horse* a désarçonné l'histoire de l'art. À l'heure du réveil de nouvelles sensibilités éthiques interespèces, face à l'œuvre, la discipline ne peut plus prétendre à l'équilibre faussement offert par la selle et la bride de ses anciennes croyances. Son équipement de lecture est usé et ne lui est plus d'aucun secours. Parce qu'elle n'était pas prête à se faire mettre à nu par une œuvre, elle s'est cachée, muette, dans des habits d'habitudes, malencontreusement trop petits pour *la* dire. *Boy Leading a Horse* oblige une mue de l'œil. Elle astreint au déliement de nos langues pour que celles-ci réussissent à articuler, avec plus de souplesse, un voir plus fin et épris d'interespèces, une notion qu'il faut absolument accepter et assimiler pour arriver à lire l'œuvre. Dans ce chapitre, vue d'un regard débridé, *Boy Leading a Horse* reprend les rênes de sa propre histoire.

4.2 Débrider la vue, la langue et les mots

Je me suis risquée à enlever la bride et le mors à la tradition pour commencer à nourrir une nouvelle façon d'écrire à propos des œuvres. Je l'ai fait comme si je tentais d'appivoiser une bête : « *la* façon de faire ». Mon intention a été de faire usage de mots qui accompagnent au lieu de mots qui dictent. Puisque l'écriture sert à montrer, à démontrer, à signaler, à exposer, la lecture-écriture que je propose est une « fâcheuse nécessité [...] pour faire en sorte que l'interlocuteur se redresse et regarde le monde en face » (Rorty 1978 : 144). Il s'agit d'un processus de mots à maux, et vice

versa. En effet, l'homonymie des termes « maux » et « mots » rend compte de maintes imbrications douloureuses liant le cheval à l'humain, hors du champ de l'art et à l'intérieur de celui-ci. La manière d'écrire une œuvre d'art et la manière d'écrire à propos de celle-ci peuvent faire mal à l'animal. Les mots peuvent commettre des injustices interespèces. Dans le cas de *Boy Leading a Horse*, William Rubin voit dans le geste du garçon « une telle autorité » qu'il « oblige presque magiquement le cheval à suivre » (2012 [1992] : 103). Je refuse l'usage de ce réflexe hégémonique qui permet d'assujettir l'œuvre en la réduisant à un binaire passif/actif, ou souverain/soumis – et ce, même si la magie est évoquée! Pourquoi donner ce pouvoir autoritaire à l'humain au détriment de l'Autre? En interprétant le geste du jeune homme comme il le fait, Rubin transfère les mots du titre au geste pour le faire parler. Rubin lui mettant les mots à la bouche, le geste n'est plus libre de s'exprimer. Ma lecture entre en contradiction avec celle opérée par le penseur. Les mots n'ont pas à dominer l'image. Le geste du jeune garçon n'a pas à être le valet du titre.

Rubin note que « Picasso a souvent refusé de donner des titres à ses peintures » (1994 : 17); pourtant, on aime s'accrocher aux titres. Leurs mots influencent notre lecture. La vue tend à être rassurée par le poids de leur présence. Mais les titres sont des traîtres. Ils préviennent la vue de voir certaines choses, de même qu'ils peuvent faire apparaître ce qui n'est pas là. À titre d'exemple, j'ai vécu une expérience intéressante en lien avec l'œuvre *Minotaure courant* (1928) (fig. 257) lors de ma visite du Musée national Picasso-Paris. Le cartel descriptif, en accord avec le titre, explique au regardeur qu'il s'agit d'une tête de taureau perchée sur deux jambes humaines. En réalité, sans conteste, la tête est équine. J'ai communiqué avec la conservatrice, avec pour preuves une image de tête de bœuf et une autre d'une tête de cheval, ainsi que plusieurs œuvres par l'artiste, mais à ce jour le titre demeure inchangé⁸.

Le cas de *Boy Leading a Horse* se joue sur la même toile de fond dissonante. Par les mots qui le constituent, le titre corrobore l'idée du contrôle de l'humain sur le cheval. Cependant, l'action de mener le cheval n'existe pas. Les mots du titre réveillent un voir involontaire qui, sans s'opérer

⁸ La correspondance avec Virginie Perdrisot, conservatrice, chargée des peintures, sculptures et céramiques du Musée national Paris-Picasso, s'est étendue de mai à juillet 2019. Mme Perdrisot m'a gentiment fait parvenir ce qu'elle nomme la genèse de l'œuvre (fig. 258) qui, selon elle – et selon moi aussi –, ne laisse aucun doute sur « l'origine bovine » de l'œuvre. J'ai soulevé la possibilité de considérer que l'œuvre ait pu évoluer, de l'esquisse à l'œuvre finale, passant d'une tête de taureau à une tête de cheval. Ce questionnement de ma part fut sans réponse.

avec les yeux, s'opère avec une croyance : la relation interespèces implique nécessairement un dominé et un dominant⁹. L'opinion selon laquelle les rôles de la paire sont statiques et le cheval, invariablement servile, est fautive. S'il est vrai qu'entre nos espèces, une relation équitable en permanence, parfaitement équilibrée, représente une utopie, elle n'en demeure pas moins un but éthique vers lequel tendre. *Boy Leading a Horse* invite le regardeur à réfléchir à cette possibilité. Au sein de la discipline, titres et images sont la plupart du temps jugés inséparables. Ainsi, sans rejeter son titre, comment accueillir *Boy Leading a Horse*? Comment penser sa totalité?

Commencer à écrire une histoire plus ouverte revient à « travailler un ensemble d'instruments, leur inventer un terrain de jeu, leur permettre d'être performants » (Saïd 1985 [1975] : 24). En ce sens, le cas de *Boy Leading a Horse* représente un terrain idéal, presque vierge. Pour moi, dans le lieu de l'interespèces, l'œuvre est profondément relationnelle. Ainsi, « l'absence de laisse » m'est apparue comme une double invitation. J'y ai d'abord abreuvé ma soif d'observation des relations équinehumaines, et j'y ai aussi vu l'occasion de remettre en question les manières de faire l'histoire de l'art mettant ces types de relations en scène. Qu'est-ce que la discipline a fait ou n'a pas fait de cette « absence »? En vérité, pas grand-chose, et je me suis dit : « Quelle perte! » Car pour moi, cette absence de lien physique est tout sauf anodine. Elle prouve la présence « du lien ». *Boy Leading a Horse* est « énigmatique » seulement parce que la situation interespèces qu'elle dépeint n'est pas familière à mes consœurs et confrères de travail. Cependant, elle ne m'est pas étrangère. J'ai eu la chance de vivre ce type de partenariat, où libre d'aller où bon lui semblait, « sans attache », un cheval a choisi ma compagnie.

Ainsi, au fil de ma présence devant *Boy Leading a Horse*, l'éthique relationnelle de son discours m'a séduite et inspirée d'emblée. L'œuvre tente de résister à l'iniquité. Cheval et humain y sont comme les deux plateaux d'une balance : les présences sont distinctes, mais d'importance équivalente. L'Une est incontestablement nécessaire pour prendre la mesure de l'Autre. Et ce n'est qu'en réalisant que la somme se calcule exclusivement en saisissant la pleine valeur du poids de chacun qu'un équilibre se crée. En ce sens, la déconstruction apaise. Elle invite à placer

⁹ L'absence de laisse est tel un spectre et elle influence le voir. « Or un spectre, c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme, la figure spectrale, qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l'invisible. Le spectre, c'est ce qu'on *pense voir*, "penser" au sens cette fois de "croire". Il y a là un "penser-voir", un "voir-pensé" » (Derrida 2013 : 58-59).

« l'attention » au centre. Le type de vigilance qu'elle sollicite interpelle une capacité tant de concentration que de sollicitude interespèces. Je suis convaincue que c'est à partir de cette attention bienveillante, « centrée », que le voir est le plus performant; cependant, tel un handicap visuel entretenu par des siècles de filiation à des traditions interespèces assujettissantes et d'adoration du logos, la lecture de *Boy Leading a Horse* rend difficile la traversée de l'abysse où « le voir précède le mot » (Berger 2014 [1972] : 7).

Boy Leading a Horse représente un défi pour le langage, mais est également porteuse de possibilités. Tout y est à voir. Autour d'elle, la conversation à propos d'elle ne fait que débiter. Savoir que ce qu'on n'y voit pas rend compte de certains manques en termes d'éthique interespèces permettra d'ajuster nos regards afin d'y voir plus clair. En ce sens, Culler explique que la déconstruction permet d'identifier la cause, qui est à la fois indispensable et injustifiable (1982 : 88). En effet, il est indispensable d'identifier les « causes » de l'invisibilité persistante du « lien libre » que dépeint *Boy Leading a Horse*, sans pour autant leur accorder la grâce d'être justifiables. Devant *Boy Leading a Horse*, les penseurs les plus influents se sont mordu la langue et ont trébuché sur elle. Ils sont tombés, sans mots. La vue traditionnelle ou habituelle a été désemparée. On a dit : c'est « *comme si* » le garçon tenait les rênes (Rubin 2012 [1992] : 102)¹⁰. Simon Abrahams résume la situation : « *Boy Leading a Horse* est un autre chef-d'œuvre dont les critiques font l'éloge sans chercher à l'expliquer. Soit qu'ils pensent qu'il n'a pas de sens, soit qu'il est impossible de l'expliquer » (2012)¹¹.

Une façon de rendre justice au cheval de *Boy Leading a Horse* et d'offrir « un terrain de jeu » à la relation interespèces hors des marges du texte dans lequel nous l'avons confinée revient à offrir une main à l'animal. Une mainmise sur *son* histoire, sur *sa* représentation, sur *sa* destinée. Dans son texte, « *If Horses Had Hands...* », Tom Tyler expose que « [l]e fait qu'à ce jour, les seules créatures observées présentant le trait *x* soient des êtres humains ne justifie pas l'affirmation selon laquelle le trait *x* est fondamentalement et uniquement humain » (2012 : 22). Comme Tyler, je crois

¹⁰ Ma mise en relief.

¹¹ Comme si *Boy Leading a Horse* devait inévitablement puiser son influence chez les « grands maîtres » de l'histoire de l'art, l'association la plus « populaire », celle que Abrahams cherche à démontrer – et à mon sens peu convaincante – est l'association du jeune homme et du cheval par Picasso au couple cheval-humain situé à l'avant-plan de *La Parnasse* (1497) (fig. 259) par Andrea Mantegna.

que penser de la sorte « est dangereux et trompeur » (21)¹². Il faut se méfier de notre lecture de ce cheval que l'on ne connaît pas. Je me méfie moi-même de mes lectures, même si j'ai connu plusieurs chevaux. Ce cheval de l'œuvre ne mérite-t-il pas de se voir accorder une agentivité? Serions-nous capables d'accepter un libre arbitre équin? De croire que suivre le jeune garçon est *son* idée et qu'il n'a donc pas besoin d'être tenu en laisse pour le faire? Je sais, c'est beaucoup demander. Peut-être qu'une manière de commencer doucement serait de regarder l'œuvre pour ce qu'elle est en elle-même, et non de la considérer exclusivement sous le joug de son créateur.

Comme c'est le cas chez Gilpin, Stubbs et Bonheur, les chevaux par Picasso représentent un grand troupeau¹³. Ici, la discipline peine à les laisser vivre hors de l'enclos « Picasso¹⁴ ». On lit, entend et croit qu'ils incarnent ou représentent *sa* sexualité, *sa* nationalité, *ses* fantaisies, les femmes de *sa* vie, *son* alter ego¹⁵... Comme si ces équins ne pouvaient s'inscrire d'eux-mêmes dans l'œuvre qu'ils habitent. Comme si on leur refusait l'hospitalité d'une œuvre qu'on considère exclusivement comme la maison de l'artiste. Comme si ces chevaux n'avaient pas de main et aucun accès au logos

¹² Dans une conception réductrice de la relation animale-humaine, les *pouvoirs* et les *avoirs* de l'humain surpassent ceux de l'animal. Derrida expose le manque de compassion induite par les philosophies qui ont privé l'animal de « *pouvoir, avoir* le pouvoir de donner, le pouvoir de mourir, le pouvoir d'inhumer, le pouvoir de se vêtir, le pouvoir de travailler, le pouvoir d'inventer, le d'inventer une technique, etc., le pouvoir qui consiste à avoir, pour attribut essentiel, telle ou telle faculté, donc tel ou tel pouvoir » (2006 : 48).

¹³ Le taureau et le Minotaure sont les figures animales avec lesquelles l'artiste est le plus souvent associé. Dominique Dupuis-Labbé, avec son ouvrage *Picasso et le cheval : 1881-1973* (2003), s'est donné pour mission de faire connaître la place qu'occupait le cheval dans l'imaginaire de l'artiste. L'ensemble de l'œuvre, agissant comme un inventaire équin, m'a été utile. C'est à partir de ce visuel du troupeau picassien, partiel mais conséquent, qu'il m'a été possible de voir apparaître ce que je perçois comme une capacité à représenter le cheval dans une relation empathique interspécies. Dans l'ensemble, les représentations équines par Picasso rendent compte de maintes complexités qui ne sauraient être réduites à une seule façon, pour l'artiste, de concevoir le cheval. Mordechai Omer entretient, quant à lui, une vision plus restreinte des relations entre le peintre et ses chevaux-sujets : « Au-delà de sa vie personnelle où le cheval représente la revanche de Picasso face à une passion non partagée avec les femmes qui ont traversé sa vie, le cheval sacrifié peut être placé dans le contexte plus large de l'homme en lutte avec sa libido réprimée ou de l'humanité essayant de se libérer de la prison des règles imposées par la civilisation » (1971 : 76-77).

¹⁴ Dupuis-Labbé, Jean-Louis Gouraud et Laurence Madeleine sont les auteurs du catalogue de l'exposition *Picasso Horses* (2010) (du 16 mai au 4 septembre 2010, Museo Picasso Málaga).

¹⁵ Sur ce point, je n'exclus pas le désir et le pouvoir qu'a parfois eus l'artiste de faire porter des symboles au cheval-sujet. L'instrumentalisation, le rôle symbolique ou encore l'affirmation de l'identité régionale sont, je le crois, des avenues ayant été possiblement explorées par l'artiste. L'attrait de Picasso pour la représentation de la race équine andalouse est évident, entre autres dans ses œuvres portant sur le thème du cirque, ainsi que de façon marquée dans *Boy Leading a Horse*. En plus du fait que certaines caractéristiques équines typiquement espagnoles aient pu être familières à l'artiste, qui sait s'il faisait porter à la race des significations particulières? Le Pure race espagnol (PRE) (Pura Raza Española), aussi appelé Andalou, est un cheval élégant, le plus souvent gris, mais sa robe peut aussi être blanche, noire ou baie (comme c'est le cas dans le premier tableau connu de Picasso, *Le petit picador*, sur lequel je reviendrai en conclusion de chapitre). Sa crinière est réputée pour être très fournie, son encolure est épaisse et son port de tête est relevé, ce qui fait dire à la culture populaire au sujet des chevaux andalous qu'ils sont « fiers ». L'histoire de la race est très ancienne (5000 ans av. J.-C.). Pour un sommaire de son histoire auprès de l'humain, j'invite à consulter ce site en ligne : <https://www.cavalngo.com/guide-du-cavalier/details/85/348-cheval-andalou.html>.

pour signaler leur présence. À propos de *Boy Leading a Horse*, Meyer Schapiro lit dans la gestuelle du jeune homme « le geste du lauréat » (laureate gesture), qui confirme le « pouvoir de la main de l'artiste » (cité par Rubin 2012 [1992] : 103)¹⁶. Les mots de Schapiro exemplifient une tendance généralisée : les chevaux de Picasso sont harnachés à des interprétations qui leur permettent peu d'écarts. Par manque de regards débridés posés sur eux, leurs possibilités d'émancipation sont excessivement limitées¹⁷.

Pour Vincente Marrero le cheval est chez Picasso un « ami fidèle » de l'humain (1956). Une vision à laquelle Carla Gottlieb résiste, affirmant que le phénomène arrive possiblement une fois sur cent (1964-1965 : 107), le cheval dans les œuvres de Picasso étant le plus souvent traité avec hostilité (106). Selon les propos de Robert L. Heath et Jordi Xifra, les chevaux de la corrida sont quant à eux attelés à une fonction de « victime passive » qui « incarne la souffrance » (2018 : 35)¹⁸. Les chevaux par Picasso sont largement assujettis sans gêne à des fonctions symboliques anthropocentrées. À ce sujet, un malheureux exemple de travestissement performé par Gottlieb sera présenté à la section « La nudité des espèces ». Abrahams fait, quant à lui, une association entre *Boy Leading a Horse* et ce qu'il croit être un désir du jeune Picasso de dépasser Diego Velázquez :

Les rênes ont probablement disparu parce que le cheval n'est pas vraiment un cheval. Il s'agit d'un avatar d'un compatriote espagnol, Velázquez. Non seulement le bras plié du garçon ressemble à celui d'un peintre tenant une palette, mais la crinière du cheval ressemble à un côté de la longue chevelure de Velázquez dans *Las Meninas* (fig. 260), le sommet de la peinture espagnole. (Abrahams 2012)

Martin Mooney, pour sa part, compose en 1998 un poème d'après *Boy Leading a Horse*, où le cheval semble être l'incarnation du jeune garçon devenu adulte : « Ce cheval, mon moi adulte » (This horse, my adult self) (1998 : 185). Même si les analyses de *Boy Leading a Horse* sont

¹⁶ Rubin déclare que ces propos de Schapiro proviennent de conférences offertes par ce dernier à l'Université Colombia, mais sans plus de détails. J'ai trouvé le préluce de ces idées de Schapiro dans son ouvrage *The Unity of Picasso's Art* (2000 : 13-14).

¹⁷ Au sein la culture populaire, un des chevaux « sauvages » les plus connus des internautes se nomme Picasso. Pour en apprendre davantage sur ce Picasso, consulter le <https://www.thedenverchannel.com/news/local-news/he-was-like-the-holy-grail-the-life-and-legend-of-americas-most-famous-wild-horse>.

¹⁸ À ce sujet, même si je ne pourrais éthiquement supporter la corrida, je trouve que les propos de Heath et Xifra manquent de nuances. Je terminerai ce chapitre en me penchant rapidement sur deux représentations sur le thème, où la relation équinehumaine témoigne de potentiels relationnels.

excessivement limitées, l'offre littéraire au sujet du corpus de Picasso est copieuse à outrance et parfois antagoniste. Comme le déclare T. J. Clark, « [q]uiconque ajoute un livre sur Picasso aux milliers d'ouvrages déjà existants doit une explication à ses lecteurs » (2013 : 4)¹⁹. Je crois déjà avoir expliqué mes raisons d'écrire ce chapitre, mais les propos du penseur m'encouragent à en faire un résumé : j'entends accorder une voix à *Boy Leading a Horse*, ce qui viendra combler une lacune importante en des termes éthiques et interspèces vis-à-vis de l'œuvre au sein de la discipline. Mais avant de focaliser sur ma lecture minutieuse de cette œuvre en abordant ses origines, sa nudité et son masque et en revenant (encore) sur son titre, ce qui mettra en évidence à quel point l'œuvre est stratifiée et multivalente, j'ai cru utile de présenter un sommaire non exhaustif, mais varié, d'angles d'approche du corpus de Picasso dans le but de faire émerger des pistes de compréhension et de souligner des problématiques. Mon inventaire a également permis de faire ressortir le peu de mentions faites de *Boy Leading a Horse* et de les rallier à l'intérieur d'une même étude.

T. J. Clark s'est interrogé sur la question de la « vérité de la peinture de Picasso » (truth in painting) (2013)²⁰. D'un point de vue ancré dans l'histoire sociale, le penseur se demande si Picasso est « un artiste qui nous offre enfin *une vision du monde* – une vision à laquelle nous n'avons pas besoin d'adhérer exactement, ni même de sympathiser, mais que nous reconnaissons comme une vision sérieuse et, dans un certain sens, complète de ce que signifie être humain » (172). En lien avec les questions du voir, une tension se lit dans les propos du penseur, qui insiste sur l'importance d'une rencontre physique avec le tableau, entre voir et ne pas pouvoir voir équitablement l'équin logé au centre de *Guernica*. Face à l'œuvre (fig. 262), le penseur remarque que le cheval « est lourd,

¹⁹ Clark commence son ouvrage *Picasso and Truth* (2013) avec l'examen de l'œuvre *The Blue Room* (1901) (fig. 261). Il s'agit de la première œuvre de l'artiste, que j'ai moi-même rencontrée, il y a plusieurs années, « par hasard » à la Fondation Beyeler, après avoir fait un stage d'éthologie équine en Suisse qui a changé ma perspective sur les possibles des relations équineshumaines. J'y ai appris la monte en liberté. Je n'avais alors aucune intention de me tourner vers l'histoire de l'art comme carrière. *The Blue Room*, sa matérialité condensée dans un si petit format, sans cadre, m'a complètement bouleversée. Je l'ai contemplée très longuement, posant mes yeux sur la touche, l'empâtement, les craquelures, les superpositions visibles... J'étais intéressée par le motif apparent, mais encore beaucoup plus par ceux qui, dessous, avaient été rejetés par l'artiste; l'œuvre sous l'œuvre représentait mon réel intérêt. J'aime repenser à ce moment, où de nouveaux modes de rencontres, avec l'œuvre d'art et avec le cheval, allaient complètement changer le cours de ma vie, sans que je puisse alors le deviner. Aujourd'hui je peux voir que déjà, sans en être consciente, je remettais en question plusieurs « voirs » dans les deux domaines et dans ce sens, j'avais entamé cette thèse même avant de la commencer.

²⁰ Sous le thème de penser la vérité en peinture, Derrida écrit en 1978 *La vérité en peinture*, qu'il avait d'abord voulu intituler *Du droit à la peinture*. Le penseur en dit : « voilà le titre ambitieux [que] j'aurais voulu accorder à ce livre, son trajet autant que son objet, leur trait commun, qui n'est autre, ni un ni indivisible, que le *trait* lui-même » (1978 : 4).

ordinaire, se tenant sur le même sol que nous » (272), « un sol qui n'était ni dehors ni dedans, exactement, mais le sol d'un monde tel qu'il pourrait être à l'instant même où le "monde" serait détruit » (282). Par son choix de mots, T. J. Clark réunit le cheval et « nous » « sur un même sol » où tous partageons, de manière égale, une réalité terrible. Cependant, lors d'une rencontre plus récente avec l'œuvre, il se ravise et marque une différence plus nette entre nos espèces. Il dira de l'œuvre qu'elle « nous montre des femmes (et des animaux) qui souffrent » (2017 : 23). En recourant à la parenthèse, T. J. Clark démontre cette fois sa difficulté à légitimer la souffrance des animaux au même titre que celle des humains.

« L'inventivité » de la construction de la relation interespèces dans *Boy Leading a Horse* aurait-elle pu naître de l'inconscient de l'artiste cherchant des solutions aux injustices auxquelles il était confronté en art et dans sa vie et qui auraient provoqué chez lui un mal-être? Dans les années 1940, le corpus de Picasso a suscité l'émergence de lectures psychanalytiques²¹. Pour le psychanalyste Daniel E. Schneider, l'art de Picasso offre « la preuve de cette recherche compulsive de solutions et de résolution de tensions internes » (1947-1948 : 88). Les innovations artistiques de Picasso, qu'on aurait tort de réduire en « périodes » (82), « présentent les éléments essentiels d'une attaque contre les concepts conventionnels de la réalité » (83)²². Picasso, dont « l'aura » est déjà très appréciée à l'époque, se révèle un artiste de choix pour la discipline psychanalytique. Schneider explique que « [l]a psychanalyse appliquée n'a pas pour but de juger l'art, mais au contraire d'apprendre de l'art. Et plus l'artiste est grand, plus l'analyste a à apprendre, en toute humilité scientifique » (90).

Les écrits de John Richardson donnent quant à eux l'impression de s'immiscer dans la vie de l'artiste, un peu à la manière d'un voyeur. Richardson, qui a construit une volumineuse biographie

²¹ Déjà en 1932, Carl Gustav Jung a écrit une analyse de la psychologie de Picasso après avoir vu une exposition de ses peintures au Kunsthau de Zurich. Dans une version retravaillée de l'article en 1934, Jung précise son propos : il n'a pas voulu insinuer que Picasso est « psychotique », seulement qu'il le range « parmi les nombreux sujets chez qui il est fréquent de réagir à un profond ébranlement psychique non pas par une psychonévrose banale mais par un syndrome schizoïde » (Jung 1932, 1934, traduit par Guillaume Tanguy 1996). Le texte est disponible en ligne : http://web.org.uk/picasso/jung_article-f.html.

²² Sur ce dernier point, Schneider commente la consommation de marijuana et de haschisch de l'artiste, qui indique selon lui une tentative de Picasso de se soulager d'un sentiment d'échec, à la suite du manque de succès de sa première exposition à Paris en 1901 (1947-1948 : 81). Sans qualifier les œuvres de l'artiste de « peintures de drogues » (drug paintings), le psychanalyste convient que « l'intoxication par la marijuana s'inscrivait dans un besoin beaucoup plus large et essentiellement inhérent de franchir les frontières de la réalité » (83).

au sujet de l'artiste, relate, le citant, que Picasso considérait son corpus comme un journal intime : « Mon œuvre est comme un journal », disait-il (1992 : 3)²³. Richardson connaissait Picasso. Il l'a côtoyé de son vivant. L'apport du penseur à la masse d'écrits kaléidoscopiques au sujet de l'artiste se fonde sur ce que Richardson juge être le point de vue « personnel » de Picasso : les circonstances dans lesquelles il a opéré, les personnes qu'il a côtoyées de près. Chez Richardson, tous ces « éléments » se combinent dans le but d'élucider certains mystères propres aux intentions créatrices de l'artiste²⁴. En ce sens, et directement en lien avec *Boy Leading a Horse*, le penseur, insatisfait de sa recherche d'une « source » qu'il aurait pu relier à l'œuvre, finit par la qualifier de « sans originalité » (derivative) (Richardson 1991 : 427).

Avec ses nombreuses reprises d'œuvres « classiques » (fig. 265) (fig. 266) (fig. 267), le « génie mythique » de Picasso se heurte parfois, au sein de la discipline, au titre importun de « grand pirate de l'Histoire de l'art », capable de « sublimes plagiats » (Vallès 2010 : 336)²⁵. À l'époque, la bourgeoisie parisienne est composée de collectionneurs, de poètes, d'écrivains, de peintres. Elle constitue une masse compacte, un ensemble poreux, interinfluençable. Jack Flam s'est intéressé à ce qu'on dit être un climat de rivalité et d'amitié entre Henri Matisse et Picasso. Flam note que Gertrude Stein et son frère Leo, d'imposants collectionneurs de l'époque, n'ont pas manqué de favoriser la concurrence entre les deux artistes en accrochant leur récente acquisition de l'important *Bonheur de vivre* (1905-1906) (fig. 268) par Matisse dans la même pièce que l'étonnante (striking) toile de Picasso *Boy Leading a Horse* (Flam 2004 : 24, 27)²⁶. De son côté, Pierre Daix estime qu'il

²³ Il m'a été impossible de trouver des archives, notamment photographiques, qui témoignent d'une amitié ou d'une connexion particulière liant l'artiste à un ou des chevaux. Cependant, celles qui attestent d'un lien affectif entre Picasso et « ses » chiens sont relativement nombreuses. Cet animal apparaît sporadiquement dans son œuvre. Habituellement, sa présence, son énergie calme, posée, rassurante, indépendante et forte à la fois, s'apparente à celle transmise par le cheval de *Boy Leading a Horse*. D'ailleurs, comme c'est le cas avec *Boy Leading a Horse*, le chien est très souvent le compagnon d'un jeune garçon (fig. 263) (fig. 264).

²⁴ Richardson s'intéresse à la sexualité de l'artiste, autant à ses rencontres extraconjugales qu'à ses relations « officielles », et se demande dans quelle mesure celles-ci ont influencé son travail. À titre d'exemple, pour Richardson, Fernande Olivier, peintre et compagne de Picasso de 1904 à 1909, « faisait partie de ces femmes qui croyaient trop à la maxime selon laquelle pour garder un amant [lover], il faut le rendre jaloux » (1996 : 20). Bien que ce type d'approche ne soit pas celui que je privilégie pour me relier à l'œuvre, c'est par le biais des écrits du penseur que j'apprends que Buffalo Bill et Sitting Bull ont visité la Camargue et qu'ils y ont rencontré un ami de Picasso, Folco de Baroncelli (331). Richardson explique que c'est dans cette région, le delta du Rhône, où « le culte du taureau » est célébré, que le « cœur Mithraïque de Picasso fut à jamais attaché » (331).

²⁵ Dans *Parody of Manet's Olympia with Junyer and Picasso* (1901) (fig. 266), il est intéressant de remarquer que l'artiste utilise le pigment bleu pour représenter la peau noire, renversant le peu de visibilité accordée à Laure, la servante, et au petit chat, que l'on trouve dans l'original.

²⁶ L'œuvre *Bonheur de vivre* est aussi connue sous le nom de *La joie de vivre*. La réputation de Matisse était à cette époque beaucoup plus établie que celle de Picasso. En 1906, Leo Stein « devient le premier à acheter un Picasso

existe « une période de “rivalité” plus générale [...] avec Ingres (illustrée par le *Meneur de cheval nu*) » (1996 : 262).

Quant à lui, Rubin aborde *Boy Leading a Horse* au moyen d’une approche iconographique et stylistique. Ayant travaillé au Museum of Modern Art de 1973 à 1988, à la tête du département Peintures et sculptures, Rubin est possiblement l’un des penseurs qui a le plus régulièrement physiquement côtoyé l’œuvre²⁷. Il considère *Boy Leading a Horse* comme un tableau, autant sur le plan de l’image que sur le plan de son traitement pictural, qui prouve chez Picasso « sa conscience croissante de son propre pouvoir et de son autorité en tant que peintre »; en d’autres mots, pour lui, l’image atteste que « l’esprit gouverne le corps à travers la métaphore de l’homme qui gouverne l’animal » (mind over body through the metaphor of man over animal) (Rubin 2012 [1992] : 98, 102). D’après Rubin, « the boy » est un jeune garçon connu de l’artiste que ce dernier surnommait « P’tit Louis » (98). P’tit Louis est, selon le penseur, le modèle récurrent de Picasso pendant sa période circassienne, de même qu’il est le garçon représenté dans *Boy with a Pipe* (1905) (fig. 269) (98). Rubin l’envisage comme un « substitut » (surrogate) de l’artiste (101). Dans le catalogue *The William S. Paley Collection* (Armstrong et William 2012 [1992]), une section de quatre pages s’annonçait dédiée à *Boy Leading a Horse*. J’anticipais cette lecture et fus déçue de constater que c’est l’attention offerte à « P’tit Louis » et une averse recherche d’influences artistiques contemporaines sur l’œuvre qui finit par monopoliser la majorité des mots²⁸. Rien n’est dit sur la relation équinehumaine ni sur le cheval de *Boy Leading a Horse* mis à part la persistance de l’argument, sous différentes formes, que l’œuvre « exprime métaphoriquement la maîtrise par Picasso de ses forces créatrices » (Rubin 2012 [1992] : 98, 103).

(période rose) à plus de mille francs, “*Meneur de cheval nu*” » (Rubin 1994 : 17). Il conservera l’œuvre jusqu’en 1913. Témoignant d’un lien persistant entre le nom de Stein et celui de Picasso, du 13 septembre 2023 au 28 janvier 2024 se tiendra au musée du Luxembourg l’exposition *Gertrude Stein et Pablo Picasso. L’invention du langage*.

²⁷ Un article du *New York Times*, daté du 6 mai 1984 et intitulé « New Art and Tradition at the New Modern », présente le réaménagement de la salle où est exposée *Boy Leading a Horse* (une salle que l’œuvre partage avec *Les demoiselles d’Avignon*). L’œuvre qui nous concerne est commentée d’une façon qui efface la présence du cheval; on y précise que « le nez du garçon est vu de profil, bien que son visage soit tourné directement vers nous ». On y apprend aussi que le donateur de l’œuvre, William S. Paley, un important donateur du MoMA, conserve un droit viager sur *Boy Leading a Horse* (the donor retains a life interest). L’article est disponible en ligne au <https://www.nytimes.com/1984/05/06/arts/new-art-and-tradition-at-the-new-modern.html?smid=url-share>.

²⁸ De 2012 à 2014, une exposition de la collection William S. Paley a voyagé dans plusieurs villes des États-Unis. Elle s’est arrêtée au Musée national des beaux-arts du Québec du 10 octobre 2013 au 5 janvier 2014. Le catalogue *The William S. Paley Collection* est coécrit par Matthew Armstrong et William Rubin.

Dans l'ensemble, aucune de ces lectures n'offre à brouter au cheval de *Boy Leading a Horse*. En termes d'éthique interespèces, elles sont stériles. Aucune n'offre le parfum sucré de l'herbe qui pourrait donner envie à ce cheval de s'y intéresser²⁹. Si tous les équins par Picasso (et ceux créés par tous les autres) méritent sans contredit un regard une langue et des mots plus débridés pour les dire et se dire, celui de *Boy Leading a Horse* m'a particulièrement interpellée. Il m'apparaît indéniable que le titre de l'œuvre a été – et demeure – l'un des obstacles majeurs à la production d'analyse dignes d'intérêt à son sujet. Boy-Leading-a-Horse : ces mots exercent une telle pression sur l'image. Ils forcent l'apparition d'une laisse, d'une longe, d'une bride, là où il n'y en a pas. De façon générale, les mots du titre de chaque œuvre ont un effet sur elle et *sur* l'histoire de l'art et la critique d'art, ces deux institutions qui se mandatent du « devoir » d'opérer des liens titres-images³⁰. Les mots sont toujours un frein à l'œuvre d'art qui cherche à se dire un peu plus elle-même, car ils dictent les règles du jeu et font perdre au jeu sa spontanéité. Mon écriture et ma lecture de *Boy Leading a Horse* sont un effort pour affirmer la possibilité d'un jeu plus libre plutôt qu'« une vérité » statique. Par mon examen minutieux, j'entends remettre le signe en circulation, accueillir « l'espace polyphonique », pour que les « signifiants se trouvent eux-mêmes pris dans une circulation suffisamment vivante pour mettre en jeu la constellation des signifiés » (Krauss 2012 [1998] : 81).

Pour cela, il faut lâcher les rênes, c'est-à-dire lâcher prise sur l'attache de la création à son créateur et également sur l'angle de lecture privilégié. Il faut ouvrir, ouvrir, ouvrir. Paradoxalement, je reconnais avoir tenu les rênes d'une interprétation de *Boy Leading a Horse* que j'ai ressentie comme vraie. Néanmoins, je ne peux ni ne veux prétendre qu'elle soit la seule « vraie », et ce, même si elle m'apparaît la plus véridique puisqu'elle m'est personnelle³¹. Je crois bon de le redire :

²⁹ Utilisant les mots de Cixous pour imaginer ce que pourrait dire le cheval qui s'écrit, je l'entends : « J'écris pour sentir. J'écris pour toucher le corps de l'instant avec le bout des mots [...] (les pieds les sabots de la phrase) [...] d'un pied inusable ils viennent frapper le sol du texte », où « éclate l'étendue d'un pays à découvrir » (Cixous 2003a : 94, 95).

³⁰ Dans ce contexte, l'expression *au sein de* m'apparaît tout indiquée pour mettre en question la valeur de se nourrir exclusivement « au sein de la critique » et « au sein de l'histoire de l'art » et pour réfléchir sur la nécessité de se sevrer d'elles.

³¹ Bien sûr, mon statut d'historienne de l'art couplé à une solide expérience auprès des chevaux participe à légitimer ma démarche. Une bonne volonté ainsi qu'une certaine dose d'humilité, elles-mêmes accordées aux idées de la déconstruction en lien avec les animaux, sont également des gages de succès dans mon entreprise. Cependant, à mesure que je m'y suis investie, la lecture de *Boy Leading a Horse* n'a cessé de se complexifier. Même si cette œuvre m'a particulièrement gardée dans une position instable, j'en ai d'autant plus apprécié le défi, tout à fait semblable à

la lecture de *Boy Leading a Horse* que je présente m'appartient et je ne crois pas qu'elle soit la seule lecture valable de l'œuvre qui existera jamais.

4.3 *The Watering Place* (1905-1906)

En amont de *Boy Leading a Horse*, Picasso a créé *The Watering Place* en deux versions, soit une gouache (fig. 270) et une estampe (fig. 271)³². Les lectures existantes de ces esquisses se résument généralement au fait que « le dialogue entre les deux images » laisse présager « le projet d'une grande peinture » (Zellal 2018 : 379). Raphaël Bouvier évoque une œuvre « résolument classicisante » (2018 : 297). Colodiet y voit « une scène atemporelle tirée d'une Arcadie rêvée » (2018 : 139), et Daix, « un primitivisme exhumé de son Andalousie natale » (1996 : 263). Pour Victoria Charles, le thème est celui « de la nudité primitive et de la jeunesse » (2011 : 56)³³. Si l'on se détache un peu des différentes idées évoquées, je crois valable d'observer d'abord objectivement ce que *The Watering Place* figure. Ceci est une première étape nécessaire, mais qui a été négligée. On y retrouve cinq paires, composées d'un cheval et d'un humain, représentées dans différentes positions. Au loin, plus discrètes et en retrait, quatre formes suggérant des humains sont regroupées près de la tête d'un cheval légèrement plus défini. Au centre de l'œuvre, et à l'avant-plan, le couple qui deviendra celui de *Boy Leading a Horse* « domine » la composition de sa demeure initiale.

Le traitement de ce cheval diffère de celui des autres personnages. Moins assujéti à la ligne que ses partenaires équins et humains de l'avant-plan, il est l'élément de l'œuvre le plus puissamment représenté. Son aspect distinctif lui permet de s'affranchir du carton pour prendre vie de façon plus autonome. Le degré de liberté picturale qu'il réquisitionne à l'artiste surpasse celui de l'humain anonyme qui l'accompagne. Parmi les chevaux, il est le seul à posséder des naseaux et un œil, par lequel il veille. Cet œil dirige vers nous un regard doux, ce qui ne nous empêche pas de le sentir

apprendre à connaître, selon un rythme imposé de l'extérieur, un Autre, un cheval, qui demande patience et dévouement avant de commencer à s'offrir, c'est-à-dire de se donner un peu à lire.

³² Cette œuvre est aussi parfois nommée *L'abreuvoir* ou *Chevaux au bain*. J'ai choisi de me concentrer ici sur la gouache, car c'est la version que j'ai choisi d'examiner de façon exhaustive lors d'un séjour de recherche au Study Room for Drawings and Prints du Metropolitan Museum of Art. Deux siècles plus tôt, l'œuvre *The Watering Place* (exposée en 1777) (fig. 272) par Thomas Gainsborough évoque, dans un style complètement différent, le même sentiment de paix que l'esquisse par Picasso.

³³ Pour Victoria Charles et Anatoli Podoksik, c'est un engagement toujours plus profond dans ses sources méditerranéennes qui amène l'artiste « aux thèmes de la nudité naturelle et de la jeunesse », réunies « dans le projet de peindre une grande composition de cinq garçons nus avec leurs chevaux sur une plage méditerranéenne » (2018 : 95).

légèrement méfiant et attentif, comme le sont toujours les yeux d'un animal en train d'observer un humain (Berger 2011 : 22)³⁴. Ce cheval est coiffé d'une crinière et d'une queue fournies. La couleur de sa robe est singulière : verdâtre dans son fond avec un blanc superposé, ce qui lui confère une grâce et une brillance qu'il ne partage avec aucun autre³⁵. Le traitement pictural préférentiel de ce cheval, en plus de le situer en avant-plan et au centre, lui attribue une présence dramatique puissante qui ne laisse planer aucun doute sur son caractère souverain. Il guide les troupes et son action est arrêtée au bord de la plage.

The Watering Place est le théâtre d'une variété de relations interespèces. En saisir la diversité requiert une attention soutenue. L'idéal pour le faire, comme toujours, est dans le contexte d'un face-à-face avec l'œuvre. Le cheval qui a inspiré *Boy Leading a Horse* de même que celui qui se situe très au fond de la scène côtoient les humains à même le sol. Leur présence auprès de ceux-ci apparaît spontanément plus volontaire. Comme c'est le cas avec *Boy Leading a Horse*, aucune laisse n'est présente³⁶. Bien sûr, les autres acceptent d'être montés. Si ce n'était pas le cas, aucun humain n'arriverait à y rester. Cependant, même s'ils n'usent ni de selle ni de bride, ces duos traînent de discrets « résidus » d'une filiation à la tradition picturale équestre. En effet, bien que ces derniers ne soient encombrés d'aucun équipement, et donc, théoriquement, d'aucun « lien » physique qui pourrait contourner l'équilibre de la relation, certains détails révèlent des vestiges de ce à quoi *Boy Leading a Horse* a su résister en matière de représentation interespèces. Le couple le plus à gauche de l'œuvre, où l'humain brandit une épée imaginaire sur un cheval cabré, reproduit une posture caractéristique des portraits équestres du cavalier triomphant ou prêt à charger l'ennemi³⁷. Un autre, à l'avant, reprend la même pose, mais de face. Aussi, de façon généralisée,

³⁴ Il est à noter que dans la version en estampe de *The Watering Place*, les yeux sont présents chez plusieurs sujets équins et humains.

³⁵ C'est à maturité que le cheval ibérique (l'Andalou) devient blanc.

³⁶ Omer commente le duo de *The Watering Place* qui sera retranscrit dans *Boy Leading a Horse*. Il en dit : « Bien que le garçon conduise [leads] le cheval, il ne semble pas conscient de cet acte et est plutôt impliqué dans une expression méditative qui le détache de sa propre action. Pourtant, sa main tient les rênes, mais celles-ci se perdent au moment où elles atteignent sa main. Elles sont prises dans l'acte physique et en même temps perdues dans une fantaisie de l'acte » (1971 : 75). Les propos du penseur sont révélateurs de ce je conçois comme une résistance à voir une relation équine humaine équitable. Qui plus est, qu'Omer prétende que les rênes se « perdent au moment où elles atteignent la main » dénote une difficulté du penseur à voir l'œuvre. En effet, pour faire son analyse, Omer dit s'être basé sur la version gravée de *The Watering Place*. Dans l'image, ce que le penseur a identifié comme une rêne est en vérité la ligne de l'encolure du cheval.

³⁷ Dans ce croquis de 1905, que j'ai déniché tardivement, l'expression faciale du jeune homme brandissant ce qui ressemble à un bâton confirme mes premières impressions à l'examen de *The Watering Place* (fig. 273).

les positions des cavaliers sur leur monture sont instables, désaxées. Ceci est particulièrement visible au bas du corps légèrement torsionné chez le cavalier vu de dos et chez celui dont le cheval boit de l'eau. L'asymétrie de la longueur de leurs jambes est un indice supplémentaire de la précarité des poses. En effet, lors d'une monte en liberté, où rien ne permet de se tenir d'autre que sa volonté de ne faire qu'un avec les mouvements du cheval, l'équilibre réside dans la présence, à soi comme à l'Autre, de façon à former un alignement parfait de la colonne du cheval et du coccyx de l'humain, qui devrait être toujours prêt à se repositionner pour retrouver les vertèbres lombaires de l'animal. Dans cet axe, la colonne de l'un devient le prolongement de l'autre, sans qu'aucune soit priorisée³⁸.

À la droite de l'œuvre, le geste de l'humain, une main posée à la base de l'encolure de l'animal et l'autre sur sa croupe, traduit autant une volonté de maintenir son équilibre qu'une caresse offerte au cheval en train de s'abreuver. La tête inclinée du cavalier témoigne d'une attention soutenue à la prochaine action de l'équin. Vu sa position instable sur le dos de l'animal, si le cheval décide subitement de quitter la rive, il est très incertain que le cavalier ait l'agilité requise pour suivre son mouvement. L'humain n'ayant rien pour « s'accrocher » à l'animal, car montant à cru, et donc à nu, il est plus facile de saisir à quel point il est tributaire des choix de l'Autre dans cette situation. C'est habituellement dans ce type de moment qu'un cavalier se voit offrir l'occasion de prendre conscience du privilège que lui accorde le cheval en le portant. À l'image de *Boy Leading a Horse*, ce couple a également été extrait de la composition pour devenir *Jeune garçon nu à cheval* (1906) (fig. 275), mais cette fois, dans un format significativement plus restreint. L'étude de *Jeune garçon nu*, conservé dans une collection privée, a fait couler davantage d'encre que le couple de *Boy Leading a Horse*, mais si peu.

L'ouvrage *Pablo Picasso. Jeune garçon nu à cheval, 1906* de Molly Dorkin et Marilyn McCully célèbre l'œuvre en lui offrant une visibilité grâce à son titre et en présentant certains croquis préalables associés à celle-ci, à *Boy Leading a Horse* et à *The Watering Place*, mais sans plus.

³⁸ *The Watering Place* trouve son écho dans *Fantaisie équestre de la Dame rose* (1913) (fig. 274) d'Alice Bailly, selon une esthétique cubiste futuriste et sans référence explicite au bord de mer, sous une perspective intéressée par les nombreuses façons d'être à cheval. Dans l'œuvre par Bailly, la multitude de positions des équins et des amazones suggère une quantité de façons d'être en relation avec l'animal, sans pour autant que soit lisible le degré d'équilibre des positions des personnages à cheval.

Dorkin et McCully s'intéressent à la période et à l'artiste, mais semblent incapables de décrire ce qu'elles ont observé en leurs propres termes, ce qui fait douter du fait qu'elles aient réellement examiné les deux œuvres citées. La seule mention accordée à *Boy Leading a Horse* est une citation attribuée à Leo Stein, datant de la création de l'œuvre, qui en dit qu'il s'agit de « la meilleure chose de la période » (2014 : 44). Chez Charles et Podoksik, l'œuvre *Nude Boy* (1906) (fig. 276) est traitée en profondeur et considérée comme porteuse de similitudes évidentes, dans le traitement du corps du protagoniste humain, avec *Boy Leading a Horse*, mais sans se pencher sur cette dernière (2018 : 98). En centrant leur attention sur l'humain et en excluant le cheval du discours, ces auteures participent malgré elles à l'effacement du cheval en art. Dans son ouvrage *Image of the People*, T. J. Clark s'est penché sur la signification des bégaiements et des silences des critiques. Il dit : « Comme l'analyste à l'écoute de son patient, ce qui nous intéresse, si nous voulons découvrir le sens de cette masse de critiques, ce sont les points où la monotonie rationnelle du critique se brise, échoue, vacille [...] [L]es points où la critique est incompréhensible sont les clés de sa compréhension » (1973b : 251). En effet, je crois, comme T. J. Clark, que le désert de mots entourant *Boy Leading a Horse* dans l'histoire de l'art est résolument révélateur des mécanismes éthiques et interespèces en jeu, qui laissent le critique désemparé face à une œuvre rare qui dépasse ses connaissances et sa compréhension d'un sujet. Puisque *Boy Leading a Horse* détonne en refusant la « monotonie rationnelle » prévalente au sein de la discipline, c'est-à-dire la représentation de la soumission du cheval à l'humain, l'œuvre a brisé – positivement – la ligne de l'histoire.

Cavaliers sur la plage I, II (1902) (fig. 277) (fig. 278) par Paul Gauguin est généralement admise comme étant une inspiration directe pour la création de *The Watering Place*³⁹. Les formes élémentaires, les couleurs neutres, la présence de l'eau – matière première de toute vie –, offrent à l'ensemble une atmosphère estompée qui semble être « hors de tous lieux »⁴⁰. Située « à la frontière

³⁹ « Picasso réalise une série de jeunes cavaliers dans des paysages idylliques qui révèlent un intérêt profond pour Paul Gauguin et Pierre Puvis de Chavannes, dont le Salon des indépendants présente également certaines œuvres » (Bouvier 2018 : 297). C'est en « hommage » à cette présumée influence de Gauguin sur Picasso que *Boy Leading a Horse* a été accroché aux côtés des tableaux de Gauguin lors de l'exposition *Picasso. Bleu et rose*, tenue du 18 septembre 2018 au 6 janvier 2019 au musée d'Orsay. Voir en ligne : <https://www.rtf.be/article/le-meneur-de-cheval-de-picasso-expose-au-musee-d-orsay-9866813>.

⁴⁰ Ces scènes situées au bord de la mer ont inspiré certains artistes à exprimer des rapports plus équitables dans la relation entre figures équinées et humaines. Il est très possible que la figure du cheval serve alors une représentation symbolique, comme cela pourrait être le cas avec les chevaux par Fritz Brandtner dans *Sur la plage* (1936) (fig. 279).

de l'allégorie » (Zellal 2018 : 379), *The Watering Place* invite à une plongée vers cette idée nébuleuse des « origines » et à croire à un monde d'avant la grande cassure, où l'animal, magique, était porteur de promesses (Berger 2011 [2009] : 20, 21)⁴¹. En ce sens, Camille Morineau avance que « [s]auvage, libre, à l'image de l'homme d'avant la civilisation, le cheval est souvent utilisé par les artistes d'avant-garde comme emblème d'un retour à l'origine » (2008 : 366)⁴². Sous cette logique, l'agencement des teintes de tous les éléments – eau, sable, terre, ciel, animaux, humains – offre une base stable et rassurante à *The Watering Place* (fig. 270) qui évoque puissamment l'idée que depuis le début des temps, tout et tous évoluent dans ce monde. La texture fibreuse du papier participe à entremêler les destinées des espèces de la même manière que les fibres elles-mêmes sont inextricables du papier. Cependant, comme le précise Berger, « une quête de l'origine reste par nature insatisfaite » (2011 [2009] : 27).

L'œuvre est construite d'une vision primaire, idyllique, utopique, où humains et chevaux se partagent le monde harmonieusement⁴³. Du médium de la gouache émane une suavité enivrante qui aspire le regardeur vers un sentiment de vulnérabilité et d'humilité. La force d'attraction de *The Watering Place* est sa douceur. Y déposer son regard semble naturel. En sa présence, il est facile de répondre à son invitation. Le dessin murmure une sérénité que l'on souhaiterait totale et capable d'habiter. Son bord de plage vierge procure une sensation de calme profond où, une fois le pied posé dans l'eau, tout peut advenir. Intuitivement (ou désespérément), j'ai conçu l'œuvre comme porteuse des plus grands potentiels de paix interespèces. Ceux qui, de prime abord, se donnent rarement à voir, seulement parfois en rêve. Je suis d'avis que la croyance d'une paix entre le cheval et l'humain exclusivement liée à cette idée d'une origine perdue rend d'autant plus

⁴¹ Devant ce qui pourrait être considéré une pensée essentialiste, Berger possède des arguments : « Le terme *unité du monde* peut acquérir une aura dangereusement utopique, mais seulement s'il est considéré comme politiquement applicable au monde tel qu'il est. La condition *sine qua non* de l'unité du monde est la fin de l'exploitation. C'est en édulcorant ce fait que l'on rend le terme utopique » (Berger et Overton 2018 [2016] : 119).

⁴² Suzanne Preston Blier note que Picasso évolue dans une époque et des cercles sociaux où les idées de Darwin sont acceptées. La conception de l'humain dérivant d'une « évolution animale », depuis les singes, circule librement chez les artistes, les philosophes et les scientifiques. Pour Preston Blier, « [i]l est clair que l'une des questions les plus importantes de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième est celle des origines : l'évolution versus la création divine » (2019 : 238).

⁴³ Le futur cheval de *Boy Leading a Horse* témoigne de cette animalité indissociable du grand tout et qui, depuis le début des temps, fait son chemin dans les esprits par différentes théories de l'évolution, et plus récemment par certains courants des études animales. Depuis « la nuit des temps », l'histoire humaine raconte, en mots et en images, un partage du monde avec les autres espèces. Dans la civilisation occidentale, le jardin d'Éden en est l'exemple le plus courant.

difficiles à voir, pour les croire, les réels possibles relationnels que *Boy Leading a Horse* invite à découvrir.

À première vue, *Boy Leading a Horse* (fig. 253) confirme l'envolée lyrique interespèces que suggère l'esquisse. Dans le ciel, les larges traits de pinceau appliqués dans différentes directions donnent une impression de vent. C'est la crinière du cheval, et particulièrement sa frange, légèrement soulevée sans retenue par la brise qui exprime l'idée d'une communication fluide des crins avec l'haleine de l'air. Par le peu de lignes de contour et par l'usage de couleurs apparentées, les poils de la crinière ne sont nullement contraints à n'être que « crinière ». Ils peuvent aussi être « vent ». Cette réticence à « fermer les formes », à les emprisonner par un trait, est également visible à l'horizon, qui touche librement le ciel partout, sauf entre les deux figures.

Chez le cheval, ses sabots postérieurs se fondent dans le sol et s'estompent. La toile accueille son sujet à un tel degré qu'elle l'absorbe, au point où le binaire sujet-toile commence à se défaire. Le pied arrière du garçon, peint en raccourci pour donner l'effet de perspective, prend une forme évoquant celle d'un sabot, tandis que le pied du devant, avec son espacement entre l'orteil et les autres doigts de pied, demeure exclusivement humain⁴⁴. Le cheval se tient quant à lui sur la pointe de son sabot droit, le plus défini, seul point d'ancrage à la terre. Pour retenir ce cheval d'hélium, tel un signifié flottant, le jeune homme serre dans son poing une ficelle invisible à la hauteur du cœur de l'animal. Les nombreux indécidables de l'œuvre n'opèrent pas sans résistance, mais ils forcent sur l'ensemble plusieurs possibilités de liens. En termes interespèces, c'est selon moi l'absence de corde qui rend le plus puissamment le trait d'union entre l'humain et le cheval.

4.4 La nudité des espèces

La sobriété picturale de *Boy Leading a Horse* convoque peut-être plus facilement l'essentiel. Pour moi, son caractère frugal est propice à la réflexion sur le grand thème de la nudité, en histoire de l'art, pour en considérer les limites et possibilités. Certes, je me pencherai ici sur « la nudité » des

⁴⁴ Le cheval « d'origine » possédait des orteils qui se sont tranquillement « fondus » en un seul sabot (un seul doigt). À ce sujet, je suggère la lecture de travaux en biologie évolutive sur le site <https://royalsocietypublishing.org/doi/full/10.1098/rspb.2017.1174>. Par ailleurs, la châtaigne, cette excroissance cornée située à l'intérieur des pattes, plus ou moins à la hauteur du genou (pour les membres antérieurs) et du jarret (pour les postérieurs) est reconnue comme un vestige d'un ancien doigt. Elle serait, selon les théories, soit la trace du pouce soit celle d'un coussinet plantaire.

personnages de l'œuvre, mais surtout sur l'écriture qui « habille » l'œuvre d'art. J'ai déjà dit plus haut, en lien avec *Boy Leading a Horse*, que j'associe l'idée de nudité à une libération des traditions, à plus d'affranchissement culturel. Il est aussi vrai, de façon plus large, que la nudité m'apparaît être ce qui différencie la présentation et la représentation. C'est en ayant ce contexte précis en tête que je tente de dévêtir mes écrits, de les rendre plus nus, pour ainsi essayer de dépasser les idéologies qui limitent l'histoire de l'art dans ses façons actuelles de voir et de dire les œuvres.

Utiliser l'écriture pour aller au-delà de l'écriture est une aspiration difficile à réaliser, mais je crois que l'exercice en vaut la peine. Ainsi, l'œuvre d'art vue nue serait une œuvre qui n'est pas restreinte ni encadrée en termes binaires par nos vues sur elle. Une œuvre qui déborde de l'œil. Une œuvre avec laquelle je cherche à bâtir une relation. Une œuvre qui marche à mes côtés sans que je tire « sur la laisse » pour qu'elle me suive. Une œuvre à laquelle je n'attache pas un signifié transcendantal. Une œuvre sans laisse. Une œuvre qui n'a pas à se dévoiler, et donc pas à se déshabiller. Une œuvre qui ne doit rien à personne. Qui n'est surtout pas redevable aux textes de la discipline. C'est une œuvre qui sait renier son titre, sans fausse pudeur. C'est une œuvre aussi qui parfois communique l'incommunicable, ou encore ce que l'on ne sait pas traduire.

En tous ces points, pour moi, *Boy Leading a Horse* est nue. Visuellement, la nudité des protagonistes fait partie intégrante d'une nudité bien plus vaste qui loge l'ensemble. Dans l'œuvre, tel un jeu de poupées russes, la scène dépouillée expose la nudité du sol, de l'horizon et du ciel pour finalement révéler ce qui semble être la nudité du cheval et du garçon⁴⁵. Si en art on s'attend à voir des humains représentés nus, j'aimerais attirer l'attention sur la question de la nudité de l'animal qui, si elle existe, suscite généralement peu de réflexion. Du côté de la philosophie, Derrida, en se retrouvant nu devant son chat au sortir de la douche, « une sorte d'animalséance » (2006 : 18), s'est posé des questions importantes au sujet de la conception de notre propre nudité en comparaison avec celle de l'animal. Selon le penseur, il y aurait d'un côté l'humain qui a honte d'avoir honte d'être « nu comme une bête », tandis que chez l'animal, une absence de honte signifierait dès lors que « nus sans le savoir, les animaux ne seraient pas, en vérité, nus » (19). « Parce qu'il est nu, sans *exister* dans la nudité, l'animal ne se sent ni ne se voit nu. Et donc il n'est

⁴⁵ La représentation du corps sans vêtement est récurrente au cours de cette période chez l'artiste. *Deux frères* (1906) (fig. 280) et *Nude Combing Her Hair* (1906) (fig. 281) ne sont que deux exemples parmi plusieurs autres.

pas nu. Du moins le pense-t-on » (20). Sans statuer sur la question de la nudité – ou pas – de l’animal, Derrida ouvre une porte sur ce sujet, qui offre matière à réflexion.

Culturellement, le cheval est d’emblée considéré comme « tout nu », car sans vêtements. Néanmoins, les occasions sont rares, en art et dans le quotidien, où il ne doit pas être « habillé » d’un quelconque équipement au contact de l’humain. En effet, la selle, la bride, le mors, les rênes, le licou, la longe sont très (trop) couramment considérés comme des « habits » qu’il est impératif de lui faire enfiler en présence du « maître », de l’écuyère, du palefrenier⁴⁶. Peu réfléchissent à ce que l’on considère généralement comme la « nécessité » de l’habiller. En « habillant » physiquement le cheval d’équipements divers, l’humain peut également, subtilement, « habiller » la relation interespèces, la travestir. Souvent ces habits harnachent le lien. Ils le contraignent, le figent, l’empêchent de s’émanciper... lui font dire de fausses choses. L’usage d’équipement cache très fréquemment, plus ou moins efficacement pour qui sait y voir, plusieurs maux relationnels. L’attirail peut maintenir l’inégalité de la relation. Ces « vêtements » ont un poids. Ils agissent *sur* le cheval et *sur* la relation. Portés par le cheval d’art ou de chair, ils font partie des habitudes du voir du regardeur. On s’attend à ce qu’auprès de l’humain, les rênes, la bride, la selle, la laisse, soient présents⁴⁷.

L’exemple du mutisme entourant *Boy Leading a Horse*, où « les rênes manquent [...] un élément qui mystifie les spécialistes » (Abrahams 2012), montre à quel point les habits que l’on fait porter au cheval sont liés à notre définition du cheval. On en est venu à croire que la laisse (même absente) *est cheval* et qu’elle est ce qui orchestre la relation : un jeune homme guide (lead) un cheval. Qu’importe que cette laisse soit absente, on habille tout de même l’œuvre des habits que l’on fait

⁴⁶ Je ne cite ici que les morceaux d’équipements les plus utilisés. Il m’est facile d’allonger la liste en y incluant la taille des oreilles et de la queue, la tonte de la robe, des vibrisses et des poils à l’intérieur des oreilles, les bandages et les guêtres de compétition, les fers, le vernis sur les sabots, le gingembre dans l’anus (pour faire « joli » avec une queue bien relevée lors de compétition), le « Vicks » dans le nez (pour ne pas que l’étalon sente l’odeur de juments en période d’ovulation), le fixatif à crinière, le masque filet contre les moustiques... bref, l’industrie des « équipements équestres » est lucrative et les « modes » auxquels sont soumis les chevaux sont nombreuses.

⁴⁷ Un sondage datant de 2023 et effectué auprès de 4000 répondants issus de la population générale conclut que « [l]es cavaliers et les chefs de file de l’industrie doivent continuer de faire progresser le bien-être des chevaux afin de maintenir et d’accroître l’acceptation du sport équestre par le public ». Le plus souvent, le public affirme le désir de voir « que les chevaux peuvent prospérer dans l’équitation [thrive in equestrianism] », étant insatisfait avec le statu quo à 60 %. Pour consulter l’article qui fait état de ces résultats, voir le <https://www.horsetalk.co.nz/2023/06/17/riders-show-horses-thrive-equestrianism/?fbclid=IwAR3cJWGoE1wemmCzHFQfrZEUjlrRYyJoeKSxf6Tllxj9R3fLxfXO3ceKoEg>.

porter de façon imaginaire au cheval et à la relation équinehumaine. Ainsi, pour revenir sur le doute de Derrida, je ne dis pas que le cheval reconnaisse sa nudité. Je ne crois pas qu'il sache se la conceptualiser, mais j'affirme cependant qu'il sait assurément s'il porte ou non des pièces d'équipement, en d'autres mots, s'il est « habillé », qui plus est lorsqu'il se trouve en présence de l'humain. De plus, le cheval a d'autres aptitudes liées à la nudité. Il sait si l'humain qui le côtoie est « habillé » d'émotions qu'il aimerait garder pour lui. En ce sens, il sait nous voir nus et nous sommes nus devant lui. Derrida en a décrypté l'expérience pour nous tous en présence d'un chat.

L'histoire de l'art habille régulièrement d'interprétations les chevaux qu'elle examine. Un regard plus débridé permet de rendre compte de la multiplicité singulière des membres équins qui composent le grand troupeau de la discipline. Depuis leurs cadres et vêtus de peinture, ils ne savent pas toujours très bien résister à l'enclos trop petit de lectures dévoreuses de libertés. Les chevaux de Picasso ne sont pas exemptés de l'emprise de la discipline. Au contraire, elle semble les trouver particulièrement inspirants pour assouvir ses élans sporadiques ou soutenus d'anthropomorphisme et d'instrumentalisation. L'interprétation de Gottlieb du cheval de *Boy Leading a Horse* est fâcheuse et terriblement réductrice. La penseuse affirme qu'au cours de la période rose de Picasso, le cheval est, pour lui, « la quintessence de la féminité » (1964-1965 : 108)⁴⁸. Par cette conception, Gottlieb « habille » exagérément le cheval de l'œuvre qui nous concerne :

la jument est une créature charmante, bien que légèrement maniérée [mannered]. Consciemment, elle affiche sa belle apparence, avec une connaissance innée de la façon de faire. Mais elle est aussi fragile et semble se tourner vers le garçon beaucoup plus petit qui la conduit par des rênes invisibles. Notez que les deux sont des partenaires, et non des adversaires. Sa tendresse et sa douceur sont complétées par la force et l'assurance du garçon. (Gottlieb 1964-1965 : 108)

⁴⁸ Pour Dupuis-Labbé, l'enchevêtrement érotique de la femme et de la jument culmine dans l'œuvre *Dompteur, écuyère-jument ailée, et acrobate à la boule* (1970) (fig. 282) (2003 : 161). Je remarque que dans cette eau-forte sur cuivre, les antérieurs de la jument se retrouvent sous les aisselles de l'écuyère, tandis que ses pieds se sont transformés en sabots. L'hypersexualisation de tous les personnages de l'œuvre est évidente. L'homme brandit un long bâton à la forme phallique de son bras gauche démesurément gros. Son phallus est également disproportionné. Le cheval qui fait face à l'homme a la bouche entrouverte, à la hauteur de l'organe mâle. Les sexes féminins sont suggérés par des fentes, des poils. Les anus du cheval et de la femme sur le ballon sont évidents. Chez Picasso, plusieurs œuvres, qui selon mon regard mêlent les figures de l'équin et de la femme, imposent une résistance entre les mots et l'image, le mot « femme » étant dans le titre tandis que le cheval apparaît dans l'œuvre, comme dans *Buste de femme et autoportrait* (1929) (fig. 283). En d'autres cas, un type de compagnonnage cheval-femme est clairement représenté, comme dans *Femme assise et cheval* (1931) (fig. 284).

Humaniser le cheval, l'imprégner de préoccupations humaines, ne sert pas la relation. Imaginer quelqu'un faire le contraire, c'est-à-dire faire porter à une femme des caractéristiques équinés, apparaît spontanément ridicule. Nous sommes visiblement moins bons à détecter les dommages du processus inverse. Gottlieb sexualise à outrance l'équin, « en lui-même » et dans son rapport interespèces. Cette association de la figure du cheval au féminin par la penseuse est troublante et révélatrice de problématiques plus anciennes⁴⁹. Pour Gottlieb, l'équin de *Boy Leading a Horse* est incontestablement une jument. Une jument n'offre pas de signes qui exposent le fait qu'elle soit une femelle. La jument n'a pas d'attitude particulière⁵⁰. Aucun élément de *Boy Leading a Horse* ne permet d'identifier une vulve. En l'absence d'organes sexuels, il est impossible de définir le sexe d'un cheval. Chez un cheval, ni sa couleur, ni la longueur de sa crinière, ni sa façon de se mouvoir ne sont des indices qui permettent d'en déterminer le sexe. De plus, selon la description stéréotypée de Gottlieb, la créature joue et affiche ce qui peut être considéré comme « des atouts féminins », tels que le charme, la fragilité, la soumission. En avançant que la « jument » de l'œuvre « se donne en spectacle », qu'elle use « consciemment » de stratégies, l'auteure anthropomorphise le cheval-sujet et le réduit à être vecteur d'une idéologie machiste, qui avale également la femme humaine par la bande. La penseuse confirme l'inégalité relationnelle en affirmant que bien que les deux soient « des partenaires, et non des adversaires », le féminin fragile doit se tourner vers le masculin (même s'il est petit) pour compenser un manque inné de solidité, pour être guidé d'une « rêne invisible ». À travers les propos de Gottlieb, on n'apprend strictement rien du cheval de l'œuvre. Il ne nous est pas présenté. Il est exclusivement mis au service des idées de la penseuse, habillé d'une représentation.

Lorsqu'on cherche à voir l'équin de *Boy Leading a Horse* d'un regard nu, il rend compte, par son œil droit braqué sur nous, qu'il nous attendait et qu'il a toujours été prêt à être vu de la sorte. Ce regard affiche son pouvoir de dire. Tout comme Bonheur l'a fait par un traitement pictural très

⁴⁹ Au XIX^e siècle, « [l]es images de chevaux et de femmes ont constamment renforcé ou remis en question un ordre social dominant dans lequel les uns et les autres étaient supposés être soumis à la volonté de l'homme » (Chadwick 1993 : 107). « L'idée largement répandue selon laquelle le corps des femmes, à l'instar de celui des chevaux, doit être fréquemment remis en selle [reining-in] aligne également le langage de la gynécologie sur celui de la pornographie dans leurs utilisations respectives de la métaphore » (106).

⁵⁰ Dans le monde équestre, des préjugés persistent à ce sujet, à savoir que les juments, « comme les femmes », sont plus caractérielles. Dans une recension importante d'études sur le thème du « tempérament », Marianne Vidament et Léa Lansade concluent qu'il « semblerai[t] que les étalons soient plus grégaires, émotifs et actifs que les juments, même si tous les auteurs scientifiques ne s'accordent pas sur ce sujet » (2017).

différent, ce regard équin peint par Picasso est franc⁵¹. De fait, le cheval de *Boy Leading a Horse*, à sa façon, est capable d'un regard parlant. Il défie et conteste l'ordre préétabli, selon lequel le cheval-sujet se voit régulièrement refuser son autonomie⁵². Cependant, il ne peut qu'être reçu d'un regard nu – comme tous les Autres d'ailleurs. L'échange nécessite l'hospitalité. « Je t'accueille, je te reçois car tu te donnes et tu me confirmes que tu n'attendais que ça⁵³. » Habitée à regarder longuement les chevaux au champ, les chevaux d'art sont devenus pour moi des tableaux vivants. Par un fort degré d'engagement avec l'œuvre, l'acte de voir peut devenir relationnel; le regard, physiologique. Ensemble, nous pouvons beaucoup⁵⁴.

En réalité, sur le plan visuel, l'espace entre le cheval et le jeune garçon de *Boy Leading a Horse* est exclusivement rempli de « rien », ou si on en fait une lecture plus poussée, il est rempli d'un lien relationnel librement habité par les volontés distinctes des deux partis. Ce n'est pas un travestissement; l'espace se présente nu d'équipement. Il est ainsi dénué de (pré)texte. Rien de « traditionnel » ou d'attendu n'y est lisible. C'est une chance; le lien interespèces est rarement donné à voir si nu. D'un point de vue éthique, l'idéal pour présenter l'œuvre serait de trouver une écriture qui n'interprète pas. Essayer de faire une telle écriture est souhaitable, mais le faire sans jamais trébucher dans les filets de l'interprétation est impossible. Néanmoins, une écriture qui résiste aux conclusions figées et qui est ouverte à se faire surprendre par les jeux des signifiés est plus à même de rendre compte des mots-représentations qui habillent et des mots-présentations qui rapprochent de la nudité.

⁵¹ Au contraire d'une pratique comme celle de Bonheur, qui a cherché de façon appliquée à présenter des regards « vrais », la « vérité du regard » de ce cheval par Picasso est née d'une technique « plus libre », typique de son époque.

⁵² Peut-être ce cheval fait-il le meilleur usage de ce regard fort, typiquement espagnol (*mirada fuerte*), mentionné par David D. Gilmore (1987) et Richardson (1992).

⁵³ Suivant la lecture de la bande dessinée d'Olivier Supiot, *Le cheval qui ne voulait plus être une œuvre d'art* (2016), je pose la question : qui sait ce que font les chevaux des œuvres d'art, dont le cheval blanc de Géricault – personnage principal de la bande dessinée –, une fois le musée vidé de ses visiteurs? Celui de *Boy Leading a Horse*, une fois sorti du tableau, sans œillères pour limiter sa vue périphérique, a l'entière capacité de tout observer. De plus, sans bride, sans rênes, il peut se mouvoir à sa guise et élargir l'espace entre lui et le garçon comme bon lui semble. Sous cet angle, sa proximité avec l'humain se lit comme un choix, *son choix*.

⁵⁴ Tenant compte du fait que le cheval est partenaire, bon gré mal gré, de l'humain depuis environ 5500 ans, Ann Game propose l'hypothèse que « [p]ar leur interconnexion, par leur participation à la vie du monde, les êtres humains sont toujours mélangés [mixed], et ont donc ce que l'on pourrait appeler une capacité à être cheval [a capacity for horseness] » (2001 : 1).

Au sein de la discipline, il existe de grands écarts de lecture de « l'humain nu ». En effet, l'humain sans vêtement est également souvent habillé d'interprétations. Dans un contexte contemporain et occidental, Berger propose des différences fondamentales, au sein des représentations artistiques, entre « le nu » (nudity), qui ne peut pas être perçu comme tel par les autres, et la « la nudité » (nakedness), qui est l'équivalent d'être nu – pour vrai⁵⁵. Le penseur s'intéresse particulièrement à appliquer le concept à un type de corps marginalisé : celui de la femme⁵⁶. Berger affirme qu'établir une distinction entre la « nudité » (nakedness) et le « nu » (nudity) (être un objet sans vêtement) est nécessaire, au sein de la discipline, pour remettre en cause l'angle choisi pour analyser les corps féminins. Il avance qu'un regard éminemment plus perspicace doit être posé sur les interprétations dominantes concernant les représentations des corps sans vêtements, car il est impératif de réaliser collectivement, et non seulement en art, que notre perception était et demeure discriminatoire. Selon lui, il est clair que la vaste majorité des corps féminins représentés sans vêtement comportent une problématique importante. Pour Berger, ces femmes ne sont jamais nues (naked). Représentées *pour* un homme et la plupart du temps *par* un homme, ces femmes sont « habillées » d'une idéologie machiste. Une idéologie qui tend à dominer leur portrait⁵⁷. En revanche, pour Berger « la nudité » (nakedness), c'est être réellement nu, c'est être soi-même (2014 [1972] : 54). « La nudité » [nakedness] se découvre elle-même, mais le nu [nudity] est livré en spectacle » (54). Pour le penseur, la vue du corps nu (naked) déclenche viscéralement le rappel d'une sexualité partagée par tous, depuis la naissance, ce qui provoque en nous « un très grand sentiment de soulagement » et de réciprocité (59)⁵⁸. Inspirée par les réflexions de Berger, je considère la représentation du jeune garçon de l'œuvre comme un cas complexe. Il est pour moi à la fois « un nu » (nudity) dans le sens classique entendu par l'histoire de l'art occidentale, c'est-à-dire que son corps est livré à voir, donné

⁵⁵ Ces idées sont tirées de l'ouvrage de Berger *Voir le voir* (en anglais, *Ways of Seeing*) (2014 [1972]), qui était à l'origine une série télévisée de quatre épisodes de trente minutes chacun ayant comme intention de tenter de démystifier l'histoire de l'art et les façons de regarder les œuvres. Le terme « male gaze » y aurait été introduit, duquel Mulvey s'est par la suite inspirée pour développer ses idées.

⁵⁶ Les actions des Guerrilla Girls, reconnues dans le milieu, servent le dessein de rendre visible le traitement inéquitable des femmes en art et en histoire de l'art. Je suggère l'exploration de leur site : <https://www.guerrillagirls.com/>.

⁵⁷ Preston Blier utilise le terme « modélisées [modeled] » pour parler des femmes modèles dans *Les demoiselles d'Avignon* (2019 : xiv, préface).

⁵⁸ Berger inclut le cheval de façon discrète dans ses réflexions sur le thème de la nudité. Dans une section sans mots qu'il nomme « Essais purement picturaux », une œuvre peinte par Stubbs ainsi que quelques autres provenant de peintres anglais des XVIII^e et XIX^e siècles, toutes représentant le cheval, sont données à voir sans aucun élément d'information, de manière à éveiller la vue (2014 [1972] : 124-125). La découverte, en fin de rédaction, de cet aspect du travail de Berger, picturalement inclusif du cheval, qui m'avait jusqu'alors échappé, m'a réjouie. Il en dit que ce sont « [d]es animaux peints comme des œuvres montés sur quatre pattes » (101).

en spectacle et rattaché à un style (Picasso aurait été influencé par les statues grecques), *et* qu'une part de sa « nudité » (nakedness) est discernable.

Dans la suite des idées de Berger, j'extrapole qu'il y aurait des chevaux d'art qui sont représentés et entendus « nus » (nudity), c'est-à-dire montrés « prêts à servir », comme c'est le cas selon Berger pour la majorité des nus féminins. Les portraits par Stubbs me semblent être des exemples parlants de chevaux habillés d'une idéologie qui a pour but de plaire au regardeur. Plus rarement, on retrouve des chevaux plus « nus dans leur nudité » (nakedness), c'est-à-dire créés avec un souci de les représenter « tels qu'ils sont » : des êtres uniques, investis d'émotions.

Si l'on revient aux idées de Derrida, se pourrait-il que le regard de l'adolescent, pénétrant et sombre, porte l'empreinte de la honte? Selon Berger, le dualisme inhérent aux rapports entre humains et animaux « éveille en l'homme [*sic*] une espèce de nostalgie » (2011 [2009] : 32). Peut-être les yeux du garçon traduisent-ils la honte de ce dualisme que tous, quelque part, nous portons, même s'il peut sembler chez certains enfoui dans un puits de déni, sans fond, noir comme le sont les yeux du jeune homme. Car sans le masque qui habille sa supposée « supériorité », l'humain est aussi fragile que l'animal. Ôter ce masque lui permettrait peut-être de réaliser humblement qu'à la fin, sa mort ne sera pas plus spéciale que celles des animaux avec lesquels il partage sa condition de mortel⁵⁹.

4.5 Porter le masque

Boy Leading a Horse et *Portrait de Gertrude Stein* (fig. 285) ont été créés dans la même période, à l'hiver 1905-1906. Stein raconte qu'au bout de ses quatre-vingt-dix séances, « [l]e printemps arrivait, et les séances de pose touchaient à leur fin. Un beau jour, brusquement, Picasso a peint par-dessus la tête pour l'effacer [painted out]. “Je ne vous vois plus quand je vous regarde”, dit-il

⁵⁹ « Les animaux sont mis au monde; ils sont doués de sensations; ils sont mortels. En cela, ils ressemblent à l'homme [*sic*] » (Berger 2011 [2009] : 21). Derrida conceptualise « la finitude que nous partageons avec les animaux », car nous réalisons alors que « [p]ouvoir souffrir n'est plus un pouvoir, c'est une possibilité sans pouvoir, une possibilité de l'impossible », et il ajoute que « la possibilité de partager cet im-pouvoir, la possibilité de cette impossibilité, l'angoisse de cette vulnérabilité et la vulnérabilité de cette angoisse » mènent à « la compassion » (2006 : 49).

en colère. Et ainsi on laissa le portrait comme ça » (1980 : 60)⁶⁰. Picasso revint à Paris à l'automne de la même année pour peindre un nouveau visage à son portrait, sans consulter Stein, son modèle. Pour Alfred H. Barr, « [l]e nouveau visage, dont le style diffère de celui du corps et des mains, ressemble à un masque... » (Barr 1946, cité par Schneider 1947-1948 : 81).

Comme il l'a fait avec *Portrait de Gertrude Stein*, l'artiste réserve un traitement atypique au visage du jeune homme de *Boy Leading a Horse*. En effet, dans son ensemble, l'œuvre est peinte à l'aide d'un large pinceau, capable de brosser avec affection. Cependant, pour façonner la face de l'humain, Picasso utilise un pinceau beaucoup plus mince, aux poils courts. Avec ce nouvel instrument de travail, il peint par à-coups, rapidement (fig. 286)⁶¹. L'épaisseur de l'empâtement qu'il accumule sur le visage contraste avec le reste, où la peinture est appliquée uniformément sur la toile. La manœuvre culmine en un résultat particulièrement poignant. C'est à la fois le changement de l'épaisseur et de la texture concentrées uniquement sur la face du jeune garçon qui produit un effet troublant : la création d'un masque. Ce détail ne se donne pas facilement à voir sur les images imprimées ou sur l'écran d'ordinateur. Lors d'un face-à-face avec l'œuvre, ce visage est difficile à regarder. Assurément, même si le sujet des masques chez l'artiste a été abondamment traité, celui qui est porté par l'humain de *Boy Leading a Horse* est resté dans l'ombre.

Contrairement au masque de Stein, celui du jeune homme ne résulte pas simplement d'un « désaccord stylistique » avec le reste de l'œuvre comme le conçoit Barr. Son rendu est violent. Par l'application de touches disparates, Picasso construit sur le visage du garçon des formes surélevées, tels de petits monticules. L'artiste réserve à l'humain, à la différence du cheval, un sort inexorable : il le barbouille, le défigure, l'empâte. La peau de sa face est changée en croûtes épaisses. De près, son apparence est répulsive. L'intention derrière l'action est difficile à saisir⁶². L'opération apparaît plus instinctive que réfléchie. Elle se situe aux limites de l'acte sauvage et peut-être même vengeur. Dans les touches qui accablent le visage de l'adolescent, l'artiste

⁶⁰ Dans un discours qui « efface » lui aussi *Boy Leading a Horse* de l'histoire, Preston Blier déclare qu'« [e]n dehors de *Les demoiselles*, le tableau le plus emblématique de cette première période est peut-être le portrait que Picasso a fait de sa mécène et supportrice, Gertrude Stein » (2019 : 138-139).

⁶¹ Ma photographie n'arrive pas à rendre justice au changement de technique et à ce qu'elle engendre dans la matière.

⁶² Sous le joug de la psychanalyse, Schneider affirme, concernant le traitement du masque de Stein, que « Picasso avait de bonnes raisons de la masquer; il exprimait une nécessité intérieure qui lui était propre – une façon de lutter contre un profond sentiment d'échec et de perte » (1947-1948 : 81).

manifeste son autorité sur son sujet. Il choisit les actions qu'il pose sur celui-ci, et ce faisant, il s'en dissocie. Picasso manie le pinceau, qui agit tel un fouet sur cet Autre, un humain cette fois. Par un jeu inconscient de transfert, Picasso exprime-t-il picturalement une résistance, commune à notre espèce, à faire « un » avec ce qui nous entoure, y compris avec l'animal⁶³?

La quantité de matière appliquée en relief a réduit la mobilité du visage du jeune jusqu'à le figer dans une expression grave, difficile à cerner. La densité du médium crée une rigidité qui restreint radicalement sa capacité à démontrer ses émotions. Fruste, d'une teinte jaunâtre plus clair qu'ailleurs dans l'œuvre, la couleur utilisée contraste avec celle du reste des éléments du tableau, sans toutefois en être complètement dissociée. En effet, étalée en couches plus fines, cette teinte semble avoir également servi au préalable pour produire la couche de fond du sol et d'une partie du ciel. Sur le corps du cheval, on en trouve des traces à la jonction de l'antérieur droit et du ventre, de même qu'au bas du poitrail. Mais toujours, la peinture y est appliquée très mince, de manière à se fondre aux teintes avoisinantes. La même couleur sert deux usages antagonistes : elle accompagne fluidement *et* elle emprisonne avec intransigeance.

Ailleurs sur le corps du jeune garçon, utilisant exactement la même coloration que pour le masque, Picasso crée de larges plaques qui longent ses membres, en s'attachant à suivre particulièrement certains muscles et os (fig. 287)⁶⁴. Chacun des doigts exposés est également « plaqué », de manière à leur préhension (fig. 288). Ainsi, dispersé et plus mince que sur son visage, un placage habille le corps du garçon et fait office d'amure. Comme pour le masque, mais dans un effet moindre, ces plaques durcissent son corps, le rendent moins malléable, moins disponible, moins mobile, moins libre. Elles habillent son apparente nudité. Ces éléments, jamais analysés auparavant ni nommés, mettent au défi les concepts de nudité chez l'humain et du voir de façon plus large. Un regard vêtu d'idées préconçues, donc un regard qui regarde moins bien, ne verra pas « l'habit » du jeune homme de *Boy Leading a Horse*; il le verra simplement nu, tandis qu'un regard nu, un regard plus présent et attentif, verra que le personnage est habillé par ses touches et textures contrastantes. Il verra son masque.

⁶³ On pourrait argumenter qu'il s'agit d'une résistance appartenant exclusivement à Picasso, car c'est lui qui a peint de cette façon, mais pouvons-nous éthiquement nous soustraire à la réflexion sur cette idée?

⁶⁴ Je répète que l'effet de ces détails est très faiblement rendu par l'image. La rencontre face à face est nécessaire pour en saisir l'impact.

En réservant un traitement différencié à l'humain, inconsciemment ou non, Picasso résiste à la création d'un tableau témoignant d'une hospitalité interespèces aux marges de la fusion. Comme si après avoir vu naître, dans *The Watering Place*, un couple humaincheval « parfaitement » harmonieux, une résistance rageuse, héritière des idées de Descartes, lui avait possiblement imposé de peindre des éléments de ségrégation dans le processus de transposition vers le grand format. C'est une passion véhémence qui se ressent dans la façon dont ce masque a été peint. La touche est patiemment colérique et sans patience pour la possibilité d'un fini soigné. En raison de l'exécution grossière, l'empâtement déborde du visage. Il va jusqu'à obstruer une partie de l'orifice de la seule oreille visible du garçon. Les traits courts et étroits ont été placés en différents sens et avec rapidité. Le traitement traduit et produit un inconfort. Le geste imprécis et cafouillant semble exprimer que Picasso est incommodé par cette pulsion qu'il ne contrôle pas, ou au contraire, c'est le geste qui s'est emparé de sa main impuissante. De part et d'autre, l'urgence d'en finir et de passer à autre chose est la même.

L'action frénétique de peindre ce masque a abouti en un choc visuel net. La face contraste, sans faire aucun compromis, avec le reste de l'œuvre, qui respire un calme de création spontanément apaisant pour le regardeur. Par un maniement sévère de son pinceau, l'artiste lacère le visage du garçon. Il le punit. La violence du geste fauche son innocence. Elle l'atterre et lui laisse peu de chance de se relever. Initialement, le garçon s'est présenté dans sa nudité, vulnérable, mais paradoxalement en habillant la face, ce masque le rend plus vulnérable encore, plus nu. Au dernier moment, Picasso contient l'humain. Il le momifie. Il lui impose un harnachement. Il réserve un traitement à l'humain qui revient traditionnellement à l'animal. Ce faisant, il renverse de manière impromptue la tradition hégémonique de l'humain sur l'animal, mais sans crier gare, il recrée l'inégalité avec son semblable. L'humain devient l'animal. Les positions sont interchangeable. Le pinceau-fouet flagelle. Le garçon se durcit. Son regard traduit la violence imposée à la victime. Ses yeux noirs, que le masque ne recouvre pas, produisent un regard qui sonde l'inconnu⁶⁵. Vers où aller? L'humain-sujet aura-t-il le courage d'abandonner le chemin le plus fréquenté? D'abandonner

⁶⁵ Il me semble important de noter que ces yeux noirs par Picasso ne sont pas genrés (fig. 289). On les retrouve aussi dans certains autoportraits (fig. 290). Pour la création de ces yeux, Preston Blier propose l'influence possible d'une statue provenant du Congo et appartenant à Matisse, une sculpture qui possède « des yeux inhabituels sans pupille qui voient tout et ne voient rien » (2019 : 82) (fig. 291).

le titre de l'œuvre, l'artiste? Prendra-t-il la chance de basculer définitivement dans un désert de possibilités fertiles? Tel un acte de foi, la marche de ce garçon masqué, accompagné d'un cheval qui le suit volontairement, serait-elle une invitation à les suivre⁶⁶?

Ce masque pourrait-il être annonciateur de potentiels à explorer? Une fois dévoilé, le masque que revêt le jeune garçon est impossible à ignorer. Sa présence est forte. Il est inhospitalier, épineux, embarrassant, ingrat. Cependant, à force d'y poser un regard attentif et déterminé à le mettre en relation avec l'ensemble de l'œuvre, un fort sentiment émerge : une crispation, une rigidité qui masque « le vrai », nous concernant tous. Dans le domaine du théâtre, de même que l'on dit que l'habit est une deuxième peau, le masque passe pour un autre visage (Lazaridès 2001). Ici, ce que l'on voit n'est pas le visage d'origine de l'humain. C'est une construction. Ce faux visage interpelle le vrai. Celui qui résiste à la tradition et qui possède le courage de se tourner vers plus d'équité interespèces. Éventuellement, en réaction à la superposition exagérée des couches de peinture appliquées, la peinture est vouée à peler, laissant entrevoir l'espoir de contempler enfin le vrai visage. Aussi, par sa nature rugueuse et sa facture moderniste, ce masque a résisté à la saisie et à l'interprétation par les mots. Sur les textures plus lisses, telles que celles produites par Bonheur et Gilpin, les mots de la discipline collent plus facilement. De fait, ce masque a-t-il peut-être protégé l'œuvre de mots inadéquats issus de symbolisations faciles. Pendant tout ce temps, les protagonistes ont marché vers un ailleurs inconnu, un futur capable de recevoir la complexité de leur lien.

Ce masque ne saura tenir encore longtemps ni résister à l'épreuve du temps qui réveille les consciences. Sa nature aujourd'hui mise à la vue impose un fait : il est condamné à craquer. Pareils, nous viendrons un jour au bout de nos maladresses avec l'Autre. Nous perdrons la face. Ce masque ne pourra contenir à perpétuité la résistance humaine à voir l'Autre et à marcher à ses côtés. Dans l'œuvre, les organes génitaux du jeune garçon ont aussi été masqués (fig. 292)⁶⁷. Très peu défini dans sa forme, peint d'une touche tout de même plus lissée que le visage, « le masque génital »

⁶⁶ Pour Nietzsche, « [t]out esprit a besoin d'un masque. Je dirai plus encore : autour de tout esprit profond, grandit et se développe sans cesse un masque, grâce à l'interprétation toujours fautive, c'est-à-dire plate, de chacune de ses paroles, de chacune de ses démarches, du moindre signe de vie qu'il donne » (1967 [1872] : 114).

⁶⁷ L'artiste s'identifiant au nom Cumwizard69420 a produit une caricature de *Boy Leading a Horse* en mettant l'accent sur la sexualité du jeune homme et positionne le sexe de ce dernier de manière à faire écho à l'antérieur gauche de l'équin (fig. 293).

recouvre une sexualité « de dessous ». Par le traitement indéterminé des organes sexuels de l'adolescent, la notion de sexualité est, au passage, démocratisée. Le (re)vêtement placé sur le sexe que l'on croit voir permet l'existence d'un sexe plus universel, moins déterminé. Si l'on se permet de mettre en question le « lead » du titre, pourquoi ne pas questionner le « boy »? Ces deux masques, celui du visage et celui de la région génitale, rendus outils d'indifférenciation, permettent de saisir au mieux qu'au sein des relations interespèces, l'humain peut remettre en cause ses aprioris face à l'Autre, et qu'une œuvre telle que *Boy Leading a Horse* démontre, par l'art, les possibles et les limites à le faire. Dans nos rapports à l'animal non humain, nous sommes tous porteurs de masques qui dissimulent plus ou moins efficacement un malaise généralisé, tout comme la joie irrépressible qu'évoque une possibilité de changement.

4.6 À juste titre?

Dans le contexte de questionnements éthiques liés aux questions interespèces en art, le cas de *Boy Leading a Horse* témoigne du chemin encore à parcourir pour savoir en discourir avec davantage de finesse. *Boy Leading a Horse* est picturalement généreuse, mais son titre agit comme un vêtement qui habille la représentation d'un conditionnement qui pèse dangereusement sur nos yeux. Le pouvoir que l'on donne aux mots du titre affuble l'œuvre d'un tissu lexical qui perpétue une illusion vicieuse. Par la compréhension qu'on en fait, ils assouvissent l'image. Ils la dominent. Ils font autorité sur ce que le tableau donne à voir. L'idéologie de la relation entre un humain et un animal, où l'humain contrôle l'Autre, est à ce point inscrite dans les schèmes de nos pensées collectives qu'elle s'est émincée dans l'œuvre par les mots du titre jusqu'à assujettir les signes qu'elle offre à lire. *Ceux qui sont présents* « disparaissent » au profit de l'apparition de *ceux qui ne sont pas présents*. Ils transforment l'image sous nos yeux aveugles : « la rêne existe », « le garçon dirige », tout cela, au-delà du voir. Le textuel renverse le visuel. Il le chamboule et le décline. C'est un titre déconnecté de sa responsabilité de nommer. C'est un mauvais employé. *Boy Leading a Horse* exemplifie à quel point nos automatismes de croyance aux hégémonies relationnelles interespèces commandent la vue. Entre nous, cela crée des maux.

Voir *Boy Leading a Horse* requiert un certain deuil du connu et le dépassement de notre propre soumission au langage, par laquelle le titre est souvent placé en maître face à l'œuvre. Voir l'œuvre revient à avoir le courage d'explorer de nouveaux regards équipés du réflexe de tenir à l'écart les

mots-étiquettes qui cherchent à neutraliser la vue ou à s'imposer sur elle. Au sujet du titre, Derrida demande :

Que se passe-t-il quand on intitule une « œuvre d'art »? Quel est le *topos* du titre? A-t-il lieu et où quant à l'œuvre? Sur le bord? hors bord? sur la bordure interne? dans un par-dessus bord remarqué et réappliqué, par invagination, au-dedans, entre le centre présumé et la circonférence? ou entre l'encadré et l'encadrement du cadre? Est-ce que le *topos* du titre, comme d'un *cartouche*, commande l'« œuvre » depuis l'instance discursive et judiciaire d'un hors-d'œuvre, depuis l'exergue d'un énoncé plus ou moins directement définitionnel dans un ensemble, et même si la définition opère à la manière d'un performatif? Ou bien le titre joue-t-il à l'intérieur de l'« œuvre », inscrivant la légende à prétention définitionnelle dans un ensemble qu'elle ne commande plus et qui le constitue? Lui, le titre, en effet localisé? (Derrida 1978 : 28-29)

Dès qu'on se demande à quoi ou à qui se relie les mots « Boy Leading a Horse » dans l'œuvre, on voit apparaître l'urgence de questionnements. L'incohérence rend compte qu'il est temps d'accepter de laisser aller la laisse attachée au collier de la tradition équestre auquel l'histoire de l'art est péniblement harnachée. Cela engendre une dépendance à des mots issus d'un vocabulaire qui ne colle pas à l'œuvre, car trop restreints en termes de possibles relationnels interespèces. Comme le cheval, la discipline souffre d'une sangle trop serrée qui l'empêche de respirer. Semblant de plus en plus encline à s'interdisciplinariser, ce que l'histoire de l'art nécessitera dorénavant est de penser autrement nos liens avec l'Autre, ici le cheval, mais aussi avec tous les Autres. De fait, l'examen de *Boy Leading a Horse* offre une chance inédite, celle de réaliser que les mots mènent le regard comme les rênes mènent le cheval. Que dans les deux cas, lorsque le consentement est absent, l'acte peut être violent. Ainsi, comment enlever la bride aux mots? D'abord il faut quitter la piste marchée mille fois et faire de nouvelles traces⁶⁸. Il faut savoir être ébloui par l'inconnu et ne rien en dire sans d'abord avoir posé notre regard – patiemment, longtemps – jusqu'à ce que monte la sève de pensées nouvelles. C'est en ralentissant le rythme, en réalisant nos difficultés à lire certaines choses, en prenant le temps de rencontrer notre humilité, que nous nous trouverons, je le crois, dans l'état le plus propice à expérimenter cette transformation du regard, qui sera alors vécue comme un événement. Pour Derrida, « *l'expérience de l'événement* est une expérience

⁶⁸ Il peut être intéressant de s'arrêter pour se demander si le pouvoir de l'humain sur l'animal ne serait pas aussi relié à des perceptions genrées et/ou à une relation entre équins et humains. Le titre *La jeune fille à la chèvre* semble indiquer qu'on offre plus facilement à une jeune fille et à une chèvre la chance d'un plus libre partenariat qu'on ne le fait pour un jeune garçon et un cheval (fig. 294).

passive, vers laquelle, et [contre] laquelle, arrive ce qu'on ne voit pas venir, et qui est d'abord totalement imprévisible, imprédictible; il appartient au concept d'événement que celui-ci vienne sur nous de façon absolument surprenante, à l'improviste » (2013 : 61). C'est alors que sans recette se présenteront des indices de « marche à suivre ».

Dans l'œuvre, le cheval n'est accroché à rien ni à personne. Il est affranchi de harnachement, ce qui lui confère un pouvoir d'action plus important que son espèce en a l'habitude aux côtés de l'humain. Quoiqu'en disent les mots, il est autonome. Les sceptiques pourraient encore croire que la laisse « devait » être là. Comme Rubin, certains pourraient se rabattre sur le modernisme de Picasso pour expliquer que « les rênes et la bride *évoquées* dans le geste du garçon ont été omises parce qu'elles étaient inutilement détaillées » (2012 [1992] : 103). C'est possible, mais si nous allions plus loin? À ceux qui exigeront des preuves, en ces moments inquiets où le voir doute, quand cela est possible, on peut tenter de reculer dans le temps pour remonter les traces de l'œuvre. Le voir demandera souvent d'être rassuré. Il est, par conditionnement, un enfant inquiet. Dans le cas de *Boy Leading a Horse*, il est possible d'explorer certains travaux préparatoires. Même si je crois au droit de ceux-ci d'avoir une vie autonome « de l'œuvre », ils offrent tout de même parfois, comme c'est le cas ici, visuellement leur lot d'arguments complémentaires. En plus du témoignage laissé par *The Watering Place*, l'examen des différents croquis disponibles démontre que la gestuelle du garçon s'est déclinée selon quelques variantes, comparativement à celle du cheval qui est restée inchangée (fig. 295) (fig. 296) (fig. 297) (fig. 298). Dans l'esquisse logée à la Tate Gallery et dans celle où une jeune fille est portée par le cheval, l'invitation de l'humain envers l'équin est particulièrement explicite. Dans l'ensemble, la laisse apparaît n'avoir jamais été un projet. Ces dessins révèlent aussi que contrairement au jeune garçon, le cheval a toujours été présenté sans vêtements-équipements⁶⁹. Au bout du compte, c'est le titre qui matérialise le vêtement le plus collant.

⁶⁹ Dans le corpus de Picasso, cette idée d'offrir à l'équin quelque chose de sa liberté n'est pas exclusive à *Boy Leading a Horse*. Déjà, *Le petit picador jaune* (1890) (fig. 299), sa première œuvre connue, celle que Picasso a conservée toute sa vie, n'avait pas de rênes. Sur le même thème, *Standing Picador with his Horse* (1959) (fig. 300) démontre également une communication entre un toréero et son cheval qui ne requiert aucune bride. Dans la main de l'humain, un bout de corde est suggéré, mais cette suggestion ne prend racine nulle part dans l'œuvre. Avec son visage tourné vers le cheval et sa main déposée sur son encolure, il est facile de lire que l'humain communique à l'animal son souhait de collaborer. L'expression donnée à l'animal montre clairement qu'il pousse sa limite d'accueil autant qu'il le peut pour accommoder l'humain. En effet, une part de résistance se lit dans le positionnement de ses oreilles et dans sa tête relevée. Ces détails picturaux agissent comme des témoins du vacillement de la balance interspécies. Ces exemples ne représentent qu'un minuscule échantillon de la masse que j'aurais pu évoquer. Je ne souhaite certainement pas encenser

Picasso a souvent fait jouer ensemble les mots et les chevaux en les combinant⁷⁰. Son souhait n'était pas exclusivement celui de Verrocchio, c'est-à-dire de rendre le cheval-sujet « facilement lisible »; l'expérimentation est un facteur clé à l'époque des modernes. Le cas qui nous concerne est utile pour appeler à la vigilance des « jeux de mots » qui figent l'œuvre en la condamnant à une lecture unique. Le logocentrisme pulse d'une pulsion individualiste. Prêchant pour son parti, il se conforte dans « son propre langage ». Il dénigre la valeur du ressenti né d'un voir sensible. Cependant, il le fait *seulement si on le laisse faire*. Nous pouvons lui donner moins d'attention. Nous avons un certain pouvoir sur lui et nous pouvons constamment devenir meilleurs à lui demander de garder le silence un instant. Devant l'œuvre, choisirons-nous les verbes hégémoniques? Conduire. Diriger. Décider. Montrer. Gouverner. Imposer. Ou bien ceux qui cherchent à débrider la domination entre cheval et humain? Marcher. Avancer. Collaborer. Décider ensemble. *Boy Leading a Horse* est avant tout une aventure du regard. Un test visuel éthique et interspèces que plusieurs ont échoué. L'œuvre est intransigeante dans sa commande de se mettre au service de « la vertu fascinatrice qui habite la notion de structure », afin de « re-comprendre et prendre au sérieux, ce qui est sans doute le plus urgent, le sens de l'imagination, de la sensibilité » (Derrida 1967b : 10).

Boy Leading a Horse fait écho à mes plus nobles aspirations de recherche sur le terrain où, *détaché du résultat, un humain invite un cheval*. La banalisation de l'incohérence entre son titre et l'image est un constat lourd de sens. Il exemplifie à quel point l'iniquité relationnelle interspèces est radicalement ancrée dans notre culture, boulonnée à la discipline de l'histoire de l'art. L'exemple devrait sonner l'alarme à nos oreilles, à nous, les « spécialistes de la vue en art ». Seulement, il expose que nous savons régler certains désaccords entre le voir et le dire en les écartant du revers

l'artiste, ni lui prêter des intentions, ni affirmer qu'il n'a jamais fait violence au cheval-sujet ou aux relations équineshumaines, au contraire. Je souhaitais simplement souligner que l'exemple de *Boy Leading a Horse* n'est pas unique. Que cette idée de lien interspèces présenté avec peu ou pas d'« attache » se répète, dans le temps, au sein d'un même corpus, et ce, même dans le contexte problématique de la corrida, que l'acte soit conscient ou non de la part de l'artiste.

⁷⁰ Opérant un lien direct avec le cheval, Picasso a plus d'une fois mêlé la ligne qui écrit avec la ligne qui dessine. Exclusivement illustré de douze chevaux par Picasso, *Les chevaux de minuit* est un recueil de poésie de la baronne Hélène d'Oettingen, dite Roch Grey (1956). L'utilisation du burin et de la pointe sèche sur cuivre confère des silhouettes épurées aux chevaux, qui prennent parfois des positions marginales (fig. 301). Pour aller plus loin dans l'étude de cet ouvrage, je propose la thèse doctorale de David Sume, *The Architectural Nature of the Illustrated Books of Iliad: (Iliad Zdanévich, 1894-1975)* (2019). Aussi, en 1906, Picasso commence l'illustration du recueil de poésie de Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911), qui comporte trente poèmes portant sur différentes espèces, dont le cheval (fig. 302). Toutefois, c'est Raoul Dufy qui a repris le projet (fig. 303).

de la main. En les cachant sous le tapis. C'est malheureux et ultimement irresponsable. Le cas de figure de ce chapitre démontre que le mot peut parfois assassiner le voir, sans engendrer ni révolution ni réflexion profonde, seulement des maux. La mise à l'écart de l'Autre, ici du cheval, qu'on ne connaît pas (ou qu'on ne connaît plus), ne saurait suffire à la production de mots inadéquats. Lorsque l'on ne sait pas, qu'on ne sait plus, face à ce qu'on n'a jamais su, devant l'urgence, demandons ailleurs. Appelons à la rescousse ceux et celles qui ont commencé à affiner leur vue sur l'Autre. Ceux et celles qui ont déjà un peu vu. Une bonification des connaissances interespèces offre tout à gagner. Pour ce faire, les partenariats sont la solution à envisager. Les récits à repenser sont incalculables. Beaucoup de très beaux mots sont à suivre. Ils créeront de nouvelles traces sur un chemin qui ne sera certainement pas dénué d'embûches, mais qui vaut la peine d'être emprunté.

À l'image du « trou » sous le menton du Percheron blanc dans le *Marché aux chevaux*, un tout petit espace distinct, à peine visible, existe également sous le menton du cheval de *Boy Leading a Horse* (fig. 304). Cette tache, singulière par sa couleur rouge, n'entretient en apparence aucun lien avec le reste. C'est « l'entre-les-corps » (Nancy 2021). Tout s'y joue. Cette marge contient, à elle seule, tout l'indécidable des questions interespèces. Elle est gorgée de possibles. L'espace symbolise autant la volonté de réunir sans question les espèces, tels des indissociables, que l'impossibilité d'y arriver complètement. C'est le lieu du paradoxe où l'on se sent UN (ou NU) sans jamais l'être parfaitement. Appliquée après l'achèvement de la tête du cheval, comme le confirment les fines mouchetures sur le menton et l'encolure de l'équin, cette tache est une addition que Picasso a jugée nécessaire. Discrète, mais d'une couleur distincte, vibrante, vivante, peut-être cette tache peut-elle rappeler le feu, la vie, le sang, lieu primaire de tous les vivants, les premiers dessins sur les murs des grottes. Et qu'importe si l'origine nous fait défaut! « Sur ces pas et sur ces pistes il y aura lieu de revenir » (Derrida 2006 : 56). Juste pour voir. Juste pour voir à quoi pourraient ressembler les mots qui (dé)peignent au mieux les possibles et les limites d'un lien interespèces, quand on accueille de manière circulaire ces deux idées.

Chapitre 5. Cheval de Troie. Virologies contemporaines équinehumaines

Si l'on imagine le cheval de Troie comme une statue, une forme avec des dimensions, il serait à la fois un objet matériel et une forme. Mais c'est exactement ce que le cheval de Troie est dans l'écriture, mais d'une manière un peu plus complexe, car le matériau utilisé est le langage, déjà une forme, mais aussi une matière.

Avec l'écriture, les mots sont tout.

Monique Wittig, *The Trojan Horse*, 1984, 47

5.1 *Cyber Horse* (2016)

Cyber Horse (fig. 305) est composé de claviers, écrans, boutons, circuits, fils; autant d'accessoires provenant d'ordinateurs aujourd'hui disqualifiés, car infectés par un cheval de Troie. Dans le langage informatique, un cheval de Troie est un virus. C'est un logiciel malveillant (malware) qui trompe les utilisateurs sur sa véritable intention. C'est un parasite rusé, un maître du déguisement. C'est un non-invité. Un intrus. L'inspiration pour l'appellation de ce virus provient d'une légende de la Grèce antique¹. Selon l'histoire, Ulysse, comme ultime tactique pour conquérir la ville de Troie après dix ans de siège, dissimule ses soldats dans un gigantesque cheval de bois qui est présenté en cadeau au peuple pour honorer la déesse Athéna². L'accueil est favorable. Le don est accepté. Un grand banquet est organisé. Une fois la nuit tombée, les hôtes troyens, ivres et repus, dorment d'un sommeil insouciant. C'est alors que du ventre de la machine de guerre zoomorphe les alliés s'échappent et manœuvrent en silence pour ouvrir les portes de la ville. Le reste de l'armée, jusqu'alors tapie, pénètre l'enceinte, lance l'attaque et extermine l'ennemi.

Cyber Horse a été placé devant l'entrée de l'auditorium de la conférence annuelle Cyberweek de l'Université de Tel-Aviv³. Gideon Amichay, fondateur et directeur de la création (Chief Creative Officer) de la firme No, No, No, No, No, Yes, où *Cyber Horse* est né, explique : « Comme dans l'histoire légendaire de Troie, *Cyber Horse* [...] dissimule [conceals] de mauvaises nouvelles et attend que les portes s'ouvrent » (2017)⁴. Avec un sabot dans le passé et l'autre dans le futur, *Cyber*

¹ *L'Odyssée d'Homère*, IV, 265-289, et *L'Énéide*, II, 13-266.

² Le film *Troy* (2004, réal. Wolfgang Petersen) a recréé la légende au grand écran (fig. 306).

³ Tenue du 19 au 23 juin 2016; il s'agissait alors de la sixième édition. « Israël est un pays bien connu pour ses technologies de sécurité avancées » (Dhawan 2021).

⁴ Pour la firme spécialisée en communication, *Cyber Horse* est un succès. « Avec une couverture médiatique du *Cyber Horse* dans plus de cent cinquante grands médias (CBS News, *The Times* UK, *The Economist*, *The Guardian*, *Le Monde*, *Der Spiegel*, *The Atlantic* et bien d'autres encore), l'installation du *Cyber Horse* a attiré l'attention du monde

Horse représente un nexus de significations. Des idées s’y touchent, des concepts s’y croisent. C’est une sculpture. C’est un cheval. C’est une métaphore. C’est un mastodonte de beauté étrange. Un colosse de déchets. Une création qui mystifie. Un équin-cyber-mythique. Un cyborg⁵. Sa présence éveille un doute. Elle laisse supposer une menace à neutraliser. Constitué d’appareils électroniques qui, sans se méfier, ont laissé entrer un virus dangereux dans leur « inimitié », dans leur « être » (leur disque dur), *Cyber Horse* fait figure de contamination⁶. Cependant, les constituants infectieux de l’œuvre ont été désactivés. Les parasites qui, comme des tiques bien accrochées, s’abreuvaient au sang de leur victime ont été arrachés; leur action vampirique, stoppée⁷. Les appareils hôtes, rendus inopérables par ces suceurs-de-sang-informatiques, ont été démantelés. Avec les claviers et les écrans pour qui l’infection n’est pas une menace, tous ont été revalorisés en objets esthétiques : des habits équins. *Cyber Horse* suggère une allégorie morale, celle de l’épée de Damoclès qui, selon la légende, pendait au-dessus de la tête du célèbre orateur athénien en étant retenue par un seul crin de cheval. Néanmoins, installé devant les portes de l’établissement universitaire, *Cyber Horse* est docile, maîtrisé et inoffensif.

C’est d’ailleurs dans un état vulnérable que la figure équine a été amenée à son site d’exposition. Sa somme de matière délétère était divisée en deux plus gros morceaux. Tête, tronc, queue et pattes jusqu’aux genoux étaient préassemblés en un seul bloc. Cette « pièce maîtresse » a été transportée dans un camion, déplacée par une grue, et boulonnée sur le bas du corps qui était préalablement

entier sur le *cyber week* et sur le thème de la cybersécurité » (Amichay 2017). OutHorseYourEmail.com est un autre exemple d’une compagnie de communication qui a utilisé le cheval, cette fois vivant, de façon très créative : voir <https://www.visiticeland.com/outhorse-your-email/#%20>.

⁵ Le mot est apparu pour la première fois dans un article intitulé « Cyborgs and Space », écrit par Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline dans la revue *Astronautics* (septembre 1960). Depuis, il a été popularisé, notamment au sein des études animales par les écrits de Haraway. La penseuse dit du cyborg qu’il est « au centre de [s]a foi, de [s]on ironie, de [s]on blasphème » (2007 : 30). « Nature et culture sont refaçonnées; l’une ne peut plus être la ressource que l’autre s’approprié et assimile. Les relations, y compris celles de polarité et de domination hiérarchique, qui permettent, avec des parties, de former des “touts” sont à l’ordre du jour dans le monde cyborgien » (32-33). « Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman » (30). Étymologiquement, « cyber » vient du grec ancien et est lié à l’idée de piloter, de diriger. Le terme « cybernétique » a ses racines dans la même langue, mais son apparition plus récente (XIX^e siècle) l’associe à l’art de gouverner.

⁶ « Un cheval de Troie [...] peut non seulement rester sur l’appareil d’un utilisateur pendant des mois, mais l’utilisateur n’est souvent pas conscient que son appareil a été affecté » (Dhawan 2021).

⁷ Par leur concept d’*Umwelt*, les travaux portant sur la tique de Jacob Von Uexküll représentent une contribution notable du XIX^e siècle. Dans une réflexion inclusive de type interspèces, l’humain peut certainement s’inspirer de cet animal en termes de « patience », de « lâcher-prise » et de « foi ». Je suggère la lecture de *Mondes animaux et monde humain* (1965 [paru en version originale allemande en 1956]). D’ailleurs, il m’apparaît intéressant de constater que dans le titre, le pluriel a été accordé exclusivement « aux mondes » des animaux, laissant supposer « un » monde humain singulier. Je recommande également l’ouvrage plus récent *The Open* (2002), par Giorgio Agamben.

fixé à une épaisse plateforme de bois rudimentaire⁸. L'apparence rustre de la base signale la volonté conceptuelle d'établir une traçabilité entre l'œuvre contemporaine et la légende. Par son aspect simpliste, elle évoque l'ancienneté du mythe, rappelant que du temps d'Ulysse, le choix des matériaux et les moyens techniques pour anéantir étaient nettement plus limités.

Contrairement à « l'original » qui fut tiré à l'intérieur de la ville, *Cyber Horse* est physiquement immobile. Les roues de la lourde plateforme qui supporte la créature n'ont aucune fonction mécanique. L'ensemble est appuyé sur quatre équerres de métal, les six roues prétendues archaïques n'étant que des appareils. Installées sur les côtés, elles dissimulent la paralysie de mouvement de la créature. Jamais *Cyber Horse* ne pourra rouler ni être roulé à l'intérieur de l'enceinte comme le veut la légende et comme Giovanni Domenico Tiepolo, par exemple, l'a peint au XVIII^e siècle (fig. 307). Il n'est pas anodin de remarquer que le cheval de Troie est l'un des rares équins de l'histoire à avoir été tiré par des humains, au lieu du contraire. Au XXI^e siècle, la force tactique de *Cyber Horse* réside dans le symbole qu'il représente. Sa structure haute de six mètres et pesant plus de deux tonnes renforce l'illusion du danger. Au sein de l'archive visuelle de cette icône de cybersécurité, nombre de photographies présentent *Cyber Horse* en contre-plongée, participant ainsi à sa grandiosité, à sa prestance, à son inaccessibilité. L'œuvre stimule fortement l'imagination tout en incarnant dans le réel une hypermatérialité. Faute d'expérience du langage informatique, une part de son esthétique me résiste et m'empêche de décrire l'œuvre en profondeur, dans le détail. On en revient aux limites langagières rencontrées au premier chapitre avec l'examen de la figure équine de Verrocchio.

Cyber Horse inspire le renouvellement de ce que l'on croit, voit et conceptualise de manière « statique ». En effet, les pièces qui le composent sont dorénavant appelées à de nouveaux emplois, elles résistent à ce qu'elles étaient. Libérées, recyclées, elles se retrouvent physiquement placées dans des positions inhabituelles. À cheval sur *Cyber Horse*, des appareils deviennent des yeux, des oreilles, une crinière, de la peau. Des fils font office de veines ondulantes hors du corps équin (fig. 308). Le concept permet des côtoiements atypiques. Des communications insolites. Des carrés noirs posés sur les flancs, sur les épaules et sur la poitrine de l'animal sont autant de vitrines pour

⁸ Je recommande le visionnement de cette vidéo promotionnelle qui explicite les étapes d'assemblage de l'imposante œuvre : https://www.youtube.com/watch?v=XA6VIPrVKPE&ab_channel=GideonAmichay.

y voir autrement. Autrefois, ces écrans d'ordinateur projetaient des images. Sur la créature, ils sont devenus des fenêtres qui donnent l'impression d'inviter à voir l'intérieur de l'animal. Comme toutes les œuvres, selon les perspectives, *Cyber Horse* possède différents visages. C'est une question de regards. La figure équine est constamment assujettie à nos façons de la voir. *Cyber Horse* étant abondamment photographié, certains angles de prise de vue et des saturations élevées le font apparaître particulièrement ténébreux et austère. Ou encore, lorsque les pièces métalliques captent particulièrement bien la lumière du soleil, que le palmier est placé pour créer une aura autour de son visage, la créature brille et semble alors plus ludique et joyeuse (fig. 309). Alors, le regardeur tend à oublier le gaspillage, les déceptions, les malheurs qu'arbore l'armure du cheval de Troie. Il devient dès lors plus facile d'y voir « un hommage » (a tribute) (Dhawan 2021) et la prise de conscience que *Cyber Horse* véhicule depuis son immobilisme⁹. Aujourd'hui, dorénavant un vieux cheval de guerre, *Cyber Horse* porte les marques du temps (fig. 310)¹⁰. Ses couleurs ternies et ses écrans brisés témoignent de l'impermanence du leurre que représentent forme et matière. À l'image de ce cheval de Troie, l'écriture d'une œuvre d'art, l'écriture au sujet d'une œuvre d'art, ou encore l'écriture de l'histoire de l'art, qui hier apparaissait solide, fière, autoritaire et dominante, est vouée à se transformer, à faire apparaître autre chose, à se renouveler encore et encore, car nécessairement parasitée de l'intérieur.

5.2 Parasitismes artistiques interespèces

Ce dernier chapitre est formé de trois études de cas distinctes (bioart, danse contemporaine, sculpture), en apparence hétéroclites, mais interdépendantes. À une époque où le cheval de chair représente une « présence-absente » pour la masse, Marion Laval-Jeantet du duo Art Orienté Objet (AOO) (*Que le cheval vive en moi*, 2011, bioart), Helena Waldmann (*We Love Horses*, 2018, danse contemporaine) et Deborah Butterfield avec ses équins sculptés, sont toutes porteuses de la création d'un art invoquant/impliquant l'équin physiquement, symboliquement et/ou figurativement. Ces œuvres marient, selon des synthèses uniques, des idées liant des chevaux

⁹ En marge du discours dominant quant à la fonction de l'œuvre, les commentaires d'internautes exposent combien la présence de *Cyber Horse* à Tel-Aviv est lue de manière politisée et génère des débats tranchants sur les réseaux sociaux.

¹⁰ Récemment, c'est une photographie de la tête âgée de *Cyber Horse* qui a été choisie pour illustrer l'article qui s'intitule « These Old Warhorses refuse to Retire » (*TechTime*, 27 avril 2023, disponible en ligne au <https://techttime.news/2023/04/27/jellybeans/>).

(spécifiques ou non) à des humains (toujours spécifiques ou, à tout le moins, ayant toujours un visage). À cet effet, j'examinerai les différents degrés d'engagement de ces pratiques à l'égard du principe de consentement. Il sera démontré que même lorsqu'il est physiquement visible, « présent », comme c'est le cas dans *Que le cheval vive en moi*, le cheval est davantage interpellé, imaginé ou conjuré que réellement collaborateur. Cependant, le cheval sait « forcer » sa présence. Même lorsqu'il est « absent », sa présence virulente prouve qu'il n'existe aucun système sans parasites (Serres 1982 : 12)¹¹.

Mon intérêt dans ce dernier chapitre est donc d'*envisager* (de mettre un visage) la place accordée au cheval dans ces œuvres. D'un point de vue humainement envisageable, je reconnais le cheval comme une entité à part entière et j'examine les contours de la présence/concept qu'il stimule et simule dans ces trois pratiques contemporaines. Je procéderai en trois différentes sections. Dans l'ordre, je me pencherai d'abord sur *Que le cheval vive en moi*, où Laval-Jeantet prône, par une transfusion sanguine et le port de prothèses de pattes équinnes, une expérience de « communication sensible » menant à une « chevalinisation » (Pirson 2013 : 67)¹². Je poursuivrai avec *We Love Horses*, chorégraphié par Waldmann, qui explicite en contexte de performance l'iniquité entre l'humain et l'animal, et ce, en empruntant notamment certains codes du cirque tels qu'ils sont fortement évoqués par un long fouet manié par Waldmann, « la dresseuse »¹³. Je conclurai le chapitre en passant en revue, pour leur donner la parole, un nombre significatif de sculptures équinnes produites par Butterfield. Le chapitre démontrera que bien que *Que le cheval vive en moi* embrasse de nouvelles technologies et, de ce fait, apparaît plus spontanément avant-gardiste, l'œuvre se révèle réactionnaire et infructueuse. En comparaison, la pratique de Butterfield, qui

¹¹ Dans la même sphère d'idées, inspiré des idées de Derrida, W. J. T. Mitchell réfléchit sur cette question : « Toute la théorie du système immunitaire et la discipline de l'immunologie sont truffées d'images tirées de la sphère sociopolitique – envahisseurs et défenseurs, hôtes et parasites, indigènes et étrangers, frontières et identités à maintenir » (2007 : 282).

¹² Pour Austin McQuinn, « [l]e devenir-animal est un défi envers le concept d'identité humaine qui privilégie la subjectivité humaine et la lie à des systèmes de pouvoir et à des processus d'exclusion, d'exceptionnalisme, d'aliénation et d'altérité » (2020 : 81). Le penseur précise que le concept est difficile à saisir et à mesurer, car « il ne peut être identifié directement ni comme une ressemblance, ni comme une analogie, ni comme une expérience de reconnaissance » (81-82). McQuinn précise l'usage du terme au « sens littéral » par Deleuze et Guattari « dans le but de forcer l'idée du devenir comme un rejet total de toutes les références antérieures à l'animalité en psychanalyse » (82).

¹³ Joëlle Garcia et Philippe Henwood rappellent que le premier animal non humain à « pénétrer » l'arène du cirque est le cheval (2015). Dans ce « lieu de l'émerveillement et du rire [...] le cirque n'en est pas moins l'espace du contrôle » (Perrot 2016 : 212).

opère dans un média artistique beaucoup plus traditionnel, produit des œuvres qui permettent d'ouvrir de nouvelles voies, plus souhaitables d'un point de vue éthique, pour aborder le sujet équin. De façon générale, selon mon appréciation, dans chacune des trois pratiques examinées, « le cheval » s'applique, et parfois même réussit, à déjouer certains des plans initiaux que les artistes avaient pour lui. Chaque fois, je me suis appliquée à l'entendre de mon mieux pour ensuite l'offrir en écoute.

Dans son ouvrage *Becoming Audible : Sounding Animality in Performance* (2020), Austin McQuinn reconnaît que les sons d'animaux ont longtemps été « enchevêtrés avec les acoustiques de la scène » (2020 : 12)¹⁴. Je m'attarderai particulièrement à cet aspect dans le numéro de danse contemporaine de Waldmann, où j'interprète le cri d'un des danseurs comme un catalyseur de la souffrance inaudible des chevaux, biologiquement incapables de crier leurs douleurs (fig. 311). Pour McQuinn, « la voix » est avant tout ressentie (2020 : 134)¹⁵. Je ressens la sonorité équine des œuvres de ce chapitre. J'espère arriver à les rendre « sonores » et ainsi participer à ce que la voix de l'Autre devienne au moins partiellement audible. Car chacune des œuvres examinées fait état d'instances où « le visé désarçonne l'intentionnalité qui le vise » (Levinas 1994 : 77)¹⁶. Sans possibilité d'être contenu, le cheval infecte les œuvres « à propos de lui ». Ainsi, tel un cheval de Troie, le cheval de l'œuvre exprime une part de résistance. Il s'agit de « [l]a résistance de l'Autre à l'indiscrétion de l'intentionnalité » (77). Au sein des trois pratiques, certains éléments révèlent des résistances interespèces auxquelles il est grand temps de faire face pour tenter de les transfigurer¹⁷. En effet, je crois les œuvres de Waldmann, Butterfield et AOO capables de nous inspirer à réfléchir les contaminations qui tendent à dominer nos relations et nos discours pour que nous commencions à les amender. C'est avec clarté que Jean-Luc Nancy précise que « [l]a loupe virale grossit les traits de nos contradictions et de nos limites » (2020 : 19) et que « le vivant est plus complexe et moins saisissable que nous le représentions » (18).

¹⁴ McQuinn s'intéresse au travail d'artistes qui opèrent intentionnellement avec le son de l'Autre dans le but « d'accéder à une conscience autre qu'humaine » (2020 : 1).

¹⁵ Le penseur fait référence à l'expérience de l'enfant à naître. Depuis l'utérus, « [l]eur corps entier devient un dispositif d'écoute à l'intérieur des cavités de l'espace sonore de leur monde » (McQuinn 2020 : 134).

¹⁶ Levinas considère ceci comme une exigence, « *il faut que le visé désarçonne l'intentionnalité qui le vise* » (ma mise en relief) (1994 : 77).

¹⁷ Sans avoir peur des mots, pour moi, il en revient à « figurer les détails de l'amour terrestre, face à face » (making details of worldly, face-to-face love) (Haraway 2003 : 35).

À l'image de la thèse, *Cyber Horse* offre à réfléchir, à voir plus largement et de façon plus inclusive, des contaminations inédites entre les mots, les concepts, les pensées, le langage, les êtres et les usages¹⁸. « Cet animal-machine a un air de famille avec le virus qui obsède, même s'il n'envahit pas tout ce que j'écris. Ni animal ni non-animal, ni organique, ni inorganique, ni vivant, ni mort, cet envahisseur potentiel serait *comme* un virus d'ordinateur. Il logerait dans un opérateur d'écriture, de lecture, d'interprétation » (Derrida 2006 : 63). Chez Derrida, le concept de « contamination » connecte les préoccupations de sa rhétorique, de sa philosophie et de sa politique (Mitchell 2017 : 79)¹⁹. Ici, le terme valse avec l'indécidabilité. En dehors du champ des idées de la déconstruction, la contamination tend à être enchaînée à une logique qui verse facilement dans la pensée binaire, où les coupures entre les différents joueurs sont « nettes ». Les croyances à son sujet s'articulent majoritairement au sein de relations « opposées » : le dehors et le dedans; les autres et nous; lui et moi; le bon et le mauvais; le vrai et le faux; la maladie et la santé; le pur et l'impur. Une fois la « contamination » déposée dans un terreau d'accueil plus bienveillant, les dommages que notre société de pensée tend à accoler aux oppositions des termes qui gravitent dans son champ peuvent commencer à s'apaiser. À cet effet, la part métaphorique « contaminatrice » du cheval de Troie lui confère certains pouvoirs. Sa poésie propose une expérience de dépassements. « La force poétique de la métaphore est souvent la trace de cette alternative rejetée, de cette blessure du langage. À travers elle, dans son ouverture, l'expérience elle-même se révèle silencieusement » (Derrida 2001 [1978] : 112). Dans cette logique, c'est avec un aplomb redoutable que *Cyber Horse* affirme que les changements d'usages et de perceptions sont autant d'ouvertures à des possibilités : des chances de contagions, de contacts et de contaminations²⁰.

¹⁸ Dans son article *The Trojan Horse* (1984), Wittig propose la possibilité de transformer une œuvre littéraire en machine de guerre. « Toute œuvre de forme nouvelle fonctionne comme une machine de guerre, car sa conception et son objectif sont de pulvériser les anciennes formes et conventions formelles. Elle est toujours produite en territoire hostile. Et plus elle apparaît étrange, non conforme, inassimilable, plus il faudra de temps pour que le cheval de Troie soit accepté. Il finit par être adopté, et même si c'est lentement, il finira par fonctionner comme une mine. Il sapera et fera exploser le sol où il a été planté. Les anciennes formes littéraires, auxquelles tout le monde était habitué, finiront par apparaître comme dépassées, inefficaces, incapables de se transformer » (1984 : 45). Dans la même veine, Mitchell rappelle que « la déconstruction a parfois été considérée comme une sorte de terrorisme intellectuel » (2007 : 279).

¹⁹ « Bien sûr, Derrida lui-même a rejeté les suggestions selon lesquelles son œuvre pourrait être divisée, morcelée en catégories, en “changements” ou en “tournants” bien délimités; car cette volonté de classer, de catégoriser et de tracer des frontières doit, comme toute autre, être soumise au même principe de contamination qui sous-tend l'entreprise déconstructive » (2017 : 85).

²⁰ La description de la personnalité cyborgienne de Haraway me semble tout à propos des chevaux de Troie qui ne cessent de se révéler : « Le cyborg est résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité. Il est dans l'opposition, dans l'utopie et il ne possède pas la moindre innocence » (2007 : 32).

Le virus explicite une pénétration dans « l'autre », l'hôte, qui se fait toucher par autre chose. Le phénomène facilite la visualisation de ce que peut représenter être touché par l'Autre, que ce soit l'animal, le cheval, ou encore l'œuvre, la métaphore, la subtilité d'analyse, le texte, l'artiste... Keri Brandt Off remarque la capacité du toucher à créer un type de langage entre chevaux et humains : « Lorsqu'il s'agit de créativité, d'analyse et d'autoréflexion, les gens ont tendance à accorder beaucoup d'importance aux mots et aux pensées. Les chevaux peuvent aider les humains à développer un autre type de connaissance, ancrée dans le corps » (2018). L'étymologie latine de « contamination » et « contagion », *tangere*, signifie toucher. Derrida définit la contamination comme une contagion née du contact et d'une forme de toucher qui déjoue toute stratégie de protection (1987b : 171). Ce qui peut paraître effrayant est la « contamination entre le toucher et le non-toucher [...] la contamination entre le toucher au sens humain et le toucher au sens non humain, technique, animal ou autre » (177-178). Ainsi, la contamination prend divers visages, et en prendre l'initiative n'est pas le propre de l'humain.

Au temps d'Ulysse, si le cheval présenté en offrande à Athéna avait eu l'allure de *Cyber Horse*, les habitants de Troie auraient été méfiants. Ils y auraient reconnu plus facilement le danger. En effet, différentes relations, formes, spatialités et temporalités engendrent, inévitablement, différentes finalités. Dans ma thèse, je me suis efforcée de démontrer combien l'aspect visuel de la relation interespèces peut être perçue comme tactile : la touche de l'artiste, se laisser toucher par ce que l'on voit, ce que l'on ressent. Depuis une perspective très actuelle, la constitution électronique de *Cyber Horse* a ceci de particulier : l'œuvre offre à voir une métaprésence visuelle du tactile. Dans un tel état, la forme équine est explicitement tout à propos de contagions. En effet, au quotidien, la majorité d'entre nous touche les appareils électroniques beaucoup plus régulièrement que les chevaux. De façon générale, les réalités d'un monde technologique nous touchent beaucoup plus que les réalités équines²¹. Aujourd'hui, l'ordinateur est « une créature » avec laquelle le tactile et le visuel sont des constituants essentiels de nos relations. Lors de l'écriture de ma thèse, mes doigts ont tapé sur le clavier des idées que ma tête a dictées, que j'ai ensuite re-re-réfléchies par le biais de phrases que l'écran m'a projetées. Le même processus s'opère en art. Au contact (physique ou

²¹ De nos jours, les chevaux qui touchent le plus grand nombre ne sont pas de vrais chevaux. Ce sont des représentations risibles permises par *streaming*, telles que BoJack Horseman (fig. 312) ou Party Horse (*Regular Show*), dont voici un court extrait disponible en ligne au https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=5LVGeWBdOh0&ab_channel=CartoonNetworkUK.

non) de l'animal-cheval, l'artiste saisit et performe un rendu qui sera jugé par les critiques qui lui renvoient une image de son œuvre. Le mécanisme circulaire est identique : « Le parasite parasite les parasites » (Serres 1982 : 13). Par une lecture positiviste de la performance en art, il s'agit selon Catherine Wood « [d']un espace de relation où quelque chose pourrait se produire » (Sorbier 2022). À l'heure actuelle, il importe de se poser la question : que reste-t-il de nos relations millénaires avec le cheval? Comment ces « restes » s'inscrivent-ils dans les œuvres contemporaines d'AOO, de Waldmann et de Butterfield? Quelles sont les conditions de contaminations? Et où se jouent-elles?

Pour commencer à répondre à ces interrogations, j'explore les œuvres en ayant en tête des pensées pour le parasite et le virus, des termes intimement liés. Dans le contexte interespèces de la thèse, l'humain fait régulièrement figure de virus pour le cheval. Son corps étranger est régulièrement imposé à l'Autre, tel un non-invité. La relation trouve son écho dans la crise engendrée par la COVID-19, où le virus qui cause cette maladie a alors été reconnu néfaste pour notre espèce²². Ouvertement admise comme polarisée, la relation corps/virus s'est orchestrée autour du binaire victime/envahisseur. Collectivement, il est plus difficile (ou moins intéressant) de réfléchir les tenants et aboutissants des virologies de types équineshumaines. Je suis pourtant d'avis que l'on gagne assurément à voir avec plus de souplesse les relations virologiques philosophiques de type interespèces. Le virus peut contribuer à l'hôte en renforçant son immunité. Il peut l'amender positivement. Dans une communauté, sa « menace », sa présence, peuvent faire naître d'incroyables élans de solidarité aux ressources insoupçonnées. Entre l'hôte et l'étranger, il existe toujours un potentiel terrain fertile de possibilités. Le parasite est, quant à lui, une bête à part. Dans l'Antiquité, le parasite est le nom donné à l'assistant du prêtre. En effet, le parasite prête main forte. C'est un mode d'action. Il parasite. Il contamine. Il envahit. Il habite. Il stimule le renouvellement. L'écriture est remplie de virus qui peuvent parasiter positivement les modes de pensée. Les mots sont également des parasites constamment à la recherche d'hôtes. Puisque le cheval est aujourd'hui absent de la vaste majorité des réalités humaines, le ramener dans nos considérations par des mots infectés de sa présence doit être vu comme une stratégie virologique empathique interespèces.

²² Pour la lecture d'un examen nuancé de la récente crise planétaire liée à la COVID-19, je suggère *Un trop humain virus*, par Nancy (Bayard, 2020).

En cette ère technologique où les « moyens » disponibles pour se relier à l'Autre en art étaient inimaginables pour tous les artistes des chapitres précédents, entre l'équin et l'humain, l'espace disponible pour la contagion et le parasitisme interspèces s'est exponentiellement diversifié. Les variations permettent de constater des luttes, des résistances, mais aussi des capacités d'accueil, des souhaits allégoriques transhistoriques, tout comme des limites de compréhension persistantes. L'examen des œuvres de ce dernier chapitre fait état que le toucher et la vue n'ont pas à se rencontrer dans un champ de bataille. Le binaire peut être remis en relation. La complexe richesse des pratiques qui suivent se situe dans « l'entre ». Ainsi, en art contemporain, je me demande (encore des questions) quel type « d'infection équine » est requise pour performer le toucher? Au sein du bioart avec *Que le cheval vive en moi*, de la danse avec *We Love Horses* et des sculptures de Butterfield, comment pourrait se définir une « haptique interspèces »? Tout porte à croire que les danseurs urbains sous la direction de Waldmann ne côtoient pas régulièrement des chevaux. En considérant ceci, en plus du fait que Laval-Jeantet avait une peur préexistante du cheval qu'elle n'a que partiellement « guérie » en amont de la performance et du fait que Butterfield vit un contact quotidien avec des membres équins d'un troupeau qu'elle considère être le sien, quels sont les risques et les gains relationnels artistiques chez chacune à se laisser toucher par l'Autre, à tenter d'être l'Autre, de faire vivre l'Autre et, pourquoi pas, de le toucher jusqu'à en perdre la limite, d'y revenir et, au passage, d'avoir le sentiment d'avoir été témoin et/ou d'avoir fait (un peu, très ou pas tellement consciemment) l'expérience d'un état liminal?

Ce cheval de l'art contemporain, qui est-il? Qu'a-t-il à dire? Peut-on le rencontrer? Si oui, comment? En résumé, sous le joug d'avoir un rôle à jouer en art, et à l'heure de considérations très perfectibles envers cette part-de-l'Autre-à-jouer – ce qui inclut la nôtre auprès de lui, en art et ailleurs –, il s'agit de réfléchir les frontières, les influences, les motifs, le narratif et les aboutissants, les possibles et les exclusions que les œuvres choisies de Laval-Jeantet, Waldmann et Butterfield hébergent et permettent²³. Parfois rebelles au scénario et au plan d'origine, les fruits d'une performance sculptée, dansée, biotechnologique, peuvent surprendre. La mainmise de l'artiste sur sa performance laisse une empreinte, une trace. Pour Derrida, « [u]ne trace n'est jamais présente,

²³ Dans nos sociétés contemporaines occidentales, la rencontre avec le cheval de chair est rare. Il y a les chevaux de course, les chevaux de la police montée, on peut « louer » un cheval pour faire une randonnée en forêt, prendre un cours d'équitation, aller dans une foire agricole.... En général, il faut aller vers le cheval, chercher à le rencontrer. La rencontre équinehumaine non planifiée, spontanée, est une réalité aujourd'hui quasi inexistante.

pleinement présente; par définition, elle inscrit en elle le renvoi au spectre d'autre chose... » (Derrida et Spire 2002 : 44). De fait, une œuvre réalisée en « présence » de l'équin (physiquement présent ou non) crée une trace équine. Elle renvoie au spectre de l'animal ou encore à ce qu'elle cherche à symboliser de lui. La *restance* (ce qui reste plus ou moins de la trace, ce que Derrida compare en essence à de la cendre) demeure en elle-même une présence non négligeable et généralement sous-estimée. C'est à cette « part » qui échappe au « contrôle » de l'artiste, à son intellect et/ou aux discours qui s'ensuivent, comme un cheval « sauvage » qui refuse la capture, que mon invitation s'adresse; je l'invite dans l'enclos de mes mots à performer « sa » réalité.

Entendre le parasitisme qu'opèrent les chevaux de ce chapitre à travers les œuvres examinées demande de dépasser certains schèmes de lecture. En ce qui a trait à l'œuvre-performance *Que le cheval vive en moi*, qui a fait couler passablement d'encre au sein de la discipline, les éloges surpassent et écrasent ce qui pourrait être des critiques constructives. C'est une problématique à laquelle je me suis attelée. Pour ce faire, j'ai examiné avec minutie les rouages de la performance et les mots utilisés pour décrire l'œuvre et en transmettre une compréhension. L'exercice a rendu explicites plusieurs croyances interespèces « collantes » de l'histoire de l'art mettant en scène chevaux et humains, notamment celle de « l'importance de la métaphore qui permet, pour les artistes, de révéler une relation d'égal à égal avec l'animal » (Lisowski 2014 : 1). Ou encore, l'idée que la plasticienne se dérobe « à l'étiquette équestre », et « ne rompt pas seulement avec la culture équestre, mais déconditionne également la dynamique du cheval d'élevage, de l'animal soumis à l'homme [*sic*] et le libère de son obligation à être ce qu'on attend de lui » (Pirson 2013 : 65). Je ferai la démonstration que les attentes entretenues par AOO envers Viny, « le » cheval de la performance, ne sont pas en mesure de lui faire expérimenter une réalité « hors » culture et tradition équestre. Au contraire, sous le couvert d'une performance utilisant des technologies avancées, l'œuvre n'arrive qu'à faire marche arrière, ou au mieux à faire du surplace, en termes de progrès interespèces.

Pour Laval-Jeantet, « c'est dans l'altération de la notion d'Autre [...] que résident les possibilités d'élargir enfin l'humanisme » (Laval-Jeantet 2011c). Cherchant idéologiquement à déconditionner les rapports interespèces, dans l'œuvre, le discours s'incarne néanmoins dans une façon de se relier à l'Autre, qui ultimement se « rapporte » à l'humain et sera « payante » exclusivement pour lui.

Chez AOO, ce que l'artiste et ses adeptes nomment un « devenir mutant », « une centauration », un processus qui serait permis par les biotechnologies et visant à modifier l'essence humaine de l'artiste pour produire une existence hybride humain/animal, se fait « par une incorporation de plus » (Laval-Jeantet 2011c) : du sang équin. Portée par un discours passionné et fusionnel, l'action qui tend à dominer l'œuvre est la préhension non consentante, « [s]e gorger de l'autre jusqu'à l'animalité... » (Pirson 2013 : 61)²⁴. Sous cette logique, refuser l'unité innocente (Haraway 2007 : 77) se situe au front de mes préoccupations.

En lien avec les animaux, et plus précisément les chevaux, l'utopie relationnelle-fusionnelle est un concept près du cœur des humains²⁵. C'est historique. Comme il a été vu au premier chapitre, centaures et centaureses sont les figures emblématiques de vieux fantasmes interespèces. *Que le cheval vive en moi* rejoue, dans une version actuelle et technologique, les mêmes concepts illusoire. Une première lecture attentive devrait déjà générer un doute quant au choix des mots. Le titre de l'œuvre commande et exige. *Puisse le cheval vivre en moi* exprimerait davantage le souhait, et aurait déjà une allure plus invitante. Comme le dit Wittig, « les mots sont tout » (1984 : 47). Si l'on considère le poids des mots, certaines images du numéro de danse *We Love Horses* (« Nous aimons les chevaux ») se révèlent, pour leur part, particulièrement traumatisantes. Au sein de la performance, où la ligne des identités équine et humaine tend à se troubler, *We Love Horses* permet de constater qu'en contexte de performance, le cheval est soumis également aux mêmes degrés d'exigences que le sont les danseurs. La performance est un concept qui traîne son lot d'attentes de résultats. Les mots « réussite » et « exploit » y sont finement reliés²⁶. Chez le cheval comme chez l'humain, les performances gestuelles sont inhérentes à la réussite de maintes

²⁴ Ma mise en relief. Inspirée par une vision idéalisée, Pirson propose une compréhension de ce que l'éthologie peut offrir à une relation interespèces. « L'expérience éthologique est un art participatif plus que performatif qui met à l'œuvre l'hétérogène comportemental entre espèces pour lui enjoindre un point d'articulation » (2013 : 61-62). Dans le contexte de *Que le cheval vive en moi*, je demeure très incertaine que ce point « charnière » est atteint.

²⁵ Dans l'essai *Horse Crazy Girl* (2001), Deborah Bright explore de façon approfondie des dynamiques de genres liées à l'amour des femmes et des jeunes filles pour les chevaux. « Des termes tels que “fou de chevaux” [*horse crazy*] ou “fou de poneys” [*poney mad*] doivent être utilisés avec prudence car ils risquent de pathologiser l'amour des chevaux et de le rendre révélateur de problèmes de santé mentale. De tels descripteurs sont symptomatiques des peurs des adultes face aux comportements et à la sexualité de l'enfance » (Bienvenue et Chare 2022 : 171).

²⁶ Polysémique, le mot « performance » endosse plusieurs fonctions et aspirations. De façon large, le terme est entendu comme étant « l'accomplissement, l'exécution, la réalisation » d'une tâche, de même que les « qualités idéales requises pour obtenir de bons résultats », et ce, que ce soit chez l'humain, l'animal ou la machine (Reinhold et Sanaâ 2017 : 81-82).

répétitions²⁷. La différence se loge dans la part consensuelle des acteurs selon qu'il soit humain animal ou animal non humain. La performance est un type de dressage, mais elle peut aussi être en marge. Comporter des interstices, des imprévus, des fuites, des animalités débordantes.

La sculptrice Butterfield sépare son temps entre son travail et la monte de ses chevaux. Dressant l'un et l'Autre, l'œuvre et l'animal, elle est adepte de la discipline équestre du dressage, ce qui parasite nécessairement sa pratique. Bien sûr, chaque artiste crée/performe « l'œuvre équine » à partir de son vécu, de ses croyances, de ses idéaux et de ses expériences. Il en est de même pour l'historienne de l'art. Chez Butterfield, la « proximité » avec l'équin de chair est indissociable de sa façon de toucher, d'organiser, de réfléchir et d'imaginer ses œuvres. Combien d'inspirations concernant des œuvres à venir ou en cours lui sont venues à dos de cheval? En le brossant, en le caressant, en le regardant interagir avec ses pairs? À l'inverse, travaillant avec des matériaux trouvés – de la ferraille, du bois flotté –, combien de fois l'artiste a-t-elle reconnu instantanément, dans une pièce abandonnée, rencontrée au hasard, une jambe, une crinière, une encolure, une joue? Ainsi, la joute de « qui influence qui » est marquée par des repères semblant plus « concrets » que dans les pratiques précédentes. Cependant, mon examen révèle que la part d'indécidable des chevaux sculptés est importante. Où se place la question du consentement dans une telle pratique? Comment le jauger? De façon large, la création des sculptures de Butterfield peut être considérée comme semblable à l'écriture d'un texte équin. À l'image du cheval de Troie, les chevaux sculptés hébergent dans leur flanc une forme finale qui révélera inévitablement chaque fois sa part légitime de surprises.

En art, entre les mouvements chorégraphiés et prévus, les erreurs, les oublis, les initiatives d'acteurs vivants, les pièces trouvées, le geste, la connaissance, la proximité, ce qu'on considère comme intime et vrai, le parasitisme est incessamment à l'œuvre. On peut choisir d'y voir l'occasion heureuse d'un décloisonnement des cultures, des genres, des disciplines, des personnalités, des lectures, des valeurs et des croyances. En résumé, les pratiques de ce chapitre sont réfléchies selon une perspective qui pourrait être nommée « trans-humaniste-équine ». D'abord le préfixe

²⁷ Au sujet du cheval, aucune des disciplines dites western ou classiques, les courses ni même les pratiques « récréatives » ne garantissent au cheval une exemption d'exigences imposées. Raber et Mattfeld se sont demandé si un animal est « capable » de performer, au-delà « d'obéir à des consignes », et dans l'affirmative, si la notion de performance implique nécessairement un élément de « divertissement » (2017).

« trans- », qui exprime « l’au-delà », « la traversée », « l’idée de changement », « le refus d’immunité », « la mouvance »²⁸, se lie au concept « d’humanisme », cette idée dominant la philosophie occidentale selon laquelle « tout se résout autour des manières humaines de construire et de voir les choses avec lesquelles nous nous engageons » (Blake, Molloy et Shakespeare 2012 : 5). « L’équin », dernier terme de la triade, est reconnu, dans la vie comme en art, comme souvent traîné à la remorque d’idéologies qui, s’il savait se les expliquer, le rendraient probablement perplexe quant à son rôle, son influence et sa part à jouer dans ces affaires humaines²⁹. Par chance pour nous, le cheval est un animal généreux de nature (ou n’ayant trop rien à faire de nos aspirations fantasques). Les traits d’union de « trans-humaniste-équin » expriment, au bout du compte, la virulence des agents à l’œuvre, dont je reconnais la présence et examine les conditions de contagions.

5.3 *Que le cheval vive en moi* (2011). Art Orienté Objet

À 20 h, le 22 février 2011, la galerie Kapelica en Slovénie se transforme en lieu hybride (mi-laboratoire, mi-salle de spectacle) et devient le théâtre d’une mise en scène inusitée orchestrée par le duo artistique Art Orienté Objet (AOO) (fig. 313)³⁰. Au sein du lieu épuré, Benoît Mangin injecte dans le corps de sa partenaire, Marion Laval-Jeantet, six millilitres d’immunoglobulines équines. La performance *Que le cheval vive en moi* n’aura lieu qu’une seule fois.

²⁸ Ika Willis et Nicholas Chare ont réfléchi à la « fonction créative » de « trans- », percevant le préfixe *et* son trait d’union comme potentiellement capables de « remettre en question et “transformer radicalement les discours et les taxonomies établis par le biais d’une expropriation créative de leurs restrictions et limitations, en développant les contraintes et les limitations qui les facilitent” » (2016 : 284). Ce serait ainsi que le trait « est témoin » (bears witness) (268). Pour Chare et Willis, « [t]rans- [...] invite, encourage l’association » (267).

²⁹ Dans son ouvrage *Hans, le cheval qui savait compter* (2004), Despret, se basant sur une recherche ayant eu lieu au XIX^e siècle qui médusa la communauté scientifique de l’époque, propose une compréhension raffinée de la relation entre un cheval et des humains par un examen rigoureux des mécanismes de coopération en jeu. Despret relate qu’il fut alors démontré que, pour répondre correctement à des questions de résolution mathématique, Hans avait la capacité de percevoir des signaux « émis » par l’humain-inquisiteur, sans que ce dernier ait la moindre intention de les émettre. Le cheval savait lire ces « corps intelligents » qui lui « parlai[en]t », « en dehors du cadre de leur conscience » (2004a : 113). L’exemple de Hans démontre bien que le cheval est généralement bon joueur devant ce que l’humain lui présente, ici, des « calculs mathématiques ». McQuinn, réfléchissant aux façons de jouer qu’ont les animaux et à ce que le penseur nomme leur « mimétisme empathique » (empathically mimetic), en vient à la conclusion que « les animaux sont toujours intéressés par la tromperie » (2020 : 70).

³⁰ Je suggère le visionnement de ce montage, sur lequel je reviendrai, pour se faire une première idée de la performance : https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE&ab_channel=artorienteobjet.

Laval-Jeantet a abondamment communiqué sur la performance et sur les effets physiques et psychologiques qu'elle a ressentis pendant et après l'injection³¹. L'œuvre est populaire et polémique. Elle impressionne (avec raison). Dangereuse pour Laval-Jeantet, la performance prétend arriver à brouiller les frontières entre les espèces grâce à des techniques audacieuses à la fine pointe des technologies. Il existe un certain nombre de lectures qui reprennent l'œuvre en la lisant à travers le prisme d'idées liées au posthumanisme ou à la rencontre transespèces³². À cet effet, les idées de penseurs tels que Deleuze et Haraway ont, à plusieurs reprises, été mises en dialogue avec l'œuvre d'art³³. Si l'aspect technique « mérite » son lot de reconnaissance, ce qui a abondamment été fait, je m'intéresse pour ma part à tout ce qui semble ne pas avoir été vu – car non critiqué – du reste de l'œuvre, c'est-à-dire les dispositifs de l'œuvre, le rôle attribué à Viny, « le » cheval de la performance, et les dynamiques de pouvoir très inégal constamment en jeu et occultées par un discours prônant l'avènement d'une « centauration ». À mes yeux, *Que le cheval vive en moi* est une œuvre qui comporte son lot de problématiques importantes en termes d'éthique interespèces³⁴.

D'ores et déjà, il est primordial de réfléchir aux dispositifs de l'œuvre dans l'optique de remettre en cause le rôle attribué à Viny, l'équin « participant ». J'invite à la vigilance quant aux dynamiques de pouvoir interespèces en jeu. Bien que AOO considère que Viny est un acteur important dans

³¹ Chloé Pirson, avec son catalogue intitulé *Art Orienté Objet : Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin* (2013), est l'auteur de l'ouvrage le plus « complet » sur l'œuvre du duo, focalisé sur *Que le cheval vive en moi*. Rédiger un tel ouvrage situe nécessairement Pirson au service de l'autorité du discours prôné par le duo d'artistes. Pour Pirson, *Que le cheval vive en moi* est une œuvre « éthologique », « syncrétique », « spirituelle », « essentielle » et « entière » (2013 : 27, 91), rien de moins. À mon sens, ces lectures de l'œuvre échouent à considérer la part du cheval dans une mesure suffisante.

³² Dans son essai « Building a Post-Human: Analysis of the Bio-artwork *May the horse live in me* », Natacha Lamounier Ribeiro affirme que « [l]e discours de l'artiste ouvre [...] l'interprétation de l'œuvre comme la construction d'un être plus qu'humain [more than human], qui pourrait être analysé comme la combinaison post-humaine de deux Autres (femme et animal) d'une manière qui dépasse l'humanisme et ses discours » (2022 : 54). Pour Andrew Lapworth, « Art Orienté Objet, déploie les outils et les technologies des sciences contemporaines, mais d'une manière qui cherche à remettre en question leurs prémisses ontologiques fondamentales » (2020 : 111).

³³ À titre d'exemple, Lindsay Kelley utilise le mot inventé « tranimal », un « mot porte-manteau [qui] désigne ceux qui traversent les espèces, les corps et autres catégories taxonomiques » (2017 : 98). Pour la penseuse, dans *Que le cheval vive en moi*, passant par l'athlétisme affectif de Deleuze, « l'artiste et le cheval se rejoignent et se refont, s'embarquant dans le voyage d'Haraway vers l'ailleurs » (105).

³⁴ À cet effet, je reconnais le travail de Ted Nannicelli, qui par son article intitulé « Animals, Ethics and the Art World » formule une critique partielle mais pertinente de l'œuvre au sujet du non-consentement de Viny. Nannicelli aborde également le sujet de « l'animal en art » de façon plus large, en insistant sur la nécessité du monde de l'art à avoir recours à des « non-spécialistes ». « Il est temps que nous commencions à réfléchir et à écrire beaucoup plus attentivement sur l'éthique de l'implication des animaux dans la création d'œuvre[s] d'art » (2018 : 132). On revient ici à une valorisation des « savoirs assujettis » (Foucault 1975-1976), comme cela a été mentionné en introduction.

l'équation, aucune information n'existe à son sujet³⁵. Ainsi, dans *Que le cheval vive en moi*, l'importance accordée au *moi* surpasse celle qui l'est au *cheval*. L'œuvre prétend à la « fusion », mais en réalité elle réduit le cheval à une fonction assujettie. Mon examen approfondi de l'œuvre démontre qu'elle recèle une part de « vampirisme » qui, en termes d'éthique interespèces, ne devrait pas être occultée³⁶. Laval-Jeantet veut sentir le cheval *en elle*, et ainsi faire l'expérience d'un « post-humain *intériorisé* » (Laval-Jeantet 2011a : 27)³⁷. En accord avec des préoccupations artistiques récurrentes d'AOO, des aspirations de type fusionnel-interespèces sont indissociables de l'œuvre³⁸. Sur ce dernier point, ma compréhension des notions d'altérité, de frontière, de porosité, d'hybridation et de limite, tous des concepts fortement attachés aux rouages des mécanismes de l'œuvre biotechnologique, diffère de celle qui domine le discours autour de l'œuvre. De mon point de vue, *Que le cheval vive en moi*, malgré les avancées technoscientifiques qu'elle maîtrise, est, en termes relationnels interespèces, une œuvre que je considère comme rétrograde. Je ne crois pas à la traversée interespèces dont elle se vante. Selon mes observations, un important déséquilibre constitue le *fulcrum* de la performance. Par l'ajout de mes mots à la chorale existante, je souhaite commencer à redresser la situation.

En entrevue, Laval-Jeantet explique que l'altérité, de laquelle découle l'hybridation, « est un concept conçu pour expliquer une limitation de la conscience » (Pique 2009 : 28). Dans ce contexte, l'altérité est entendue comme une barrière humaine. Une notion poreuse. Une frontière franchissable. C'est par « un léger décalage de point de vue » (31) que l'artiste arrive à « incarner » (29) « l'équidé [...] densifié », qui devient alors « le levier de chair et d'os d'une défloration de

³⁵ Il est intéressant de constater la force du symbole visuel que représente Viny et la « volonté » inconsciente de lui attribuer un genre. Chez Leon J. Hilton, il est perçu comme étant « un étalon noir imposant » (a large black stallion) (2013 : 498). Cependant, Viny est un mâle castré, incapable de se reproduire, ce qui est couramment nommé un hongre.

³⁶ Dans son ouvrage *The Vampire Lectures* (1999), Laurence A. Rickels attire l'attention sur les maintes façons d'agir comme un vampire, de vampiriser, d'exercer le vampirisme. Dans le cas de *Que le cheval vive en moi*, les seules lectures existantes semblent toutes s'abreuver du même « corps » de compréhensions au sujet de l'œuvre, auquel AOO a lui-même donné naissance et qu'il a véhiculé. De fait, tel un sang discursif, les discours dominants m'apparaissent tous plutôt uniformément contaminés.

³⁷ Ma mise en relief. « [I]l ne s'agit plus d'augmenter le corps grâce à des extensions technologiques, il ne s'agit pas d'une extra-corporéité, mais bien d'un corps dont les fonctions vont évoluer par une modification physiologique interne » (Laval-Jeantet 2011a : 27). Par la mise « en scène [du] pôle vivant de la construction animal-humain-machine-cyborg de Donna Haraway », il devient évident d'en déceler « [l']influence considérable » (VIDA 2012).

³⁸ Le duo explique : « Notre obsession fusionnelle d'être avec l'animal, le désir de créer une communication est très complexe. C'est un fantasme humain » (Quéro 2011). Dans les réflexions préliminaires considérant « l'usage » du panda, un animal en danger d'extinction, Laval-Jeantet se réjouit que si le panda venait à disparaître, il pourrait survivre « grâce à [elle] », « à travers [elle] » (2011a : 27).

l'altérité » (Pirson 2013 : 73)³⁹. *Que le cheval vive en moi* offrirait (enfin!) une « mise à vue » de l'hybride humaincheval. Depuis des siècles, l'humanité est lassée de ne devoir s'imaginer le fameux centaure « que sous les traits littéraires du mythe » (Flaman 2019 : 50). *Que le cheval vive en moi* « rend visible l'hybridité femme-cheval » (Pirson 2013 : 72). La « métamorphose » est construite. Sa construction est issue d'un discours séduisant et virulent qui interpelle, par le biais de l'œuvre, « le désir de faire un », au point où il obscurcit la vue à ses engendremens assujettissants pour « le cheval ». Par une vue sélective et partielle de la « métamorphose » biotechnologique qu'elle suppose, *Que le cheval vive en moi* apparaît positivement chez les critiques comme « un modèle de devenir, un prototype en démonstration », un « *medium* » auquel le spectateur, passif, n'a pas accès, contrairement à Laval-Jeantet qui, elle, possède le privilège de l'incarnation (Flaman 2019 : 51)⁴⁰. Bien que je reconnaisse tout à fait la possibilité d'échanges entre les agents équins et humains, je crois que l'hybridité « totale », entière, épanouie, est un leurre. Certes des moments d'indécidabilité permettent à des existences de se parasiter; néanmoins, *Que le cheval vive en moi* offre très peu de chance à Viny de réellement participer.

Assurément, la transgression comporte des risques inégaux pour l'animal non humain et l'animal humain. En ce sens, l'audace de Laval-Jeantet est « admirable ». À la suite de l'injection, l'artiste s'expose au risque d'un choc anaphylactique⁴¹. « [L]e caractère périlleux et le sentiment de la nécessité de l'acte ajoutent une strate supplémentaire dans la constitution de son aura » (Flaman 2019 : 74-75)⁴². Lors de la performance, six millilitres d'immunoglobulines équines sont injectés par Mangin, vêtu du sarrau blanc, symbole de l'autorité médicale, dans le bras droit de Laval-Jeantet (fig. 314). Au préalable, le sang équin par lequel l'artiste vivra sa « centaurisation » a

³⁹ Au bout du processus « d'incarnation », sept flacons de sang dorénavant « hybride » sont prélevés et lyophilisés.

⁴⁰ Dans *The Poetic of DNA*, Judith Roof révèle combien notre compréhension actuelle de l'ADN est au cœur de méthodes de pensée magique : « [L]es analogies de l'ADN encouragent un sens hyperbolique du pouvoir et du contrôle, ainsi qu'une foule d'idéologies occidentales sur l'identité, le genre et la différence. Les figurations des idées pseudo-scientifiques au sujet de l'ADN contournent le raisonnement scientifique en faveur de la magie, de l'instantanéité et du court-circuitage du travail et du désir » (2007 : 3).

⁴¹ Pour Laval-Jeantet, les risques de la performance sont raisonnables. « De mon point de vue, chercher à comprendre son corps biologiquement est légitime. Chacun prend des risques dans sa vie pour des raisons différentes, en conduisant, en faisant du cheval » (2011b : 154).

⁴² La performance a reçu le troisième prix de l'édition 14.0 du concours organisé par la Fundación Telefónica en 2012. « L'élément clé de la performance *Que le cheval vive en moi* est la reconnaissance du fait que le cœur de l'évènement ne pourra jamais être répété, au risque de provoquer un choc anaphylactique chez l'interprète. La tension d'une telle condition primordiale confère à cette expérience personnelle provocante un caractère hautement dramatique » (VIDA 2012). Laval-Jeantet a par ailleurs été récompensée en 2011 du prix Golden Nica du prestigieux concours Ars Electronica de Linz dans la section « Art hybride ».

considérablement été modifié en laboratoire. Lors des premières rencontres interspèces des cellules, une vue au microscope révèle qu'une « guerre cellulaire » fait rage, « à laquelle ne survécut aucun des deux camps » (Laval-Jeantet 2011b : 153). Pour qu'il soit rendu assimilable par le corps de l'artiste, il fallait dompter le sang de l'animal. Les anticorps de Laval-Jeantet, ces « mécanismes qui distinguent le “soi” du “non-soi” [self, not-self] » (Hilton 2013 : 496), ont dû être entraînés à accueillir le sang de l'étranger. L'hospitalité du réseau sanguin de l'artiste, contraint à conserver certaines limites infranchissables, s'est développée lentement, sur une période de plusieurs mois, jusqu'à présenter une « tolérance » (VIDA 2012)⁴³. Pour mener à une « performance d'hospitalité sanguine » unique, car impossible à reproduire, le processus d'accueil ne pouvait être brusqué⁴⁴.

Sur le plan biotechnologique, les engrenages de réceptivité ont de part et d'autre été forcés. Une fois la transfusion administrée à Laval-Jeantet, les protéines équine n'ont eu d'autre choix que de « fusionner » avec le sang de l'artiste (Hilton 2013 : 487). L'acte est nommé par Leon J. Hilton « un geste radical d'intimité transespèces » (488). Une intimité dont les contours sont déterminés par les particularités sanguines de l'artiste qui *sélectionnent*, *accueillent* et *rejettent* des éléments du plasma équin, sélectionnés spécifiquement pour leurs capacités d'action biologiques *acceptables* pour la receveuse. « Dans sa prétention à harnacher [to harness] les composants biochimiquement réactifs du sang du cheval, la performance oscille entre les différents registres du *bioart* et du *body art* » (497). La performance mariant art et science se rapporte *au corps* (celui de Laval-Jeantet), mais beaucoup moins *aux corps* (ceux de Laval-Jeantet et de Viny)⁴⁵. *Que le cheval vive en moi* consiste à « prendre » de l'Autre pour « l'amener » en Soi⁴⁶.

⁴³ En vue de la performance devant public, chaque semaine, pendant trois mois, Laval-Jeantet reçoit des injections d'immunoglobulines de différentes familles. Le 22 février, l'injection ultime contiendra une quarantaine de familles combinées.

⁴⁴ « En règle générale, pour survivre, une personne ne peut subir un tel défi aux limites [boundaries] de son corps qu'une seule fois » (VIDA 2012).

⁴⁵ Pour Lamounier Ribeiro, l'utilisation du corps de Laval-Jeantet et non celui de Mangin est révélateur d'un « féminisme post-humaniste » à l'œuvre : « ce sont les corps des femmes qui assurent la continuité de l'espèce humaine, comme les animaux utilisés pour les xénotransplantations. En ce sens, les femmes comme les animaux voient l'intégrité de leur corps violée » (2022 : 57).

⁴⁶ Cette idée de transfusion, de transe fusion, a été explorée une fois de plus par le duo d'artistes dans l'installation *Transe-fusion* (2013) (fig. 315). Dans l'œuvre, un mannequin féminin se tient debout et porte une tête de squelette équin de laquelle s'écoule un flux lumineux. La tête se déverse en direction d'un squelette complet de cheval, gisant au sol, à la renverse, sur son échine. Sans que je souhaite développer sur l'examen de *Transe-fusion*, le degré de déséquilibre entre espèces m'apparaît spontanément, aussi fluorescent que la lumière générée par les néons utilisés dans l'œuvre.

Sous le couvert d'une idéologie de fusion, une action vampirique est à l'œuvre. Un v(i)ol de sang est permis et même sournoisement célébré. Le sang, utilisé dans l'œuvre « comme un médium esthétique » (Hilton 2013 : 495), possède une force qui « n'est pas seulement ou principalement représentative mais affective : [...] elle s'inscrit directement dans la sensation » (496) – non pas les sensations de tous, car ce sont principalement celles de Laval-Jeantet qui sont répertoriées. Dans les jours suivant l'injection, l'artiste relate : « j'ai eu l'impression d'être extra-humaine [...] hyperpuissante, hypersensible, hypernerveuse » (Quéro 2011)⁴⁷. Lorsque les sensations de Viny sont évoquées, l'acte est malhabile. La transmission est défaillante. Soit on nomme les effets de l'artiste « centaurisée » *sur* le cheval, ou encore on fait une lecture erronée des réactions de Viny.

Au sein de la performance, plusieurs détails révèlent que le hongre Viny est une présence « mise en œuvre », un « leurre visuel » au service d'une idéologie d'appropriation par AOO. Lorsqu'il entre en scène une dizaine de minutes après l'inoculation, sa marche dans la salle doit être reconnue non pour ce qui en est dit, mais vue pour ce qu'elle est : une affirmation de sa participation symbolique. Sa présence physique donne du poids à l'illusion que le sérum équin injecté à Laval-Jeantet provient de son corps. En réalité, il est extrêmement peu probable que ce soit le sien. De plus, si c'était le cas, une photographie existerait assurément de l'extraction du sang équin pour faire écho à celle où le sang « entre » dans le corps de l'artiste. Sous toutes probabilités raisonnables, le sang équin utilisé dans l'opération « centaurisatrice » de l'œuvre provient d'un ou de donateur(s) inconnu(s) issu(s) d'une banque de sang équin. Tue et/ou déguisée au sein de la performance, l'indifférence quant à la non-spécificité sanguine équine est préoccupante. Cette absence de reconnaissance sous-tend que pour le duo, l'individuation de l'animal, le caractère sérologique unique d'un cheval « X », n'a pas la capacité de faire une différence ni d'apporter une plus-value à l'expérience présumée.

⁴⁷ Laval-Jeantet affirme qu'elle a ressenti des changements physiques et psychologiques dans les jours suivant l'injection. Ultimement, ce n'est que l'artiste qui puisse témoigner de ce qu'elle a vécu. À ce sujet, en lien avec la formule « l'âme est dans le sang », qui invite à extrapoler qu'une part d'âme équine puisse avoir habité le corps de Laval-Jeantet, Michel Boccara rappelle que « les qualités de cette matière “spirituelle” sont encore loin d'être toutes découvertes » (2002 : 129).

Qu'est-ce qu'un cheval peut être d'autre « qu'un cheval »? Ainsi, « le » cheval de *Que le cheval vive en moi* réfère à « tous » les chevaux, n'importe lesquels. De fait, « cheval » est entendu comme une espèce d'individus pareils, simplement « des chevaux », ce qui est évidemment une conceptualisation extrêmement simpliste, et ultimement fautive en matière de compréhensions interspèces. Viny représente pour *Que le cheval vive en moi* une figure de proue. Il est la tête d'affiche d'une performance, où le rôle qui lui est conféré est joué par d'autres. Sa vie équine biologique l'assujettit à n'être qu'une forme et qu'un symbole. L'anonymat du sujet animal dans un contexte artistique est une problématique sur laquelle je me suis déjà positionnée dans les pages précédentes, notamment par l'examen attentif de plusieurs portraits peints par George Stubbs. La difficulté à témoigner de la reconnaissance de la valeur individuelle d'un animal peut être considérée comme une déficience à l'éthique interspèces. Par ailleurs, avec son titre *Que le cheval vive en moi*, Laval-Jeantet réquisitionne le « moi », ce qui fait automatiquement disparaître le « nous » – l'artiste et Viny – et confère l'exclusivité de l'expérience à Laval-Jeantet. L'unicité de l'humain s'oppose à l'anonymat du sang équin, par lequel « le cheval » en vient à « vivre en l'artiste », ce qui renvoie le message que comme le serait un produit manufacturier, les chevaux sont des unités identiques, interchangeables⁴⁸.

Une fois cette précision sanguine mise à la vue, il apparaît hautement discutable, au sein de l'œuvre, de mettre autant d'insistance sur la valeur de la « rencontre » – entre Viny et l'artiste – comme l'a fait Laval-Jeantet en détail dans ses récits. Au-delà de l'idéologie promue de partage, d'échange et de don de sang, qui se révèle au bout du compte être une duperie, car ce sang est impersonnel et la transfusion sanguine unidirectionnelle ne peut être consensuelle, les paramètres physiques de la rencontre entre l'animal et l'humain au moment de la performance sont fortement biaisés. Viny est une commodité. La « rencontre » est inscrite dans un protocole strict et orchestré qui vise, ultimement, à « montrer », à vendre à un public prêt à croire et à acheter l'idée de libre-échange interspèces. Les mots de Laval-Jeantet le disent : « Le cheval qui performe avec moi est entré

⁴⁸ *EquiMarker Analytics Corp* est une compagnie à la fine pointe des biotechnologies qui se spécialise dans la mise à la vue (l'extraction) des spécificités exclusives à chaque individu équin. La compagnie travaille à la création d'un « passeport biologique équin », « visant à maximiser l'efficacité de l'entraînement des athlètes équins » par « la prédiction, la prévention et le traitement des maladies, et le développement de programmes » (BloodHorseStaff 2015). La pratique doit aussi être considérée comme une intrusion dans l'intimité du sang d'un animal non consentant. Liée à des concepts visant des gains et des bénéfices humains déraisonnables, la pratique comporte son lot évident de problèmes en termes d'éthique interspèces (<https://www.bloodhorse.com/horse-racing/articles/109457/new-equine-biotechnology-firm-launched>).

dans la salle et je dois aller à sa rencontre. [...] J'aimerais sentir des effets manifestes du cheval en moi, mais seule la fièvre s'impose. [...] La présence du public m'empêche de réfléchir, il faut performer » (2011b : 155). L'examen éthique exige de bien lire ces mots pour *les lier à ce que l'on voit*, non pas à ce que l'on souhaite voir⁴⁹.

Mes observations sont contraires à ce qui a été dit sur *Que le cheval vive en moi*. L'œuvre n'est pas un « rituel d'attachement » (bonding ritual) (VIDA 2012) ni un « rituel de communication » (communication ritual) (Hilton 2013 : 487). La performance incarne une compréhension faussée de communication interspèces. D'ailleurs, la rencontre n'est pas spontanée comme on le fait croire au public. Elle est le fruit d'une préparation en amont qui visait à rendre Laval-Jeantet moins craintive de Viny⁵⁰. En termes d'avancées interspèces, l'œuvre démontre les limites et le paradoxe liés aux performances d'une science à la fine pointe de la technologie. Lorsque l'œuvre est vue de façon désembourbée, *Que le cheval vive en moi* expose une orchestration extrêmement contrôlée où l'équin n'a qu'une très petite marge de manœuvre; Viny marche dans la salle, accompagné de Sabine Rouas, éthologue et amie de l'artiste, selon une allure et une trajectoire prédéterminées *et* on l'approchera de l'artiste au moment jugé opportun. Puisqu'il n'a pas de latitude pour amender « son rôle », afin de le personnaliser, les attentes d'AOO envers lui objectifient sa présence.

Il importe ici de définir les balises de ce que représente, pour moi, une éthique au travail, en art, spécifiquement en lien avec une performance impliquant le cheval vivant. Puisqu'en aucun cas l'animal ne peut donner son accord, ultimement, je crois qu'une œuvre ne peut être considérée comme irréprochable au plan éthique que si, et seulement si, il y a, pour le cheval, une possibilité de fuite, de dire non, de changer de décor et/ou d'avis⁵¹. C'est, je le reconnais, un souhait beaucoup trop grand pour qu'il soit applicable sans concession dans le monde dans lequel vivent les chevaux, c'est-à-dire celui des humains, ce qui n'empêche pas la nécessité de réfléchir aux implications de nos actions *sur* l'Autre et *pour* l'Autre et d'en prendre responsabilité. Comme le mentionne

⁴⁹ Un montage vidéo de la performance est disponible en ligne au https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE&ab_channel=artorientecobjet.

⁵⁰ Au préalable, une éthologue « [les] a familiarisés l'un à l'autre ». Il y eut « dix jours d'accoutumance » (Laval-Jeantet 2011b : 155).

⁵¹ Tout ceci se limite évidemment à l'intérieur de l'enclos et/ou du périmètre nécessairement restreint d'une performance. J'attire l'attention sur le travail de Jean-François Pignon qui, avec un troupeau de juments, travaille abondamment en liberté pour produire des spectacles équestres, notamment en bord de mer. Pour un aperçu, voir le https://www.youtube.com/watch?v=39Qir89UtjY&ab_channel=chantelishshort.

Anastassiya Andrianova, une réflexion au sujet du consentement animalier est pertinente sur les plans philosophique et légal, et elle est un outil rhétorique qui expose les limites du logocentrisme (2021 : 182). En d'autres mots, il est du devoir de l'humain de s'ouvrir au langage de l'Autre et de reconnaître sa capacité à raisonner, pour ainsi « élargir la définition du consentement pour y inclure les signes comportementaux non verbaux » (194). Après du cheval, l'ultime façon de vérifier son consentement est de lui donner le choix d'être présent ou non. Ceci implique nécessairement de ne pas le tenir, de le laisser choisir. C'est un choix très peu souvent offert à la gent équine⁵².

En art et ailleurs, dans une relation *avec* l'Autre, le consentement interespèces doit être vu comme « un pivot éthique » où les « multiples responsabilités du professionnel convergent », et trouver « l'équilibre entre ces responsabilités crée des défis éthiques considérables » (Ashall, Millar et Hobson-West 2018 : 247). Au sein de la pratique vétérinaire, le consentement est généralement entendu dans des termes « humains » où le « propriétaire » de l'animal a reçu les informations nécessaires pour prendre une décision éclairée au sujet de « quelqu'un d'autre », *son* animal, « sa propriété » (250). Idéalement, l'autorité du vétérinaire et/ou du propriétaire doit nécessairement être soumise à des façons de « permettre le développement des compétences en matière de raisonnement éthique » (256). Spécifique à l'histoire de l'art, en lien avec l'animal, comme il a été mentionné plus d'une fois dans ce travail, il revient à l'historienne de l'art de se doter d'outils, *pour-les-voir-et-pour-les-raconter* avec le plus d'attention possible. La prise en considération de la part volontaire de l'animal en art telle que je la conçois, c'est-à-dire essentielle, est peu commune. Si dans un contexte de performance les avantages pour le cheval d'être un agent libre, capable de contaminer la performance comme il le veut, sont faciles à imaginer, une telle liberté d'agir peut certainement avoir des inconvénients majeurs, notamment un risque de non-collaboration. Sous cet angle, la contamination équine devient une catastrophe pour un script soigneusement élaboré, où mécènes et divers intérêts personnels, idéologiques et financiers sont de la partie. Si une réflexion éthique interespèces ne constitue pas le cœur des préoccupations

⁵² J'ai déjà pris en charge un poney de race Hackey qui a vécu au box et fait des compétitions d'attelage toute sa vie. Le propriétaire était une vieille connaissance et m'a demandé si je voulais le garder au champ, à ma ferme. Il souhaitait lui offrir une « retraite ». Lorsque Junior – c'était son nom – est arrivé chez moi, je lui ai retiré son licol et j'ai ouvert la barrière pour qu'il rejoigne le troupeau. Personne chez moi n'a réussi à s'approcher de lui durant les deux années qui ont suivi. Junior avait décidé qu'il en avait assez des humains. Il avait choisi les conditions de sa paix, loin des humains, et nous avons respecté sa volonté.

artistiques d'une œuvre, ce type de risque est difficile à assumer et à justifier. Un degré très élevé de paramétrage généralisé est fondamental à la bonne marche de *Que le cheval vive en moi*.

En tenant très peu compte de la réalité de Viny et de ses préférences, en contrôlant sa présence, *Que le cheval vive en moi* expose une déterritorialisation du cheval de chair dans un cadre artistique. Obligé d'œuvrer dans un contexte qui lui est non familier – une galerie d'art – et privé pour la plus grande part de liberté de choisir, Viny n'est plus son propre expert, sa sensibilité est rayée de l'équation. En effet, la « relation » entre l'artiste et Viny est issue d'un cérémonial qui, par sa technicité, tente de se substituer à *une manière d'être avec* le cheval qui, « dans la nature », résiste à toutes formules. L'aspect procédural de la performance oblige un protocole rigide, qui résiste à un « non-savoir » qui ne se vit qu'avec l'Autre. Derrida explique : « Si je sais ce que je dois faire je ne prends pas de décision, j'applique un savoir, je déploie un programme. Pour qu'il y ait décision, il faut que je ne sache pas quoi faire... le moment de la décision, le moment éthique [...] est indépendant du savoir » (2004a). Puisque l'éthique est « rebelle à la règle » (Derrida 2005 [1994] : 48) et étrangère à « tout concept normatif » (Derrida 1993 : 24), la part éthique interespèces de la performance se révèle chancelante.

Lorsqu'une rencontre entre un humain et un cheval s'installe dans un terroir favorisant un maximum de liberté d'être et d'action de chacun, il y a nécessairement des facteurs de « chance » qui échappent à l'intellect humain. La peur que Laval-Jeantet avoue ressentir envers le cheval (Laval-Jeantet 2011b : 153) peut fortement limiter l'ampleur de la relation qu'elle souhaite développer et exposer au sein de sa performance avec Viny. Les tentatives de l'artiste pour arriver à « habiter [Viny] dans son sens le plus intime, le plus plein » (Pirson 2013 : 75) conduisent à « une progressive tolérance » de la part de celui-ci, qui « s'acclimate » (67)⁵³. Mais là se situe le manquement; en présence de l'animal-cheval, il faut s'habiter soi-même le plus pleinement possible avant de pouvoir penser/espérer « habiter » l'espace avec l'Autre. Certaines justifications données par l'artiste pour expliquer la difficulté relationnelle dénotent une faiblesse de

⁵³ Viny est tenu responsable de l'insuccès de la communication entre lui et Laval-Jeantet. Pirson le décrit comme un être « obstiné », « mal dégrossi » (mal élevé), dont « l'insoumission [...] ravit l'idéal des artistes, même si sur un plan pratique, le dialogue tarde à s'établir » (2013 : 67). En contre-argument, « [u]n animal bien dans sa peau, dont on s'occupe bien, va souvent se détendre au moment où son propriétaire va tout simplement reconnaître une émotion cachée [comme la peur] – même si elle est toujours là » (Kohanov 2010 : 37).

connaissances équine et versent même parfois dans l'absurde : « Jamais je ne suis montée dessus, ce qu'il comprenait mal » (Laval-Jeantet 2011b : 155). Mon expérience d'équitation sans selle ni bride m'a permis de saisir la pleine mesure de certains mécanismes relationnels fondamentaux entre un cheval et un humain : avoir peur de l'Autre nécessite au préalable une honnête rencontre avec soi. « La mise en question de soi est précisément l'accueil de l'absolument Autre » (Levinas 1994 : 79). Avant d'accueillir l'Autre, je dois m'accueillir moi, entière, avec mes peurs, mes craintes et mes faiblesses⁵⁴. Malgré le sentiment de déférence généralisé envers la transfusion performative et les mythes que celle-ci prétend dépasser, les difficultés de communiquer entre l'artiste et Viny exposent des limites relationnelles qui sont réelles. On ne peut éthiquement « s'infecter de l'Autre » que par accord mutuel.

Le leurre est une technique récurrente d'AOO dans ses tentatives-désirs de fraterniser avec les animaux qui, selon le duo, permet de « transformer l'homme [...] en hybride homme-animal nettement plus supportable à leurs yeux » (Laval-Jeantet 2011a : 22)⁵⁵. Selon Pirson, l'utilisation du leurre est un « outil de base de l'éthologie » (2013 : 61). Au sein de *Que le cheval vive en moi*, par l'usage de prothèses de jambes équine (fig. 319), l'artiste cherche « à ajuster son corps pour élargir l'échange mimo-gestuel et prendre une place réelle, active, dans l'agencement social des quadrupèdes » (61). Certaines des photographies utilisées par le duo pour servir d'archive visuelle à l'œuvre ont été captées vingt-quatre heures *après* la performance devant public (fig. 320)⁵⁶. Elles sont dites posséder une « vraisemblance illusionniste reconstruite », où les performeurs sont devenus acteurs de leur propre œuvre « pour confondre l'expérience sensible avec sa forme idéalisée » (67-68).

L'œuvre est taxée par Pirson d'isopraxie, « [c]ette capacité de concordance d'actions, corporellement intégrée par les meilleurs cavaliers », qui animalise la plasticienne jusqu'à la faire entrer en isoesthésie, « une affectivité analogue, une sensibilité harmonisée, une émotivité en

⁵⁴ Dans ma pratique, j'ai appris qu'en présence d'un cheval, être honnête face à mon ressenti peut être considéré par l'équin comme une invitation. Je nomme ceci une droiture éthique. Laval-Jeantet avoue avoir « plutôt peur », ce qui est un excellent point de départ, mais perçoit-elle et accepte-t-elle les effets que cette peur manifeste?

⁵⁵ Antérieurs à *Que le cheval vive en moi*, divers leures, notamment des prothèses, ont été utilisés par AOO pour ses œuvres *Félinanthropie* (2007) (fig. 316), *Necking* (2007) (fig. 317) et *Jeter les bois* (2007) (fig. 318).

⁵⁶ On remarque les changements d'habits chez l'artiste et l'équin, à qui on a enlevé la bride pour lui faire porter un licou.

phase » (2013 : 75). Les guillemets qui capturent la préposition « avec » dans la phrase qui suit sont très importants : Viny marche « avec » Laval-Jeantet ou encore la meneuse, qu'on imagine être la propriétaire ou l'entraîneuse. En effet, si parfois la femme attirée à la manipulation de Viny le laisse plus librement interagir avec l'artiste, un extrait filmé de « la marche » (à 1 min), laisse voir qu'il lui est impossible de dévier de la trajectoire, car il est tenu à la bouche par l'anneau de son mors⁵⁷. C'est d'ailleurs en regardant ce même montage vidéo qu'on s'aperçoit du rôle sonore que joue Viny dans la performance. En plus des bruits de ses sabots lorsqu'il marche, on l'entend hennir (à 8 s) par le biais d'un téléviseur géant⁵⁸. Aussi, il faut remarquer le mouvement des lèvres de Viny qui « fouille » les mains de l'artiste (cela est particulièrement visible à 50 s). Ceci est un signe infaillible que Viny reçoit, a l'habitude de recevoir ou a reçu durant les répétitions, des « gâteries ». Dans un contexte de performance, il s'agit d'une tactique récurrente pour garder un cheval « intéressé/participatif ». Ainsi, l'appât du gain pour l'équin est possiblement plus orienté vers la récompense gourmande que vers l'intérêt relationnel. Au sein de *Que le cheval vive en moi*, ce stratagème de la mise en scène est un élément supplémentaire qui fait état de la virulence de l'orchestration à l'œuvre.

Ainsi, tous deux harnachés, une bride avec mors mais sans rênes pour Viny, et des échasses pour Laval-Jeantet, cheval et artiste feront deux tours de piste, desquels *Ensemble* (2011) (fig. 321) constitue le moment souvenir⁵⁹. Hilton remarque que la théâtralité de la marche fait sortir la performance des « strates “imperceptibles” de la microbiologie » (Hilton 2013 : 499)⁶⁰. Cependant, comme je l'ai mentionné précédemment, si une perspective micro permet de douter que le sang équin introduit dans les veines de Laval-Jeantet soit celui de Viny, une perspective macro expose les simulacres de la « rencontre ». L'examen attentif des reliques visuelles de *Que le cheval vive en moi* est très utile pour voir plus que ce qui, à première vue, semble « montré ». *La Visitation* (2011) (fig. 322) confirme et condense visuellement plusieurs paradoxes interespèces occultés dans

⁵⁷ Je remets ici le lien du montage vidéo de l'œuvre : https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE&ab_channel=artorienteobjet.

⁵⁸ Le montage vidéo porte à conclure que Viny est gardé dans une pièce à proximité de la salle principale où il est filmé en attendant d'être « requis ».

⁵⁹ Du point de vue de l'artiste, maintenant chaussée de membres postérieurs équins mécanisés, « la hauteur facilite nos relations. [...] Il ne me connaît pas à cette hauteur, mais ne semble pas s'en étonner. C'est plus familier que de marcher bas à ses côtés » (Laval-Jeantet 2011b : 155).

⁶⁰ L'observation d'Hilton aide à prendre conscience des éléments qui sont « spontanément » plus grandement considérés par les critiques.

la performance. Par exemple, la main de Laval-Jeantet, posée doucement « en coupe » sur le globe oculaire de Viny, crée une œillère, tandis que la meneuse « cachée » derrière la colonne assure son immobilisme.

Hilton remarque que le « style ironique et cyborg-utopique [...] de l'attitude de l'œuvre à l'égard de la science biomédicale requiert d'entrer avec un esprit lucide, dans la prémisse imaginative, spéculative, voire mythique de la performance » (2013 : 502). J'espère que mes mots ont contribué à inspirer le refus de fermer les yeux sur certains détails de l'œuvre de manière à questionner son mysticisme. Qu'ils auront participé à « élever » le voir en magnétisant différents aspects fondamentaux des rapports interespèces pour les infecter de plus de lucidité. Remettre en cause que « le partage terminologique d'une entité morphologique entre l'homme et le cheval *débride* un espace poétique où le duo français installe son hybridation éthologique⁶¹ » (Pirson 2013 : 67) est sage et nécessaire. C'est alors qu'il devient possible de s'ouvrir à une contre-lecture de l'œuvre, à laquelle j'ai souhaité contribuer. Une de celles qui souhaitent accorder plus de visibilité à la réalité vécue par Viny et à certains mirages relationnels « performés ». Au bout du compte, au nom de l'éthique interespèces, cela revient à sérieusement remettre en question la vision prévalente au sujet de l'œuvre, qui prétend qu'« [e]n elle, il a vécu » (Quéro 2011).

5.4 Danser le cheval, comme on « aime » le dresser. *We Love Horses* (2018)

Chorégraphié par Helena Waldmann, *We Love Horses* (fig. 323⁶²) possède d'intenses connotations équestres⁶³. L'œuvre a la particularité de rendre visuellement explicites des parallèles entre danseurs et chevaux dans un contexte de performance. À l'exception des courts articles produits par des critiques après avoir assisté à la représentation, l'œuvre, à ce jour, n'a pas été considérée

⁶¹ Ma mise en relief.

⁶² Je mets ici le lien, généreusement offert par Waldmann, pour visionner le montage intégral et officiel de la performance : <https://www.helenawaldmann.com/works/welovehorses/>. Mot de passe : Theaterhausdance.

⁶³ En art, l'acte performatif a radicalement participé à déstabiliser la définition de l'art visuel (Howell 2013). Les associations performatives où des humains émulent des chevaux sont peu fréquentes mais non rarissimes. À titre d'exemple, je note *The Horse Impressionists* (1994) par Lucy Gunning (fig. 324), ou encore *Horses Don't Lie* (2013) (fig. 325) par Eduardo Navarro. Les deux performances cherchent à démontrer une émulation équine passant par le corps et la gestuelle, et accordant aussi une place aux sons (hennissements) chez Gunning. *Horses Don't Lie* use de différents types de prothèses, entre autres pour simuler la marche à quatre pattes, tout en conservant la station verticale des acteurs. Avec *The Horse Impressionists*, les humains portent leurs propres vêtements.

sous l'angle des études animales et de l'éthique⁶⁴. Partant d'une position anthropocentrée, les critiques Maggie Foyer et Gilles G. Lamontagne estiment que l'influence du symbole équin dans l'œuvre sert à dénoncer des injustices humaines, telle « la domestication de la liberté de mouvement » (Foyer 2018; Lamontagne 2018)⁶⁵. Renversant la perspective de son influence, je crois que l'œuvre possède la capacité de servir les chevaux. Pour moi, *We Love Horses* offre définitivement une visibilité à maintes réalités vécues par le cheval de performance. Passant par des corps humains qui « s'équinisent », *We Love Horses* offre une réelle chance de mieux entendre les souffrances de ces Autres, les chevaux, lorsqu'ils sont forcés d'opérer dans des contextes opprimants.

L'œuvre est orchestrée autour d'enjeux de pouvoir de type interspèces; les danseurs et danseuses de *We Love Horses* reproduisent des schèmes reconnaissables et dominants, notamment dans les carrières où se réalise le dressage⁶⁶. Dans le domaine de l'équitation, le dressage est souvent idéalisé, considéré comme supérieur aux autres formes de discipline. Pour certains, il s'agit de « l'ultime art équestre ». Le cheval y exécute une chorégraphie où ses mouvements et son corps excessivement contrôlés donnent l'effet qu'il « danse » sur une musique bien choisie⁶⁷. Les danseurs de *We Love Horses* bougent explicitement sous une domination sonore qui les maintient en état de soumission⁶⁸. Dans les deux contextes affamés d'exigences, l'humain-danseur a

⁶⁴ En art, la relation entre la performance humaine en lien avec l'animal non humain a considérablement été réfléchi. La plus célèbre est possiblement celle mettant en relation Joseph Beuys et un coyote dans l'œuvre controversée, en termes d'éthique animale, *I Like America and America likes me* (1974). L'examen d'une performance qui est directement en lien avec les chevaux a été réalisé par Daniel Meyer-Dinkgräfe avec son essai « Dancing Horses and Reflecting Humans » (2014). L'auteur s'est penché sur l'œuvre-performance *Tanzende Pferde : Spiegelungen im Raum/Dancing Horses: Reflections in Space* (2012) de la chorégraphe, danseuse et philosophe Aurelia Baumgartner. Il m'a cependant été impossible de visionner la performance pour la commenter. De façon générale, les travaux de Deleuze et Guattari sur leur concept du devenir animal (1980) demeure une des littératures les plus exploitées pour traiter le sujet.

⁶⁵ En 2018, *We Love Horses* a été performé dans quatre théâtres québécois.

⁶⁶ On nomme « carrière » l'espace en plein air où se pratique l'équitation et plus précisément le dressage, « la plus haute expression de compétition équestre ». On y retrouve dix-sept lettres pour orienter les « chorégraphies », ainsi qu'une dimension et une hauteur des bandes régies par la Fédération équestre internationale (FEI). En ligne : <https://www.fei.org/dressage>.

⁶⁷ Même si les compositions classiques sont souvent privilégiées pour la noblesse qu'elles inspirent, le type de musique peut varier, surtout dans la catégorie de compétition « style libre ». Certains repousseront les limites pour prouver les capacités « dansantes » du cheval. Sur la plateforme TikTok, Suppenkasper, la monture de Steffen Peters, a été rebaptisé « The Rave Horse ». Pour voir la performance qui les a rendus célèbres : https://www.youtube.com/watch?v=7a37gOnpVTk&ab_channel=DressageHub.

⁶⁸ « Jouer au cheval » est un jeu qui semble perdurer dans le temps. Malheureusement sans en révéler la source, Ashton et Brown Hare relatent un récit du demi-frère de Bonheur, Hippolyte Peyrol, concernant des jeux de rôles joués entre les enfants de la famille Bonheur. « Parfois, [Rosa] jouait au cheval avec Isidore. Elle lui mettait un gros crayon à

préalablement donné son consentement quant au rôle qu'il a à jouer, tandis que le consentement du cheval-danseur est simplement pris pour acquis⁶⁹.

Au début de *We Love Horses*, tout est noir. Les yeux ouverts des spectateurs ne servent à rien. Tout comme le cheval du *Petit Picador jaune* (fig. 304) par Picasso, qui, les yeux bandés, entend les bruits de la corrida avant de voir la scène, *We Love Horses* sollicite en premier lieu les oreilles du public⁷⁰. Pour Michel Serres, le parasite est le bruit (1982). Effectivement, l'ambiance sonore est parasitée et elle parasite l'ouïe, qui ne peut échapper à une sonorité. L'ouïe subit d'abord un sifflement. À force de répétition et de vélocité, un type d'envoutement acoustique se crée. C'est le son d'un très long fouet, manié par des mains habiles, qui magnétise l'audition. Un fouet du type qui est encore parfois utilisé par les dresseurs de fauves, dans certains cirques⁷¹. Sans l'avoir vu, j'ai reconnu l'instrument par sa sonorité. C'est dans mes oreilles que l'image mentale est d'abord née. Entre moi et le son de ce fouet, ce début de mise en scène offre une chance de réconciliation. Dans l'obscurité, je réalise que j'apprécie ces bruits exclusivement par des yeux non voyants. Dans le noir de la salle, j'arrive à apprécier son charme sonore, tel un chant langoureux⁷². Mais s'il est

dessin dans la bouche en guise de mors avec une corde attachée à chaque extrémité, et ainsi harnachés, cheval et meneur s'élançaient à toute allure sur la plaine de Monceau pour finalement rentrer à la maison, couverts de poussière et dégoulinants de transpiration » (1981 : 46-47). Sur ce thème, j'affectionne particulièrement l'œuvre de Sabine Weiss, *Enfants jouant au cheval* (1954) (fig. 326).

⁶⁹ J'attire l'attention sur cette performance « ratée » de dressage où le cheval tente de résister à ce qui est attendu de lui. Bien que je reconnaisse l'attitude calme de la cavalière Dinja Van Liere, je considère tout de même troublant le contraste entre le cheval qui se « machinise » lorsqu'il performe « comme convenu » et ses tentatives répétées pour se libérer de « sa » tâche. Voir https://www.youtube.com/watch?v=J_8bYOL4k6c&ab_channel=DressageHub.

⁷⁰ On pourrait ici tenter l'exercice d'imaginer être dans la peau du cheval. McQuinn attire notre attention sur l'étendue du bruit et ses effets. « Au théâtre, la résonance joue un rôle particulier : le son du corps parlant ou chantant a besoin d'un corps hôte, d'un autre récepteur pour se réverbérer à l'intérieur et à l'extérieur. Dans le corps spectateur [spectatorial body] volontaire du public, dans le corps architectural acoustique du bâtiment et dans les corps des instruments de musique, le corps vocal peut faire résonner à nouveau sa matérialité de poumons, de muscles, d'instruments et de larynx dans une écologie du chant et de l'écoute. Les substances sont mises en suspension dans la machine du théâtre, qui ne se réduit pas à un lieu d'échange de communication. Les corps se rencontrent dans un air partagé, stratifié et multidimensionnel, dans un devenir-résonant du chanteur et de l'auditeur, dans lequel quelque chose de chacun se réverbère dans l'autre » (2020 : 152).

⁷¹ Pratique controversée, la présence des animaux dans les cirques est fortement remise en question, voire interdite dans plusieurs pays, depuis les dernières années. Dans son article « La fabrique du divertissement », Xavier Perrot relate la « confusion éthologique nécessaire à la production du spectaculaire et du rire » produite par « la désorganisation des archétypes comportementaux associées aux espèces (éléphant équilibriste, fauve bravant le feu, chien gymnaste...) » (2017). Lorsque le cheval est présent au cirque, c'est souvent pour performer dans un numéro de voltige, où un humain fait des cascades sur son dos. L'œuvre *Le cirque* (1891) (fig. 327) par George Seurat en est emblématique : Seurat fait une représentation très idéalisée (le cheval est libre à l'intérieure de l'arène circulaire) et irréaliste (la femme tient en équilibre sur la pointe du pied sur le dos du cheval galopant).

⁷² Le son fouet peut être perçu comme un objet de séduction. En 1895, Alphonse Moutte produit une œuvre intitulée *Chanson du fouet* (fig. 328).

sous mes yeux, j'associe ses sons à la douleur, à l'iniquité. Ma vue me fait croire que je connais son langage, quand en réalité il y a plus à explorer entre le fouet et moi.

Lorsque la lumière se fait sur la scène, je vois le fouet. Je réalise alors que je le déteste non pas pour ce qu'il est, mais pour l'usage qu'en fait la main qui le manie en souhaitant dominer et faire peur⁷³. Je me rends compte que « je crois le connaître » au point de ne plus lui donner de chance de s'exprimer autrement que dans cette dynamique. Des souvenirs souffrants empêchent la rencontre entre nous. La même chose est vraie pour un nombre incalculable de chevaux, partout dans le monde. De mon côté, la (di)vision est optique. Alors que je n'y vois rien, mes oreilles me forcent à réaliser que ma connaissance de l'objet est assujettie par un fort biais. Certains traumatismes m'aveuglent. Le cheval n'a pas accès à cette « chance » de compartimentage mental. Il réagit à la vue tout autant qu'au son de ladite menace. Historiquement, une proximité existe entre l'équin et l'humain sous la thématique du bruit. Au XIX^e siècle, pour Arthur Schopenhauer, le bruit du claquement de fouet (whip crack) est « une pure méchanceté » non seulement pour les intellectuels, pour qui la violence du bruit est le « meurtrier de la pensée », mais également envers les animaux, qu'il reconnaît comme « attentifs aux signes les plus légers, à peine perceptibles » (1912 [1851] : 154-155)⁷⁴. À la fin du XIX^e siècle, la dépression de Nietzsche a été déclenchée lorsqu'il a vu/entendu un cheval se faire fouetter violemment. Un son violent est une agression contre la pensée, mais je me demande : un « claquement » pourrait-il également être une façon de « déstabiliser » et ainsi d'ouvrir un espace non contaminé par la pensée⁷⁵?

La lumière se fait sur un claquement de fouet. Un bang sonore⁷⁶. Les projecteurs obéissent à l'instrument. Le premier personnage devient visible; c'est la maîtresse (Waldmann), celle qui, le

⁷³ Sur une des pages de son site portant sur l'art des cordes et du BDSM, Nawajutsu se montre empathique envers le fouet, qui est pour lui parmi les objets les plus mal compris (2020).

⁷⁴ Au XIX^e siècle, chaque cocher est « armé » d'un fouet. Une critique du pouvoir de l'humain sur le cheval transparaît dans certaines images issues de la culture populaire, comme c'est le cas avec celle-ci où sont mis côte à côte un cheval de calèche et un cocher à qui, indistinctement de l'animal, on fait porter un mors (1876) (fig. 329).

⁷⁵ Theodor Lessing, au début du XX^e siècle, a produit de nombreux ouvrages philosophiques et pratiques portant sur « la lutte contre le bruit ». Pour Lessing, « le vacarme des métropoles est à la fois un effet et une cause de la dégénérescence de la qualité de vie dans la civilisation occidentale » (Baron 1982 : 165).

⁷⁶ Substituant ici le « bang » par un « boom », j'attire l'attention sur la fine conceptualisation qu'en fait John Mowitt (2015). Pour Mowitt, « [b]oom semble donc désigner le son qui surgit lorsque quelque chose qui délimite le son cède. C'est une onomatopée qui nomme aussi la collision entre les noms et leur fabrication. Sous cet angle, qu'un examen [audit] peut aider à isoler, le boom est à la fois une limite et la trace de la transgression de cette limite » (2015 : 58). Je note ici la complexité de traduire en français le mot « audit ». Dans son article « Auditing Derrida » (2004), Simon

maniant, permet au fouet d'être audible. Elle revêt l'allure d'une dominatrice. Elle est vêtue de noir et chaussée de bottes-échasses, comme le fait Laval-Jeantet pour se déplacer auprès de Viny après l'injection⁷⁷. Son costume explicite que *We Love Horses* emprunte certains codes du bondage, discipline, domination, soumission, sadomasochisme (BDSM)⁷⁸. Des percussions rapides s'ajoutent au sifflement du fouet et battent la mesure tel un métronome fou. La dominatrice trépigne sur place. Dans sa façon de le manier, de le toucher, on comprend que, pour elle, le fouet est vecteur de puissance, de plaisir. Il est sa voix. Elle en est infectée. À répétition, elle exerce la motion nécessaire pour le faire claquer par terre. Le bruit terrifiant ne se produit pas à chaque fois. Ce fouet semble revendiquer sa part d'agentivité. Il parlera quand bon lui semble, et quand il le fait, la régie, tel un cheval « bien dompté », réagit sans faillir. Effectivement, les sons « autres » obéissent exclusivement à ses signaux. Les bruits électroniques, qui s'apparentent à des grognements de fauves et qui meublent sporadiquement l'espace sonore d'images, renvoient l'imaginaire à des scènes de cirque⁷⁹.

Morgan Wortham offre une compréhension nuancée du terme en exposant dès le début de l'article l'éventail de ses significations.

⁷⁷ Le 18 mai 2022, j'ai contacté Waldmann pour lui exprimer mon intérêt à examiner *We Love Horses* dans le contexte de ma thèse et lui demander un accès à la performance. Dès le lendemain, la chorégraphe m'a généreusement fait parvenir le lien permettant le visionnement, en plus de me donner des références d'articles portant sur la performance. Le surlendemain, Waldmann m'a réécrit pour me demander si je connaissais l'œuvre *Que le cheval vive en moi*.

⁷⁸ Pour l'exploration d'une pratique BDSM en lien avec les chevaux, je suggère « The Animal Nude: Pony Play and the Art of Deborah Bright's *Being & Riding* » (Bienvenue et Chare 2022). Dans le domaine de la culture visuelle, Madonna et Steven Klein ont produit en 2006 une série de photographies qui marient ouvertement les codes du BDSM avec ceux de la « culture équestre » pour la revue *W*, avec pour titre, en page couverture, « Madonna Rides Again ». On y lit que « [s]ept mois seulement après un accident d'équitation qui l'a laissée avec de multiples fractures, la superstar Madonna, vêtue de cuir, nous montre ce qu'elle peut faire avec six étalons et une cravache » (fig. 330). Le binaire de domination est parfois troublé lorsqu'il est impossible de déterminer de façon sûre si c'est Madonna qui regarde le cheval au box ou si c'est elle-même qui y est confinée (fig. 331). Article disponible en ligne au <https://www.wmagazine.com/gallery/madonna-klein>.

⁷⁹ En plus d'avoir une aura sensuelle et sexuelle, *We Love Horses* évoque également des éléments qui tendent à lier l'œuvre avec le monde du cirque. À cet effet, Angela Reinhard dit qu'elle est « [u]n tour de cirque réussi et un orgasme en même temps » (2018). *Circus-Horse Tamer with Prancing Horse* (1910) (fig. 332) par Pau Roig Cisa se prête particulièrement bien à l'exercice de poser *We Love Horses* à côté d'un visuel des « arts du cirque » pour travailler un regard plus perspicace sur les iniquités interspécies relationnelles que le spectaculaire de la scène rend difficiles à voir (et/ou à accepter). Dans l'œuvre de Roig Cisa, l'harmonie des couleurs contraste avec la désunion émanant des corps et des regards échangés entre le cheval et la femme. Dans l'œuvre, les yeux du cheval font un effort suréquin, impossible physiologiquement, pour se focaliser sur la femme située directement devant lui, ce qui est symbolique de la réalité. En effet, la vision du cheval comporte des « champs aveugles ». Christophe Degueurce explique que le premier « est réduit à la ligne du dos, représentant un angle de 5 % », et le second, une « zone placée sous sa tête » (2012). *Circus-Horse Tamer with Prancing Horse* rend compte d'une défiance envers le pouvoir de l'autre, présente dans le regard de chacun. S'il est clair que la dompteuse armée de ses deux fouets possède une autorité, la position de l'équin lui confère un avantage non négligeable. Dressé sur ses pattes postérieures, une position précaire et difficile à maintenir pour très longtemps, ce dernier devra inévitablement revenir sur ses quatre pattes. Pour ce faire, la distance entre les deux corps devra être modifiée. La femme devra reculer. L'espace entre les deux êtres impose une intimité partagée et une zone de pressions. Lorsqu'ils sont placés de la sorte, la face la plus vulnérable de chacun – ventre et

La dominatrice marche en diagonale de la scène vers un troupeau de cinq corps immobiles qui gisent dans l'attente, soumis, têtes en bas et fesses en l'air. Ces danseurs revêtent des justaucorps couleur « peau » et portent chacun une très longue plume de faisan sur le dessus de la tête. « [D]es prothèses bien rondes viennent bomber le fessier des danseurs, pour en avoir plus à fouetter, ce qui donne à cette chorégraphie sensationnaliste une couleur sado-maso inquiétante » (Lamontagne 2018)⁸⁰. Imposant son autorité, la maîtresse, seule à endosser une station verticale et donc « humaine », enserre le groupe des quadrupèdes de ses pas, tandis que son fouet, pendant, trace une ligne invisible sur le sol qui circonscrit ces « autres ». Une fois encerclés, elle se positionne derrière les danseurs et dans un acte de domination, elle brandit son long fouet pour le faire tourner au-dessus des têtes des chevaux-humains-danseurs-aux-culs-surdimensionnés, tout comme le fait le gardien-cavalier dans *Foulaison des blés en Camargue* (fig. 193) peint par Rosa Bonheur. L'action « excite » les danseurs qui, même s'ils sont consentants, réagissent comme s'ils étaient des chevaux troublés par la vue et l'ouïe. On réalise que sans possibilité pour les équins de consentir, l'acte abusif génère énormément de stress. La traduction de l'idée se transpose chez les danseurs, qui avec la tête collée au sol étirent leurs jambes, leurs pieds, leurs orteils de manière désordonnée, au son des percussions qui se complexifient, avant que tout leur corps verse dans une frénésie qui semble quasi indomptable.

Placées en rang, les « créatures » nous font dos, tandis que la dresseuse fait face à tous. « [A]idée par un redoutable fouet qu'elle fait claquer avec délectation » (Foyer 2018), elle impose une nouvelle position aux chevaux-danseurs à chaque claquage. Dès les premiers mouvements, leurs corps s'agitent à plein régime. Physiquement pour eux, et visuellement pour le public, l'acclimatation est brutale. *We Love Horses* peut aider à prendre conscience de la violence inhérente

organes génitaux – est de part et d'autre franchement exposée. Les risques de blessures sont réels. S'il le décidait, le cheval pourrait asséner un coup de sabot à la femme. Peut-être s'agirait-il d'un accident? Peut-être l'acte serait-il volontaire, en réponse à des années de demandes abusives? Le cheval s'expose quant à lui à un coup de fouet. Pour l'instant, de part et d'autre, il n'en est rien. C'est un moment de statu quo; aux yeux du public, c'est une performance réussie. En ce sens, si les mouvements non naturels exigés du cheval sont, par mes mots, plus facilement identifiables à de mauvais traitements, je m'applique à ne pas négliger la pression de l'éventuel public et de l'équipe de gestion qui pèse lourdement sur les épaules de l'entraîneuse. Avec sa langue pendante empruntée au chien qui fait le beau pour son maître, le cheval contrecarre le sérieux de la situation inéquitable. Dans cette scène circulaire, où leurs vies tournent en rond, à cet instant précis, l'humour l'emporte. Qui sait combien de fois ce cheval à la crinière rasée et irisée, comme l'est celle de *Cyber Horse*, a répété l'exercice?

⁸⁰ La dominatrice porte elle aussi un postérieur surdimensionné. Cependant, puisqu'elle fait rarement dos au public, il est moins facile de remarquer le postiche.

à l'exigence de performance, du choc physiologique et psychologique qu'elle occasionne chez l'Autre. La trame sonore survoltée exerce sur les corps un double effet : une motivation et une pression à suivre le rythme. Ce double standard est possible à conceptualiser positivement exclusivement parce que les danseurs sont consentants⁸¹. Sur la piste, ou dans la carrière, un cheval n'a pas ce luxe. Pour chevaux et danseurs, la performance « scénique » requiert en amont un entraînement physique exigeant. Dans *We Love Horses*, au sol, à quatre pattes, les danseurs mènent une lutte contre l'épuisement corporel. Chez le cheval, la présence d'écume sur sa bouche, entre ses jambes, sur son poitrail, est un signe annonciateur d'un surmenage. Sa respiration devient alors laborieuse, sonore, comme s'il grognait ou ronflait. Les danseurs de *We Love Horses* émettent aussi des sons qu'ils ne peuvent contrôler. Ils rendent compte dans un contexte « regardable », suscitant possiblement plus facilement l'empathie de certains que s'il s'agissait de chevaux, que l'épuisement est violence. *We Love Horses* met en scène l'iniquité. C'est devant la mouvance frénétique des corps et la soumission des psychés sous son emprise que l'excitation de la dominatrice, qui roule compulsivement ses épaules vers l'arrière, apparaît indéniable⁸². Le plaisir dont elle s'abreuve prend sa source dans le fait de voir l'Autre « performer pour elle⁸³ ».

Il existe plusieurs différents types de fouets. Un long fouet comme celui utilisé par Waldmann est plutôt conçu pour produire des sons forts, « par le mouvement supersonique de la pointe du fouet dans l'air » (Nawajutsu 2020), que pour frapper le corps des animaux. Certains manient ce fouet, dit de cirque, avec grande dextérité dans le but de maîtriser l'instrument lui-même, sans aucune présence d'animaux. Cette pratique est nommée « fouet artistique » (whipcracking)⁸⁴. Cependant,

⁸¹ À cette étape exigeante de *We Love Horses*, parfois, un danseur regarde furtivement son voisin pour s'assurer de faire pareil. Il est attendu du groupe des danseurs-équins qu'ils performant à l'unisson. Cependant, les corps sont différents. Deux semblent être des corps d'hommes et trois, des corps de femmes. Entre eux, les capacités et les forces sont inégales.

⁸² Face au chevaux-danseurs, la dominatrice semble s'abreuver par la poitrine de son plaisir à voir les danseurs soumis se dépasser. Pour Foyer, les danseurs éprouvent leur soumission comme « un plaisir », qui est « reconnu dans les plumes tremblantes » émergeant « des bonnets chauves » (2018).

⁸³ Dans la relation inégale cheval-humain, cette dynamique est très ancrée dans les comportements de l'humain non animal. Historiquement, lors de courses de chevaux, stationnés à la ligne d'arrivée, parieurs, commanditaires et actionnaires ressentent le même sentiment enivrant d'exaltation. Ici, à Montréal, l'Hippodrome Blue Bonnets « a ravi les amateurs de courses de chevaux » pendant plus de 100 ans. Avec l'arrivée des casinos, qui ont asséné « un coup fatal à l'industrie », le gouvernement québécois se retire en 2009, expliquant que le « secteur ne soulève plus les passions des Québécois ». L'hippodrome, construit en 1828, sera détruit en 2018. En ligne : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1866361/blue-bonnets-chevaux-course-hippique-pari-sportif-histoire-archives>.

⁸⁴ Détentrice d'un record mondial, celui de faire claquer son fouet 86 fois en une minute, Sylvia Rosat tresse elle-même ses fouets et est une figure emblématique européenne qui se produit à l'étranger. Pour en apprendre plus sur cette

certaines fouets ont été inventés pour potentiellement faire mal à l'Autre. La cravache produit moins de bruit, mais plus de douleur (fig. 333). Contrairement à une pratique BDSM, dont *We Love Horses* mimique certains rouages et où le consentement éclairé est un facteur inhérent à la pratique, c'est-à-dire que tout acte avec la cravache implique une permission, il est bon de rappeler qu'il n'en est pas de même avec le cheval. Dans le domaine équestre, son usage est vastement admis pour « inciter » le cheval et « renforcer » l'action de la jambe du cavalier, tandis que ses effets négatifs sont amoindris. En réalité, les abus de cravache sont très fréquents. En cours d'écriture de la thèse, j'ai moi-même souvent fait référence au fouet. Il m'arrivait de m'installer à mon bureau avec la ferme intention de fouetter mon texte. Je souhaitais alors discipliner mon écriture, la remettre à l'ordre, sans pitié pour les mots que j'éliminais.

Dans l'œuvre, le langage du BDSM est utilisé comme cadre pour explorer la violence du traitement des chevaux par l'humain. Historiquement, l'équitation a été exploitée dans le contexte du BDSM avec tout un lot d'attirail réaffecté à des fins (souvent) érotiques. Dans l'œuvre *JFBE* (1996) (fig. 334) par Deborah Bright, le cheval semble jouer un rôle humain, pratiquant de façon consensuelle le BDSM⁸⁵. Dans l'ensemble de sa série *Being & Riding*, les chevaux « se livrent à des jeux humains, tout comme les humains se livrent à des jeux de poney » (Bienvenue et Chare 2022 : 166). Lors d'une course, harnaché à la calèche du cocher ou même au cours de pratiques dites récréatives, hier et encore aujourd'hui, le cheval, incapable de mots issus du logos, « consent inévitablement » au coup de cravache ou de fouet imposé⁸⁶. Dès lors, *We Love Horses* nous permettrait, par une mise en scène d'êtres « semblables à nous », de nous interroger sur nos conceptions différenciées de la nature du consentement, selon qu'il s'adresse aux animaux humains ou aux animaux non humains. Si à première vue la danseuse-dresseuse est clairement celle qui règne sur le reste de la troupe de chevaux-danseurs, les rôles et les identités de chacun ne cessent

femme et sa pratique marginale, je suggère la lecture de cet article : <https://corporate.migros.ch/fr/Magazine/2021/06/sylvia-rosat-whipcracker.html>.

⁸⁵ Bright a également produit une œuvre intitulée *Rosa B.* (1997) (fig. 335). Il s'agit d'une photographie en plan rapproché d'un cheval de plastique rendu sensuel par ses flous, ses courbes et l'expression de son visage. Un hommage aux chevaux représentés par Bonheur ou à l'artiste elle-même?

⁸⁶ Haraway médite sur cette langue que nous ne partageons pas avec les Autres. « Nous n'avons pas besoin d'une totalité pour faire du bon travail. Ce rêve féministe d'une langue commune est, comme tous les rêves d'une langue parfaitement vraie, d'un énoncé parfaitement fidèle à la réalité, totalisant et impérialiste. En ce sens, la dialectique est elle aussi une langue de rêve qui ne chercherait qu'à résoudre les contradictions. Peut-être qu'ironiquement, notre fusion avec les animaux et les machines nous enseignera comment ne pas être Humain, l'incarnation du logos occidental » (2007 : 68).

de se complexifier en cours de performance. Le piétinement sur place de la maîtresse, comme un cheval anxieux ou impatient peut le faire, est un premier indice qui pointe en direction du flou « à venir ⁸⁷ ». Plusieurs présomptions deviennent poreuses, ce qui permet de révéler des enchevêtrements inhabituels.

We Love Horses représente des corps constamment aux prises avec un appel à la mutation, à un devenir « autre ». Un processus qui, au terme de la performance, ne sera pas résolu. Plusieurs cavaliers et spectateurs aiment à croire en cette hybridation équinehumaine, dont le centaure incarne symboliquement la forme. *We Love Horses*, avec sa « forme [...] parfois licencieuse, [...] ose confronter la chorégraphie aux codes abstraits de la réflexion » (Castiel 2018). Sa chorégraphie, qui s'inspire de contextes traditionnels où les chevaux sont dominés par les humains, facilite le parasitage des identités humaine-animale. Elle sert la réflexion. En cours de performance, les danseurs-chevaux deviennent humains-dresseurs ou encore cavaliers. Une scission s'opère dans le cadre limité « des humains ». À ce stade, l'expérience devient un rodéo identitaire. La secousse des rôles (animal ou humain?) ne permet pas au spectateur de rester bien en selle sur ses certitudes quant à « qui représente qui » et « qui fait quoi ». *We Love Horses* offre en spectacle, c'est-à-dire à voir, une série d'actes hégémoniques qui se retrouvent également dans de nombreux tableaux d'histoire et dans la culture populaire, et qui mettent en scène des humains et des chevaux.

Vers 5 min 12 s dans la vidéo, la cravache prend le contrôle des bêtes et la dominatrice roule son fouet pour le ranger. La relève est assurée. La cravache dicte le placement des têtes, « encourage » des postures très droites et frappe indistinctement chevaux et cavaliers. À 6 min, dans la main de l'apprentie, la cravache revêt un caractère vicieux : elle frôle le dos d'un des chevaux au passage pour le caresser, quand « elle » sait très bien que le corps équin-humain touché, frissonnant de peur, sera incapable de profiter de la douceur prodiguée par l'objet de malheur⁸⁸. La cravache est maniée par une apprentie qui est assoiffée de contrôle. Ses coups sèment et engendrent la violence. L'espace est contaminé de bruits chaotiques; le piano s'ajoute aux percussions. Les positions les

⁸⁷ En entrevue avec Jérôme-Alexandre Nielsberg, Derrida explique en quoi se résume la déconstruction : « Un mot d'ordre [...] : être ouvert à ce qui vient, à l'à-venir, à l'autre » (2004a).

⁸⁸ Dans *Liberté et commandement*, Levinas parle de « l'âme d'esclave », où la suprême violence est dans l'extrême douceur, quand « [l']amour du maître remplit l'âme à tel point que l'âme ne prend plus de distance. La crainte emplit l'âme à tel point qu'on ne la voit plus, mais qu'on voit à partir d'elle » (1994 : 37).

plus difficiles à tenir en termes d'équilibre sont accompagnées par les notes les plus aiguës du piano. Des cris autoritaires se font entendre. « Higher! », crie l'apprentie au cheval. « Up! », crie le cavalier au cheval en pointant le ciel.

La performance éveille la sensibilité d'une part du public en le rendant plus perméable aux souffrances équinés. Elle ouvre un espace de réflexion sur les chevaux et leur traitement injuste. *We Love Horses* permet de « [r]efigurer l'athlétisme comme un mode sensationnel et intensif de trafic d'affiliation [affiliation trafficking], à travers les frontières de l'humain » (Hilton 2013 : 508). L'aspect physique des corps équinés et humains qui œuvrent dans un contexte « de performance » est indistinct. Les morphologies modifiées, bonifiées pour performer, produisent des musculatures puissantes, notamment des cuisses et des fessiers très développés, qui permettent aux corps de dépasser les limites, certes, mais aussi « d'endurer » physiquement « plus facilement » les sévices⁸⁹. Touché par le caractère « vicieux » de la dominatrice en relation avec les chevaux-danseurs qui, eux, sont « terrifiés », « dégradés », « obligés de danser, de s'étirer sur des sabots chancelants », Garry Smith remarque : « Je ne regarderai plus jamais d'animaux de spectacle sans penser au regard terrifiant de Waldmann sur le type de cruauté qui les oblige à danser » (2018).

Vers 9 min 14 s, tous les autres acteurs se replacent en une seule ligne et reprennent la position initiale, à quatre pattes. Les « chevaux » d'abord; ils connaissent « leur place » d'équin. Les « cavaliers » ensuite; pour eux, il ne s'agissait que d'un intermède. Tous redeviennent des animaux, sauf une qui résiste et reste debout. Celle-ci, récemment « empuissancée » d'une autorité d'apprentie, désobéit à l'ordre. La dominatrice utilisera cette rébellion à l'autorité pour démontrer la force de son pouvoir et les risques sévères liés aux transgressions. Par la grandeur que ses échasses lui procurent, elle la surplombe en hauteur et en statut. Son premier châtiment est sonore, il est infligé par les notes aiguës du piano qui transpercent violemment le corps de la contrevenante. Dans une mise en scène orchestrée sous le thème de l'indignité et la souffrance, on la voit prise de mouvements brusques, saccadés. De violentes ondes de choc la traversent. Toute sa volonté est mise en œuvre pour qu'elle ne redevienne pas un quadrupède, ce qui équivaldrait à être déclassée. Elle résiste à la « régression », ne l'accepte pas. Être humain, c'est mieux. La dominatrice

⁸⁹ Dans la culture populaire, l'expression « culotte de cheval » (en anglais *saddlebags*) est utilisée pour désigner les tissus adipeux sur les hanches des femmes; elle est mise en valeur par l'œuvre *Horse's Tale* de Julie Rrap (fig. 19), présentée dans le premier chapitre de la thèse et que j'ai minutieusement examinée antérieurement (Bienvenue 2020).

s'approche, tourne le corps résistant face au public et le maintien en place en pressant sur ses épaules. Le corps devient « matière offerte à la violence », « il n'y a personne en face » du tyran (Levinas 1994 : 38). Elle insère ses doigts dans la bouche et en force l'ouverture (fig. 336). Dans toutes les écuries du monde, ce geste est connu et considéré comme « banal ». Face à un cheval récalcitrant à prendre le mors, il fut un jour pour moi automatique de le faire. Dans son *Marché aux chevaux*, Bonheur représente un toucher intrusif semblable, exercé par les deux hommes situés à l'extrême gauche du tableau, dans la bouche du Percheron blanc (fig. 184). Exécuté dans la bouche d'un humain, l'acte devient ignoble, dégradant. Performé sur la danseuse de *We Love Horses*, il apparaît. Sa violence est manifeste. La différence d'espèce permet d'en saisir davantage la portée. De mettre au grand jour le profond sentiment de domination qu'il présuppose, d'en réfléchir les implications interespèces.

Dans un espace sans sons autres que ceux provenant de la foule, l'apprentie, dont les doigts de la dominatrice violent l'intérieur de la bouche, laisse s'échapper un long cri (à 9 min 42 s)⁹⁰. La voix du corps *est* instrument (McQuinn 2020 : 137), et puisque « la personnification et l'identité sont acquises par le biais du corps et de ses dimensions visuelles et acoustiques » (70), ce corps rebelle est déshabillé, jeté dans la bouillie contaminante de l'entre-deux, un lieu où on ne peut demeurer que quelques secondes seulement. Ce cri marque l'appel au semblable et il marque la différence interespèces. Le cheval hennit, souffle, ronfle, soupire, couine, mais jamais il ne crie sa douleur, sa souffrance, sa peine ou encore sa rage. Sa vocalisation est limitée. Elle est plutôt relationnelle; il appelle, il séduit, il repousse, il signifie sa joie, il courtise, mais jamais il ne se plaint⁹¹. Dans sa relation à l'humain, c'est son plus grand calvaire. Certains organismes de défense des droits des animaux tentent de sensibiliser la population au fait que si le cheval émettait des sons, comme le chien, lorsqu'il souffre, beaucoup de pratiques courantes cesseraient immédiatement. Le caractère

⁹⁰ Martin Buber relate son expérience d'avoir entendu « avec chacune des pores de son corps » (2002 : 3), lors d'un rêve avec l'animal, son cri, non comme un écho au sien, mais bien comme « sa réplique véritable » (its true rejoinder) (2).

⁹¹ Dre Katrina Merkies, de l'Université de Guelph (Equine Guelph), a mené une étude portant sur la vocalisation des chevaux : « Deciphering Horse Whinnies » (2021). Selon Merkies, le cheval parle beaucoup plus avec son corps qu'en produisant des sons. Elle note la difficulté des humains à identifier des différences audibles dans les hennissements. Pour visionner la vidéo : https://www.horsejournals.com/equinews/news/national/horse-vocalization-whats-whinny?fbclid=IwAR00dR_MV4OPR-Pww5JYU-vYnqcdxabY01FBssasGoNBNjbICtCPNX2BYnc.

odieux des souffrances engendrées chez l'équin deviendrait audible⁹². *We Love Horses* soulève la question du « son » de la souffrance équine (ou de la souffrance équine sans son), d'une manière qu'une peinture, une sculpture ou un dessin ne peut pas faire, ou, du moins, pas de la même manière. Certes, les maux du cheval sont inscrits dans l'art et dans nos rapports avec lui⁹³. Je crois l'art, contrairement au cheval de chair, capable de lui faire émettre des sons qui nous font saisir et entendre sa douleur, c'est une force de la discipline que je valorise. Depuis une position de médiation, cherchant des avenues à la diplomatie interespèces, par mes mots, je souhaite faire entendre l'équin, encore et encore. Pas seulement ses maux, même si l'urgence se situe d'abord là, mais aussi ses grâces et son inspirante « joie de vivre » lorsqu'il est dans des circonstances idéales pour lui.

Dans *We Love Horses*, le cri emplit l'espace d'horreur. C'est un cri de mort, d'agonie. Un cri terrible. Un exorcisme. Un cri déchirant le lieu des interdits et scellant le gouffre des possibles. Il est créé au nom de tous les chevaux maltraités en silence. Il incarne la souffrance. C'est la sonorité des rapports inéquitables. L'apprentie au bout de son souffle, la maîtresse la jette par terre. La dominée s'écroule et se fond au reste du troupeau. Comme tout cheval, sa capacité de résister a ses limites. Dans le jargon, on dit alors du cheval qu'il a été « cassé ». On ajoute parfois que c'est une bonne chose. Avec un regard de mépris pour les bêtes au sol, la dominante, tout en se reculant, recommence la motion de faire tourner son fouet autour des têtes. Tous les danseurs sont redevenus « chevaux », face contre le sol, postérieur relevé. Le binaire est rétabli. Au premier claquage, l'exercice du début est repris. Cette fois, l'absence de sons « autres » laisse entendre exclusivement des rires démoniaques. La folie règne. Les créatures soumises sont possédées. L'espace est saturé de tyrannie. Les intervalles entre les claquements sont de plus en plus courts, jusqu'à s'enchaîner de façon continue. Les chevaux délaissent alors leur unité de mouvement – en groupe – pour répondre individuellement au son du fouet selon des réflexes uniques. Leurs corps secoués de

⁹² L'association de défense des animaux L214 a produit des images percutantes, transposant la réalité d'un cheval sur un chien, pour éveiller les gens aux souffrances vécues par l'équin, qui ne peut exprimer son mal-être avec des sons (fig. 337) (fig. 338).

⁹³ Le cheval situé au centre de la tragédie de *Guernica* (fig. 254), par Picasso, nous rend témoins de la souffrance qu'il vit auprès des humains il fait figure d'exception. Contrairement à la majorité des souffrances équines vivant dans l'art et dans l'histoire de l'art, celle de ce cheval a été remarquée, commentée et donc, en quelque sorte, s'est vu offrir une voix.

spasmes performant différentes réponses à l'aliénation, exactement comme les chevaux qui développent des stratégies personnalisées pour survivre aux mauvais traitements.

À l'instar de *Boy Leading a Horse* (fig. 253), dont les mots du titre défient l'image que l'œuvre héberge, *We Love Horses* oblige à se demander qui est ce « Nous » (We) et, au vu de la performance, ce que veut dire « Aimer » les chevaux. Serait-il possible que ce ne soit pas les chevaux en tant qu'êtres physiques, de chair, qui soient le plus aimés à l'heure actuelle, mais plutôt leur richesse symbolique et métaphorique, y compris leur présence dans le BDSM, ce que la performance met en exergue⁹⁴? Le spectacle soulève la question de la violence envers les chevaux et donc, potentiellement, d'un amour trop violent, c'est-à-dire aimer un animal sans connaître les souffrances qu'on lui inflige. Certes, le concept d'aimer un animal est chargé et complexe⁹⁵. Le terme « amour » est-il même pertinent ou souhaitable (puisqu'il s'agit d'une notion humaine)?

Prétendre prendre le cheval en soi comme le fait *Que le cheval vive en moi*, pour le faire soi, diffère de le prétendre en soi, comme le fait *We Love Horses*. Même si *We Love Horses* semble se terminer sur une note ultimement hégémonique, avec le retour de la dresseuse qui fait tourner le fouet au-dessus des corps-équins en convulsions, difficile de garder, au bout de la performance, une trace nette de qui est le bourreau et qui est la victime. Sous la montagne d'évidences du *faux*, de la tricherie et des postiches, le vrai de *We Love Horses*, son pouvoir, est de jeter des doutes sur certaines pratiques et certains comportements. Quand l'Autre danse en soi, invoqué, incarné au mieux des limites possibles qui différencient les espèces, quand on tente de l'accueillir dans un registre qui performe l'émulation, c'est alors seulement qu'il peut possiblement commencer à

⁹⁴ Pour Giovanni Aloï, *K36 (The Black Horse)* (fig. 339) par Berline De Bruyckere « n'est pas un cheval; c'est un quasi-cheval, une inscription de coévolution cheval-humain dépouillée de sa construction culturelle symbolique » (2018 : 217), car « elle est inutile aux discours qui, pendant des siècles, ont façonné leurs corps » (218).

⁹⁵ Berger s'est penché sur la question des animaux de compagnie et en fait une critique acerbe. « La petite cellule familiale manque d'espace, de terre, d'autres animaux, de saisons, de températures naturelles et de toutes sortes d'autres choses. L'animal de compagnie est stérilisé ou sexuellement isolé, extrêmement limité dans ses exercices physiques, privé presque entièrement de contact animal, et nourri d'aliments artificiels. Telle est la réalité concrète fondant le truisme selon lequel les animaux en arrivent à ressembler à leur maître ou à leur maîtresse. Ils sont les créatures nées du mode de vie de leur propriétaire » (2011 [2009] : 36). Plus récemment, dans son ouvrage *Trop mignon! Mythologies du cute* (2020), Vincent Lavoie interroge le phénomène du « mignon » en s'appuyant, entre autres, sur l'énorme popularité, dans les médias sociaux, d'Attila Fluff (Surprised Kitty). Pour visionner la « performance » du chaton : https://www.youtube.com/watch?v=0Bmhjf0rKe8&ab_channel=rozzafly.

s'écrire. Un type d'écriture qui possède une respiration et qui facilite l'acte de danser en se croyant cheval et, ainsi, l'acte d'écrire le cheval en dansant pour le donner un peu plus à voir.

La ligne directrice d'une chorégraphie est nécessaire pour orchestrer la performance, pour aligner les danseurs sur une vision commune qui aboutira en un résultat cohérent, esthétique, qui plaît aux foules. Chez Waldmann, avec *We Love Horses*, l'acte « tend vers » l'Autre. Il est intime, personnel, montré, mais il ne requiert pas la présence physique de l'Autre. Le cheval est conjuré. Lequel? C'est le secret de chacun des danseurs. La performance exhibe une hybridité fondamentalement inaccessible, mais montrée comme une source d'« empuancement ». *We Love Horses* permet de voir et d'entendre, dans la figure du cheval, son énergie, sa vigueur, desquelles la nécessité de le contrôler est trop souvent perçue comme nécessaire. La performance invite à mettre en question cette conception. Avec *We Love Horses*, la « danse de l'Autre », avec tout ce qu'elle comporte de mauvais traitements et de violences, est performée par des corps non équinés. Les malaises sont portés par ceux qui les infligent. Assister à cette étrangeté, ouverts, vulnérables, sans réelles solutions à offrir, mais intrigués et/ou choqués, est déjà un premier pas.

5.5 Mettre le cheval à sa main. Les sculptures équinées de Deborah Butterfield

Les chevaux sculptés par Deborah Butterfield ont, au fil des années, fait couler beaucoup de mots, majoritairement écrits dans une encre homogène⁹⁶. L'art de Butterfield est fièrement reconnu « Américain » (American Art) (Mills 2006 : 2)⁹⁷. Il est célébré aux États-Unis par de nombreux critiques d'art et galeristes ainsi que par diverses gens qui s'intéressent à l'art représentant des équinés⁹⁸. Sous cette logique, les principaux écrits sur l'artiste se logent dans les catalogues d'expositions, de même que dans des critiques (positives) de ces mêmes événements⁹⁹. Butterfield

⁹⁶ Depuis les années 1970, Butterfield entretient une pratique artistique exclusivement consacrée à la création de sculptures équinées. Au début de sa carrière, toutes ses créations étaient des juments et étaient considérées comme des autoportraits. Jane Smiley propose que c'est dans le but de contrecarrer le lien « universel » liant les chevaux et la guerre que Butterfield a commencé à créer des juments faites de plâtre, de papier-mâché, de boue et de bâtons de bois (2010 : 13).

⁹⁷ Nombre de ses œuvres se retrouvent dans des collections publiques aux États-Unis.

⁹⁸ Lors d'une conférence donnée par l'artiste en 2018, intitulée « Horses, Sculpture, & Creative Process », Butterfield a raconté à l'audience qu'elle était née le jour où le cheval Ponder a gagné le Kentucky Derby. Pour une artiste travaillant les formes équinées, la référence au Kentucky Derby n'est pas anodine. Il s'agit d'un événement majeur chez les amateurs de courses de chevaux américains.

⁹⁹ Le tout dernier catalogue est paru en 2022, publié par les galeries Marlborough, et s'intitule simplement *Deborah Butterfield*. L'exposition qui s'est tenue du 3 novembre 2022 au 14 janvier 2023 coïncide avec la remise à l'artiste du

est également généreuse en entrevue et son public semble apprécier le fait qu'elle pratique l'équitation et qu'elle possède des chevaux. On aimerait croire qu'à force de proximité avec l'équin, les identités se sont brouillées : « plus je vieillis [...] plus je deviens comme un cheval », dira l'artiste (Butterfield et Galpin 2012 : 250). Les tourments sont partagés; « les chevaux ont les mêmes douleurs que nous » (252). Bien que ce type de reconnaissance empathique interspécies est souhaitable, ce chapitre en expose aussi les limites. Certes, chez Butterfield, les contacts avec les chevaux de chair sont plus présents, plus constants, et on les imagine aussi plus intimes – au moins pour elle – que chez la vaste majorité des artistes qui lui sont contemporains. Son travail est célébré depuis des années pour sa façon de rendre plus abstraite la « traditionnelle » figure équine qui glorifie la masculinité (Yau 2022)¹⁰⁰. Personnellement je considère que le potentiel de contribution de ces chevaux sculptés aux questions éthiques liant humains et chevaux est nettement sous-exploité. Tels des chevaux de Troie, je crois que chaque forme porte un Autre cheval en lui, et que cet Autre a bien des choses à exprimer. Les actions répétées produisent des formes constamment uniques, bien qu'elles soient toutes reliées à la même espèce¹⁰¹. À chaque création, un nouvel équin s'écrit et demande à être lu. Au fil du temps, le troupeau est devenu imposant. J'entends ces membres. Ils sont bavards. Chaque naissance réclame sa part de liberté¹⁰². L'observation des chevaux sculptés par Butterfield fait apparaître des contaminations croisées; la créature s'inscrit dans « sa » matière, autant que celle-ci la produit; elle se donne à lire, s'impose à la vue autant qu'elle nécessite des mots avisés pour être bien lue et vue.

Revenant sur la citation de Wittig en tête de chapitre, je m'interroge sur les parallèles à faire avec une sculpture par Butterfield lorsqu'elle est considérée comme un cheval de Troie :

Lifetime Achievement Award de l'International Sculpture Center, à ladite galerie. Ce catalogue est accessible en ligne au <https://issuu.com/marlborough/docs/butterfield-issuu>.

¹⁰⁰ La tradition du statuaire équestre est incontestablement « mâle ». En plus du cavalier, qui est généralement un homme, le fourreau et les testicules de l'animal sont apparents (fig. 340). L'installation sur une base, qui agit comme un piédestal, permet d'avoir une bonne vue « en dessous ». Peu de jument digne de ce nom n'a, semble-t-il, fait la guerre ou, à tout le moins, mérité une statue de la taille accordée aux étalons.

¹⁰¹ Robert Gordon mentionne que « chaque pièce est unique à l'exception de certaines éditions réalisées dans les années 1980 » (2010 : 191). Cependant, j'ajoute que puisque les chevaux ne sont pas manufacturés, des différences, si minimes soient-elles, sont nécessairement inscrites dans les créations produites par l'artiste durant cette période.

¹⁰² Dans son poème *Love and Strange Horses—Intima*, Nathalie Handal décrit sa rencontre avec un cheval en capturant à la fois le caractère imposant de l'animal et une part de son infortune. « On lui a dit comment évoluer dans le monde et il s'en est indigné. Il savait qu'il ne posséderait jamais rien » (2010 : 27).

Si l'on imagine le cheval de Troie comme une statue, une forme avec des dimensions, il serait à la fois un objet matériel et une forme. Mais c'est exactement ce que le cheval de Troie est dans l'écriture, mais d'une manière un peu plus complexe, car le matériau utilisé est le langage, déjà une forme, mais aussi une matière. Avec l'écriture, les mots sont tout. (Wittig 1984 : 47)

Lorsqu'on prend pour vrai les échanges possibles entre la forme équine et ses matériaux, la part indécidable de l'œuvre apparaît de fait. Dans cette danse relationnelle entre le geste décisif et l'agencement spontané des pièces, où se situe le consentement? Une sculpture a-t-elle besoin d'offrir son consentement? Le peut-elle? Doit-on se soucier de cet aspect? Est-ce que mes mots, qui dans l'écriture « sont tout », peuvent renforcer des liens, ouvrir les logiques restrictives, faire voir des possibilités qui dépassent la rigidité textuelle ou celle des formes?

La sculpture est un médium « traditionnel » qui a une longue histoire d'affiliation à la tradition équestre. Par les mains de Butterfield, elle offre une chance toute particulière de travailler entre, avec, par, au-delà des discours et des formes qui ont été fixés dans des compréhensions figées et qui courent toujours le risque de l'être. Une transfusion de sang équin ne traîne pas ce genre de boulet. J'ai par contre démontré que même si *Que le cheval vive en moi* embrasse des technologies « relationnelles » inusitées relevant du bioart, je considère que l'œuvre est rétrograde et qu'elle n'arrive pas à s'inscrire comme une contribution utile aux questions interespèces, sinon pour en souligner les manques. En contrepartie, d'un point de vue éthique, Butterfield est celle qui défriche, par ses sculptures, de nouveaux modes d'interférences plus souhaitables pour traiter des sujets équins. Ainsi, pour moi, les chevaux produits par Butterfield invitent à dépasser les lectures typiques. Ils offrent des permissions. Sans connaître les répercussions ni même la possibilité d'avoir ou non leur consentement, je mets à leur service ma vue attentive et mes mots réfléchis pour leur accorder une vie qui ne se limite pas à leur forme, afin que le cheval de Troie porté par chacun se fasse entendre. Passant inévitablement par moi, mon corps d'écriture fait écho à celui des danseurs de *We Love Horses*.

La richesse des enchevêtrements dont les sculptures de l'artiste sont constituées transpose la richesse des interprétations possibles. Pour Donald Kuspit, les chevaux de Butterfield sont des contradictions. « Ils sont ironiquement sans substance, faits de matériaux apparemment durables, mais pleins de trous, de fractures et creux à l'intérieur » (1992 : 62). Certes, selon différentes

proportions, ils sont irrévocablement constitués d'une combinaison d'espaces vides et d'espaces pleins. Tantôt squelettiques et aérés comme l'est *Honalo* (2014) (fig. 341), tantôt denses et opaques comme le sont *Horse #6-82-Steel* (1982) (fig. 342¹⁰³) et le petit *Derby Horse* (1985) (fig. 343), ils sont quasi toujours immenses, tout en étant la somme d'unités plus petites¹⁰⁴. Butterfield note que « c'est l'espace "entre", les espaces négatifs, ou les pauses qui donnent le rythme de l'œuvre » (Delk 2005 : 47). Selon le point de vue, ses pièces apparaissent magnifiques, ténébreuses, austères, intrigantes, généreuses, écorchées, rigides, froides... Elles évoquent autant qu'elles représentent. Butterfield appelle d'ailleurs ses créatures des « fantômes » (ghosts). Les sculptures-chevaux de l'artiste ne se restreignent pas à être « une seule chose ». Ils refusent d'être attelés à ce qu'on « connaît » d'eux. Ils forcent nos interprétations à se débattre dans l'espace entre la ressemblance et la transformation. La complexité de leur matérialité leur offre une résistance à être capturés par des analyses claquemurées.

Pour Jane Smiley, les chevaux produits de la main de Butterfield sont tout à propos de « réintégration » (2010 :19). La penseuse explique que les vies intérieures équines ont trop souvent, à travers l'histoire de la civilisation et de l'art, été niées ou dépréciées (denied or discounted) (12). « En les représentant *chevaux*, [Butterfield] a libéré ses chevaux sculptés de la charge d'être utiles » (17). Pour Robert Gordon, les sculptures de l'artiste sont peut-être les premières œuvres du type à explorer la vie intérieure des chevaux, une réponse attendue depuis longtemps à des siècles d'art équestre martial et monumental (2010). En supprimant le cavalier, Butterfield a créé une forme entièrement nouvelle d'art équestre (Smiley 2010 : 11). Ainsi, envers et contre tous, tel un virus indestructible, *l'équin* aurait réussi à s'inscrire dans la forme qui ne cherche qu'à le représenter. Au bout du compte, ces chevaux-sculptures demandent à être regardés pour ce qu'ils sont en eux-mêmes, et non pour ce qu'ils font, ou ce qu'ils ont fait, pour les humains (11)¹⁰⁵. Une seule fois au cours de sa carrière, lors d'une collaboration avec son mari, l'artiste John Buck, Butterfield a

¹⁰³ *Horse #6-82-Steel* est difficile à regarder. Il est prisonnier de la matière qui le compose. Il est alourdi et étouffé par l'aluminium qui l'empêche de respirer et de bouger et du goudron qui le pollue. À sa vue, un réflexe empathique s'active et ma propre cage thoracique se resserre. La tête basse, l'animal s'incline devant le poids de la carapace qui lui donne sa substance.

¹⁰⁴ En règle générale, les sculptures de Butterfield font entre quinze et cinquante centimètres (entre six et vingt pouces) de plus que les plus grands chevaux (Smiley 2010 : 12).

¹⁰⁵ Pour John Yau, le traitement du cheval par Butterfield est plus près de ce qu'en fait l'art oriental chinois, particulièrement l'art de la dynastie Tang (A.D. 618-907), car contrairement à la tradition occidentale qui en fait « une créature obéissante et au service, un outil de guerre », la dynastie Tang « exaltait [extolled] le cheval comme une créature libre, fière et noble » (2010 : 26).

soumis sa sculpture à un contact avec une figure humaine également *présente* dans l'œuvre (1986) (fig. 344). L'équin y semble conscient de cette présence. Il est attentif, peut-être même un peu nerveux : le mouvement de ses jambes témoigne d'une agitation que peu des chevaux sculptés de l'artiste expriment. L'œuvre représente l'exception, elle est un peu l'étrangère de la bande.

Les chevaux de Butterfield savent se faire voir de manière à favoriser une vision renouvelée du cheval en art. Il me semble que leur posture imposante et leur tridimensionnalité s'imposent à la vue d'une façon que le cheval de peinture, même peint en grand format, arrive moins bien à faire. Pour Butterfield, « en termes d'art », le corps du cheval « est un parfait canevas rectangulaire » (Butterfield et Galpin 2012 : 246). La forme équine est déjà « enculturée » par l'artiste¹⁰⁶. Elle est modelable, mise au service de l'art. Généralement, c'est ce « corps-canevas » qui est construit en premier (fig. 345)¹⁰⁷. Les pièces destinées à chaque créature sont trouvées, cueillies et sélectionnées par la sculptrice ou un membre de son équipe¹⁰⁸. Pour Butterfield, retrouver certains débris oubliés fait l'effet de revoir un vieil ami (Gordon 2010 : 14). Ces objets autrefois rebuts mutent en os, muscles, ligaments, peau, qui par des agencements complexes tiennent le cheval debout ou encore « habillent » sa structure. Selon des techniques et des aspirations différentes, Butterfield, comme l'a fait Stubbs bien avant elle, ouvre une fenêtre sur la mécanique interne du cheval. Le processus est toutefois inversé : Stubbs procédait par épluchage, tandis que Butterfield fonctionne par superposition pour donner l'Autre à voir. Par l'utilisation de « matériel expressif » (Smiley 2010 : 14), Butterfield se permet des allusions directes à la matérialité qui fera naître l'équin sculpté sans en déguiser la source. L'utilisation d'une brouette est inextricable de la sculpture du même nom, *Wheelbarrow* (1993) (fig. 346). De ce point de vue, l'équin est à divers degrés assujéti aux mots et aux formes qui l'emboîtent.

¹⁰⁶ Le terme a été introduit par l'anthropologue Margaret Mead en 1963 et se réfère au processus d'apprentissage qui n'est pas « un processus universel », mais bien le « processus d'apprentissage qui s'opère dans le cadre d'une culture particulière » (1963 : 185).

¹⁰⁷ Cette image m'amène une réflexion sur la proximité des mots « cheval » et « chevalet ». Lorsque l'œuvre équine y est déposée, elle devient munie de pattes.

¹⁰⁸ En ce qui concerne la collecte des matériaux, le « je » (artiste) et le « nous » (équipe de travail) sont intimement liés et il semble parfois difficile ou peu important pour Butterfield de les considérer distinctement. « Pour les branches, nous allons un peu partout. Un type qui travaillait *pour moi* travaille maintenant dans un élevage de 16 000 acres, et il m'a invitée à venir y ramasser du bois » (Delk 2005 : 42). Ma mise en relief.

La relation de l'artiste à l'animal-final est différente si elle travaille le bois ou le métal. Les matériaux parasitent Butterfield « d'humeurs d'acier » ou « d'humeurs de bronze » (moods) (Gordon 2010 : 14). Au sein du troupeau, les chevaux nés du bois sont les plus nombreux. Peut-être est-ce parce qu'ils « veulent se ressembler entre eux, probablement pour mieux se rassembler » (Surlapierre 2018 : 22). Le bois possède des particularités distinctes. Troncs, branches et brindilles de bois sont propriétaires de leur propre lot d'histoires. Si le corps de *Monekana* (2001) (fig. 347) est raconté par sa forme « finale », il l'est possiblement encore plus par les multiples rainures qui sillonnent ses surfaces. L'éviction mortelle dont sont victimes les insectes et les invertébrés exprime à quel point ceux-ci subissent le poids mortel d'une hiérarchie où le mammifère, notamment l'humain, les supplante constamment, sans remords ni questions de consentement. Néanmoins, sur les pièces de tous les chevaux sculptés de bois, de grands récits ont été inscrits par des insectes et des vers qui y ont un jour établi leur demeure ou y ont fait leur chemin. Toutes les rainures sont des bribes de mémoire de vies ayant appartenu à d'Autres. Ces sentiers et anciens habitats insufflent une couche de vie supplémentaire à *Monekana*. Invisibilisées dans les discours, leurs traces interpellent les influences réciproques des éléments « d'un grand tout », de même que les ségrégations qui s'y jouent en permanence. Dans le processus de création de l'œuvre d'art, un soin particulier sera accordé aux divers trous et rainures afin qu'ils soient esthétiquement préservés et actualisés en réseau sanguin, rides ou cicatrices.

Devant *Argus* (1996-1997) (fig. 348) et d'autres chevaux sculptés du même type, sans avoir lu la description du cartel, le spectateur se croit face à des morceaux de bois véritables, ramassés tels quels, dans la nature¹⁰⁹. L'ampleur du processus de transformation de la matière est bien dissimulée. Célèbre pour son impermanence, le bois, exigeant, requiert des soins réguliers. Arraché des racines qui le nourrissent, il change de couleur, s'effrite, et assurément, des formes de vies tenaces « s'obstinent » à y être hébergées. Par souci de pérennité, les morceaux de bois des chevaux sculptés sont moulés en bronze, la matrice étant carbonisée au passage. Par la suite s'opère

¹⁰⁹ Dans *L'odyssée* d'Homère, Argus (Argos) était le chien fidèle d'Ulysse. Le canin a su reconnaître son maître même quand celui-ci était déguisé. Ses représentations en art témoignent du fort degré de dévotion qu'il voue à « son » humain (fig. 349) (fig. 350). Argus (PJ) est également le nom d'un des chevaux de Butterfield. En 2010, Smiley fait l'inventaire du troupeau de l'artiste : « Apu, un immense alezan qu'elle vient d'acheter; Caddock, un cheval d'école de dix-huit ans; Willy, un alezan de cinq ans né à son ranch et qui commence à peine sa sérieuse carrière; PJ, qui est enceinte et accouchera dans environ trois semaines; Isabelle, sa meilleure jument de compétition, un cheval danois difficile mais brillant; et Lucky, son Hanovrien à la retraite » (2010 : 18).

l'agencement des couleurs, « un acte poétique » (Delk 2005 : 45). Le choix de cire et de patine est déterminé par le lieu d'exposition, selon que la lumière est celle du jour ou artificielle, ou encore plus « spontanément » par les préférences personnelles de Butterfield. Présenté dans un environnement plus « naturel », à l'extérieur, au Denver Botanic Gardens, *Argus* est accompagné de *Willy* et *Lucky* (fig. 351)¹¹⁰. L'organisation des chevaux entre eux, leur placement, est alors conçue comme une chorégraphie, une « danse moderne » (Butterfield et Galpin 2012 : 247). Cependant, la plupart du temps ils sont mis « au box », cloîtrés dans les écuries-galeries, selon une esthétique du *White Cube*¹¹¹. D'ailleurs, l'atelier où habitent et sont conçus les chevaux d'art « en devenir » peut aussi être considéré comme une écurie. Une écurie que l'artiste partage avec eux lorsqu'elle crée depuis son studio d'Hawaii.

Butterfield, pour qui le plaisir est dérivé du travail et de la routine (Butterfield et Galpin 2012 : 250), organise avec rigueur l'avènement de ses grandes sculptures¹¹². Le bois trouvé à un certain endroit sera rarement mélangé avec celui d'autres régions (Delk 2005 : 44)¹¹³. Le métal est classé par couleur; il y a des piles de rouge, de jaune, de vert et de bleu (44). À l'image du « monde » équestre où certains humains requièrent que les races équines qu'ils côtoient soient « pur-sang », la traçabilité matérielle, tel un pedigree, est une condition essentielle dans la production de « l'élevage » des sculptures de l'artiste¹¹⁴. « Les différents types de métal sont comme les différentes races de chevaux. L'acier me rappelle les pur-sang [Thoroughbreds], par exemple. Chaque type a sa propre résistance à la traction [tensile strength] et ses propres propriétés » (Smiley 2010 : 14). Suivant cette logique, les usages de ses chevaux de chair sont également compartimentés. « [M]es chevaux sont si froussards [chickens], mais j'ai ces chevaux, ces sangs

¹¹⁰ Installés à l'extérieur, ces chevaux tendent à se voir attribuer un caractère ornemental. En 2021, *Columbia* (2011) (fig. 352), a été offert par un donateur anonyme à l'Université de la Colombie-Britannique pour enjoliver son terrain.

¹¹¹ Les collectionneurs sont particulièrement friands des œuvres par Butterfield. La multiplication de ses créations en formats réduits nourrit bien l'engouement. Concernant l'esthétique du *White Cube*, je suggère de lire Abigail Cain, « How the White Cube Came to Dominate the Art World » (2017). Par souci de pérennité, les chevaux en boue de Butterfield sont aujourd'hui conservés dans des cages de verre.

¹¹² À l'opposé des très nombreux chevaux forcés à travailler de manière routinière, Butterfield, puisqu'il s'agit de son choix, peut en extraire du bonheur.

¹¹³ Certains lieux transposent dans leurs matériaux un « contenu émotionnel ». En 1980, l'artiste travaille en Israël pour produire des chevaux à partir de débris de guerre et exprime ce phénomène. En ligne : <https://www.heatherjames.com/artist-intro/?at=deborahbutterfield>.

¹¹⁴ L'hypersélectivité est non sans rappeler le projet d'Adolf Hitler, qui a souhaité créer « une race équine maîtresse ». Le roman *The Perfect Horse* (2016) par Elizabeth Letts traite ce sujet en mettant l'accent sur l'héroïsme du sauvetage des étalons par l'armée américaine.

chauds qui sont fantastiquement beaux et athlétiques. Et dans l'arène de dressage, ils sont si sensibles et magnifiques, mais en randonnée, ils sont comme des machines à suicide [suicide machines] » (Butterfield et Galpin 2012 : 252).

Comme je l'ai mentionné plus haut, dans la sphère de sa vie privée, Butterfield est adepte de la discipline du dressage. À l'image de *We Love Horses*, cet « art équestre » requiert une extrême précision technique du cheval dans l'exécution de mouvements en série qui ne lui sont pas naturels. Le dressage exige de l'animal (ou du danseur) une puissance musculaire supérieure, une agilité exemplaire et un haut degré d'obéissance aux demandes du cavalier (ou du chorégraphe). Smiley note que pour ce faire, Butterfield « utilise des équipements de qualité supérieure » et « met ses chevaux à l'épreuve comme il se doit » (2010 :17). Dans la carrière, Butterfield maîtrise des chorégraphies équines complexes. Elle a appris à dresser l'imprévisible Smiley relate que Butterfield « trouve que le dressage, objectif et très structuré, est un contrepois relaxant à la production artistique, qui est continuellement auto-initiée et épuisante » (17). À cet effet, elle convient que ses chevaux sculptés sont bien dressés. « Vous capturez l'idée de la liberté et de l'expression du cheval en soi, mais puisque c'est de l'art, vous le changez totalement, vous le civilisez » (Delk 2005 : 47). Mais les indécidables indisciplinés refusent l'exclusion¹¹⁵. Elle sait s'inviter, indistinctement, dans l'atelier comme dans la carrière de dressage. Dans un jeu de chevauchements, les chevaux sculptés se laissent façonner par les idées de l'artiste, autant qu'ils hennissent leur souhait « d'être » et, parfois, arrivent même à s'imposer.

Jane Bennett, dans une tentative de contrecarrer ce qu'elle conçoit comme étant « le réflexe narcissique de la pensée et du langage humain », met l'accent sur les contributions d'agents opérants non humains (2010 : xvi). Selon cette perspective, il devient clair que les créations de Butterfield résultent de différents acteurs. « Parfois, les pièces s'envolent dans l'armature et je ne

¹¹⁵ Opérant une réappropriation des propos de Berger dans son roman *G.*, j'imagine l'influence évidente chez Butterfield des odeurs liées aux équins qui parfument son quotidien dans la création de ses sculptures. « Sur sa main, on sent l'odeur du cheval et du harnais. Les composants dérivent du cuir, du savon de selle, de la sueur, des sabots, du crin, de l'haleine, de l'herbe, de l'avoine, de la boue, des couvertures, de la salive, du crottin et de l'odeur des divers métaux lorsque l'humidité s'y est condensée » (1991 [1972] : 34). Il me semble inévitable que ce type d'odeurs se transposent dans son travail et infectent le résultat.

peux pas aller assez vite » (Smiley 2010 :14)¹¹⁶. Je crois que tous les chevaux en art, y compris ceux de Butterfield, cherchent à offrir plus à voir que « ce qu'ils sont ». Parfois, trouver l'unicité équine qui veut s'imposer dans l'œuvre est particulièrement difficile. Dans certains cas, l'équin s'inscrit dans les matériaux, qui semblent alors parler d'eux-mêmes. D'autres fois, un titre explicite facilite le voir (mais cela comporte toujours le risque de faire verser l'œuvre dans une vue assujettie aux mots). *School Horse* (1991) (fig. 353) arbore une robe de vieux panneaux d'acier rouillés. Comme le « cheval d'école », une réalité vécue par des milliers d'équins, employés forcés de centres d'équitation situés un peu partout dans le monde, il est usé, brisé, mal en point. Le titre donné par l'artiste invite à croire qu'elle est au fait de cette réalité – et donc qu'elle y est sensible. Même si l'artiste considère que ses chevaux sculptés sont immobiles, *School Horse* prouve qu'ils ne sont pas dépourvus d'émotions¹¹⁷. Arriver à les lire demande d'être très attentif à leur langage corporel. Les détails sont subtils. À l'instar de *Boy Leading a Horse* (fig. 253), les mots du titre de l'œuvre, *School Horse*, favorisent le regard empathique¹¹⁸. Chez *Izezuke* (1994) (fig. 354), ce sont ses oreilles qui sont la partie la plus expressive du corps. Tournées vers l'arrière, elles indiquent que la créature muselée est irritée par une situation ou une présence qui nous échappent. Quant à *Joseph* (1988) (fig. 355), il est aveugle, mais non aveuglé par la pièce de métal qui enveloppe son globe oculaire. Son sourire anthropomorphique confirme qu'il aime le son qu'il voit¹¹⁹. C'est seulement « en ajoutant un cou et une tête » que Butterfield « personnifi[e] » le cheval, n'ayant aucune idée de « l'identité » de la figure avec laquelle elle travaille avant l'ajout (Butterfield et Galpin 2012 : 246, 247).

¹¹⁶ Admirative du « pouvoir de l'artiste », Smiley ajoute : « La ferraille qu'elle utilise possède sa propre histoire, puis passe entre les mains de l'artiste, prend la forme de sa vie émotionnelle et communique avec d'autres qui, eux, peuvent penser qu'ils ne voient que des chevaux » (2010 :14).

¹¹⁷ Butterfield en entrevue : « Mon travail ne porte pas ouvertement sur le mouvement. Les gestes de mes chevaux sont vraiment très discrets, parce que les vrais chevaux bougent tellement mieux que je ne pourrais prétendre faire bouger les choses. Pour les pièces que je réalise, le geste est vraiment plus à l'intérieur du corps, c'est comme un geste intériorisé, qui concerne davantage le contenu, l'état d'esprit ou d'être à un instant donné. Et donc c'est plus comme une peinture... le geste et le mouvement sont tous plutôt contenus dans le corps » (Palm 2016).

¹¹⁸ Contrairement à Picasso, il est important pour Butterfield de choisir les titres de ses œuvres. On peut supposer un lien d'attachement différent envers l'équin chez les deux artistes. Même si je suis convaincue – et j'espère en avoir fait la démonstration – que Picasso a fait preuve d'une sensibilité, inconsciente ou non, par laquelle il reconnaît la valeur de la liberté qu'il est essentiel d'offrir à l'équin, Butterfield, en les nommant, démontre peut-être plus que Picasso le désir de perpétuer un lien d'appartenance et/ou de domestication. Comme si figurativement, leur nom agissait comme une longue corde possessive, liant le corps sculptural équin et l'artiste qui la retient indéfiniment, depuis son atelier.

¹¹⁹ C'est indéniable : la fente, un repli de tôle, résultat fortuit de l'assemblage, l'anime, et de ce fait, *Joseph* « sourit ». Aussi, une ouverture dans son poitrail révèle le rectangle à partir duquel l'assemblage a débuté, le premier canevas sur lequel *Joseph* a commencé à s'écrire et à exister.

Même si l'artiste a le pouvoir d'imposer un brusque changement de nature à la « chair » d'origine du cheval sur lequel elle travaille et de créer l'architecture de ses êtres, l'action (ou la réaction) des matériaux peut produire un résultat désinvolte. Pour Nicolas Surlapierre, « [l']animal est le lieu idéal où s'éprouvent le refus et le rejet parce que la créature est fortement associée à l'idée de transgression » (2018 : 26). Selon lui, comme « toute greffe vit dans la hantise du rejet » (26), les matériaux sont perçus comme capables d'imposer par eux-mêmes une part de résistance. S'il est vrai, selon une logique hégémonique, que l'artiste « souverain » fait de l'animal représenté son « sujet », c'est à cheval entre domination et liberté, imparfaitement mais possiblement (timidement), que l'on retrouve tout de même chez les chevaux de Butterfield un certain « équi(n)-libre ». À l'intérieur des sculptures-chevaux de Butterfield habitent de façon innée des chevaux de Troie. Ceux-ci contrecarrent inlassablement les efforts déployés par les agents extérieurs qui cherchent à mettre l'équidé interne au pas, au service de la forme. L'intérieur héberge le renouvellement des références. Des lectures alternatives, « positivement équines » de ses œuvres peuvent être faites en dépit de l'instrumentalisation de la forme équine. Est-ce réellement l'artiste qui a choisi de faire hurler *Monekana* (fig. 347) comme le ferait un dragon, crachant un feu invisible? Face à ce géant, intuitivement, on aime à croire qu'une telle puissance s'est orchestrée au-delà de l'appareil cartésien de l'artiste, et que c'est seulement une fois vu qu'il a été lu par l'artiste, dépassée par « l'apparition ». Quelle part de la créature est une autoécriture? Peut-être *Monekana* est-elle prise d'une rage? Une rage dirigée vers le regardeur insensible à l'immense métaphore que sa forme incarne : la matérialité dont elle et ses semblables sont constitués ne rappelle-t-elle pas combien le cheval est, et a été, un « matériau » très utile à l'humain? *Monekana* revendique une identité plus vaste.

En apparence, Butterfield-l'artiste-dresseuse de concepts, armée de ses outils, aura toujours le dernier mot. Certains de ses titres servent de supports à l'histoire de l'art équestre et à ses portraits. C'est le cas avec *Whistlejacket* (1988) (fig. 356) ou encore avec *Horse #6* (1978) (fig. 357), dont John Yau affirme qu'il agit comme une référence directe à *The Blank Signature* (1965) (fig. 358) par René Magritte (2010 : 24)¹²⁰. La domination de l'artiste sur sa création est rendue

¹²⁰ Concernant le *Whistlejacket* créé par Butterfield, qui est vraisemblablement un « hommage » à l'œuvre du même nom produite par Stubbs (fig. 67), la sculpture ne jouit pas des mêmes conditions d'appréciation que celle qui est logée à la National Gallery. Le *Whistlejacket* de Butterfield (fig. 359) est installé sur un terreplein d'Edmonton et est construit

particulièrement troublante avec *Bonfire* (Feu de camp) (*Horse #7*) (fig. 360). Alors que celui-ci est prisonnier et vulnérable par sa forme et par l'apparence de ses matériaux, son titre affirme avec violence l'impermanence de sa constitution, de son « état d'être ». Dans ce contexte, sa vulnérabilité au feu, symbole de la conquête suprême de l'humain sur le monde naturel, est l'ultime rappel de la soumission de son espèce à la nôtre. Son rapport au feu est diamétralement opposé à celui du cheval de *Guernica* qui, lui, brûle *parmi et comme* les humains. Ainsi, Butterfield tend la main aux matériaux pour « appeler un devenir cheval », autant qu'elle tire les rênes en orientant leur mise en place et leur degré de vulnérabilité. On y entend une conversation à l'œuvre entre le « laisser-faire » et le « faire devenir ». Comme à l'habitude, un parasitisme est à l'œuvre dans la relation équinehumaine.

Calligraphy (1986) (fig. 361) est une œuvre qui m'a particulièrement interpellée. Butterfield refuse à ce corps équin d'inscrire par ses sabots-crayons sa marque sur le sol. Elle le prive d'empreintes terrestres. Suspendu au mur, il est traité comme un tableau. Ce mur est la page sur laquelle sont inscrits les maux que son corps torturé exprime. Alors que la calligraphie est généralement entendue comme l'art « de former d'une façon élégante et ornée les caractères de l'écriture¹²¹ », *Calligraphy* n'est pas « élégant », c'est un cafouillis de lignes de métal¹²². Il est figurativement illisible. Le cheval est emprisonné par ce trait-barbelé¹²³. Ses jambes sont frêles. Son antérieur gauche est freiné dans son faible élan par une broche qui s'est enroulée sur lui, comme un petit serpent Nahash¹²⁴. Pour moi, à première vue, *Calligraphy* évoque les accidents horribles où, dans des ranchs immenses, des chevaux restent pris dans les barbelés des clôtures jusqu'à ce qu'ils soient trouvés. Pendant une attente insupportable, le fil de fer leur découpe la chair avec une violence

de ferrailles. Il est rouillé, la verdure envahit son espace. Très peu visible, il n'a pas acquis le même degré de célébrité que son jumeau du même nom.

¹²¹ Définition obtenue dans le *Larousse* en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/calligraphie/12368>.

¹²² Picasso a aussi expérimenté le cafouillis en produisant des dessins faits d'une seule ligne. Un motif récurrent de ce corpus est le cheval. Par ces dessins, Picasso démontre une volonté de réussir à capturer l'essence du motif-cheval. Parfois l'équin y est représenté seul, tandis qu'en d'autres occurrences il est harnaché par le trait à un rôle assujétissant (fig. 362).

¹²³ Les fermiers des années 1960 ont vu naître une « bible » littéraire du fer barbelé (Glover 1969). Le fil de fer est un important « outil » de colonisation du territoire américain. Pour en apprendre plus, je suggère la lecture de « The Thorny History of Barbed Wire. Looking Back on the American Invention's Complicated Past » (Cummins 2021). L'ouvrage est disponible en ligne au <https://www.popsci.com/barbed-wire-invention-history/>.

¹²⁴ Souhaitant punir les Israélites rebelles durant l'Exode, Dieu aurait envoyé la peste (des serpents brûlants) sur terre. Dieu aurait également commandé à Moïse d'ériger le serpent biblique sur un poteau; quiconque le regarderait serait sauvé (Nombres 21 : 8-9). C'est la raison pour laquelle le serpent enroulé autour d'un caducée est devenu le symbole de la pharmacie.

vorace, plus profondément à chaque mouvement fait par l'animal pour tenter de se déprendre. Souvent retrouvés tardivement, alors que les dommages sont trop grands, que le barbelé a sectionné des ligaments, ces chevaux sont abattus. C'est toujours un moment tragique. Les humains maudissent alors les clôtures, la stupidité de la bête et/ou leur intuition, qu'ils ont ignorée et qui leur murmurait, sans s'imposer, d'aller faire un tour, juste pour voir, en haut de la colline...

Selon une approche diamétralement opposée à la stratégie mise en œuvre par *We Love Horses*, lorsque je regarde *Calligraphy*, j'entends, par ma vue, toutes les souffrances silencieuses portées par les équins de la terre, physiologiquement incapables de crier à l'injustice. Ce trouble du silence est parfaitement imagé par la broche ficelée autour du nez de *Calligraphy*. Aussi, ses vertèbres, constituées par les piques d'un fil au diamètre plus large, évoquent d'autres souffrances communes à l'espèce. J'y vois tous ces dos équins malmenés par les selles mal ajustées où « s'assièrent » des cavaliers insouciantes, trop lourds du poids des bêtises qu'ils portent. *Calligraphy* affiche violemment qu'il n'y a pas de façon élégante, ultimement, « d'écrire » le cheval, son histoire, sa réalité. Ce petit cheval-de-douleurs échappe et dépasse la « simple » représentation. Sa voix incarne la dénonciation. Aussi difficile soit-il de le regarder, il est nécessaire de le faire. *Calligraphy* témoigne de l'intrusion de la matière, de la capture de la figure équine de façon particulièrement troublante. Le récit biographique qu'inspire son apparence est propice à nous/me sensibiliser au fait que vouloir saisir l'Autre, le tenir trop facilement pour familier, est possiblement violent; du moins, il faut y faire attention. Les barbelés qui font souffrir *Calligraphy* évoquent le danger d'en fixer une compréhension discursive, de l'étouffer par des propos qui l'étouffent. Mais aussi, la calligraphie incite le style et le sens à entrer en relation; elle peut amener des excès potentiellement libérateurs. Dans mes examens, l'esthétique des mots agit possiblement comme un cheval de Troie, prêt à « conquérir » de nouveaux espaces. Sur la page-enclos, les mots sont une sorte de fil barbelé comme celui duquel *Calligraphy* est constitué, qui permettent et restreignent à la fois la sortie et l'entrée des chevaux.

La démarche de Butterfield force la réflexion sur l'équivalence entre écrire au sujet de l'animal et écrire l'animal d'art/l'œuvre d'art animalière¹²⁵. Je crois que faire de sa relation avec « l'être

¹²⁵Au sujet d'écrire à propos de l'œuvre d'art peinte, Derrida formule des critiques qui, je le crois, peuvent se transposer à l'animal d'art : « le discours me paraît toujours niais, à la fois enseignant et incantatoire, programmé, agi par la compulsion magistrale, poétique ou philosophique, toujours, et plus encore quand il est pertinent, en situation de

Autre » un art d'écrire, une « calligraphie », peut représenter autant une avancée qu'une intrusion. Certes, écrire sur l'Autre implique une responsabilité particulière. Est-ce que chercher à écrire le cheval avec grâce et respect permet de faire de ce type d'écriture un événement interespèces? Mon écriture est-elle réellement favorable à la rencontre? Il importe de constamment interroger l'acte d'écrire. Dans le cas des chevaux de Butterfield, je les ai imaginés consentant à un type de discours qui favorise ce que je considère comme leur émancipation. Je réalise les avoir fait devenir à maintes reprises des porte-paroles, des porteurs d'éthique animale telle que je la conçois. Si historiquement il est vrai que le cheval est un animal domptable, « maîtrisable » par des techniques apprises, dont la discipline du dressage est souvent reconnue comme l'ultime accomplissement, autant en art que dans les différentes arènes « du monde équestre », il demeure, par sa nature unique éprise de liberté, insaisissable. Les chevaux résisteront toujours à nos efforts déployés pour les enfermer dans de quelconques pratiques de domination. Les ressources et techniques utilisées pour performer le cheval peuvent être cavalières et les idéologies, capables d'âneries, mais quelque chose du cheval dépassera toujours mes efforts pour l'expliquer, pour le contenir dans mes examens que je souhaite éclairants, et pourtant inévitablement réducteurs.

Entre le fait que les individus équins ont tous une personnalité unique et le fait que leurs interprétations par les humains révèlent toutes des perspectives spécifiques, les possibilités de compréhension (et de malentendus) entre nous sont infinies. La multitude des influences interespèces est historiquement incalculable et continuera de muter. L'inscription de l'équin dans la matière est vouée à continuer de contaminer les discours dans une galopade aux allures improbables, au-delà de tous horizons aujourd'hui envisageables. Pour moi, une certitude transhistorique existe : le cheval mérite chaque fois d'être reconnu comme singulier et incomparable. Dans la famille de l'espèce, chaque individu a son mot à dire. Ceci est une réalité à laquelle une peintre comme Bonheur a consacré sa carrière et dont elle a incessamment cherché à peaufiner la traduction. L'approche de Butterfield témoigne fortement que la présence équine en art ne sera jamais construite d'un geste unique, « fini », dans le sens de terminé. Il vivra toujours *par* et *au-delà* du geste. Il vivra toujours *par* et *au-delà* des concepts et des idées qui le construisent.

bavardage, inégal et improductif au regard de ce qui, d'un trait, (se) passe (de) ce langage, lui demeurant hétérogène ou lui interdisant tout surplomb » (1978 : 175, 178).

Même s'ils sont imposants de matière et solides, les chevaux de Butterfield sont relâchés dans le monde en êtres fragiles. Ils ne sont pas encombrés d'équipements « traditionnels » (selle, bride, mors, licol), mais ils sont généralement privés de sabots. En comparaison avec le reste de leur corps, leurs pieds constituent de très petits points d'ancrage à la terre. Jamais ils ne pourront se déplacer sans difficulté. L'expression « pas de pieds, pas de cheval » leur convient douloureusement bien. Statuesques, voués à être au service du regardeur, ils sont handicapés de ce que je crois être le plus grand bonheur équin : celui de s'époumoner à courir. Alors que de l'extérieur, ils sont figés de complexité, à l'intérieur, ils sont constitués de l'assemblage de diverses matières et pièces entrelacées, et donc de mouvements. Leur force d'infection est dans le collectif, c'est-à-dire leur nombre et leur diversité. C'est la mixité du grand troupeau qu'ils sont devenus qui témoigne le plus efficacement que la multitude des textures, couleurs, formes et mutations qui les compose ne saurait satisfaire une seule façon de voir et de décrire « le cheval ». Et c'est tant mieux. En stimulant un large éventail de perceptions et de lectures, les chevaux de Butterfield semblent ruer dans les brancards contre un narcissisme humain qui prétend tout savoir à propos de l'équin. Le cheval-œuvre dépasse la limite de sa forme assignée. Il refuse d'être réduit à une seule apparence, à une seule fonction, à une seule chose. Chez Butterfield, il s'échappe de la statue et c'est heureux.

Dans ce chapitre, mon argumentaire s'est appliqué à exposer des virologies relationnelles équinehumaines qui participent à révéler qu'encore aujourd'hui, dans le cas spécifique de la place de l'équin en histoire de l'art, le « contenant », si marginal soit-il, parasite toujours nos vues du contenu : les chevaux. Tout comme *Cyber Horse* le démontre, le cheval en art n'est jamais « qu'un cheval » : il porte en lui un Autre, énigmatique et espiègle. En effet, bien que la forme de *Cyber Horse* me soit extrêmement familière, je ne sais identifier avec précision toutes les composantes qu'il héberge. Son « être » est la somme de milliers de pièces électroniques, dont les noms et les fonctions me sont pour la plupart étrangers. Ainsi, « connaître » le cheval d'art ne signifie pas le maîtriser par des mots et des concepts. Cependant, même dans une optique souhaitée bienveillante, comme j'ai tenté de le faire, le parasitisme sémantique est une réalité inévitable. Derrida rappelle que la médiation est en elle-même « contaminée » (Gehring 2005 : 159). « La rhétorique n'obéit-elle pas toujours à une logique de parasitisme? Ou plutôt, le parasite ne perturbe-t-il pas logiquement et normalement la logique? » (Derrida 1993 : 23). Dans les œuvres examinées, je me

suis appliquée avec une vigilance imparfaite à une « porosité sémantique » (Mitchell 2017 : 88). Toujours, des réalités (co)existent. Parfois, elles perpétuent des dynamiques relationnelles hégémoniques, qui en d'autres occurrences sont renversées ou encore cherchent l'équilibre, même quand cette option est précaire. J'ai souhaité ouvrir une porte à l'altérité, au cheval de Troie. Ainsi, j'ai tenté d'accueillir des occasions de compréhension par le contact de différentes natures, ici permises par l'examen de pratiques artistiques contemporaines, ce qui, je le crois, a permis de (re)mettre le cheval en selle sur son histoire (et ce, bien sûr, sans lui imposer une selle), afin qu'il puisse plus librement contaminer le champ des discours qui se conscientisent à sa présence.

Conclusion. Dans l'antre de nous deux.

Pour que les choses marchent, pour qu'elles se fassent équilibre, il faut absolument affirmer la responsabilité infinie de chacun, pour chacun, devant chacun.
Emmanuel Levinas, *Liberté et commandement*, 1994, 97

Nous devenons – les uns avec les autres ou pas du tout.
Donna Haraway, *Staying with the Trouble*, 2016, 4

À l'image du cheval de Troie, c'est par la porte du flanc de cette grande structure qu'est ma thèse que des chevaux auparavant confinés dans des écrits standardisés et/ou des voirs aveugles ont pu commencer à s'émanciper. Depuis les entrailles de mes recherches, ils ont piaffé. Ils ont henni. Ils se sont fait voir et entendre. Mes examens minutieux ont, je l'espère, ouvert la voie à de nouveaux discours, qui tels des soldats tapis sont venus infecter les récits existants. C'est lors de l'écriture de mon dernier chapitre que j'ai réalisé mon statut de parasite¹. Mes mots sont des envahisseurs. Ils ruent sur les portes fermées et s'infiltrent par les fentes. Portée par ce grand projet, j'ai tenté par eux un début de (dé)contamination de l'histoire de l'art. Je me suis attelée à démontrer l'importance d'ajuster nos regards sur les œuvres afin qu'ils englobent de présence et qu'ils caressent avec bienveillance les chevaux-sujets. Ceux-ci ont tant à raconter. Toutefois, sans personne pour l'accueillir, le murmure équin demeure inaudible. Or, ce qui importe n'est pas tant ce que le murmure *est*, mais bien que ce qu'il *fait* (Mowitt 2015 : 59). Personnellement, ce murmure m'invite à faire mieux. L'éthique interespèces dépend pour sa plus grande part, sinon totalement, de notre écoute. Aspirer à un équilibre homéostatique inébranlable entre nous est risible. Cependant, il est indiscutable qu'un voir empathique est un voir bien portant.

Dans cette thèse, qui est devenue au fil du temps « l'antre de nous deux », je me suis appliquée à tenter de comprendre, d'entendre, de lire et de voir l'Autre dans une variété de contextes. Différentes époques, différents « styles » et médiums ont été scrupuleusement grattés de manière à faire ressortir des ruptures, des constances et des constats. Tout au long de ma recherche, j'ai souhaité me faire surprendre, être touchée de manière inimaginable. J'ai particulièrement apprécié

¹ En lien avec mes réflexions, « [l]e virus est en partie un parasite qui détruit, qui introduit le désordre dans la communication [...] il détraque un mécanisme de type communicationnel » (Derrida 1994b : 12).

me faire désarçonner par l'éthique de l'indécidable. Par l'indécidable « s'indique ce qui vient désassurer toute maîtrise » (Bensussan 2015 : 36). J'ai offert à ce type d'éthique des pages et des pages pour qu'il porte ses possibles aussi loin et aussi haut que j'ai su l'accompagner de mes mots. Parfois, j'avoue avoir tiré sur la bride pour aligner mes arguments sur une conclusion que je considérais comme importante à « faire voir ». En ces occasions, j'ai tenté au mieux de le faire de manière responsable, car s'il est vrai que « [l]a description déforme » (Berger 1991 [1972] : 80), elle informe aussi. Cependant, je ne perçois aucune de ces conclusions comme des vérités. Je préfère la « flottaison », qui « prévient la décision dans son indétermination foncière et l'engage dans ce qu'elle a d'incalculable » (Bensussan 2015 : 38). De fait, pour construire mon travail avec conscience et rigueur, j'ai cherché de nouveaux ancrages à la discipline. J'ai testé de nouveaux modes de communication relationnels. J'ai innové. Je me suis investie. J'ai eu ce courage².

L'application nouvelle des idées de la déconstruction à l'analyse de l'œuvre d'art représentant l'équin a permis de détecter plusieurs filets idéologiques dans lesquels l'histoire de l'art se prend les pieds. Un manque d'éthique interespèces est lisible dans les façons dominantes de faire la transcription du cheval-sujet de l'œuvre aux mots. Plusieurs angles morts ne sont pas couverts. Lors d'une monte en liberté, c'est-à-dire à cru, tout comme c'est le cas en face de l'œuvre, l'équilibre est atteint plus facilement si l'on se tient dans « l'axe ». L'axe auquel je me réfère est un engagement vertical, telle une droiture éthique interespèces. Il engage la totalité des corps. Il relève d'une quête. Dans mon examen des postures des cavaliers de l'œuvre *The Watering Place* (fig. 270) par Picasso, j'ai expliqué que l'humain à dos de cheval doit s'assurer d'aligner sa colonne, qui est à la verticale, avec celle de l'animal, à l'horizontale (et vice-versa), de façon à en être le prolongement l'un de l'autre. Alors synchrones, les corps de chacun traversent le temps et l'espace *ensemble*, ce qui crée un équilibre puissant, mais que l'on doit constamment veiller à ajuster. Aussi, la posture intérieure requise pour examiner les multiples représentations équines en art nécessite de (re)modeler les mots et les phrases avec humilité et bienveillance – « l'axe » de mon corps empathique. C'est dans « l'axe » que nous nous engageons à plus d'harmonie entre nous. Par l'engagement s'annonce l'équilibre. Jamais les bénéfices de cet axe ne peuvent être tenus pour acquis, car le déséquilibre est toujours prêt à désarçonner son contraire. Les « œillères

² Réfléchissant aux iniquités et aux solidarités qu'a su mettre en surbrillance l'épisode pandémique de COVID-19, Nancy invite à l'élaboration de nouveaux modes de communication. Le penseur dit : « Recréons un langage. Ayons ce courage » (2020 : 33).

savantes » qui caractérisent le regard humain porté sur le non-humain menacent constamment la vue à partir d'un regard limité, ce qui désaxe l'éthique. Dans le domaine des questions interespèces, les « connaissances » sont possiblement les plus dangereux prédateurs de l'équité. En effet, pour faire venir à soi et surtout faire vivre en soi une hospitalité qui favorise une éthique de l'altérité, il convient de la laisser galoper, sans selle ni bride, sur le dos de notre imagination fertile et fébrile qui ne demande qu'à rencontrer l'Autre. En ce sens, l'expérience de cette thèse m'a convaincue que c'est depuis cette position non conventionnelle et souhaitée la plus libre possible de conventions que certains mots et certains maux s'entendent et s'écrivent le mieux.

Une telle approche est nécessairement pacifiquement armée d'une visée didactique. En cours de route, je me suis appliquée à faire voir que l'œuvre tout comme l'animal s'expriment dans des registres différents des « nôtres ». En effet, les efforts de transcription doivent être entrepris avec hypervigilance : l'Autre ainsi que l'œuvre qui le loge ont des secrets à révéler. La médiation est une affaire délicate. Tous deux se laissent deviner exclusivement par une observation patiente, muette et prête à se libérer volontairement d'aprioris. Être persuadé que l'on sait « voir » avant même de s'immerger dans un état d'écoute bienveillante fait se décontextualiser l'œuvre d'art, l'animal, ou encore la question animale, pour que l'idée que l'on s'en fait puisse être reçue et lue dans un contexte de familiarité. Le manque de présence à « ce qui est » engendre de nombreuses pertes relationnelles. Maints exemples ont été mis en évidence dans les pages précédentes.

De façon générale, sans (sa)voir de quelles stratégies usent nos automatismes, qui cherchent à nous contrôler, le sujet d'étude (l'œuvre, la question, l'animal) est passé au crible de ce qui, selon moi, me définit : mes croyances, mes espoirs, mes malaises, mes peurs, mes valeurs, ce que je veux voir, ce que je ne veux pas voir, ce que je considère être ma culture ou mon champ d'expertise, etc. Sans une prise de conscience au préalable du registre de ces types de mécanismes interprétatifs, le décalage entre ce qui est et ce qu'on croit est alarmant et risque d'entraîner un manque d'éthique considérable envers l'animal représenté ou encore la question, l'œuvre ou l'artiste examiné³. Malheureusement, j'en suis venue à la conclusion que nous regardons rarement *pour voir*

³ « Les rétentions sont les souvenirs gardés en moi qui constituent mon histoire personnelle. Celle-ci sert d'échafaudage [...] à l'individuation *structurellement inachevée* qui me constitue dans l'élément psychique en tant que *singularité* » (Stiegler 2008 : 121).

*vraiment*⁴. Nous regardons plutôt pour confirmer des croyances. Et l'inconscience de ce phénomène typiquement humain peut faire du tort. Nos mots causent des maux. Il faut être avisé que notre corps idéologique cherche constamment à s'inscrire dans le texte, et que son inscription est chargée de qui nous sommes et de qui nous croyons être⁵. Comme le dit Cixous avec grande lucidité, « [p]our moi, l'idéologie, c'est une sorte d'immense membrane qui enveloppe tout, une peau, dont il faut savoir, même si on est enveloppé comme d'un filet, d'une paupière rabattue, qu'elle existe. Et que, pour changer le monde, il faut sans cesse essayer de la gratter, de la déchirer. On ne peut jamais l'arracher en entier, mais il ne faut jamais la laisser adhérer, ne plus la soupçonner » (Cixous et Clément 1975 : 266-267).

Au cours des quatre siècles couverts par ce travail de recherche, il appert clairement que des failles majeures orchestrent l'art de considérer les représentations équines pour en discourir. Il importe de sérieusement remettre en cause les fondements actuels de nos compréhensions des relations équinehumaines. En réalité, nos espèces cohabitent depuis des dizaines de milliers d'années. L'équitation militaire, les conquêtes, l'agriculture, les « sports » équestres, sont tous des manières d'organiser et de conceptualiser des modes de cohabitation entre l'humain et l'équin qui sont, somme toute, très récents dans le grand plan « communautaire ». Lorsqu'on s'arrête pour y penser sérieusement, on ne saurait intelligemment prétendre qu'entre nous, tout se joue *exclusivement* sur ce type de « connu ». Dans sa globalité, le lien interespèces est beaucoup plus dense, plus épais, plus riche. Il est plus complexe, plus surprenant et plus inspirant. Il a toujours eu le potentiel d'être plus libre, et plus équitable aussi. À cet effet, j'attire l'attention sur de récents travaux en lien avec la communication avec les animaux non humains que je trouve prometteurs. La communication intuitive interespèces (CII) a dorénavant fait son chemin dans certains établissements universitaires

⁴ Cette réalisation est difficile à accepter au sein de l'histoire de l'art, cette tanière dont on croit, à tort, qu'elle loge « les spécialistes du voir ».

⁵ « Or la pensée est par essence une puissance de maîtrise. Elle n'a de cesse de ramener le l'inconnu au connu, d'en morceler le mystère pour le faire sien, l'éclairer. Le nommer » (Derrida et Dufourmantelle 1997 : 32).

comme un moyen éthique supplémentaire d'explorer « les moyens existants et plus approfondis de communiquer entre espèces » (Barrett et al. 2021 : 150)⁶. Il me tarde de m'y mettre⁷.

Entre nous, chaque rencontre laisse des traces. Entre humains. Entre un humain et une œuvre ou un texte. Entre un cheval et un humain. Entre moi et Lily, la jument à qui j'ai dédié ma thèse⁸. C'est en sa mémoire que j'ai souhaité rendre un peu de dignité aux individus de son espèce logés dans l'art que j'ai examiné. Prendre soin d'eux a été pour moi l'équivalent de prendre soin d'elle. Dès le début de cette thèse, avant même qu'elle commence à s'écrire, je n'ai jamais souhaité opérer de scission entre le cheval de chair et celui d'art. Il m'est clair que des deux côtés, je ne peux qu'envisager des tentatives de repères, de re-paire (repare). Inspirée par ma relation avec Lily, j'ai cherché à héberger ce qui *nous* lie dans des mots qui puissent garder le lien vivant. Ce *nous* auquel je me réfère est, au bout du compte, infiniment plus abondant que ce que « moi et elle » n'a jamais pu abriter, même si ce que *nous* avions et étions était très beau. « Le vivant n'est possible que dans l'échange [...] et en conséquence ne doit à aucun moment s'exercer au détriment d'une des deux espèces si nous souhaitons obtenir une relation épanouie » (Enoff 2014 : 183)⁹. L'entre-nous-deux s'est décliné à la fois comme un lieu et un non-lieu qui balise sans le restreindre un chemin à découvrir rempli de rapports et de questionnements. Sa lisière donne à voir ses champs de réunions : ceux de tous les possibles, car « [à] cheval, l'œil pénètre plus haut et plus loin, l'oreille s'aiguise, et puis on est deux au lieu d'un » (Lamarche 2019 : 70).

⁶ « Les échanges intuitifs entre l'humain et les autres espèces constituent une forme de communication interespèces qui a été expérimentée et pratiquée à grande échelle au fil du temps et des cultures. Pourtant, son adoption dans le milieu universitaire a été lente, étant donné le terrain délicat de la connaissance et de la hiérarchisation des espèces, ainsi que l'omniprésence d'une séparation socialement construite entre les humains et les autres êtres » (Barrett et al. 2021 : 149). On fait parfois référence à la pratique sous l'appellation plus courte « communication intuitive » (CI). Explorer cette voie en profondeur est définitivement mon plan dans un proche futur.

⁷ Je me rallie aux mots de Cixous, encore une fois, lorsqu'elle affirme : « Il ne faut plus que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé sont encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin [...] Il est urgent d'anticiper » (2010 : 37).

⁸ Lily est décédée en décembre 2016, quelques mois seulement après le début de mon doctorat. Je n'avais pas fait le lien avant cet automne qu'en remettant ma thèse en décembre, je bouclais, en quelque sorte, un cycle de sept années. Les souvenirs de sa présence, de nos moments partagés, m'ont suivie pendant tout ce temps. Lily ne m'a jamais quittée.

⁹ Transmettant la sagesse de son peuple, Annabel Crop Eared Wolf dit que la vie est une éternelle fluctuation qui touche à l'« equilibrium » lorsque toutes les relations sont vécues avec compassion. Ces propos ont été recueillis le 21 octobre 2023 au Banff Park Lodge, à Banff, lors de l'atelier organisé par Elizabeth (Betsy) Boone et Lianne McTavish de l'Université de l'Alberta en vue de la publication de l'ouvrage collectif *Exhibiting Animals*, auquel j'ai été invitée à collaborer.

Au début du XIX^e siècle, le quotidien de l'artiste John Constable est rempli de chevaux. Il voit et côtoie régulièrement de nombreux individus équins accomplissant différentes tâches et vaquant à diverses activités. Dans *The White Horse* (1818-1819) (fig. 363), Constable rend compte de relations complexes avec le cheval datant de son époque, mais qui ne sont pas étrangères à aujourd'hui. Représentant le cheval dans un contexte de labeur où l'on use parfois de lui jusqu'au dernier moment et dans la maltraitance, ce qui n'est pas rare au XIX^e siècle, il lui réserve toutefois un traitement d'exception dans l'œuvre. Peut-être s'agit-il même d'un hommage à un cheval en particulier, ou à l'espèce, de manière plus large? Il est dit de cette toile qu'elle était sa préférée. L'artiste l'a d'ailleurs rachetée après l'avoir vendue. Constable était, selon toute vraisemblance, attaché à ce cheval-sujet. Ce cheval est certes un bon joueur. Il paraît solidaire des plans des humains qui sont logés dans le tableau avec lui. Personne ne le tient et il ne semble être attaché nulle part. Il fait son travail, comme les autres. Il ne pose pas de question. Il accepte sans broncher de laisser aller la terre ferme pour se faire transporter sur l'eau, à bord de l'embarcation. Même si sa vision est limitée par des œillères, même si personne de l'équipage n'a pris la peine de lui enlever son attelage pour qu'il ait une traversée plus confortable, ce cheval est d'un calme placide. Il est au service. On ne peut écarter l'idée qu'il soit blasé jusqu'à un point de non-retour. Dans l'ensemble, en apparence, il n'est qu'un élément parmi d'autres, et pourtant, l'attention du regardeur se pose facilement sur lui. Certes, ce cheval est aidé par le titre, par la grandeur du tableau et par sa couleur contrastante.

Ce qui me touche de ce cheval est le traitement de son corps (fig. 364). Il donne à lire un peu de la relation existante entre lui et Constable. En effet, les touches du pinceau de l'artiste qui l'ont fait naître font de cet équin une œuvre à part. Dans la scène générale, la touche est posée lâchement, mais toujours avec assurance. Tout est reconnaissable, mais exécuté avec un minimum de précision. Dans l'œuvre, l'artiste n'a pas souhaité traiter ce cheval comme il a traité la vache, l'arbre ou l'humain. Sa singularité a été entendue, reçue et méticuleusement retranscrite au mieux des capacités de Constable. Ce dernier semblait pressé de le faire. Peut-être craignait-il de perdre le souvenir des détails du cheval-sujet? Sur le corps de l'animal, le blanc de sa robe s'est mêlé au brun du cuir de l'attelage et a produit des taches rosées sur son cou et sur le côté de sa face¹⁰. Dire

¹⁰ Dans l'esquisse de l'œuvre qui se trouve à la National Gallery of Art, le rouge du harnais est absent. Ce détail de la version finale attire encore plus l'attention sur le cheval « blanc ». Le rouge se reflète également dans la chemise de l'un des bateliers, reliant ainsi l'homme et le cheval.

cet équin allait plus vite que le temps requis pour le séchage de la peinture à l'huile. Constable s'est par ailleurs intéressé à l'individu au point de lui donner des outils pour s'exprimer. Le positionnement des oreilles du cheval indique l'attention qu'il accorde à ce qui se passe hors de son champ de vision limité, tandis que ses lèvres pendantes traduisent parfaitement son caractère flegmatique. Cet équin est au moins partiellement dicible parce que Constable en a pris particulièrement soin. Il se révèle lisible, tout en étant porteur d'indécidables. Il est pris dans son attelage, mais pas tout à fait. Il est plaqué par les touches de peinture, mais pas complètement : le mouvement des touches larges lui donne la vie et un souffle. Par l'attention qui lui est portée, l'équin refuse une compréhension toute faite, il oblige l'investissement du regard pour être approché. Il est à l'image de tout vivant : un amalgame complexe. À force d'oscillations entre « ne pas savoir qui il est » et « être ouverte à l'accueillir », la rencontre finit par avoir lieu à l'endroit du « nous », un terrain miné d'indécidables où, heureusement, aucune certitude ne peut se fixer, où l'un ne peut pas capturer l'Autre¹¹.

Les frontières des mots et de la vue, en plus de celles réelles ou imaginées entre moi et l'Autre, sont d'autant d'aspects parmi lesquels naviguer avec grande précaution dans le nécessaire exercice éthique d'effritement des aprioris interespèces en art. Pour moi, cette œuvre illustre bien que « [s]ans jamais conclure en fait, une œuvre se situe sur un seuil, dans un entre-deux, dans un temps et un espace relatif. Le temps de l'art est le temps de l'autre » (Pontbriand 2007 : 153). Mon souhait est que devant *The White Horse*, nous nous interroguions sur ce cheval. En observant ce cheval en silence (et bien sûr tous les autres), en le laissant nous toucher de sa présence unique, on peut se demander ce qu'il a à ajouter à la conversation interespèces, et lui demander : que souhaites-tu ajouter à la conversation interespèces?

Au fil de temps, j'ai su faire de la discipline un refuge. Un endroit où je peux contester certaines idées et y en loger de nouvelles. L'histoire de l'art est devenue l'histoire de l'art par moi, pour moi : mon histoire de l'art. Une histoire de l'art telle que je la conçois et la construis. À la manière

¹¹ « Il y a dans l'indécidable un acquiescement plein au deux-sans-un – dont on a dit qu'il ne s'accommodait ni d'une résignation à l'un des deux, ne s'autorisait d'un dépassement spéculatif des deux dans l'un, ni ne renonçait à agir et à décider » (Bensussan 2015 : 44). Dans l'expérience de la rencontre, il y a l'expérience de la limite, dont Derrida dit : « L'expérience de la limite "touche" à quelque chose qui n'est jamais pleinement présent. Une limite n'apparaît jamais comme telle » (Derrida et Spire 2002 : 53).

du peintre, j'ai opéré dans cette thèse une série de choix qui ont mené à un tableau final. Le processus de création est nécessairement unique à chacun. Celui-ci est le mien. Depuis ce point de vue, j'ai cherché à rejoindre l'Autre et tous les autres. Pas seulement l'animal-cheval, mais aussi les autres espèces animalières et les humains aussi : l'historien, le théoricien, le philosophe, le penseur, le critique, le regardeur, le défenseur, l'ami des chevaux, l'ami des mots, pour ne nommer que ceux-là. J'espère avoir réussi l'exercice difficile de contribuer à ajuster certains récits, pour ainsi participer à la mise en place de « nouvelles » histoires qui témoignent d'un changement de considération pour les chevaux examinés, mais aussi envers certains artistes qui ont participé à leur création.

L'horizon de la discipline est peuplé d'une myriade de contes meublant l'univers des possibles interespèces. Ils sont à l'image du vivant : un tout indéfinissable, ultimement insaisissable, dont chaque partie unique est en elle-même porteuse de mystères et de révélations, exactement comme le sont chaque cheval de chair et chaque cheval d'art. Sur les murs de Lascaux, qu'on associe aujourd'hui à la chapelle Sixtine, les premiers chevaux étaient des présences poétiques (fig. 365). Depuis leur « cinématographie muette de traits d'abord colorés sur les pierres », ils donnent à « penser toute l'histoire de l'histoire » (Derrida 2013 : 192). Je perçois ces chevaux du passé comme des offrandes à nos yeux contemporains. Ces dons, aujourd'hui anonymes, participent à la « dé-hiérarchisation des rapports entre pensable, dicible et visible » (Derrida 2013 : 191). Ces représentations équinées m'ont inspirée à forcer les boxes des conventions. À résister à l'écriture bridée du cheval d'art. À libérer les chevaux, et des chevaux en particulier. À donner de la souplesse à la discipline et à mes mots. Le surcroît de visibilité accordée aux chevaux d'art au cours de ce voyage narratif a contribué à ancrer une éthique textuelle, visuelle et relationnelle souhaitée à l'image du cheval lui-même. J'ai offert des pages pour que chaque équin examiné puisse se dire. J'ai gardé l'écriture poétique à portée de main, prête à le servir au besoin. Puisque dans ce type de travail, « notre imagination éthique est sollicitée » (Rose 2013 : 3), j'espère que mes mots ont participé à « trouver de nouveaux noms pour des modes de percevoir jusqu'ici inconnus » (Michaud 2011 : 59). Au bout du compte, ma thèse s'est révélée être autant une invitation qu'une offrande. J'y ai fait état de maintes rencontres. *Viens à moi afin que je puisse venir à toi*, tout comme, *je viens à toi afin que tu puisses venir à moi*, est probablement le principe qui en résume

le mieux l'approche. Puisse son caractère hospitalier avoir ouvert un espace suffisamment grand et accueillant afin que tous se sentent bienvenus de joindre la conversation.

Et maintenant, commençons (fig. 366)...

Références bibliographiques

ABRAHAM, Simon (2012). « Picasso's Boy Leading a Horse (1906) », *Every Painter Paints Himself*.

https://www.everypainterpaintshimself.com/article/picassos_boy_leading_a_horse_1906.

ADAMI, Valerio (1989). « The Rules of Montage », dans *Deconstruction: Omnibus Volume*, Andrea Papadakis, Catherine Cooke et Andrew Benjamin (dir.), New York : Rizzoli, p. 107-110.

ADLER, Laure et Camille VIÉVILLE (2018). « Rosa Bonheur (1822-1899) », dans *Les femmes artistes sont dangereuses*, Paris : Flammarion, p. 38-39.

AGASSIS, Arlette (2021). « On peut dire qu'une équitation est esthétique lorsque le cavalier est dans un tel niveau d'écoute et de sensibilité qu'il agit dans l'entre-temps, l'entre-deux et le pré-mouvement. Le centaure se manifeste alors dans la grâce de l'invisible », Facebook, 16 juillet 2021.

<https://www.facebook.com/profile/100009859688746/search/?q=%22tel%20niveau%20d%27écoute%22>.

ALLYN, Sibyl (2007). « Le comportement des chevaux », encadré dans le texte de Marc Groenen, « Le cheval dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur », dans *Sur la piste du cheval de la préhistoire à l'antiquité*, Pierre Cattelain et Nathalie Bozet (dir.), Treignes : Éditions du Cedarc, p. 29.

ALOI, Giovanni (2012). *Art and Animals*, Londres, New York : I.B. Tauris.

ALOI, Giovanni (2018). *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces and Art in the Anthropocene*, New York : Columbia University Press.

ALT, Peter et Russel K. ALSPACH (1957). *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, Londres : Macmillan.

AMICHAY, Gideon (2017). « Trojan Horse? Cyber Horse! », *Huffpost*, 6 décembre 2017.

https://www.huffpost.com/entry/cyber-horse-2016_b_11069640.

ANDRIANOVA, Anastassiya (2021). « Can the Animal Consent? Zoophilia and the Limits of Logocentrism », dans *Gender and Sexuality in Critical Animal Studies*, Amber E. George (dir.), Maryland : Rowman & Littlefield, p. 181-199.

ANTONIOLI, Manola (2013). « Animots », *Chimères* 3, n° 81, p. 31-38.

<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-3-page-31.htm>.

APOLLINAIRE, Guillaume (1911). *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris : Deplanche.

https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_bestiaire.

ARMSTRONG, Philip (2011). « The Gaze of Animals », dans *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*, Nik Taylor et Tania Signal (dir.), Leiden : Brill, p. 175-199.

ARMSTRONG, Matthew et Rubin WILLIAM (2012). *The William S. Paley Collection. A Taste for Modernism*, catalogue d'exposition (The Museum of Modern Art, New York, du 2 février au 7 avril 1992), New York : The Museum of Modern Art, [1992].

ARTHUS-BERTRAND, Yann (2014). *Chevaux*, Paris : Éditions du Chêne.

ASHALL, Vanessa, Kate M. MILLAR et Pru HOBSON-WEST (2018). « Informed Consent in Veterinary Medicine: Ethical Implications for the Profession and the Animal “Patient” », *Food Ethics* 1, p. 247-258. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s41055-017-0016-2.pdf>.

ASHTON, Dore et Denise BROWNE HARE (1981). *Rosa Bonheur. A Life and a Legend*, Londres : Secker & Warburg.

AUPING, Michael (2021). « Not Just One Thing », dans *On Both Sides of my Lines. Susan Rothenberg's Early Horse Paintings*, Paul Gray (dir.), catalogue d'exposition (Gray, Chicago, du 10 septembre au 9 octobre 2021; Gray, New York, du 29 octobre au 10 décembre 2021), Chicago, New York : GRAY, p. 42-49.

BAL, Mieke et Norman BRYSON (1991). « Semiotics and Art History », *The Art Bulletin* 73, n° 2 (juin 1991), p. 174-208. <https://www.jstor.org/stable/3045790>.

BARAD, Karen (2012). « On Touching – The Inhuman that therefore I Am », *Differences* 3, n° 23, p. 206-223.

BARATAY, Éric (2018). « Écrire des biographies animales, de la littérature à l'histoire », dans *L'animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Sandra Contamina et Fernando Copello (dir.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 163-176.

BARON, Lawrence (1982). « Noise and Degeneration: Theodor Lessing's Crusade for Quiet », *Journal of Contemporary History* 17, n° 1 (janvier 1982), p. 165-178. <https://www.jstor.org/stable/260449>.

BARRETT, M. J., Viktoria HINZ, Vanessa WIJNGAARDEN et Marie LOVROD (2021). « “Speaking” with other animals through intuitive interspecies communication: towards cognitive and interspecies justice », dans *Animal Geographies*, Alice Hovorka, Sandra McCubbin et Lauren Van Patter (dir.), Cheltenham : Edward Elgar.

BARTHES, Roland (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40-51. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027.

BAUMAN, Zygmunt (1993). « The Sweet Scent of Decomposition », dans *Forget Baudrillard?*, Brian S. Turner et Chris Rojek (dir.), Londres : Routledge, p. 22-46.

BELL, Michael (2000). « Victorian Sentimentality: The Dialectic of Sentiment and Truth of Feeling », dans *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feeling*. Londres : Palgrave Macmillan, p. 118-149. https://doi.org/10.1057/9780230595507_6.

BENNETT, Jane (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Londres : Duke University Press.

BENNINGTON, Geoffrey (1989). « Deconstruction is not what you think », dans *Deconstruction: Omnibus Volume*, Andrea Papadakis, Catherine Cooke et Andrew Benjamin (dir.), New York : Rizzoli, p. 84.

BENNINGTON, Geoffrey (2014). « Aesthetics Interrupted: The Art of Deconstruction », *Oxford Literary Review* 36, n° 1, p. 19-35. <https://www.jstor.org/stable/43973746>.

BENSUSSAN, Gérard (2015). « Une éthique de l'indécidable », dans *Levinas-Derrida : Lire ensemble*, Danielle Cohen-Levinas (dir.), Paris : Hermann, p. 33-45. <https://doi.org/10.3917/herm.cohen.2015.01.0033>.

BERGER, John (1980). *The Success & Failure of Picasso*, New York : Pantheon Books, [1965].

BERGER, John (1991). *G.*, New York : Vintage International, [1972].

BERGER, John (1992). *Pig Earth*, New York : Vintage International, [1979].

BERGER, John (2011). *Pourquoi regarder les animaux?* Paris : Éditions Héros-Limite, [2009].

BERGER, John (2014). *Voir le voir*, Paris : Éditions B42, [1972].

BERGER, John et Tom OVERTON (dir.) (2018). *Landscapes. John Berger on Art*, Londres, New York : Verso, [2016].

BIENVENUE, Valérie (2016). *Au-delà de l'hégémonie humaine. Examen de deux œuvres équestres de Rosa Bonheur : Marché aux chevaux (1853-1855) et Rocky Bear and Chief Red Shirt (1889)*, mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18735>.

BIENVENUE, Valérie (2020). « Horse's Tale de Julie Rrap : quoi penser quand une femme porte la queue d'un cheval? », dans « Rencontres interespèces et hybridations : l'animal et l'humain », Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné (dir.), *Zizanie* 4, n° 1 (automne 2020), p. 6-23. https://www.zizanie.ca/uploads/2/7/5/7/27576641/val%C3%A9rie_bienvenue_-_zizanie_a20.pdf.

BIENVENUE, Valérie (2022a). « From the General to the Particular: Piecing together the Life and Afterlife of A544, Louis XVI's Quagga », dans *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, Valérie Bienvenue et Nicholas Chare (dir.), Oxford, New York : Berghahn, p. 334-356.

- BIENVENUE, Valérie (2022b). « Questions de regards. L'art de Rosa Bonheur au prisme des études animales », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay et Flammarion, p. 126-131.
- BIENVENUE, Valérie (2022c). « (Re)Voir le *Marché aux chevaux* : l'éthique animalière de Rosa Bonheur », *RACAR* 47, n° 1, p. 4-22.
- BIENVENUE, Valérie et Nicholas CHARE (2022). « The Animal Nude: Pony Play and the Art of Deborah Bright's Being & Riding », dans *On the Nude: Looking Anew at the Naked Body in Art*, Nicholas Chare et Ery Contogouris (dir.), Abingdon : Routledge, p. 155-172.
- BIRD ROSE, Deborah (2013). « Slowly ~ writing into the Anthropocene », dans *TEXT. Writing Creates Ecology and Ecology Creates Writing*, Martin Harrison, Deborah Bird Rose, Lorraine Shannon et Kim Satchell (dir.), p. 1-14. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue20/Rose.pdf>.
- BIRKE, Lynda (1999). « Exploring Boundaries: Feminism, Animals, and Science », dans *Animals & Women. Feminist Theoretical Explorations*, Carol J. Adams et Josephine Donovan (dir.), Durham, Londres : Duke University Press, [1995], p. 32-54.
- BIRKE, Lynda (2011). « In Hope of Change: Rethinking human-animal relations? », dans *Theorizing Animals. Re-thinking Humanimal Relations*, Nik Taylor et Tania Signal (dir.), Leiden, Boston : Brill, p. xvii-xx.
- BLAKE, Charlie, Claire MOLLOY et Steven SHAKESPEARE (dir.) (2012). « Introduction », dans *Beyond Human. From Animality to Transhumanism*, Londres, New York : Continuum International Publishing Group, p. 1-10.
- BLAKE, Robin (2004). « A Different Form of Art. Stubbs and Rockingham's Young Whigs in the 1760s », dans *Stubbs & the Horse*, Robin Blake et Malcom Warner (dir.), catalogue d'exposition (Kimbell Art Museum, Fort Worth, du 14 novembre 2004 au 6 février 2005; The Walters Art Museum, Baltimore, du 13 mars au 29 mai 2005; The National Gallery, Londres, du 29 juin au 25 septembre 2005), New Haven, Londres : Yale University Press, p. 43-63.
- BLAKE, Robin (2006). *George Stubbs and the Wide Creation. Animals, People and Places in the Life of George Stubbs, 1724-1806*, Londres : Pimlico, [2005].
- BloodHorseStaff (2015). « New Equine Biotechnology Firm Launched », *BloodHorse*, 27 janvier 2015. <https://www.bloodhorse.com/horse-racing/articles/109457/new-equine-biotechnology-firm-launched>.
- BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford : Oxford University Press, [1973].
- BOCCARA, Michel (2002). *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris : Anthropos.

BOIME, Albert (1981). « The Case of Rosa Bonheur: Why Should a Woman Want to Be More Like a Man? », *Art History*, n° 4 (décembre 1981), p. 384-409.

BOUCHARD, Serge (2013). *Confessions animales*, Montréal : Bibliothèque québécoise, [2006].

BOUVIER, Raphaël (2018). « Journal 1906 », dans *Picasso. Bleu et rose*, Claire Bernadi, Laurent Lebon, Stéphanie Molins et Émilia Philippot (dir.), catalogue d'exposition (musée d'Orsay, Paris, du 18 septembre 2018 au 6 janvier 2019; Fondation Beyeler, Bâle, du 3 février au 26 mai 2019), Paris : Musée d'Orsay, Musée national Picasso, Hazan, p. 295-302.

BRACEGIRDLE, Hilary (2000). « The Thoroughbred Horse », dans *The Essential Horse*, Hilary Bracegirdle et Patricia Connor (dir.), catalogue d'exposition (Millennium Festival Exhibition at the National Horseracing Museum, Newmarket, du 18 avril au 31 octobre 2000), Londres : Philip Wilson Publishers, p. 106-122.

BRAGA, Corin (2011). « L'utopie impossible. Jonathan Swift et les Houyhnhnms », *Transylvanian Review* 20, n° 2, p. 105-127.
<https://www.yumpu.com/fr/document/read/16559467/transylvanian-review-vol-xx-no-2-2011-pp-105-phantasma>.

BRANDT OFF, Keri (2018). « Touch forms the foundation of the powerful human-horse relationship », *Kiowa County Press*, 12 mai 2018. <https://kiowacountypress.net/content/touch-forms-foundation-powerful-human-horse-relationship>.

BROUARD, Christophe (2022). « Rosaddict! Rosa Bonheur, les composantes du mythe aux États-Unis », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay et Flammarion, p. 64-67.

BROWN, Mark (2019). « George Stubbs show to display skeleton superstar horse Eclipse », *The Guardian*, 6 juillet 2019. https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jul/06/george-stubbs-show-to-display-skeleton-of-superstar-racehorse-eclipse-mk-gallery?CMP=share_btn_link.

BRUCE, Debra (1985). « The Centauress », *The American Poetry Review* 14, n° 4 (juillet-août 1985), p. 18. <http://www.jstor.org/stable/27777720>.

BRUNEL, Sylvie et Florian COLOMB DAUNANT (2016). *Crin-Blanc ou l'invention de la Camargue*, Arles : Actes Sud.

BUBER, Martin (2002). *Between Man and Man*, Londres, New York : Routledge.

BURATTI-HASAN, Sandra et Leïla JARBOUAI (dir.) (2022). « De la “grande Rosa Bonheur” à “Rosa Bonheur” », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, p. 10-13.

BURNS, Emily C. (2017a). « Les artistes français et les Amérindiens à la fin du XIX^e siècle », traduction par Géraldine Bretault, dans *Le scalp et le calumet. Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVI^e siècle à nos jours*, Nicolas Neumann (dir.), catalogue d'exposition (musée du Nouveau-Monde et musée des Beaux-Arts, La Rochelle, du 30 juin au 23 octobre 2017), Paris : Somogy éditions d'art, p. 107-117.

BURNS, Emily C. (2017b). « Perturber les stéréotypes : les Amérindiens en France, à la fin du XIX^e et au début du siècle », traduction par Géraldine Bretault, dans *Le scalp et le calumet. Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVI^e siècle à nos jours*, Nicolas Neumann (dir.), catalogue d'exposition (musée du Nouveau-Monde et musée des Beaux-Arts, La Rochelle, du 30 juin au 23 octobre 2017), Paris : Somogy éditions d'art, p. 159-169.

BURNS, Emily C. (2018). *Transnational Frontiers: The American West in France*, Norman : University of Oklahoma Press.

BURNS, Emily C. (2019). « Circulating Regalia and Lakhóta Survivance, c. 1900 », *Arts* 8, n° 4, p. 1-27. <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/4/146>.

BURNS, Emily C. (2022). « Rosa Bonheur, Buffalo Bill et les Autochtones d'Amérique à Paris », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, p. 224-237.

BURT, Jonathan (2005). « John Berger's "Why Look at animals?": A Close Reading », *Worldviews* 9, n° 2, p. 203-218. <https://www.jstor.org/stable/43809300>.

BUTLER YEATS, William (1961). *Autobiographies*, Londres : Macmillan & Co.

BUTLER, Judith (2003). *Giving an Account of Oneself: A Critique of Ethical Violence*, Assen : Koninklijke van Gorcum.

BUTTERFIELD, Deborah et Amy GALPIN (2012). « Interview with Deborah Butterfield », dans *Behold, America! Art of the United States from Three San Diego Museums*, Amy Gilpin (dir.), San Diego : Museum of Contemporary Art San Diego, p. 244-253.

CAILLE, Marie-Thérèse, David FARMER et Francis RIBEMONT (1997). « Introduction », dans *Rosa Bonheur : 1822-1899*, Francis Ribemont (dir.), catalogue d'exposition (galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, du 24 mai au 31 août 1997; musée de l'École de Barbizon, Barbizon, du 19 septembre au 18 novembre 1997; Dahesh Museum, New York, du 16 décembre 1997 au 21 février 1998), Bordeaux : Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Éditions William Blake & Co., p. 9-11.

CAIN, Abigail (2017). « How the White Cube Came to Dominate the Art World », *Artsy*, 23 janvier 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>.

CALLE-GRUBER, Mireille et Hélène CIXOUS (1994). *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris : Des femmes.

CAO, Maggie M. (2021). « Playing Parrot: American Trompe L'oeil and Empire », *The Art Bulletin* 103, n° 3, p. 97-124. <https://doi.org/10.1080/00043079.2021.1882798>.

CARAMELLO, Charles (2013). « The Horse in Poetry and Prose », *horsetalk.co.nz*, 31 janvier 2013. <https://www.horsetalk.co.nz/2013/01/31/the-horse-in-poetry-and-prose/>.

CEZARD, Delphine (2012). « Le clown : un idéal impossible? », *Recherches féministes* 25, n° 2, p. 157-172. <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2012-v25-n2-rf0401/1013528ar/>.

CHADWICK, Whitney (1993). « The Fine Art of Gentling: Horses, Women and Rosa Bonheur in Victorian England », dans *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Kathleen Adler et Marcia Pointon (dir.), Cambridge : University Press, p. 89-107.

CHARE, Nicholas (2015). *Sportswomen in Cinema. Film and the Frailty Myth*, Londres : I.B. Tauris.

CHARE, Nicholas (2016) *After Francis Bacon. Synaesthesia and sex in Paint*. Londres, New York : Routledge, [2012].

CHARE, Nicholas et Ersy CONTOGOURIS (dir.) (2022). « On the Nude: Addressing Old and New Perspectives », dans *On the Nude. Looking Anew at the Naked Body in Art*, New York, Londres : Routledge, p. 1-20.

CHARE, Nicholas et Ika WILLIS (2016). « Introduction: Trans: Across/Beyond », dans « Trans: Across/Beyond », Nicholas Chare et Ika Willis (dir.), *Parrallax* 22, n° 3, p. 267-289. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2016.1201919>.

CHARLES, Victoria (2011). *Pablo Picasso 1881-1973*, New York : Parkstone Press.

CHARLES, Victoria et Anatoli PODOKSIK (2018). *Pablo Picasso (1881-1973) – Volume 1*, New York : Parkstone international.

CHILVERS, Brooke (2023). « Sawrey Gilpin », *Gray's Sporting Journal*, 18 janvier 2023. <https://www.grayssportingjournal.com/sawrey-gilpin/>.

CIXOUS, Hélène (1977). *Angst*, Paris : Des femmes.

CIXOUS, Hélène (1978). « Mouvement de femmes ou femmes en mouvement? », dans *Le grief des femmes : anthologie des textes féministes*, Maïté Albistur et Daniel Armogathe (dir.), Paris : Éditions Hier et demain, p. 307-313.

CIXOUS, Hélène (1983). *Le livre de Promethea*, Paris : Gallimard.

CIXOUS, Hélène (1986). *Dedans*, Paris : Des femmes.

- CIXOUS, Hélène (1990). *Jours de l'an*, Paris : Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1991). « Coming to Writing », dans *Coming to Writing and Other Essays*, Londres : Harvard.
- CIXOUS, Hélène (1996). *Messie*, Paris : Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (2000). *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris : Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2003a). *L'amour du loup et autres remords*, Paris : Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2003b). *Rêve je te dis*, Paris : Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2007). Hélène Cixous at the NYS Writers Institute in 2007, State University of New York. <http://www.youtube.com/watch?v=evT0gGJ5Oms>.
- CIXOUS, Hélène (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2021). *Animal amour*, Montrouge Cedex : Bayard.
- CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT (1975). *La jeune née*, Paris : Union générale d'éditions.
- CLARETIE, Jules (1896). « Une visite à Rosa Bonheur », dans *La vie à Paris, 1895*, Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle, p. 400-411.
- CLARK, Kenneth (1977). *Les Animaux et les Hommes. Leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, traduction par Michèle Deuil, Paris : Tallandier.
- CLARK, T. J. (1973a). *Image of the People. Gustave Courbet and the Second French Republic 1848-1851*, Greenwich : New York Graphic Society.
- CLARK, T. J. (1973b). « On the Social History of Art », *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres : Thames and Hudson, p. 9-20.
- CLARK, T. J. (2013). *Picasso and Truth*, Princeton, Oxford : Princeton University Press.
- CLARK, T. J. (2017). « Picasso and Tragedy », dans *Pity and Terror: Picasso's Path to Guernica*, T. J. Clark et Anne M. Wagner (dir.), catalogue d'exposition (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, du 5 avril au 4 septembre 2017), Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 19-64.
- CLÉMENT, Andrée-Madeleine (2006). « La passion selon Cixous : *L'amour même dans la boîte aux lettres* d'Hélène Cixous, Galilée, "Lignes fictives", 192 p. », *Spirale*, n° 208 (mai-juin 2006), p. 40-41. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2006-n208-spirale1059430/17846ac/>.

CLYNES, Manfred E. et Nathan S. KLINE (1960). « Cyborgs and Space », *Astronautics*, septembre. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>.

COLODIET, Stanislas (2018). « 1906. Arcadie et archaïsme », dans *Picasso. Donner à voir*, Stanislas Colodiet et Michel Hilaire (dir.), catalogue d'exposition (musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, Montpellier, du 14 juin au 23 septembre 2018), Montpellier : Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole Bernard, Paris : Chauveau Édition, p. 134-143.

COLODIET, Stanislas et Michel HILAIRE (dir.) (2018). *Picasso. Donner à voir*, catalogue d'exposition (musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, Montpellier, du 14 juin au 23 septembre 2018), Montpellier : Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole Bernard, Paris : Chauveau Édition.

CONTOGOURIS, Ersa (2018). *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art: Agency, Performance, and Representation*, New York, Londres : Routledge.

COURTOIS, Charlotte (2014). « Les éditions du Chêne et Yann Arthus Bertrand proposent une nouvelle réédition de “Chevaux”, l'un des ouvrages les plus célèbres du photographe », *actuphoto*, 4 mars 2014. <https://actuphoto.com/27179-les-editions-du-chene-et-yann-arthus-bertrand-proposent-une-nouvelle-reedition-de-chevaux-lun-des-ouvrages-les-plus-celebres-du-photographe.html>.

CRABBE, Barb (2019). « Your Horse's Facial Expression Can Signal He's in Pain », *Horse & Rider*, 26 janvier 2019. <https://horseandrider.com/horse-health-care/your-horses-facial-expression-can-signal-hes-in-pain/>.

CULLER, Jonathan (1982). *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York : Cornell University Press.

CUMMINS, Eleanor (2021). « The Thorny History of Barbed Wire. Looking Back on the American Invention's Complicated Past », *Popular Science*, 12 juillet 2021. <https://www.popsci.com/barbed-wire-invention-history/>.

D'ANTHENAISE, Claude et Karen CHASTAGNOL (dir.) (2018). *Country Life. Chefs-d'œuvre de la collection Mellon du Virginia Museum of Fine Arts*, catalogue d'exposition (musée de la Chasse et de la Nature, Paris, du 4 septembre au 2 décembre 2018), Paris : Snoeck, musée de la Chasse et de la Nature.

DAIX, Pierre (1993). *Picasso, Life and Art*, traduction par Olivia Emmet, Londres : Icon Editions.

DAIX, Pierre (1996). « Du primitivisme au cubisme synthétique et au-delà, 1905-1914 », dans *Picasso et le portrait*, William Rubin (dir.), catalogue d'exposition (The Museum of Modern Art, New York, du 28 avril au 17 septembre 1996; Grand Palais, Paris, du 15 octobre 1996 au 20 janvier 1997), Paris : Réunion des musées nationaux, Flammarion, p. 255-295.

DALLOW, Jessica (2019). « Narratives of Race and Racehorses in the Art of Edward Troye », dans *Equestrian Cultures. Horses, Human Society, and the Discourse of Modernity*, Kristen Guest et Monica Mattfeld (dir.), Chicago, Londres : The University of Chicago Press, p. 110-127.

DAMIGELLA, Anna-Maria et Dario DUBÉ (1989). *École de Barbizon*, Paris : Celiv, [1969].

DE BALANDA, Marie-Josèphe et Annie LORENZO (1987). *Le cheval vu par les peintres*, Paris : Vilo.

DE GIORGIO, Francesco (2022). « No Miracles, just fake science and abusive romanticism », *Etologia Antispecista*, 18 janvier 2022. <https://etologiantispecista.blogspot.com/2022/01/no-miracles-just-fake-science-and.html?fbclid=IwAR3sp6LyuvM3DkM0jTLsBJdjJd04W0iORSz8effzhzW5GmhWhcKSa3VgJsc>.

DE LA BELLACASA, María (2017). *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press.

DÉCARIE, Isabelle (2004). « Écrire d'une main sauvage : *L'amour du loup et autre remords*, d'Hélène Cixous Galilée, "Lignes fictives", 222 p. », *Spirale*, n° 195 (mars-avril 2004), p. 30-31. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2004-n195-spirale1057121/19457ac/>.

DEGUEURCE, Christophe (2010). *Honoré Fragonard et ses écorchés. Un anatomiste au siècle des Lumières*, Paris : Réunion des musées nationaux.

DEGUEURCE, Christophe (2012). « Le cheval, un animal contraint », *In Situ*, n° 18. <http://journals.openedition.org/insitu/9674>.

DELEUZE, Gilles (1980). « L'éthique de Spinoza 4 : l'éthique ou la morale », *France culture*, 2 et 9 décembre 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=sNcnMjBwKLC>.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de minuit.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI (2007). « Becoming-Animal », dans *The Animal Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Linda Kalof et Amy Fitzgerald (dir.), Londres, New York : Bloomsbury, p. 37-50.

DELK, Laurie (2005). « For the Love of Horses: A Conversation with Deborah Butterfield », *Sculpture* 24, n° 10, p. 42-47.

DELON, Nicholas (2015). « Études animales : un aperçu transatlantique », *Tracés. Revue de sciences humaines*, p. 187-198. <https://journals.openedition.org/traces/6274>.

DELORIA JR., Vine (1981). « Identity and Culture », *Daedalus* 110, n° 2 (printemps 1981), p. 13-27. https://www.jstor.org/stable/pdf/20024722.pdf?refreqid=excelsior%3A77d6b087c21a3b822916e14ab34744ed&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1.

DEMONT-BRETON, Virginie (1899). « Rosa Bonheur », *Revue des revues*, 15 juin 1899, p. 605-619. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4040258s/f62.item>.

DERRIDA, Jacques (1967a). *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de minuit.

DERRIDA, Jacques (1967b). *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil.

DERRIDA, Jacques (1967c). « Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas », dans *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, p. 117-228.

DERRIDA, Jacques (1972a). *Positions*, Paris : Les Éditions de minuit.

DERRIDA, Jacques (1972b). *MARGES de la philosophie*, Paris : Les Éditions de minuit.

DERRIDA, Jacques (1978). *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion.

DERRIDA, Jacques (1982). « Otobiographie de Nietzsche », dans *L'oreille de l'autre*, Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), Montréal : VLB Éditeur, p. 11-56.

DERRIDA, Jacques (1986). *Memoires for Paul de Man*, New York : Columbia University Press.

DERRIDA, Jacques (1987a). *Psyché : inventions de l'autre*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (1987b). « On Reading Heidegger: An Outline of Remarks to the Essex Colloquium », *Research in Phenomenology* 17, p. 171-188.

DERRIDA, Jacques (1991). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris : Réunion des musées nationaux.

DERRIDA, Jacques (1992). « "Il faut bien manger" ou calcul du sujet », *Points de suspension. Entretiens*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (1993). « The Rhetoric of Drugs: An Interview », traduction par Michael Israel, *Differences* 5, n° 1, p. 1-25.

DERRIDA, Jacques (1994a). *Force de loi*. Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (1994b). « The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida [1990] », dans *Deconstruction and the Visual Arts*, Peter Brunette et David Wills (dir.), Cambridge : Cambridge University Press, p. 9-32.

DERRIDA, Jacques (1997). *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2001). « Violence and Metaphysics », dans *Writing and Difference*, Londres : Routledge, p. 97-192, [1978].

DERRIDA, Jacques (2004a). « Jacques Derrida, penseur de l'évènement ». Entrevue par Jérôme-Alexandre Nielsberg, *L'Humanité*, 28 janvier 2004. <https://www.humanite.fr/-/centenaire-de-lhumanite/jacques-derrida-penseur-de-levenement>.

DERRIDA, Jacques (2004b). « Qu'est-ce que la déconstruction? », *Commentaire* 4 (108), p. 1099-1100.

DERRIDA, Jacques (2005). *Force de loi*. Paris : Galilée, [1994].

DERRIDA, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2013). « Penser à ne pas voir », dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (dir.), Paris : La différence, p. 56-78.

DERRIDA, Jacques (2014). *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne : INA.

DERRIDA, Jacques et Anne DUFOURMANTELLE (1997). *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris : Calmann-Lévy.

DERRIDA, Jacques et Antoine SPIRE (2002). *Au-delà des apparences*, Latresne : Le bord de l'eau.

DESPRET, Vinciane (2004). *Hans, le cheval qui savait compter*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.

DESPRET, Vinciane (2012). *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions?*, Paris : La Découverte.

DESPRET, Vinciane (2017). « Afterword: It is an Entire World that Has Disappeared », dans *Extinction Studies. Stories of Time, Death, and Generations*, Deborah Bird Rose, Thom van Dooren et Matthew Chrulew (dir.), New York : Columbia University Press, p. 217-222.

DESPRET, Vinciane et Jocelyne PORCHER (2007). *Être bête*, Arles : Actes Sud.

DESSONS, Gérard (2006). *Rembrandt, l'odeur de la peinture : à partir d'une question posée à la peinture représentative*, Paris : Éditions L. Teper.

DEVILLAIRS, Laurence (2019). « Le visage de l'animal », *Études*, 12 décembre 2019, p. 55-63.

DHAWAN, Vidit (2021). « “Cyber Horse” Made Of IT Waste Stands Tall At Israel Cyberweek: Here's What It Symbolizes », *Republicworld*, 26 juillet 2021.

DIGARD, Jean-Pierre (2017). « La culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e siècle. L'ombre du cheval », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 54. <https://journals.openedition.org/rh19/5201>.

DIXSAUT, Jean (2002). « “By similitudes” : à propos des circonlocutions de Gulliver chez les Houyhnhnms », *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 55, p. 133-143. https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2002_num_55_1_1802.

DORKIN, Molly et Marilyn McCULLY (dir.) (2014). *Pablo Picasso. Jeune Garçon nu à cheval, 1906*, Londres : Dickinson.

DUGAST, Jean-Léo (2007). *Sur les traces du cheval percheron*, Paris : Éditions de L'Étrave.

DUPUIS-LABBÉ, Dominique (2003). *Picasso et le cheval : 1881-1973*, Lausanne : Favre.

DUPUIS-LABBÉ, Dominique, Jean-Louis GOURAUD et Laurence MADELEINE (2010). *Picasso. Horses*, Màlaga : Fundación Museo Picasso Màlaga.

EDWARDS, Steve (2007). « “Poor Ass!” (A Donkey in Blackpool, 1999) », *Oxford Art Journal* 30, n° 1, p. 39-54. www.jstor.org/stable/4500044.

EGERTON, Judy (2007). *George Stubbs, Painter*, New Haven, Londres : Yale University Press.

EISENMAN, Stephen F. (2013). *The Cry of Nature. Art and the Making of Animal Rights*, Londres : Reaktion Books.

ENOFF, Pierre (2014). *Le silence des chevaux. Plaidoyer pour un autre monde équestre*, Paris : AMPHORA.

FAIRLEY, John (1995). *The Art of the Horse*, New York, Londres, Paris : Abbeville Press Publishers.

FERGUSON, Sharon H. (2005). *Sawrey Gilpin, R.A. (1733-1807): British Animal Painting in the Age of Sentiment*, thèse de doctorat, Institute of Fine Arts, New York University. <https://search.proquest.com/docview/305463711?accountid=12543>.

FIELD, Katherine (2005). « “Stubbs and the Horse” An Equestrian View », *The British Art Journal* 6, n° 2, p. 84-85. www.jstor.org/stable/41614631.

FLAM, Jack (2004). *Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, New York : Westview.

FLAMAN, Teva (2019). *Le Bioart. Enjeux esthétiques*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.

FORDHAM, Douglas (2010). « George Stubbs's Zoon Politikon », *Oxford Art Journal* 33, n° 1, p. 1-23. <https://www.jstor.org/stable/40856489>.

FOUCAULT, Michel (1975-1976). « Il faut défendre la société », cours au Collège de France. https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_Il_faut_defendre_la_societe.pdf.

FOULQUIÉ, Eliane (2017). « Rosa Bonheur et Buffalo Bill : la rencontre », dans *Le scalp et le calumet. Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVI^e siècle à nos jours*, Nicolas Neumann (dir.), catalogue d'exposition (musée du Nouveau-Monde et musée des Beaux-Arts, La Rochelle, du 30 juin au 23 octobre 2017), Paris : Somogy éditions d'art, p. 120-121.

FOWLE, Frances (2013). « Picturing the Highlands: Rosa Bonheur's Grand Tour of Scotland », *Journal of the Scottish Society for Art History* 18, p. 40-48.

FOWLER, Michael Anthony (2023). « Rosa Bonheur the Amazon? Equestrianism, Female Masculinity and the Horse Fair (1852-1855) », *Journal of Lesbian Studies*.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10894160.2023.2261698>.

FOYER, Maggie (19 juillet 2018). « A Fervent plea for more bad behaviour », *Europe Reviews*.

GAME, Ann (2001). « Riding: Embodying the Centaur », *Body & Society* 7, n° 4, p. 1-12.

GARB, Tamar (1994). *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven, Londres : Yale University Press.

GARCIA, Joëlle et Philippe HENWOOD (2015). « Le cirque commence à cheval : les archives de Paul Adrian au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France », *In Situ*, n° 27. <https://journals.openedition.org/insitu/11906>.

GARDEY, Delphine (2007). « Deux ou trois choses que je dirais d'elle », dans *Donna Haraway. Manifeste Cyborg et autres essais*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (dir.), Paris : Exils Éditeurs, p. 9-16.

GEHRING, Petra (2005). « Force and the "Mystical Foundation" of Law: How Jacques Derrida Addresses Legal Discourse », *German Law Journal* 6, n° 1, p. 151-169.

GIBSON Hannah et Sita VENKATESWAR (2015). « Anthropological Engagement with the Anthropocene », *Environment and Society* 6, n° 1. <https://doi.org/10.3167/ares.2015.060102>.

GILMORE, David D. (1987). *Aggression and Community: Paradoxes of Andalusian Culture*, New Haven : Yale University Press.

GILPIN, William (1792). « On Picturesque Beauty », dans *Three Essays: On Picturesque Beauty*, Londres : R. Blamire, p. 1-33.

GILPIN, William Sawrey (1832). *Landscape Gardening: With some Remarks on Domestic Architecture, as Connected with Scenery*, Londres : T. Cadell, Strand, Edinburgh : W. Blackwood.

GIROUX, Valéry (2017). *Contre l'exploitation animale. Un argument pour les droits fondamentaux de tous les êtres sensibles*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

GLOVER, Jack (1969). *The "Bobbed Wire" Bible: An Illustrated guide to Identification and Classification of Barbed Wire*, Sunset, Texas.

GOMBRICH, Ernest (1951). *The Story of Art*, New York : Phaidon.

GORDON, Robert (dir.) (2003). *Deborah Butterfield*, New York : Abrams.

GOTTLIEB, Carla (1964-1965). « The Meaning of Bull and Horse in Guernica », *Art Journal* 24, n° 2 (1^{er} décembre), p. 106-112.

GOURAUD, Jean-Louis (2008). « La religion du cheval », dans *Le cheval dans l'art*, Roselyne de Ayala (dir.), Paris : Citadelles & Mazenod, p. 387-391.

GRIFFITHS, Rodney (2012). « The Life and Work of Edward Haytley », *The Volume of the Walpole Society* 74, p. 1-60. <https://www.jstor.org/stable/41830764>.

GROENEN, Marc (2007). « Le cheval dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur », dans *Sur la piste du cheval de la préhistoire à l'Antiquité*, Pierre Cattelain et Nathalie Bozet (dir.), Treignes : Éditions du Cedarc, p. 25-32.

GUEST, Kristen (2019). « "More Than a Horse." The Cultural Work of Racehorse Biography », dans *Equestrian Cultures. Horses, Human Society, and the Discourse of Modernity*, Kristen Guest et Monica Mattfeld (dir.), Chicago, Londres : The University of Chicago Press, p. 128-142.

HANDAL, Nathalie (2010). « Love and Strange Horses – Intima », dans *Love and Strange Horses*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, p. 26-28.
https://www.jstor.org/stable/j.ctt5hjq87.22?searchText=We+Love+Horses&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DWe%2BLove%2BHorses&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ab95a35e30889faece3c5f4a23081e0bc&seq=2.

HARAWAY, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Other*, Chicago : Prickly Paradigm Press.

HARAWAY, Donna (2007). « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », dans *Donna Haraway. Manifeste Cyborg et autres essais*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (dir.), Paris : Exils Éditeurs, p. 29-105.

HARAWAY, Donna J. (2008). *When Species Meet*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

HARAWAY, Donna (2015). « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities* 6, p. 159-165,
<https://read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article/6/1/159/8110/Anthropocene-Capitalocene-Plantationocene>.

HARAWAY, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Londres : Duke University Press.

HEATH, Robert L. et Jordi XIFRA (2018). « Publicizing atrocity and legitimizing outrage: Picasso's *Guernica* », *Public Relations Review* 44, n° 1, p. 28-36.
<https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2017.10.006>.

HENDERSON, Claire (1991). *The Aboriginal North American Horse*, Québec : Université Laval.

HER MANY HORSES, Emil (2006). « Remembering Lakota Ways », dans *A Song for the Horse Nation. Horses in Native American Culture*, George P. Horse Capture et Emil Her Many Horses (dir.), Washington D.C. : National Museum of the American Indian, Golden : Fulcrum Publishing, p. 11-13.

HERMENS, Erma (2012). « Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science », dans *Art History and Visual Studies in Europe*, Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass et C. J. M. (Kitty) Zijlmans (dir.), Leyde : Brill, p. 151-165.

HIATT, James M. (1881). *The National Register of Norman Horses*, Washington D.C. : National Horse Association.

HILTON, Leon J. (2013). « “The Horse in my Flesh”: Transpecies Performance and Affective Athleticism », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 19, n° 4, p. 487-514, Duke University Press. https://muse.jhu.edu/article/521103#info_wrap.

HOFSTETTER, Angela (2023). « The Pursuit of Virtù », *Humanimalia* 13, n° 2, p. 31-45.
<https://doi.org/10.52537/humanimalia.13275>.

HOGG, Rachel C. et Gene A. HODGINS (2021). « Symbiosis or Sporting Tool? Competition and the Horse-Rider Relationship in Elite Equestrian Sports », *Animals* 11, n° 5 (10 mai 2021).
<https://doi.org/10.3390/ani11051352>.

HOWELL, Anthony (2013). *The Analysis of Performance Art. A Guide to its Theory and Practice*, Londres : Routledge, [2000].

HUGGINS, Mike (2018). *Horse Racing and British Society in the Long Eighteenth Century*, Suffolk : Boydell Press.

HUTCHINSON, Andrew (2022). « Why Buffalo Bill visited a historic Leeds pub », *Yorkshire Evening Post*, 14 juillet 2022. <https://www.yorkshireeveningpost.co.uk/heritage-and-retro/retro/why-buffalo-bill-visited-a-historic-leeds-pub-3766818>.

JARBOUAI, Leïla (2022). « Rosa Bonheur, dessiner le vivant », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, p. 160-170.

- JOHNSTON, Lyla June (2019). « Yes world, there were horses in Native culture before the settlers came », *ICT*, 3 juillet 2019 (mis à jour le 20 novembre 2019).
<https://ictnews.org/news/yes-world-there-were-horses-in-native-culture-before-the-settlers-came>.
- JONES, Janet (2022). « Becoming a centaur », *aeon*, 14 janvier 2022.
<https://aeon.co/essays/horse-human-cooperation-is-a-neurobiological-miracle?fbclid=IwAR0y-YzarLKjCOwPoY3u2Q-OU9sWytQo2hDDGWNxGsWYHJgvH1RbndbccZc>.
- JONES, Jonathan (2012). « Under the Skin of George Stubbs's The Anatomy of the Horse, *The Guardian*, 14 septembre 2012.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2012/sep/14/anatomy-of-horse-george-stubbs>.
- JOYNER, Andrew et Theodor SEUSS GEISEL (2019). *Dr Seuss's Horse Museum*, New York : Random House.
- JUNG, Carl Gustav (1932, 1934, traduit par Guillaume Tanguy 1996) « L'article sur Picasso écrit par Jung en 1932 ». http://web.org.uk/picasso/jung_article-f.html.
- KASSLER-TAUB, Elizabeth (2019). « Writing the body: Andrea del Verrocchio's Measured Drawing of a Horse », *Word & Image* 35, n° 2, p. 97-111.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02666286.2018.1545512>.
- KELLEY, Lindsay (2017) « MENAGERIE À TRANIMALS », *Angelaki* 22, n° 2, p. 97-109,
<https://doi.org/10.1080/0969725X.2017.1322824>.
- KLUMPKE, Anna (2020). *Rosa Bonheur : sa vie, son œuvre*, Thomery : Musée Rosa Bonheur, [1908].
- KOHANOV, Linda (2010). « La sagesse des émotions », *Planète Cheval au naturel*, n° 21 (août-septembre-octobre 2010), p. 34-50.
- KRAUSS, Rosalind (2012). *Les papiers de Picasso*, Paris : Éditions Macula, [1998].
- KRISTEVA, Julia (2013). *Pulsions du temps*, Paris : Fayard.
- KUSPIT, Donald (1992). « The horse in the industrial age: Deborah Butterfield's sculptures », dans *Horses: The Art of Deborah Butterfield*, Coral Gables (dir.), Floride : Lowe Art Museum et Université de Miami, p. 57-72.
- KYMLICKA, Wil et Sue DONALDSON (2016). *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, Paris : Alma éditeur, [2011].
- LABRÈCHE, Ariane (2022). « Muses et artistes. Des femmes reprennent le contrôle de leur image », *Radio-Canada*, 28 juillet 2022. <https://ici.radio-canada.ca/recit-numerique/4350/muses-et-artistes-des-femmes-reprennent-le-contrôle-de-leur-image>.
- LAMARCHE, Caroline (2019). *Nous sommes à la lisière*, Paris : Gallimard.

LAMB, Jonathan (2006). « Gulliver and the Lives of Animals », dans *Humans and Other Animals in Eighteenth-Century British Culture*, Frank Palmeri (dir.), Londres : Routledge, p. 169-177.

LAMBOURNE, Lionel (2000). « The Horse in Art and Literature », dans *The Essential Horse*, Hilary Bracegirdle et Patricia Connor (dir.), catalogue d'exposition (Millennium Festival Exhibition at the National Horseracing Museum, Newmarket, du 18 avril au 31 octobre 2000), Londres : Philip Wilson Publishers, p. 50-67.

LAMONTAGNE, Gilles G. (2018). « Une première à Montréal à la Place des arts », *SORS-TU?*, 2 novembre 2018.

LAMOUNIER RIBEIRO, Natacha (2022). « Building a Post-Human: Analysis of the Bio-artwork *May the horse live in me* », dans *Taboo-Transgression- Transcendence in Art & Science 2020*, Dalila Honorato, Ingeborg Reichle, Valerio González, Antonia María et Andreas Giannakoulopoulos (dir.), Corfu : Ionian University, p. 47-59.

LAMOUREUX, Johanne (2007). *Profession historienne de l'art*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

LANDRY, Donna (2009). *Noble Brutes: How Eastern Horses Transformed English Culture*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, [2008].

LAPWORTH, Andrew (2020). « Gilbert Simondon and the Technical Mentalities and Transindividual Affects of Art-science », *Body & Society* 26, n° 1, p. 107-134.

LAVAL-JEANTET, Marion (2011a). « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50 (printemps 2011), p. 15-32. <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2011-n50-crs1819728/1005975ar/>.

LAVAL-JEANTET, Marion (2011b). « Interspécificité. À propos de “Que le cheval vive en moi” », *Multitudes* 4, n° 47, p. 152-157. <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-4-page-152.htm>.

LAVAL-JEANTET, Marion (2011c). « Self-animalité », *[Plastik] : In vivo, L'artiste en l'œuvre?*, n° 2, mis en ligne le 3 juin 2011. <https://plastik.univ-paris1.fr/self-animalite/>.

LAVOIE, Vincent (2020). *Trop mignon! Mythologies du cute*, Paris : Presses universitaires de France.

LAZARIDÈS, Alexandre (2001). « Regards sur le masque », *Jeu* 99, n° 2, p. 138-142. <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/2001-n99-jeu1074476/26137ac/>.

LEBLANC, Ronald D (2011). « No More Horsing Around: Sex, Love, and Motherhood in Tolstoi's Kholstmer », *Slavic Review* 70, n° 3 (automne 2011), p. 545-568.

https://www.researchgate.net/publication/259748150_No_More_Horsing_Around_Sex_Love_and_Motherhood_in_Tolstoi's_Kholstomer.

LETTIS, Elizabeth (2016). *The Perfect Horse*, New York : Ballantine.

LEVINAS, Emmanuel (1982). *Éthique et infini*, Paris : Fayard.

LEVINAS, Emmanuel (1994). *Liberté et commandement*, Montpellier : Fata Morgana.

LILLEY, Joanna (2018). « Do We Have the Right to Write About Animals? », dans *Writing for Animals. New Perspectives for Writers and Instructors to Educate and Inspire*, John Yunker (dir.), Ashland Oregon : Ashland Creek Press, p. 11-21.

LISOWSKI, Pauline (2014). « Art Orienté Objet », *Critique d'art*, p. 1-2.
<https://journals.openedition.org/critiquedart/15493>.

LLORED, Patrick (2012). *Jacques Derrida. Politique et éthique de l'animalité*, Paris : Les Éditions Sils Maria asbl.

LLORED, Patrick (2015). « Les trois âges de l'éthique animale », *Histoire de la recherche contemporaine*, tome IV, no 1. <https://journals.openedition.org/hrc/965>.

LOYETTE, Henri et Christophe DONNER (dir.) (2018). *Peindre les courses. Stubbs, Géricault, Degas*, catalogue d'exposition (Jeu de Paume du Domaine Chantilly, Chantilly, du 16 juin au 14 octobre 2018), Paris : Flammarion, Domaine de Chantilly.

LUX, Claude (2018). *Le cheval en 101 expressions*, Paris : Éditions Vigot.

MADDRA, Sam (2006). *Hostiles? The Lakota Ghost Dance and Buffalo Bill's Wild West*, Oklahoma : University of Oklahoma Press.

MARIENSTRAS, Élise (1992). *Wounded Knee ou l'Amérique fin de siècle : 1890*, Paris : Éditions Complexe.

MARINIELLO, Silvestra (2003). « Commencements », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1 (printemps 2003), p. 47-62.
<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n1-im1814473/1005444ar/>.

MARRERO, Vincente (1956). *Picasso and the Bull*, Chicago, Illinois : Henri Regnery Company.

MARTIN, Jean-Clet (2013). *Derrida. Un démantèlement de l'Occident*, Paris : Max Milo Éditions.

MARX, Karl et Frederick ENGELS (1976). *The Communist Manifesto. Collected Works*, vol. 6, Londres : Lawrence & Wishart, [1888].

- MARY, François (2013). « Quel est le sens du projet derridien? », *Philosophie* 117, n° 2, p. 55-73, <https://www.cairn.info/revue-philosophie-2013-2-page-55.htm>.
- MASSUMI, Brian (2014). *What Animals Teach Us about Politics*, Durham : Duke University Press.
- MATTFELD, Monica (2017). *Becoming Centaur. Eighteenth-Century Masculinity and English Horsemanship*, University Park : The Pennsylvania State University Press.
- MAUGHAN, Philip (2015). « “I think the dead are with us”: John Berger at 88 », *The New Statesman*, 11 juin 2015. <https://www.newstatesman.com/long-reads/2015/06/i-think-dead-are-us-john-berger-88>.
- MAY, Allyson N. (2019). « Horse Racing and British Society in the Long Eighteenth Century by Mike Huggins (review) », *Histoire sociale / Social History* 52, n° 105 (mai 2019), p. 239-241. <https://muse.jhu.edu/article/725857>.
- MEAD, Margaret (1963). « Papers in Honor of Melville J. Herkovits: Socialization and Enculturation », *Current Anthropology* 4, n° 2 (avril 1963), p. 184-188. https://www.jstor.org/stable/pdf/2739841.pdf?refreqid=excelsior%3A944c65c709aae37146134422b184ac0f&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1.
- MERRITT, Henry (1998). « Knocking on Pluto’s Gates: W.B. Yeats, Centaurs, Spirit and a Golden Bird », *Irish University Review* 28, n° 2 (automne-hiver 1998), p. 260-271. <https://www.jstor.org/stable/25484789>.
- McHORSE, Brianna K., Andrew A. BIEWENER et Stephanie E. PIERCE (2017). « Mechanics of evolutionary digit reduction in fossil horses (Equidae) », *Proceedings of the Royal Society* 284, n° 1861 (août 2017), p. 1-8. <https://royalsocietypublishing.org/doi/epdf/10.1098/rspb.2017.1174>.
- McQUINN, Austin (2020). *Becoming Audible: Sounding Animality in Performance*, University Park : Pennsylvania State University Press.
- MENELY, Tobias (2015). *The Animal Claim, Sensibility and the Creaturely Voice*, Chicago, Londres : The University of Chicago Press.
- MERKIES, Katrina (2021). « Horse Vocalization – What’s in a Whinny? », *Horse Journal*, 1^{er} juin 2022. https://www.horsejournals.com/equinews/news/national/horse-vocalization-whats-whinny?fbclid=IwAR00dR_MV4OPR-Pww5JYU-vYnqcdxabY01FBssasGoNBNjbICtCPNX2BYnc.
- MEYER, Arline (1984). *John Wootton, 1682-1764: Landscapes and sporting art in early Georgian England*, catalogue d’exposition (The Iveagh Bequest, Londres, du 4 juillet au 30 septembre 1984), Londres : The County Hall.
- MEYER-DINKGRÄFE, Daniel (2014). « Dancing Horses and Reflecting Humans », *Choreographic Practices* 5, n° 2 (décembre 2014), p. 241-257.

MICHAUD, Ginette (2011). « Écrire-ou-dessiner : l'art selon Hélène Cixous », *Spirale*, n° 236 (printemps 2011), p. 59-60. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2011-n236-spirale1809160/64188ac.pdf>.

MICHAUD, Ginette (dir.) (2015). « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », *Études françaises* 51, n° 2, p. 5-232. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2015-v51-n2-etudfr01928/>.

MICHAUD, Ginette (2022). *Ekphraser. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis en déconstruction*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

MICHAUD, Ginette et Georges LEROUX (2002). « Présentation. Jacques Derrida : la lecture, une responsabilité accrue », *Études françaises* 38, n° 1-2, p. 5-12. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2002-v38-n1-2-etudfr686/008388ar/>.

MILBERGER, Kurt Edward (2017). « Anti-Cartesian Satire and the Bête-machine in Part Four of Gulliver's Travels », dans *Jonathan Swift and Philosophy*, Janelle Pötzsch (dir.), Lanham, Boulder, New York, London : Lexington Books, p. 85-102.

MILLER, Asher (2022). « 1853 : *Le Marché aux chevaux* face à son public », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, p. 99-105.

MILLS, Cynthia (2006). « American Musings », *American Art* 20, n° 2, p. 2-3. https://www.jstor.org/stable/10.1086/507490?searchText=Deborah+butterfield&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DDeborah%2Bbutterfield&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A9be51bda38651b3e8ce39dde80a30e78&seq=1.

MITCHELL, Peta (2017). « Contagion, Virology, Autoimmunity: Derrida's Rhetoric of Contamination », *Parallax* 23, n° 1, p. 77-93. <https://doi.org/10.1080/13534645.2016.1261663>.

MITCHELL, Peter (2015). *Horse Nations. The Worldwide Impact of the Horse on Indigenous Societies Post-1492*, Oxford : Oxford Press University.

MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago : The University of Chicago Press.

MITCHELL, W. T. J. (2007). « Picturing Terror: Derrida's Autoimmunity », *Critical Inquiry* 33, n° 2, p. 277-290.

MOI, Toril (2002). *Sexual/Textual Politics*, London : Routledge, [1985].

MONTESQUIOU, Robert (1907). *Altesses Sérénissimes*, Paris : Société d'édition et de publications. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3186366>.

MOONEY, Martin (1998). « Boy Leading a Horse », *Columbia: A journal of Literature and Art*, n° 30 (automne 1998), p. 185. <https://www.jstor.org/stable/41807882>.

MOREL, Michel (2001). « La “déformation métaphorique” dans *Gulliver’s Travels* », dans *Lectures d’une œuvre. « Gullivers’ Travels », Jonathan Swift, Georges Lamoine (dir.)*, Paris : Éditions du Temps, p. 69-85.

MORENCY, Alain (1991). « L’adaptation de la littérature au cinéma », *Horizons philosophiques* 1, n° 2 (printemps 1991), p. 103-123. <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1991-v1-n2-hphi3173/800874ar/>.

MORGAN WORTHAM, Simon (2004). « Auditing Derrida », *Parallax* 10, n° 2, p. 3-18. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1353464042000208486>.

MORINEAU, Camille (2008). « Le XX^e siècle et son cheval de bataille », dans *Le cheval en art*, Roselyne de Ayala (dir.), Paris : Citadelles & Maxenod, p. 363-385.

MORIZOT, Baptiste (2016). *Les Diplomates : cohabiter avec le loup dans les forêts de France et de l’esprit*, Marseille : Éditions Wildproject.

MOSES, L. G. (1996). *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1833-1933*, Albuquerque : University of New Mexico Press.

MOWITT, John (2015). « Whisper », dans *The Ambient Humanities*, Berkeley : University of California Press, p. 58-77. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt19631xz.7>.

MOWLL MATHEWS, Nancy (2017). « Gauguin, Buffalo Bill, and the Cowboy Hat », *Transatlantica*, n° 2, p. 1-29. <http://journals.openedition.org/transatlantica/10968>.

MULVEY, Laura (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16, n° 3 (automne 1975), p. 6-18. <https://academic.oup.com/screen/article/16/3/6/1603296>.

MUSSER, Charles (2005). « A Cornucopia of Images: Comparison and Judgment across Theater, Film, and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century », dans *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880-1910*, Nancy Mowll Matthews, Charles Musser et Marta Braun (dir.), Manchester : Hudson Hills Press, p. 5-38.

NANCY, Jean-Luc (2020). *Un trop humain virus*, Cedex : Bayard.

NANCY, Jean-Luc (2021). *Cruor*, Paris : Galilée.

NANNICELLI, Ted (2018). « Animals, Ethics and the Art World », *OCTOBER*, n° 164 (printemps 2018), p. 113-132. https://direct.mit.edu/octo/article/doi/10.1162/octo_a_00325/59368/Animals-Ethics-and-the-Art-World.

- NASH, Richard (2005). « “Honest English Breed”: The Thoroughbred as Cultural Metaphor », dans *The Culture of the Horse*, Karen Raber et Treva J. Tucker (dir.), Londres : Palgrave Macmillan, p. 245-272.
- NAWAJUTSU (2020). « Le claquement du fouet d’un point de vue physique ». <https://nawajutsu.fr/claquement-du-fouet/>.
- NIETZSCHE, Friedrich (1967). *The Birth of Tragedy*, New York : Vintage, [1872].
- NOCHLIN, Linda (1983). *Realism*, New York : Penguin Books, [1971].
- NOCHLIN, Linda (1988). « Why Have There Been No Great Women Artists? », dans *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder : Westview Press, p. 145-178.
- NYMAN, Jopi (2016). « Re-reading sentimentalism in Anna Sewell’s *Black Beauty* », dans *Affect, Space and Animals*, Jopi Nyman et Nora Schuurman (dir.), Londres, New York : Routledge, p. 65-79.
- O’GORMAN, Kevin (2006). « Jacques Derrida’s philosophy of hospitality », *Hospitality Review* 8 (janvier 2006), p. 50-57, https://www.researchgate.net/publication/258283240_Jacques_Derrida%27s_philosophy_of_hospitality.
- OFER, P. (2023). « The Old Warhorses Refuse to Retire », *TechTime*, 27 avril 2023. <https://techtimes.com/2023/04/27/jellybeans/>.
- OMER, Mordechai (1971). « Picasso’s Horse: It’s Iconography », *The Print Collector’s Newsletter* 2, n° 4 (septembre-octobre 1971), p. 73-77. <https://www.jstor.org/stable/44129268?seq=1>.
- ORTON, Fred (1994). *Figuring Jasper Johns*, Londres : Reaktion Books.
- ORWELL, George (1946). *Animal Farm*, New York : Harcourt, Brace and Company.
- PALM, Matthew J. (2016). « Deborah Butterfield’s majestic horses on view at Mennello Museum », *Orlando Sentinel*, 14 décembre 2016. <https://www.orlandosentinel.com/entertainment/arts-and-theater/os-deborah-butterfield-mennello-20161215-story.html>.
- PAPAYANIS, Nicholas (1996). *Horse-Drawn Cabs and Omnibus in Paris. The Idea of Circulation and the Business of Public Transit*, Londres, Bâton Rouge : Louisiana State University Press.
- PARKER, Constance-Anne (1984). *George Stubbs: Art, Animals & Anatomy*, Londres : J.A. Allen.

PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres, New York : I.B. Tauris, [1981].

PATTON, Paul (2003). « Language, Power, and the Training of Horses », dans *Zoontologies. The Question of the Animal*, Cary Wolfe (dir.), Minneapolis : University of Minnesota Press.

PEGLER Martin et Graeme RIMMER (1999). *Buffalo Bill's Wild West*, Leeds : Royal Armouries Museum.

PERRET, Vivianne (2017). « L'invention du Far West : Le *Wild West Show* de Buffalo Bill », dans *Le scalp et le calumet. Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVI^e siècle à nos jours*, Nicolas Neumann (dir.), catalogue d'exposition (musée du Nouveau-Monde et musée des Beaux-Arts, La Rochelle, du 30 juin au 23 octobre 2017), Paris : Somogy éditions d'art, p. 153-157.

PERROT, Xavier (2016). « La fabrique du divertissement animalier. Cirque et combats, entre dénaturation pour le rire et effusion de sang pour le plaisir », *Revue semestrielle de droit animalier*, n° 2 (février 2016). <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01627455/document>.

PIQUE, Pascal (2009). « Art Orienté Objet : vers une nouvelle alchimie de l'art et du vivant. » Entretien avec Marion Laval-Jeantet. *ETC*, n° 88, p. 28-31. <https://id.erudit.org/iderudit/64319ac>.

PIRSON, Chloé (2013). *Art Orienté Objet. Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin*. Paris : Musée de la Chasse et de la Nature, Fondation François Sommer.

POLLOCK, Griselda (2003). *Vision and Difference*, Londres, New York : Routledge, [1988].

POLLOCK, Griselda (2011). « Le choc de l'expérience Santu Mofokeng et Claude Cahun », conférence présentée lors du colloque *Art, histoire, politique : interactions et réflexions contemporaines/2*, Paris, 17 juin 2011.

POLLOCK, Griselda (2018). « To Play Many Parts: Reading Between the Lines of Charlotte Salomon/CS's *Leben? oder Theater?* Nicholas Chare in conversation with Griselda Pollock », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 43, n° 1, p. 63-80. <https://doi.org/10.7202/1050821ar>.

PONTBRIAND, Chantal (2007). « Jugement et démocratie. Faire œuvre – faire acte de jugement », dans *Colloque international Max et Iris Stern. La critique d'art entre diffusion et prospection. Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 27, 28 et 29 octobre 2006*, Isabelle Lelarge et Christine Bernier (dir.), Montréal : Musée d'art contemporain, p. 147-153.

PONS, Michel (2022a). *Rosa Bonheur. Le Marché aux chevaux : la genèse du tableau*, Thomery : Atelier Rosa Bonheur.

PONS, Michel (2022b). *Rosa Bonheur intime. L'apport de la photographie*, catalogue d'exposition (Château de Rosa Bonheur, Thomery, du 21 septembre 2022 au 19 mars 2023), Thomery : Atelier Rosa Bonheur.

PONS, Michel (2022c). *Rosa Bonheur. La foulaison du blé en Camargue : la genèse du tableau*, Thomery : Atelier Rosa Bonheur.

PONS, Michel (2022d). *Rosa Bonheur. La fenaison en Auvergne : la genèse du tableau*, Thomery : Atelier Rosa Bonheur.

PONS, Michel (2022e). « Les œuvres de Rosa Bonheur révélées par l'estampe et la photographie », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, p. 196-202.

PONY BOY, Gawani (1998). *Horse, Follow Closely. Native American Horsemanship*, Irvine : I-5 Press.

PORRET, Oriane (2023). « Du “sanctuaire” au “capharnaüm” : Rosa Bonheur dans ses ateliers », *Romantisme* 4, n° 202, p. 79-91. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2023-4-page-79.htm?contenu=resume>.

POTTS, Alex (1990). « Natural order and the Call of the Wild: The Politics of Animal Picturing », *The Oxford Art Journal* 13, n° 1, p. 12-33.

PÖTZSCH, Janelle (2017). « Kantian Ethics from the Horse's Mouth », dans *Jonathan Swift and Philosophy*, Janelle Pöttsch (dir.), Lanham, Boulder, New York, Londres : Lexington Books, p. 55-66.

PRESTON BLIER, Suzanne (2019). *Picasso's Demoiselles. The Untold Origins of a Modern Masterpiece*, Durham, Londres : Duke University Press.

PRODGER, Michael (2005). « A true portrait », *The Spectator*, 14 mai 2005. <https://www.spectator.co.uk/article/a-true-portrait/>.

PROWN, Jules David (2017). « The art of George Stubbs (1724-1806) », *The British Art Journal* 18, n° 2 (automne 2017), p. 32-39. <https://www.jstor.org/stable/26450361>.

PUTNAM TONG, Rosemarie (2008), *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, New York : Routledge.

QUÉRO, Soizic (2011). « Dans les veines de l'artiste coule le sang de cheval », *Centre Presse*, mars 15, 2011. <https://www.centre-presse.fr/article-145011-dans-les-veines-de-l-artiste-coule-le-sang-de-cheval.html>.

RABER, Karen et Monica MATTFELD (2017). *Performing Animals. History, Agency, Theater*, Pennsylvanie : Penn State University Press.

RAFFOUL, François (2007). « Derrida et l'éthique de l'im-possible », *Revue de métaphysique et de morale* 1, n° 53, p. 73-88. <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-1-page-73.htm>.

REBSAMEN, Léa (2013). *Rosa Bonheur, Artiste animalière au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Maisons-Alfort, École Nationale Vétérinaire d'Alfort.

REBSAMEN, Léa (2022). « Rosa Bonheur, l'œil de la vétérinaire », dans *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), catalogue d'exposition (musée des Beaux-Arts, Bordeaux, du 18 mai au 18 septembre 2022; musée d'Orsay, Paris, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, p. 146-151.

REINHARD, Angela (2018), « Grandes dames », *Tanz*, octobre 2018.

RIBEMONT, Francis (dir.) (1997a). « Rosa Bonheur ou les difficiles chemins de la postérité », dans *Rosa Bonheur : 1822-1899*, catalogue d'exposition (galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, du 24 mai au 31 août 1997; musée de l'École de Barbizon, Barbizon, du 19 septembre au 18 novembre 1997; Dahesh Museum, New York, du 16 décembre 1997 au 21 février 1998), Bordeaux : Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Éditions William Blake & Co., p. 127-144.

RIBEMONT, Francis (dir.) (1997b). « Rosa Bonheur telle qu'en elle-même. L'artiste et ses animaux », dans *Rosa Bonheur : 1822-1899*, catalogue d'exposition (galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, du 24 mai au 31 août 1997; musée de l'École de Barbizon, Barbizon, du 19 septembre au 18 novembre 1997; Dahesh Museum, New York, du 16 décembre 1997 au 21 février 1998), Bordeaux : Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Éditions William Blake & Co., p. 85-96.

RICHARDSON, John (1991). *Pablo Picasso (1881-1973) – Volume I*, New York : Random House.

RICHARDSON, John (1992). *Pablo Picasso (1881-1973) – Volume I*, Paris : Chêne.

RICHARDSON, John (1996). *A Life of Picasso (1907-1917) – Volume II*, New York : Random House.

RICKELS, Laurence A. (1999). *The Vampire Lectures*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

RITVO, Harriet (1987). *The Animal Estate: The English and Other Creatures in Victorian England*, Cambridge : Harvard University Press.

RITVO, Harriet (2022). « Visualizing Extinction: Harriet Ritvo in Conservation », dans *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, Valérie Bienvenue et Nicholas Chare (dir.), Oxford, New York : Berghahn, p. 77-90.

ROCHE, Hélène (2022). « Des États-Unis à la France, trois histoires de mustangs d'aujourd'hui pour penser celles d'hier », dans *Les animaux historicisés*, Éric Baratay (dir.), Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 257-273.

ROGER-MILÈS, Léon (1900). *Rosa Bonheur : sa vie – son œuvre*, Paris : Société d'édition artistique.

ROOF, Judith (2007). *The Poetic of DNA*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

RORTY, Richard (1978). « Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida », *New Literary History* 10, n° 1 (automne 2010), p. 144-160. <https://www.jstor.org/stable/468309>.

ROSENBERG, Harold (1992). *La Dé-définition de l'art*, Nîmes : Jacqueline Chambon.

ROTH, Moira (2000). « Of Self and History: Exchanges with Linda Nochlin », *Art Journal* 59, n° 3, p. 18-33.

ROUAUD, Jean (2018). *La splendeur escamotée de frère Cheval ou Le secret des grottes ornées*, Paris : Grasset.

ROY, Claude (1954). *La guerre et la paix. Une grande œuvre de Picasso*, Paris : Cercle d'art.

RUBIN, William (1994). « The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon », dans *Les demoiselles d'Avignon*, Judith Cousins, William Rubin et Hélène Seckel (dir.), New York : Museum of Modern Art, p. 13-144.

RUBIN, William (dir.) (1996). « Réflexions sur Picasso et le portrait », dans *Picasso et le portrait*, catalogue d'exposition (The Museum of Modern Art, New York, du 28 avril au 17 septembre 1996; Grand Palais, Paris, du 15 octobre 1996 au 20 janvier 1997), Paris : Réunion des musées nationaux, Flammarion, p. 13-109.

RUBIN, William (2012). « Pablo Picasso. Spanish, 1881-1973. To France 1904. Boy Leading a Horse, 1905-06 (cat. 53) », dans *The William S. Paley Collection. A Taste for Modernism*, Matthew Armstrong et Rubin William (dir.), catalogue d'exposition (The Museum of Modern Art, New York, du 2 février au 7 avril 1992), New York : The Museum of Modern Art, p. 98-103, [1992].

RUNNING HORSE COLLIN, Yvette (2017). *The Relationship Between the Indigenous People of the Americas and the Horse: Deconstructing a Eurocentric Myth*, thèse de doctorat, Université de l'Alaska de Fairbanks.

SAÏD, Edward W. (1985). *Beginnings. Intention and Method*, New York : Columbia University Press, [1975].

SAÏD, Edward W. (2000). *Culture et impérialisme*, Paris : Fayard.

- SAÏD, Edward W. (2003). *Orientalism*, New York : Vintage Books, Toronto: Random House, [1978].
- SANTORELI, Carol (2015). « Elegant and Exact: George Stubb's The Anatomy of the Horse », *The Met*, 16 juin 2015. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/anatomy-of-the-horse>.
- SASLOW, James M. (1992). « Disagreeably Hidden: Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rosa Bonheur's *Horse Fair* », dans *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Norma Broude et Mary D. Garrard (dir.), New York : Icon Editions, p. 186-205.
- SAVVIDES, Nikki (2011). « "Loving-knowing" women and horses: Symbolic connections, real life conflicts and "natural horsemanship" », *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies* 3, n° 1, p. 60-76.
- SCAGLIA, Gustina (1982). « Leonardo's Non-inverted Writing and Verrocchio's Measured Drawing of a Horse », *The Art Bulletin* 64, n° 1, p. 32-44, <https://www.jstor.org/stable/3050191>.
- SCHAPIRO, Meyer (2000). *The Unity of Picasso's Art*, New York : George Braziller.
- SCHNEIDER, Daniel E. (1947-1948). « The Painting of Pablo Picasso: A Psychoanalytic Study », *College Art Journal* 7, n° 2 (hiver 1947-1948), p. 81-95. <https://www.jstor.org/stable/772674>.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1912). « Du bruit et du vacarme », dans *Sur les apparitions et opuscles divers*, Paris : Alcan, p. 152-158, [1851].
- SELLERS, Susan (1996). *Hélène Cixous. Authorship, Autobiography and Love*, Cambridge : Polity Press.
- SERRES, Michel (1982). *The Parasite*, Baltimore, Londres : The John Hopkins University Press.
- SEWELL, Anna (1993). *Black Beauty*, Londres : Everyman's Library, [1877].
- SHEA, Eiren L. (2023). *Riders in the Tomb: Women Equestrians in North Chinese Funerary Art (10th–14th Centuries)*, thèse de doctorat, Département d'histoire de l'art, Grinnell College, Grinnell. <https://doi.org/10.3390/arts12050201>.
- SHRIVER, Rosalia (1982). *Rosa Bonheur. With a Checklist of Works in American Collections*, Philadelphie : Art Alliance Press.
- SIOUI DURAND, Guy (2003). « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec XXXIII*, n° 3, p. 23-35.
- SLATER, Michelle B. (2012). « Rethinking Human-Animal Ontological Differences: Derrida's "Animots" and Cixous' "Fips" », *Contemporary French and Francophone Studies* 16, n° 5, p. 685-693. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17409292.2012.739440>.

SMILEY, Jane (2010). « Introduction: Deborah Butterfield », dans *Deborah Butterfield*, Robert Gordon (dir.), New York : Abrams, p. 11-19.

SMITH, Garry (2018). « Grandes dames », *Dance International*, hiver 2018.

SMITH THOMAS, Heather (2022). « New thinking about cribbing », *EQUUS*, 15 juillet 2022. <https://equusmagazine.com/behavior/thinking-about-cribbing/>.

SORBIER, Marie (2022). « Qu'appelle-t-on "performance" ? », *France Culture*, 26 mai 2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/qu-appelle-t-on-performance-8420419>.

SORRELL, Mark (2014). « A zebra, a tigress and a cheetah: New light on George Stubbs's exotic animal subjects », *The British Art Journal* 15, n° 1 (automne 2014), p. 99-109. <https://www.jstor.org/stable/43490705>.

STEIN, Gertrude (1980). *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, Paris : Gallimard.

STIEGLER, Bernard (2008). *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir. Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*, Paris : Mille et une nuits.

STILL, Judith (2005). « Derrida: Guest and Host », *Paragraph* 28, n° 3 (novembre 2005), p. 85-101. <https://www.jstor.org/stable/43151847>.

STRIBLING, Nicole et Peter SCHERTZ (2017). *The Horse in Ancient Greek Art*, New Haven : Yale University Press.

STROM, Kirsten (2018). « The Surreal Gaze of the Animal Other: Uncanny Encounters in Magritte and Buñuel », dans *Seeing Animals after Derrida*, Lanham, Boulder, Sarah Bezan et James Tink (dir.), New York, Londres : Lexington Books, p. 187-204.

SUME, David (2019). *The Architectural Nature of the Illustrated Books of Iliad: (Ilia Zdanevich, 1894-1975)*, thèse de doctorat, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21735>.

SUPIOT, Olivier (2016). *Le cheval qui ne voulait plus être une œuvre d'art*, Paris : Delcourt, Musée du Louvre.

SURLAPIERRE, Nicolas (2018). *Zoospective : le règne animal de Mauro Corda*, Paris : Somogy éditions d'art.

SWIFT, Jonathan (2004). *Gulliver's Travels*, Londres : CRW Published Limited, [1726].

TAINTOR FOOTE, John (1916). *The Look of Eagles*, New York : D. Appleton and Co.

TANCOCK, John L. (1976). *The Sculpture of Auguste Rodin*, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art.

TAYLOR, Jacqueline Erika (2013). *Writing//Painting; l'écriture féminine and difference in the making*, thèse de doctorat, Birmingham Institute of Art and Design, Birmingham City University. https://www.open-access.bcu.ac.uk/4875/1/2013_Taylor_631684.pdf.

TESTART, Alain (2016). *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, édition établie par Valérie Lécrivain, Paris : Gallimard.

THOMPSON, Kirrilly (2011). « Theorising Rider-Horse Relations: An Ethnographic Illustration of the Centaur Metaphor in the Spanish Bullfight », dans *Theorizing Animals. Re-Thinking Humanimal Relations*, Nick Taylor et Tania Signal (dir.), Leiden, Boston : Brill, p. 221-253.

TOLSTOÏ, Léon (2021). *Anna Karenina*, Thorold : Paper Mill Press, [1878].

TOLSTOÏ, Léon, Alexandre KOUPRINE et Carl STERNHEIM (2003). *Quand les chevaux parlent aux hommes*, Monaco : Éditions du Rocher.

TREAL TAYLOR, William Timothy, Pablo LIBRADO, Mila Hunska TAŠUNKE ICU, Carlton SHIELD, Jimmy ARTERBERRY, Anpetu LUTA WIŋ, Akil NUJIPI, *et al.* (2023). « Early dispersal of domestic horses into the Great Plains and northern Rockies », *Science* 379, n° 6639 (30 mars 2023), p. 1316-1323. <https://www.science.org/doi/10.1126/science.adc9691>.

TRIPLETT, Stephanie (2022). « Bovine Reproductions: Animal Husbandry and Acclimatization in the Cattle Paintings and Prints of Rosa Bonheur », *Art History*, n° 46 (15 décembre 2022), p. 12-37. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12707>.

TURNER, Lynn (2021). *The Poetics of Deconstruction. On the Threshold of Differences*, Londres, New York : Bloomsbury.

TYLER, Tom (2012). « If Horses Had Hands... », *Ciferae. A Bestiary in Five Fingers*, Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 13-26.

VON UEXKÜLL, Jacob (1965). *Mondes des animaux et monde humain*, Paris : Denoël.

ULRIKE VON BORSTEL, Uta, Ian James HEATLY DINCAN, Anna Kate SHOVELLER, Katrina MERKIES, Linda Jane KEELING et Suzanne Theresa MILLMAN (2009). « Impact of Riding in a Coercively Obtained Rollkur Posture on Welfare and Fear of Performance Horses », *Applied Animal Behaviour Science* 116, n° 2-4, p. 228-236.

VALLÈS, Eduard (2010). « The Rusiñol Paradigm: From Curiosity to Homage », dans *Picasso Versus Rusiñol*, Eduard Vallès (dir.), Barcelone : Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, p. 334-338.

VAN SLYKE, Gretchen (1998). «The Sexual and Textual Politics of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross-Dressing Permits», *Nineteenth-Century French Studies* 26, n° 3-4 (printemps-été 1998), p. 321-335.

VANDENDORPE, Christian (dir.) (1999). « Textualité : forme et substance », dans *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris : Découverte, p.87-91.
<https://www.cairn.info/du-papyrus-a-l-hypertexte--9782707131355-page-87.htm>.

VIDA 14.0 (2012). Third prize, Art and Artificial Life International Awards: *May the horse live in me. AOO/Art Orienté Objet: Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin (France)*, Fundación Telefónica, 26 novembre 2012.

VIDAMENT, Marianne et Léa LANSADE (2017). « Le tempérament du cheval », *équipédia*. 1^{er} mars 2017. <https://equipedia.ifce.fr/sante-et-bien-etre-animal/bien-etre-et-comportement-animal/temperament/le-temperament-du-cheval>.

VIGNON, Claude (1853). *Salon de 1853*, Paris : Dentu.

VIGNON, Sophie (2018). *Les femmes dans les manades en Camargue. « Faire comme un homme » et « garder sa féminité »*, Paris : L'Harmattan.

VIOLA, Herman J. (2006). « Introduction », dans *A Song for the Horse Nation. Horses in Native American Culture*, George P. Horse Capture et Emil Her Many Horses (dir.), Washington D.C. : National Museum of the American Indian, Golden : Fulcrum Publishing, p. 7-10.

VOLLARD, Ambroise (1985). *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris : Bernard Grasset, [1918].

WATLINGTON, Emily (2022). « The Animalier's Paradox: Rosa Bonheur at the Musée des Beaux-Arts de Bordeaux », *Art in America*, 17 octobre 2022. <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/rosa-bonheur-musee-des-beaux-arts-de-bordeaux-1234643352/?fbclid=IwAR3mXSAA2tCEVOXYVSMJp1CqHhe44G5D3rGUfCUcPYbYcdMbkSr9uCLt6I>.

WEIL, Kari (2009). « Review: Equine Orientalism », *Criticism* 51, n° 2, p. 349-354.
<https://www.jstor.org/stable/23131516>.

WEIL, Kari (2012). *Thinking Animals. Why Animal Studies now?*, New York: Columbia University Press.

WEIL, Kari (2020). *Precarious Partners: Horses and Their Humans in Nineteenth-Century France*, Chicago : University of Chicago Press.

WHITE, Randall (2003). *L'art préhistorique dans le monde*, Paris : La Martinière.

WILLEKES, Carolyn (2013). *From Steppe to Stable: Horses and Horsemanship in the Ancient World*, thèse de doctorat, Université de Calgary.

<https://prism.ucalgary.ca/server/api/core/bitstreams/27c308f4-35e8-4f0c-9258-3fd54b8055a0/content>.

WILSIE, Sharon et Gretchen VOGEL (2016). *Horse Speak. The Equine-Human Translation Guide*, North Pomfret : Trafalgar Square.

WITTIG, Monique (1984). « The Trojan Horse », *Feminist Issues* 4 (automne 1984), p. 45-49.

WOLFE, Shana H. (2011). *Correlating Patterns in the Fine Art and Thoroughbred Horse Markets*, master's Degree in Art Business, Sotheby's Institute of Art, New York.

XÉNOPHON (2006). *The Art of Horsemanship*, édition par M. H. Morgan, Mineola : Dover, [1893].

YAU, John (2010). « Inside/Outside », dans *Deborah Butterfield*, Robert Gordon (dir.), New York : Abrams, p. 20-26.

YAU, John (2022). « Deborah Butterfield: It All Adds Up », *Sculpture*, 2 novembre 2022. <https://sculpturemagazine.art/deborah-butterfield-it-all-adds-up/>.

ZELLAL, Coline (2018). « L'Abreuvoir », dans *Picasso. Bleu et rose*, Claire Bernadi, Laurent Lebon, Stéphanie Molins et Émilie Philippot (dir.), catalogue d'exposition (musée d'Orsay, Paris, du 18 septembre 2018 au 6 janvier 2019; Fondation Beyeler, Bâle, du 3 février au 26 mai 2019), Paris : Musée d'Orsay, musée national Picasso, Hazan, p. 379.

ZHONG MENGUAL, Estelle (2016). « De l'art critique à l'art de la réconciliation : cohabiter avec les animaux non humains », *ESSE, Le vivant. The Living*, n° 87, p. 24-27.

Figures



Fig. 1. Artiste inconnu, *Panneau des chevaux chinois*, paroi droite, Diverticule axial, magdalénien (c. 21 000 avant AEC), ocre jaune et manganèse, grotte de Lascaux, Montignac-Lascaux, photographie de Norbert Anjoulat pour le ministère de la Culture nationale de la préhistoire

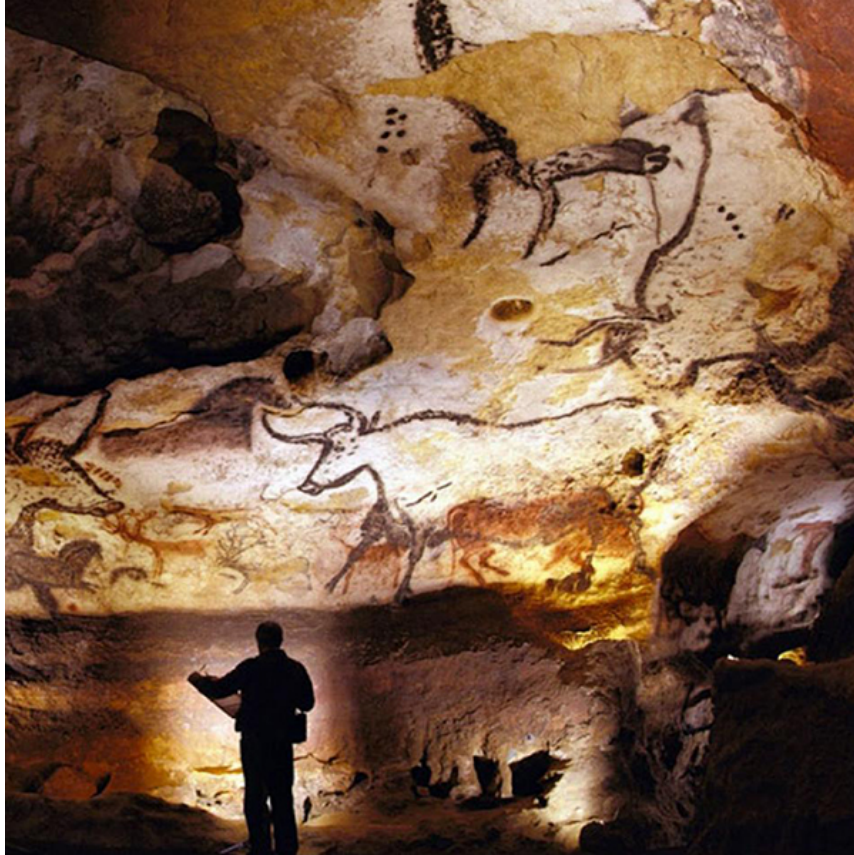


Fig. 2. Détail de la voûte principale, grotte de Lascaux, Montignac-Lascaux



Fig. 3. Artiste inconnu, *Chevaux en éventail*, aurignacien (c. 36 000 ans AEC), charbon de bois et silex, Chauvet, Ardèche



Fig. 4. Artiste inconnu, *Venus du Mas d'Azil*, magdalénien (c. 14 000-13000 ans AEC), incisive de cheval sculptée, grotte du Mas d'Azil, musée d'Archéologie nationale, Ariège



Fig. 5. Artiste inconnu, *Cheval Vogelherd*, aurignacien (c. 40 000 ans AEC), ivoire de mammoth, 5 cm de long, parc de la Préhistoire de Tarascon, aurignacien, photographie par Hilde Jensen

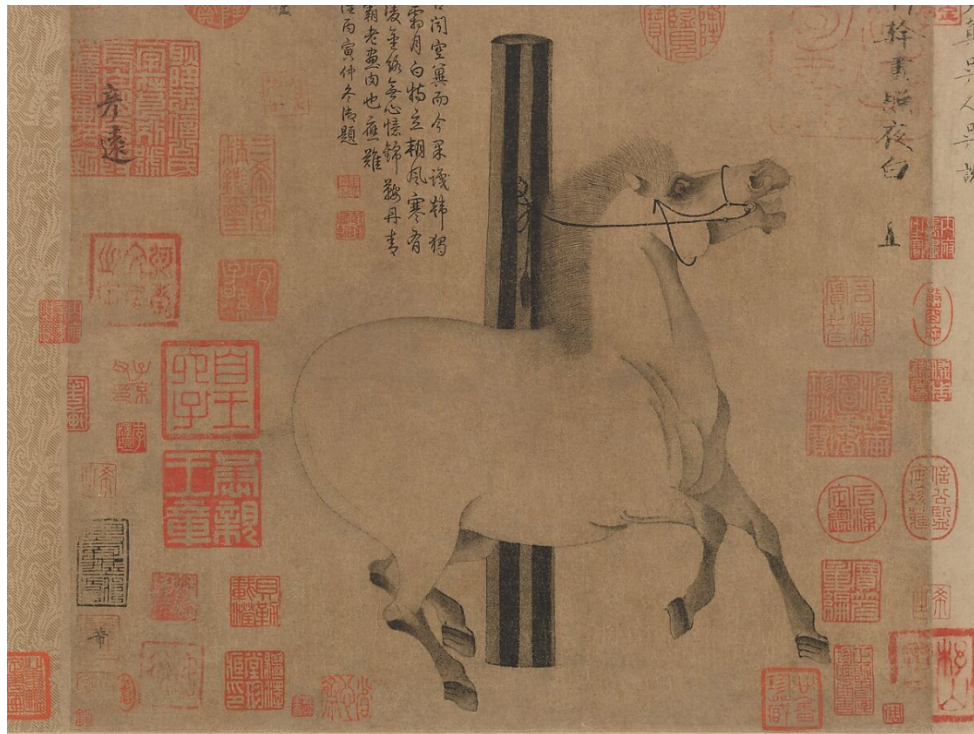


Fig. 6. Han Gan, *Night-Shining White*, c. 750 EC, Tang dynasty, encre sur rouleau, 30,8 x 34 cm, The Metropolitan Museum, New York



Fig. 7. Paul Nadar, *Portrait de Selika Lazevski*, 1891, photographie, dimensions n. d., ministère de la Culture de France, Paris



Fig. 8. Auteur inconnu, *Blanche Allarty, écuyère*, s. d., photographie, dimensions n. d., emplacement inconnu. Source de Rosine Lagier



Fig. 9. Jacques-Louis David, *Le premier consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, 1800, huile sur toile, 260 x 221 cm, château de Malmaison, Rueil-Malmaison



Fig. 10. Jacques-Louis David, *Le premier consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, détail, 1800, huile sur toile, 260 x 221 cm, château de Malmaison, Rueil-Malmaison



Fig. 11. Paul Delaroche, *Napoléon Bonaparte franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard en 1800*, 1848, huile sur toile, 289 x 222 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 12. *Grandes Écuries, Musée du cheval – Château de Chantilly*, photographie de Gary Otte

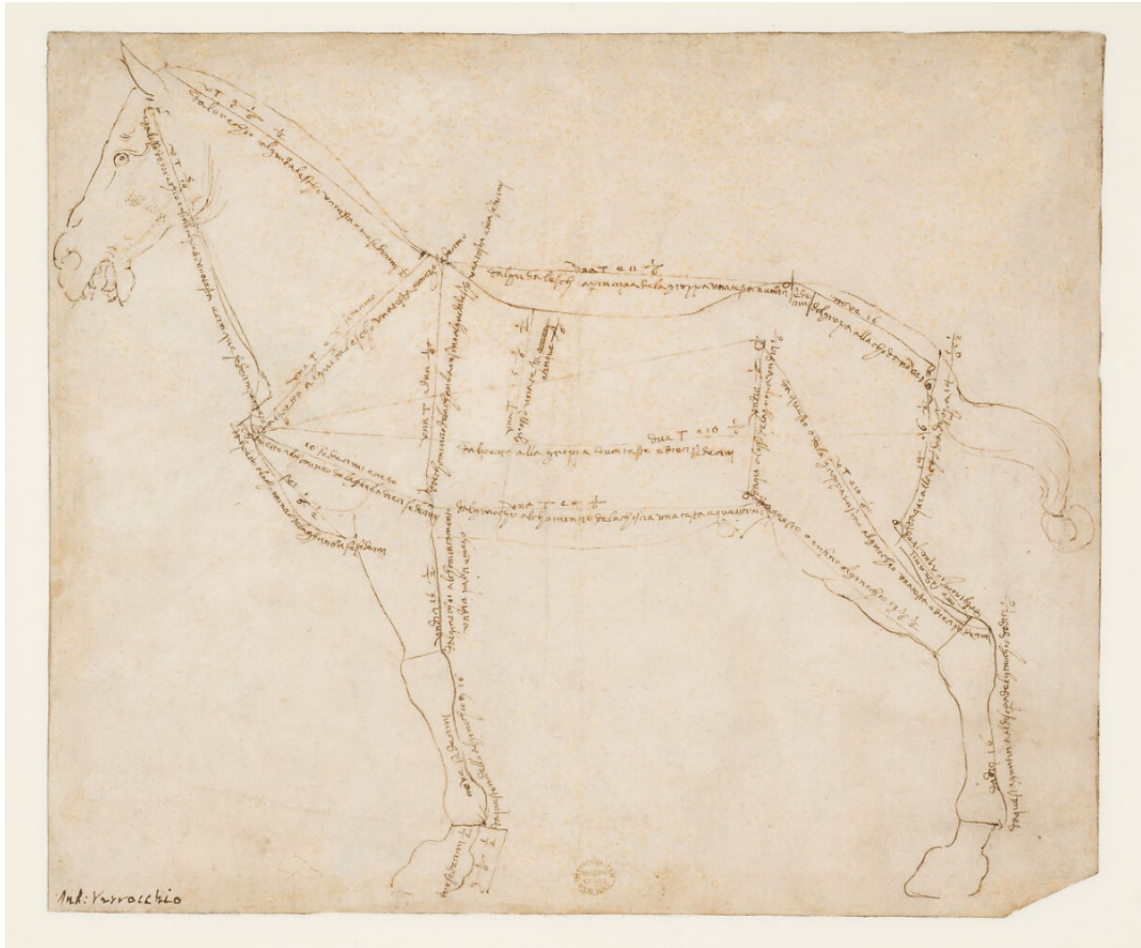


Fig. 13. Andrea del Verrocchio, *Measured Drawing of a Horse Facing Left (recto)*, c. 1480-1488, dessin de crayon et encre brune, 24,9 x 29,7 cm, The Metropolitan Museum, New York

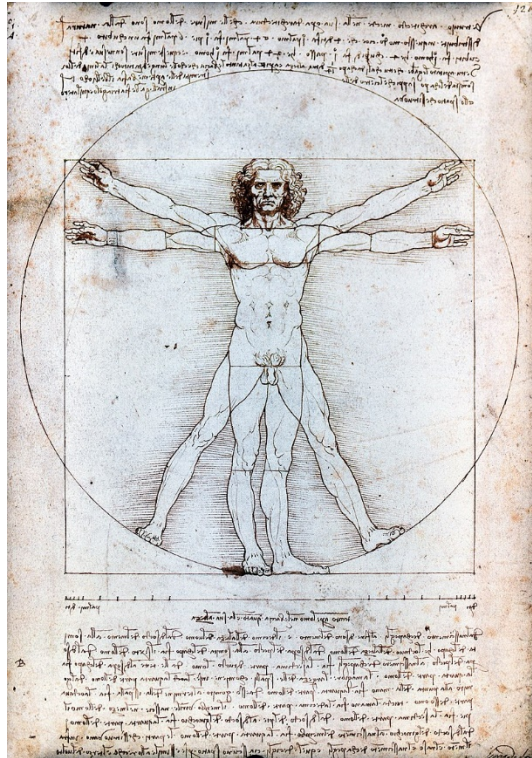


Fig. 14. Léonardo da Vinci, *L'homme de Vitruve*, c. 1492, dessin à la plume et au lavis, 34 x 26 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise

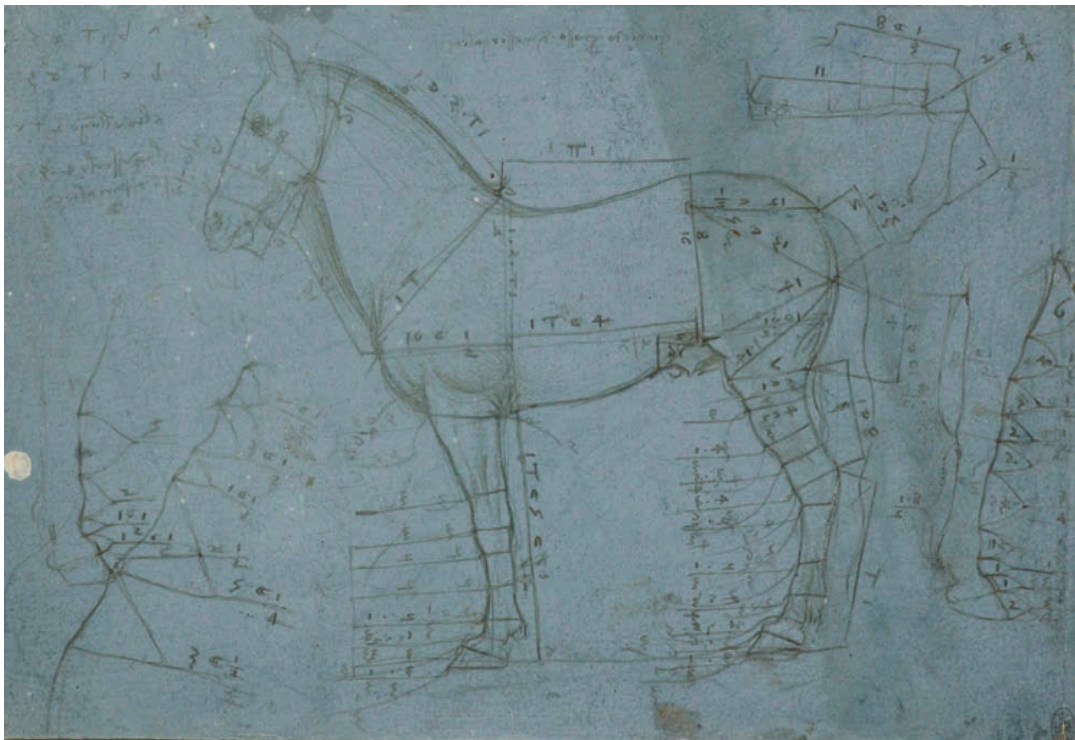


Fig. 15. Leonardo da Vinci, *A Horse in Left Profile, with Measurements*, c. 1490, pointes métalliques et encre sur papier bleu-gris, 32,4 x 23,7 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni

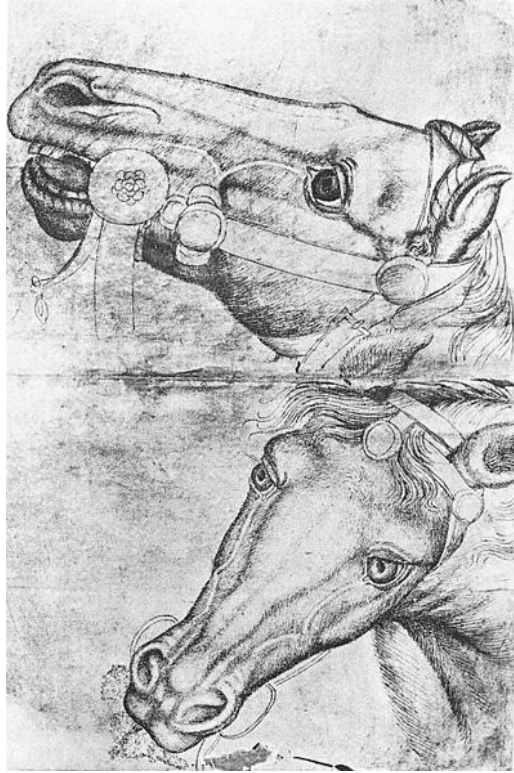


Fig. 16. Antonio di Pucci Pisanello, *Study of Horse Heads*, c. 1433-1438, crayon sur papier, 29 x 19 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 17. Andrea del Verrocchio (attribué à), *Medusa Head*, c. 1480, provient du relief de terracotta du Palazzo de Via dell'Arco dei Ginnasi, Rome (maintenant détruit), image de Mary D. Garrard



Fig. 18. Julie Rrap, *Camouflage #2 (Raquel)*, 2000, photographie montée sur lexcen, 19,5 x 12,2 cm, édition de 9, collection de l'artiste

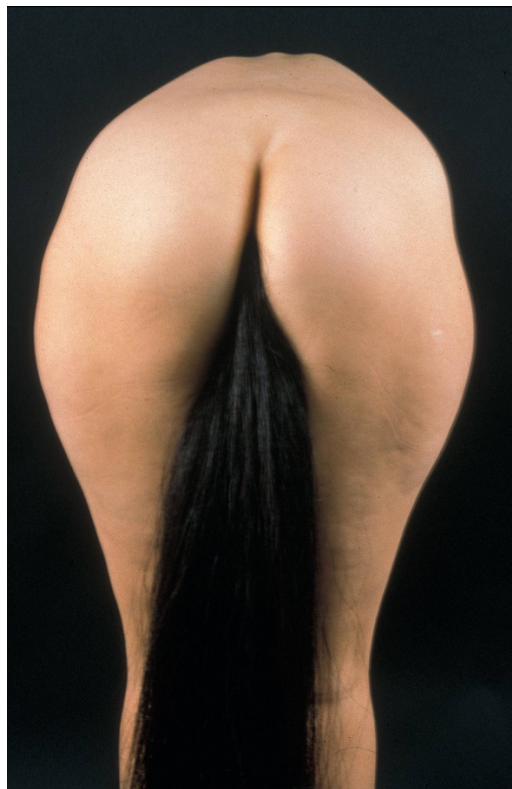


Fig. 19. Julie Rrap, *Horse's Tale*, 1999, photographie cibachrome, 120 x 120 cm, Museum of Contemporary Art Australia, The Rocks



Fig. 20. Auguste Rodin, *La Centauresse*, c. 1901-1904, sculpture de marbre, 71 x 104 x 31 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 21. Auguste Rodin, *La porte de l'enfer*, c. 1880-1890, sculpture de bronze, 635 x 400 x 85 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 22. David Franco, *Ely Guerra/Hombre Invisible*, 2009, photographie, dimensions n. d., projet créé pour la pochette de l'album musical d'Ely Guerra, *Hombre Invisible*



Fig. 23. William Blake, *The Centaur Cacus*, illustration provenant de l'ouvrage *Divine Comedy* de Dante, « Inferno », Canto XXV, c. 1824-1827, aquarelle, crayon et encre sur papier, 36,7 x 51,7 cm, The British Museum, Londres



Fig. 24. Salvador Dalí, *La femme cheval – Chevaux daliniens*, 1972, lithographie en couleur, 68 x 50 cm, édition limitée de 350, Dalí Paris, Paris

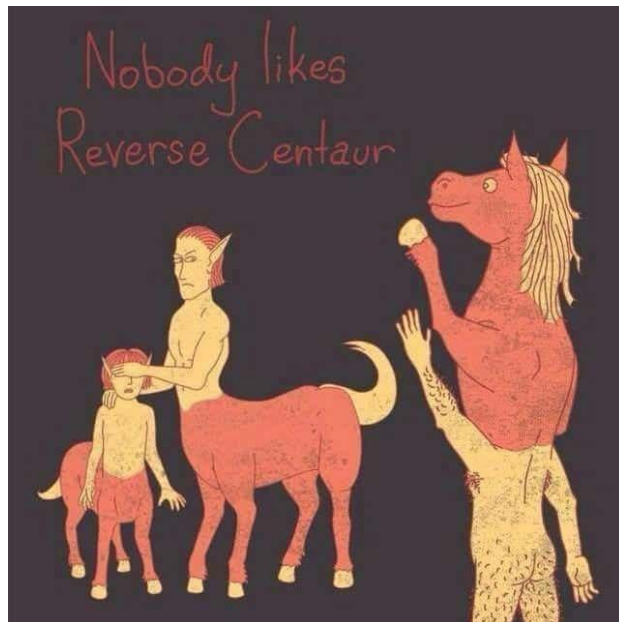


Fig. 25. Laurence Jenkins, *Nobody Likes Reverse Centaur*, c. 2014, image provenant d'un tweet, 8 juin 2014



Fig. 26. Pierre-Gabriel Berthault, *Centauresse allaitant son enfant*, n. d., gravure à l'eau forte, illustration extraite de *Voyages pittoresques de Naples et de Sicile*, Jean-Claude Richard de Saint-Non, 1781-1786, p. 10



Fig. 27. Bernhard Dietrich Haage, *Centauresse médiévale*, n.d., enluminure extraite du *Livre du destin d'Heidelberg*, c. 1491, Université d'Heidelberg, Ratisbonne



Fig. 28. Robert Rauschenberg, *Unicorn Costume*, 1949, photographie de Trude Guermonprez

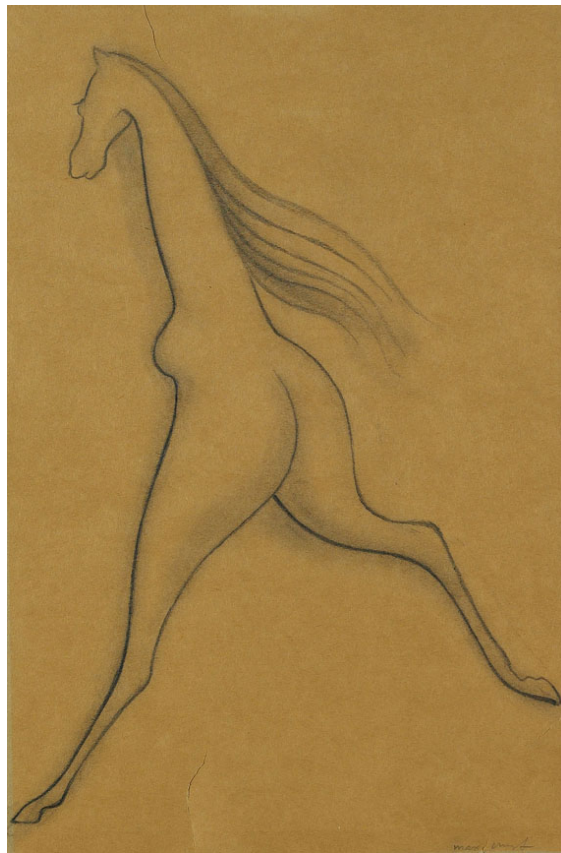


Fig. 29. Max Ernst, *La mariée du vent*, 1940, dessin sur papier vélin, 45,7 x 30,5 cm, collection privée



Fig. 30. Ma rencontre avec *La Centauresse* (Auguste Rodin, c. 1901-1904), musée Rodin, Paris, photographie de Anne-Sophie Miclo



Fig. 31. Auguste Rodin, *Centauresse étreignant deux enfants*, 1880, crayon sur papier vélin, 9,9 x 7,7 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 32. Auguste Rodin, *Centauresse et enfant*, 1886, épreuve sur papier vélin, 11 x 14 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 33. Auguste Rodin, *Centauresse dressée enlaçant un petit centaure*, s. d., encre sur papier quadrillé, 17,9 x 12 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 34. Auguste Rodin, *La Centauresse*, 1887, sculpture de plâtre, 46,5 x 50 x 16,7 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 35. Auguste Rodin, *Torse de la Centauresse*, 1887, sculpture de terre cuite, 28 x 10,8 x 8,5 cm, musée Rodin, Paris



Fig. 36. Auguste Rodin, *Grande main crispée avec figure implorante (torse de la Centauresse)*, c.1906, sculpture de bronze, 44,5 x 32,5 x 25,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal



Fig. 37. Carolus Duran, *Au bord de la mer, mademoiselle Croizette*, 1873, huile sur toile, 340 x 312 cm, musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Tourcoing



Fig. 38. Édouard Manet, *Portrait de Marie Lefebvre*, c. 1870-1875, huile sur toile, 89,5 x 116 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo



Fig. 39. Carolus Duran, *Au bord de la mer, mademoiselle Croizette*, illustration extraite de *Le Journal amusant*, 24 mai 1873



Fig. 40. Auteur inconnu, *Dear FEI*, s. d., image extraite du Web



Fig. 41. John Wootton, *The Godolphin Arabian, Held by a Groom, in a Landscape with a Ruined Church*, 1731, huile sur toile, 101,3 x 127,7 cm, collection privée



Fig. 42. John Wootton, *Lord Harley's Bloody Shouldered Arabian*, 1723, huile sur toile, 102,9 x 123,2 cm, collection privée



Fig. 43. Sir Edwin (Henry) Landseer, *The Arab Tent*, 1866, huile sur toile, 153,6 x 226,4 cm, The Wallace Collection, Marylebone



Fig. 44. James Seymour, *A Groom and Three Horses in a Stable*, s. d., huile sur toile, 81,3 x 142,3 cm, collection privée



Fig. 45. Paul Sandby, *The Dam of Gimcrack*, c. 1750-1765, crayon, encre et aquarelle sur papier, 7,7 x 11,8 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni



Fig. 46. John Wootton, *The Godolphin Arabian*, 1731, huile sur toile, 102 x 127 cm, collection familiale du duc de Leeds



Fig. 47. John Wootton, *Lord Portmore Watching Racehorses at Exercise on Newmarket Heath*, 1735, huile sur toile, 67,6 x 124,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 48. Daniel Quingley *The Godolphin Arabian*, s. d., huile sur toile, 54 x 43 cm, National Horseracing Museum collection, Newmarket



Fig. 49. George Stubbs, *Gimcrack on Newmarket Heath, with a Trainer, a Stable-Lad, and a Jockey*, 1765, 96,5 x 186,5 cm, collection privée



Fig. 50. George Stubbs, *Luster Held by a Groom*, c. 1762, huile sur toile, 101,9 x 127 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 51. Peintre inconnu, *Aleppo*, 1727, image extraite de *The Art of the Horse*, John Fairley, 1995, p. 73



Fig. 52. George Stubbs, *Scape Flood Held by a Stable Lad*, 1777, huile sur toile, dimensions n. d., Althorp Collection



Fig. 53. George Stubbs, *The Third Duke of Dorset's Hunter with a Groom and a Dog*, 1768, huile sur toile, 101,6 x 126, 4 cm, The Metropolitan Museum, New York



Fig. 54. George Stubbs, *Freeman, The Earl of Clarendon's Gamekeeper, at Twilight, with a Dying Doe and a Hound*, 1800, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 55. Sawrey Gilpin, *Portrait of a Horse*, 1760-1765, huile sur toile, 79,3 x 79 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni

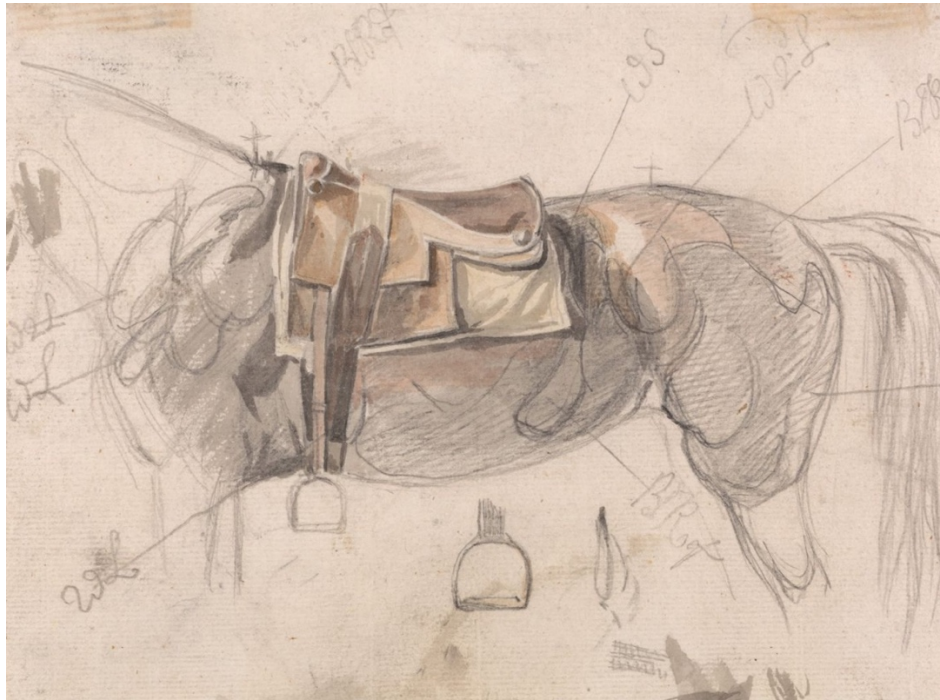


Fig. 56. Sawrey Gilpin, *A Racing Saddle on a Horse's Back, With Details of Stirrup*, s. d., crayon et encre sur papier vergé, 17,1 x 23,2 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 57. George Stubbs, *The Grosvenor Hunt*, 1762, huile sur toile, dimensions n. d., Trustees of the Grosvenor Estate, Royaume-Uni



Fig. 58. Théodore Géricault, *Jockey montant un cheval de course*, 1821-1822, huile sur toile, 36,8 x 46,4 cm, musée des Beaux-Arts de Virginie, Richmond



Fig. 59. George Stubbs, *A Grey Horse Galloping in a Field*, 1793, huile sur toile, 102 x 127 cm, Royal Collection, Royaume-Uni



Fig. 60. Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion (Sallie Garner)*, 1878, photographie sur carton, dimensions n. d., The Library of Congress, Washington D.C.

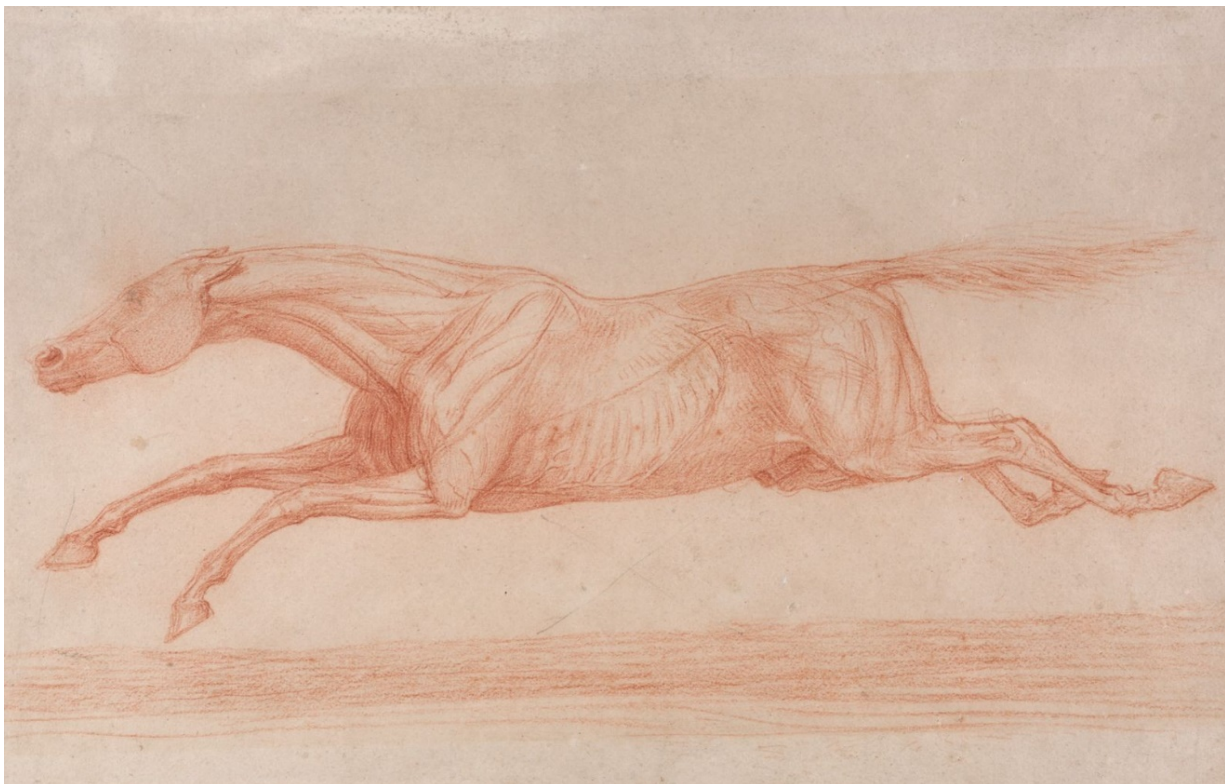


Fig. 61. George Stubbs, *Study of a Racehorse in Action: Galloping to Left, a Semi-Anatomical Study, with Skin Flayed to Show Action of Muscles*, s. d., sanguine et graphite sur papier vélin, 17,1 x 27 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 62. Mon tableau comparatif



Fig. 63. George Stubbs, *Bay Hunter by a Lake*, 1787, huile sur panneau de chêne, 119 x 165,2 x 10,5 cm, Tate Museum Collection, Londres



Fig. 64. George Stubbs, *William Anderson with Two Saddle-Horses*, 1793, huile sur toile, 102,3 x 128,2 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni



Fig. 65. Sawrey Gilpin, *A Saddled Strawberry Roan Hunter, Tethered to a Tree, in a Landscape*, 1780, huile sur toile, 63,5 x 76,2 cm, collection privée



Fig. 66. Sawrey Gilpin, *Four Sketches of Horse Tails*, 1760, graphite sur papier vergé, 24 x 16,2 cm, Yale Center for British Art, Gift of Arthur Weyhe, New Haven



Fig. 67. George Stubbs, *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion*, 1762, huile sur toile, 296,1 x 248 cm, The National Gallery, Londres



Fig. 68. Jeff Wall, *A Donkey in Blackpool*, 1999, photographie, 195 x 244 cm, Kunstmuseum Basel, St. Alban-Graben



Fig. 69. George Stubbs, *Scrub, a Bay Horse Belonging to the Marquess of Rockingham*, c. 1792, huile sur toile, 268 x 244,5 cm, collection privée

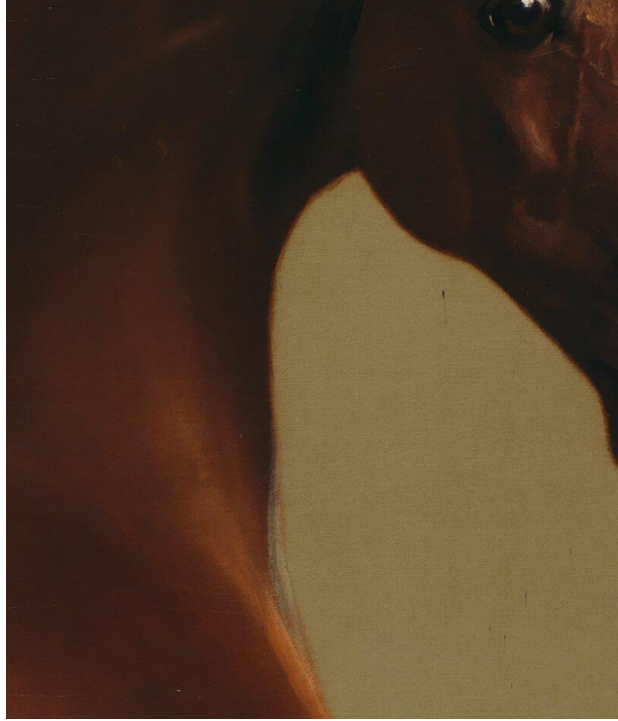


Fig. 70. George Stubbs, *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion*, détail, 1762, huile sur toile, 296,1 x 248 cm, The National Gallery, Londres



Fig. 71. George Stubbs, *Hambletonian, Rubbing Down*, 1800, huile sur toile, 209,6 x 367,3 cm, National Trust Collections, Royaume-Uni



Fig. 72. George Stubbs, *Self-portrait on a White Hunter*, 1782, émail sur porcelaine, 93 x 21 cm, collection privée



Fig. 73. George Stubbs, *Portrait of a Gentleman Upon a Grey Hunter*, 1781, huile sur toile, 61 x 71,25 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 74. George Stubbs, *Reapers*, 1785, huile sur panneau de bois, 89,9 x 136,9 cm, Tate Moderne Collection, Londres

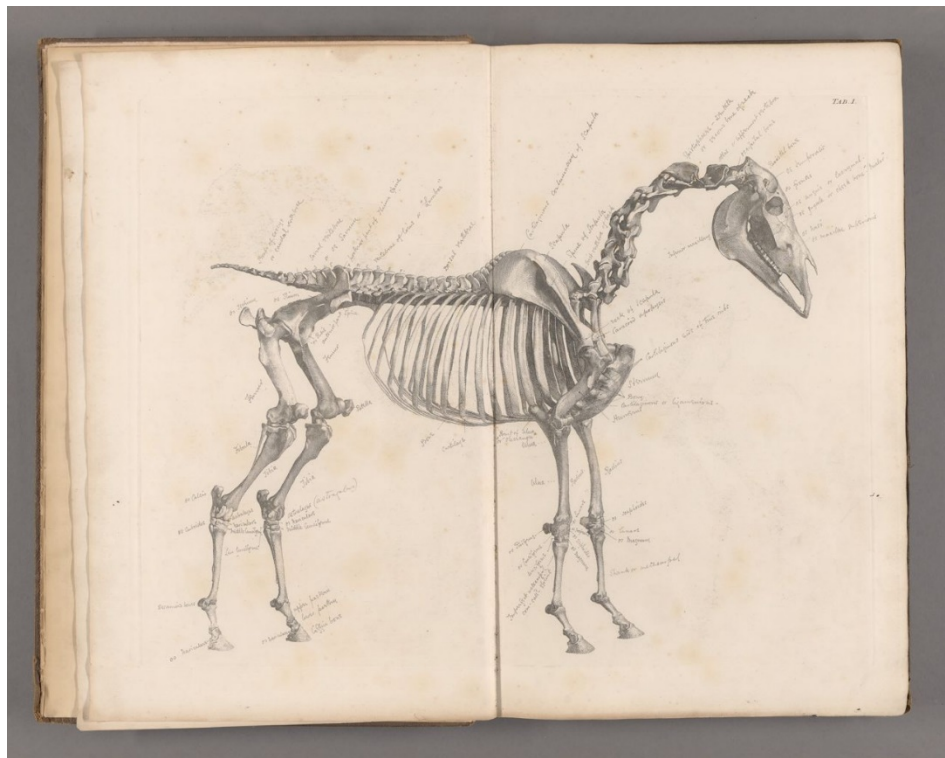


Fig. 75. George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, 1853, gravure, dimensions n. d., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 76. George Stubbs, *George Stubbs*, 1781, émail sur porcelaine, 69,7 x 53,1 cm, National Portrait Gallery, Londres



Fig. 77. George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, 1853, gravure, dimensions n. d., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 78. George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, 1853, gravure, dimensions n. d., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



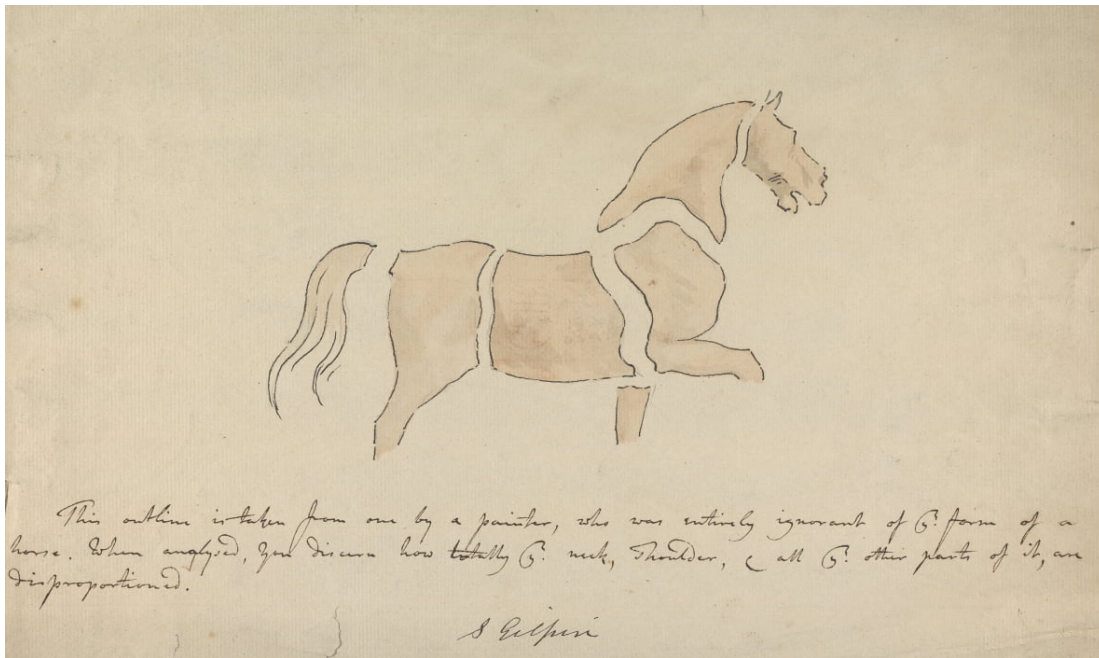
Fig. 79. Honoré Fragonard, *Le cavalier de l'apocalypse sur son cheval*, écorchés, 1766-1771, sculpture, dimensions n. d., École nationale vétérinaire d'Alfort, Alfort



Fig. 80. George Stubbs, *Finished Study for The Twelfth Anatomical Table of the Muscles... of the Horse*", 1756-1758, graphite et sanguine sur papier, 47,7 x 29,6 cm, Royal Academy of Arts, Londres



Fig. 81. George Stubbs, *Finished Study for "The Twelfth Anatomical Table of the Muscles... of the Horse"*, 1756-1758, graphite et sanguine sur papier, 47,7 x 29,6 cm, Royal Academy of Arts, Londres



This outline is taken from one by a painter, who was entirely ignorant of the form of a horse. When analysed, you discern how totally the neck, shoulder, & all the other parts of it, are disproportioned.

S. Gilpin

Fig. 82. Sawrey Gilpin, *Disproportioned Horses Drawing*, n. d., graphite et aquarelle sur papier vélin, dimensions n. d., Yale Center for British Art, New Haven

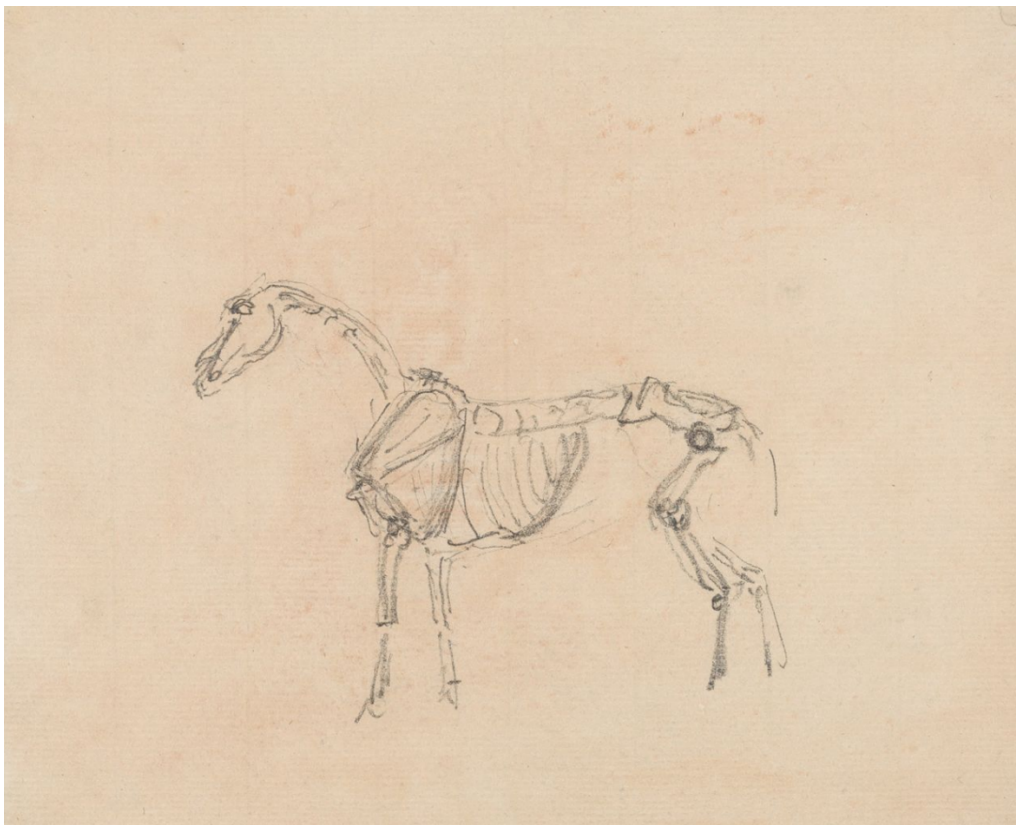


Fig. 83. Sawrey Gilpin, *Horse Skeleton*, n. d., graphite sur papier vergé, 23,5 x 26,2 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

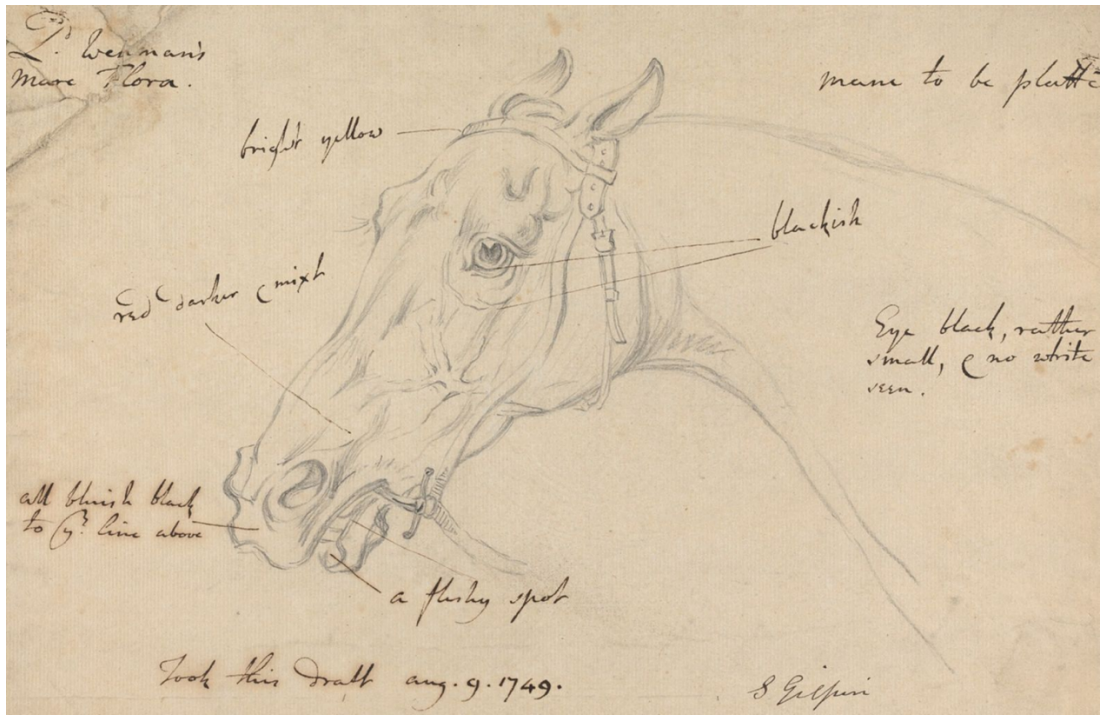


Fig. 84. Sawrey Gilpin, *Lord Wennan's Mare Flora*, 1749, graphite sur papier vergé, 32,9 x 41,8 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 85. George Stubbs, *Horse Attacked by a Lion (Episode C)*, 1768-1769, cire d'abeille et huile sur panneau, 39,1 x 42,5 x 4,8 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 86. George Stubbs, *A Lion Attacking a Horse*, 1762, huile sur toile, 243,8 x 332,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 87. Giovanni Francesco Susini, *A Lion Attacking a Horse*, c. 1630-1640, bronze, 24,2 x 30 cm, The Frick Collection, New York



Fig. 88. Théodore Géricault, *Tigre attaquant un cheval sauvage*, c. 1826-1829, aquarelle vernie sur papier, 18 x 24,8 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 89. Franz Adam, *Lions attaquant des chevaux*, 1846, huile sur toile, 122,5 x 159,4 cm, collection privée



Fig. 90. Eugène Delacroix, *Lion dévorant un cheval*, c. 1844, vernis, aquarelle et plomb sur papier calque, 20,2 x 26,2 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 91. Sawrey Gilpin, *Horse Frightened by a Snake*, c. 1780-1790, huile sur panneau, 43 x 75,6 cm, Tullia House Museum and Art Gallery, Carlisle



Fig. 92. James Seymour, *Old Fox Held by a Groom*, 1721, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 93. James Seymour, *A Bay Racehorse with Jockey Up*, 1730, huile sur toile, 30,5 x 35,6 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

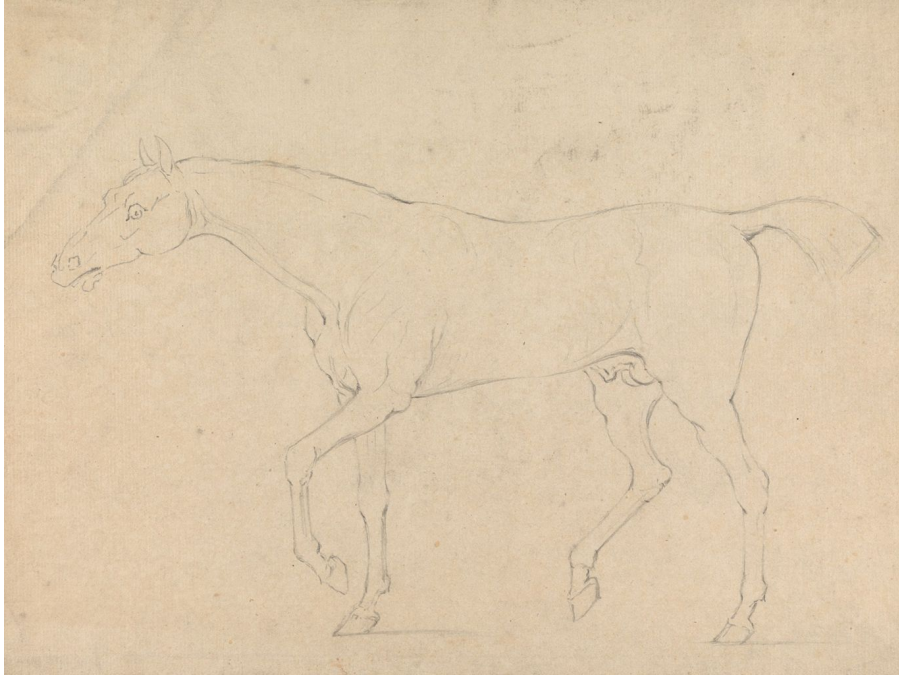


Fig. 94. Sawrey Gilpin, *A Horse*, n. d., graphite sur papier vergé, 21,6 x 28,3 cm, Yale Center for British Art, New Haven

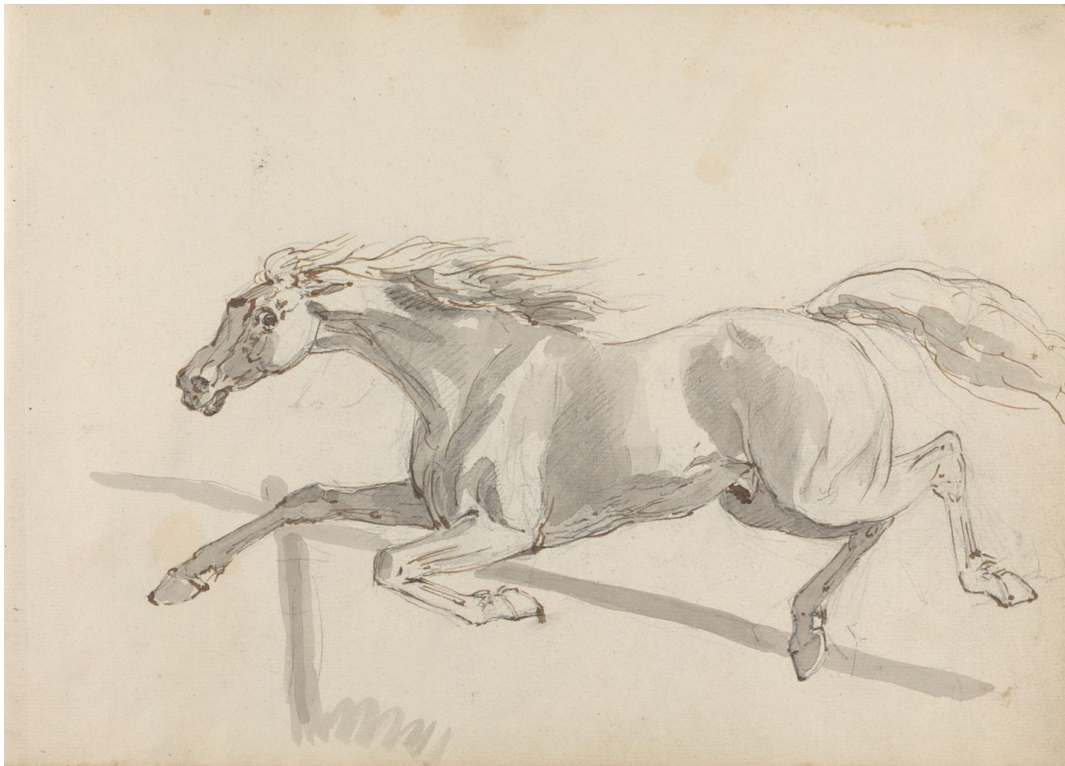


Fig. 95. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 96. Sawrey Gilpin, *Sketch of a Horse*, n. d., graphite sur papier vergé, 28,1 x 39,4 cm, Yale Center for British Art, New Haven

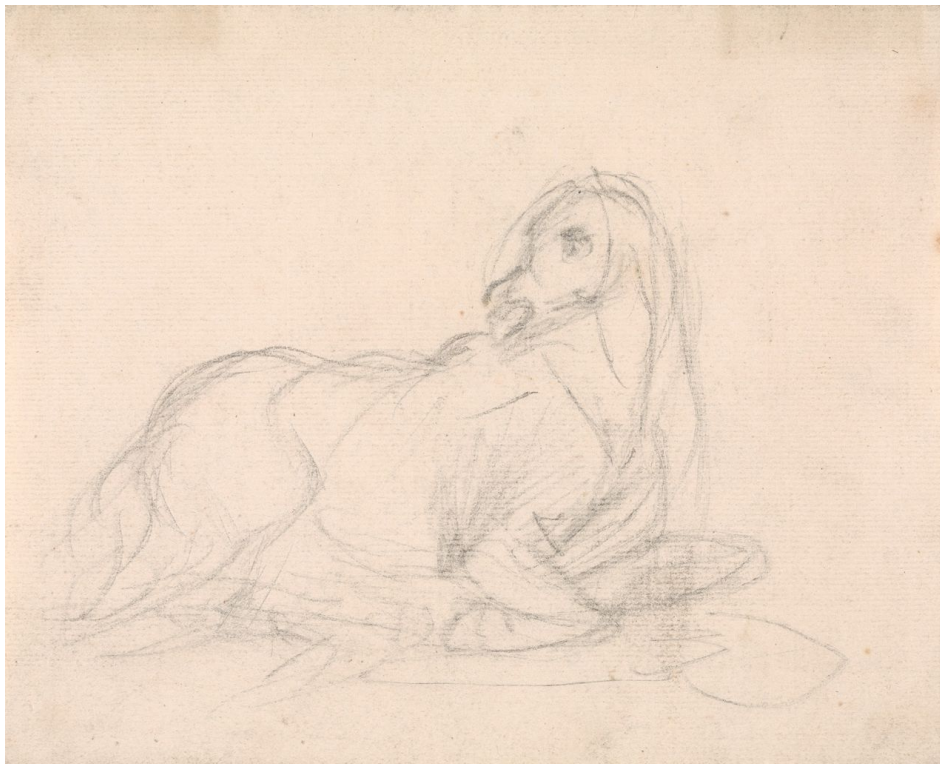


Fig. 97. Sawrey Gilpin, *Study of a Horse Lying Down*, n. d., graphite sur papier vergé, 16,2 x 20,3 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

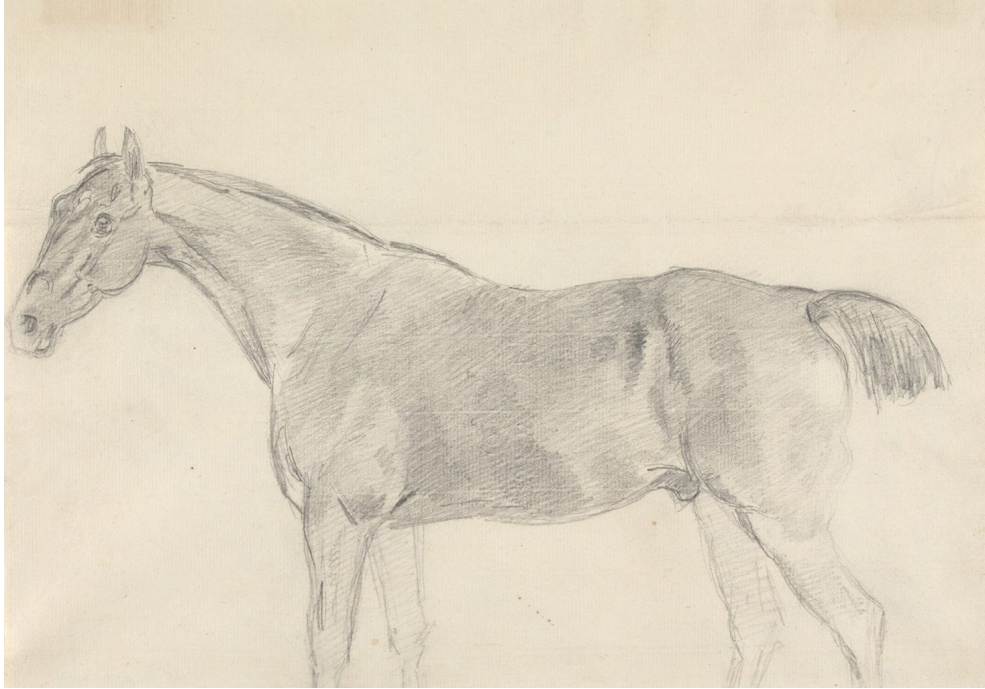


Fig. 98. Sawrey Gilpin, *A Horse Facing Left*, n. d., graphite sur papier vergé, 22,9 x 32,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 99. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 100. Sawrey Gilpin, *Horse Running Towards Left...*, n. d., crayon, graphite et encre sur papier vergé, 16,5 x 22,9 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 101. Sawrey Gilpin, *A Groom with a Terrier Bringing in a High Spirited Stallion*, n. d., huile sur toile, dimensions n. d., collection privée



Fig. 102. Sawrey Gilpin, *Horse Dressed in Blanket*, 1760, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 27,5 x 36,5 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 103. Sawrey Gilpin, *Different Forms of Mutilating the Tails of Horses*, n.d., image extraite de *Remarks on Forest Scenery*, William Gilpin, 2^e édition, 1794, vol. II, p. 257



Fig. 104. Sawrey Gilpin, *Passions of Horses Expressed by their Ears*, n.d., image extraite de *Remarks on Forest Scenery*, William Gilpin, 2^e édition, 1794, vol. II, p. 268



Fig. 105. Sawrey Gilpin, *'Furiband'*, with his Owner, Sir Henry 'Harry' Harpur, 6th Bt (1739-1789) and a Groom, 1774, huile sur toile, 61,5 x 74,3 cm, National Trusts Collections, Royaume-Uni



Fig. 106. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 107. Sawrey Gilpin, *Colonel Thornton's Jupiter, by Eclipse out of a Mare by Tartar, by a Fence, with a Grey Mare, at Thornville Royal*, 1792, huile sur toile, 134,1 x 175,3 cm, collection privée

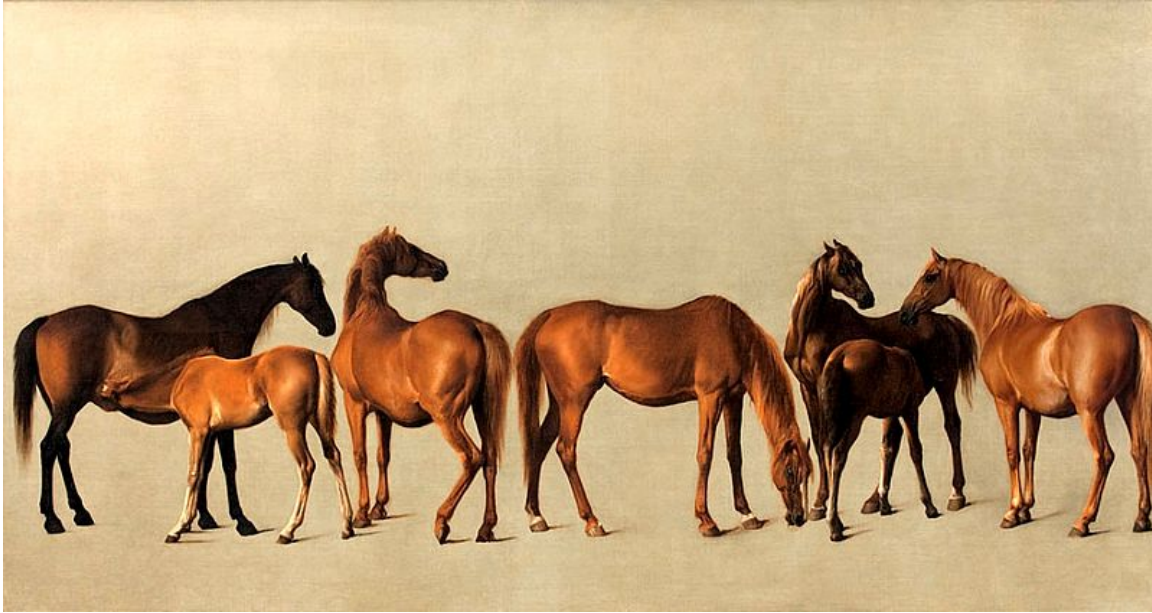


Fig. 108. George Stubbs, *Mares and Foals without a Background*, 1762, huile sur toile, 99 x 190,5 cm, collection privée



Fig. 109. Sawrey Gilpin, *Mares and Foals, Facing Right*, c. 1790-1800, huile sur toile, 43,2 x 69,9 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 110. Sawrey Gilpin, *Mares and Foals, Facing Left*, c. 1790-1800, huile sur toile, 43,2 x 69,9 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 111. Sawrey Gilpin et George Barret Senior, *Landscape with Mares, Foals and Deer*, s. d., huile sur toile, 96,5 x 132,7 cm, Leicester Museum & Art Gallery, Leicester



Fig. 112. George Stubbs, *Mares and Foals in a River Landscape*, c. 1763-1768, huile sur toile, 101,6 x 161,9 cm, Tate Britain, Londres



Fig. 113. Sawrey Gilpin et George Barret Senior, *Broodmares and Colts in Landscape*, c. 1763-1768, huile sur toile, 101,6 x 161,9 cm, Tate Britain, Londres



Fig. 114. Joseph William Turner et Sawrey Gilpin, *Windsor Park: with Horses*, n. d., exp. 1811, graphite et aquarelle sur papier, 57,7 x 77,1 cm, Tate Britain, Londres



Fig. 115. Sawrey Gilpin, *Sketchbook Drawing*, 1787, graphite, crayon et encre sur papier vergé, 26 x 37,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 116. Sawrey Gilpin, *The Cart Horse*, 1760, eau-forte sur papier, 14,7 x 17,8 cm, The British Museum, Londres



Fig. 117. Sawrey Gilpin, *The Duke of Cumberland Visiting his Stud*, 1764, huile sur toile, 106,5 x 139,8 cm, Royal Trust Collection, Royaume-Uni

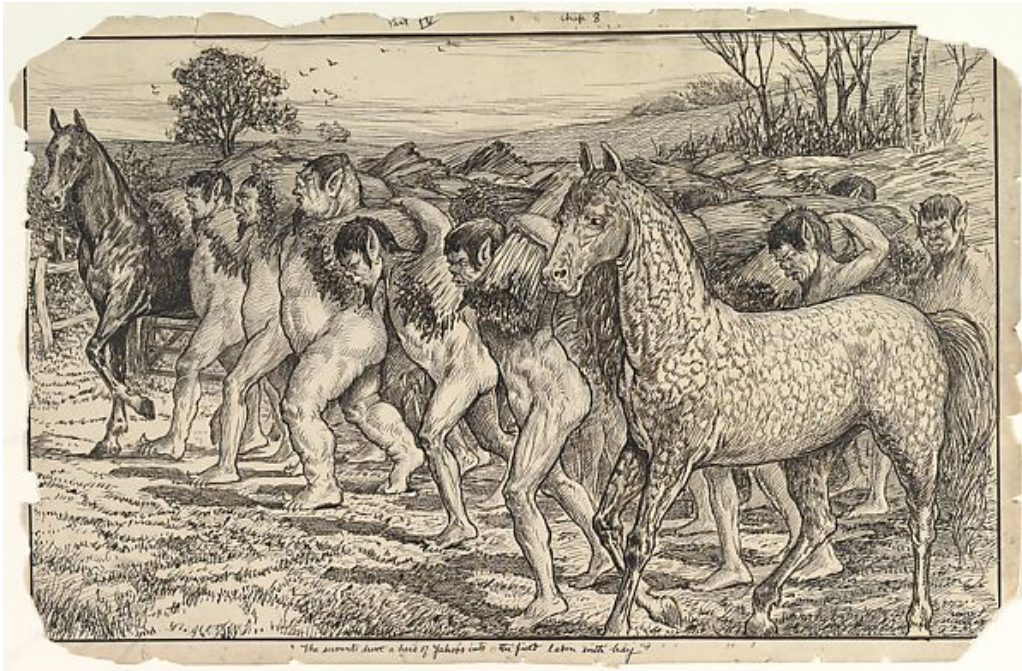


Fig. 118. Louis John Rhead, *The Servants Drive a Herd of Yahoos into the Field Laden with Hay*, dans *Gulliver's Travel*, c. 1913, encre et crayon sur papier, 33,2 x 51 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 119. Sawrey Gilpin, *Gulliver Addressing the Houyhnhnms*, 1769, huile sur toile, 104,1 x 139,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 120. Sawrey Gilpin, *Gulliver Taking his Final Leave of the Land of the Houyhnhnms*, 1769, huile sur toile, 104,1 x 139,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig.121. Sawrey Gilpin, *Gulliver Reprimanded and Silenced by his Master, when Describing the Horror of War*, 1772, huile sur toile, 104 x 140 cm, York Art Gallery, York



Fig. 122. William-Samuel Howitt, *Council of Horses*, 1801, aquarelle et crayon sur papier, 63 x 50 cm, collection privée



Fig. 123. John E. Fernely, *The Council of Horses*, 1850, huile sur toile, 249 x 211 cm, National Trust Collections, Royaume-Uni



Fig. 124. Sawrey Gilpin, *Study for the Figure of Gulliver*, c. 1769, graphite sur papier vergé, 29,2 x 17,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



Fig. 125. Sawrey Gilpin, *Gulliver Addressing the Houyhnhnms*, 1768, huile sur toile, dimensions n. d., emplacement inconnu



Fig. 126. Sawrey Gilpin, *Study for "Gulliver's Travels"*, n. d., graphite sur papier vergé, 21,6 x 23,5 cm, Yale Center for British Art, New Haven

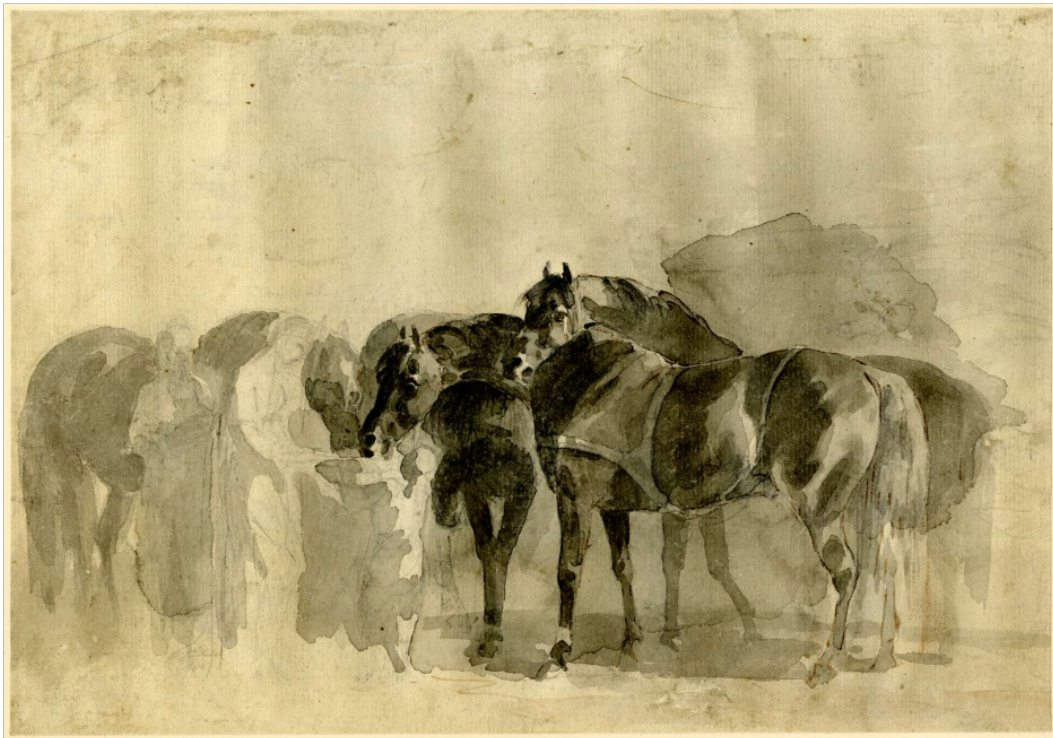


Fig. 127. Sawrey Gilpin, *Andromache Feeding Hector's Horses*, c. 1750-1807, dessin au lavis gris avec graphite, 19,9 x 28,5 cm, The British Museum, Londres



Fig. 128. Sawrey Gilpin, *The Race Horse*, 1760, eau-forte sur papier, 15,5 x 17,5 cm, The British Museum, Londres



Fig. 129. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, 1890-1899, huile sur toile, 126 x 221 cm, Musée départemental des peintres, Barbizon, en dépôt à By-Thomery, château de Rosa Bonheur



Fig. 130. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, détail, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie



Fig. 131. Rosa Bonheur, *Dans le Far West : bisons fuyant l'incendie*, n. d., fusain, image extraite de *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Anna Klumpke, 2020 [1908], p. 19



Fig. 132. Edgar Degas, *Jockey amateur*, 1880, huile sur toile, 66 x 81 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 133. Edgar Degas, *Before the Race*, c. 1882-1884, huile sur toile, 26,4 x 34,9 cm, The Walters Art Museum, Baltimore



Fig. 134. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, détail, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie



Fig. 135. Rosa Bonheur, *Barbaro après la chasse*, c. 1858, huile sur toile, 96,5 x 130,2 cm, Philadelphia Museum, Philadelphie



Fig. 136. Rosa Bonheur, *Cheval blanc dans un pré*, n. d., huile sur toile, 36,4 x 52,7 cm, musée des Beaux-Arts, Rouen



Fig. 137. Rosa Bonheur, *Chevaux sauvages fuyant l'incendie*, détail, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie



Fig. 138. Rosa Bonheur, *Huit études de Barbaro*, c. 1858, huile sur papier marouflé sur toile, 37 x 53,4 cm, Musée national de Fontainebleau, Fontainebleau



Fig. 139. Ria Brodell, Rosa Bonheur 1822-1899, série des « Butch Heroes », 2010, gouache sur papier, 27,9 x 17,1 cm, Davis Museum, Wellesley



Fig. 140. Rosa Bonheur, *Tête de cheval*, c. 1835-1836, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie



Fig. 141. Raymond Bonheur, *Rosa Bonheur enfant*, c. 1826, huile sur toile, 40 x 32 cm, Musée départemental des peintres, Barbizon, en dépôt à By-Thomery, château de Rosa Bonheur



Fig. 142. Thibault, *Atelier de Rosa Bonheur – Son dernier tableau « La foulaison »* [carte postale photographique], n. d., Fontainebleau, Paris



Fig. 143. Henri de Toulouse-Lautrec, *Cheval derrière une barrière* [*Horse Behind a Gate in a Stall*], 1880, huile sur bois, dimensions n. d., Musée Toulouse-Lautrec, Sainte-Cécile



Fig. 144. John Douglas Patrick, *Brutality*, 1888, huile sur toile, 350,52 x 289,56 cm, collection privée



Fig. 145. Gustave Courbet, *Les cribluses de blé*, 1854, huile sur toile, 131 x 167 cm, musée des Beaux-Arts, Nantes



Fig. 146. Gustave Courbet, *Les casseurs de pierres*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm, [détruit en février 1945 lors de bombardements], Gemäldegalerie, Dresde



Fig. 147. Frederick Goodall, *Rosa Bonheur peignant dans les Highlands écossais*, 1856-1858, huile sur panneau, 39,7 x 59,4 cm, Indiana University Art Museum, Bloomington



Fig. 148. Rosa Bonheur, *Étude d'un cheval alezan*, n. d., encre, aquarelle et graphite sur papier, 27 x 33 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 149. Rosa Bonheur, *Huit études de jambes de cheval*, vers 1850-1853, crayon graphite sur papier vélin, 29 x 42,8 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 150. Rosa Bonheur, *The Highland Raid*, 1860, huile sur toile, 130 x 213 cm, The National Museum of Women, Washington



Fig. 151. Rosa Bonheur, *La bousculade*, 1867, image extraite de *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Anna Klumpke, 2020 [1908], p. 255



Fig. 152. Rosa Bonheur, *Le roi de la forêt*, 1878, huile sur toile, 244,8 x 175 cm, collection privée



Fig. 153. Rosa Bonheur, *Une famille de cerfs*, dit aussi *Cerfs dans un espace découvert*, ou *Les longs rochers*, 1865, huile sur toile, 141 x 321,3 cm, Florida State University, The State Art Museum of Florida, Sarasota



Fig. 154. Rosa Bonheur, *Elk*, s. d., huile sur toile, 56,5 x 51,4 cm, Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, Tulsa



Fig. 155. Gustave Courbet, *Les baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, musée Fabre, Montpellier



Fig. 156. Auguste Victor Deroy, d'après Frédéric Théodore Lix, *Sa Majesté l'impératrice Eugénie rendant visite à M^{lle} Rosa Bonheur dans son atelier de Thomery*, 1864, papier vélin fin, gravure sur bois debout rehaussée en couleur à la main, 17,4 x 23,3 cm, Musée national du château de Fontainebleau, Fontainebleau



Fig. 157. Rosa Bonheur, *Le duel*, 1895, huile sur toile, 149,5 x 241,3 cm, collection privée



Fig. 158. Isidore-Jules Bonheur, *Horse and Jockey Pulling Up*, n. d., bronze, 47 x 50,8 cm, Red Fox Fine Art, Middleburg



Fig. 159. Isidore-Jules Bonheur, *Retour au pesage*, n. d., bronze, 53,3 x 64,7 cm, Red Fox Fine Art, Middleburg



Fig. 160. Rosa Bonheur, *Dessin de tête de lion*, 1879, crayon sur papier, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery



Fig. 161. Rosa Bonheur, *Lion*, c. 1880, bronze, 39,4 x 55,9 cm, Art Institute of Chicago, Chicago



Fig. 162. Rosa Bonheur, *Études de lions*, n. d., dessin de plomb sur papier bleu insolé, 32 x 46,8 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille



Fig. 163. George Stubbs, *Zebra*, 1763, huile sur toile, 102,9 x 127,6 cm, Yale Center for British Art, New Haven



Fig. 164. Rosa Bonheur, *Croquis de La bousculade*, n. d., atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery

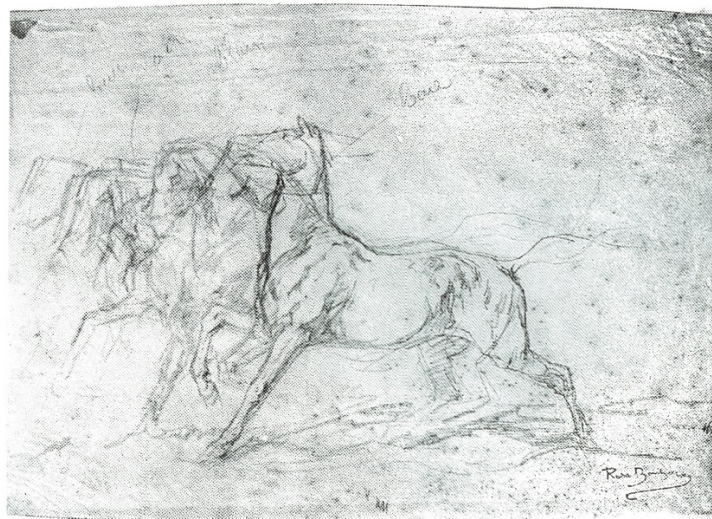


Fig. 165. Rosa Bonheur, *Croquis pour la Foulaison*, n.d., image extraite de Rosa Bonheur. *La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*. Michel Pons, 2022, p. 19, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery



Fig. 166. Rosa Bonheur, *La Trilla [Le battage]*, c. 19^e siècle, huile sur toile, 47,5 x 87,5 cm, Musée national des beaux-arts, Buenos Aires



Fig. 167. John Wood, *Miss Annie Oakley, Little Sure Shot, Buffalo Bills Wild West*, c. 1885, photographie, 17 x 11 cm, Denver Public Library, Western History Collection, Denver

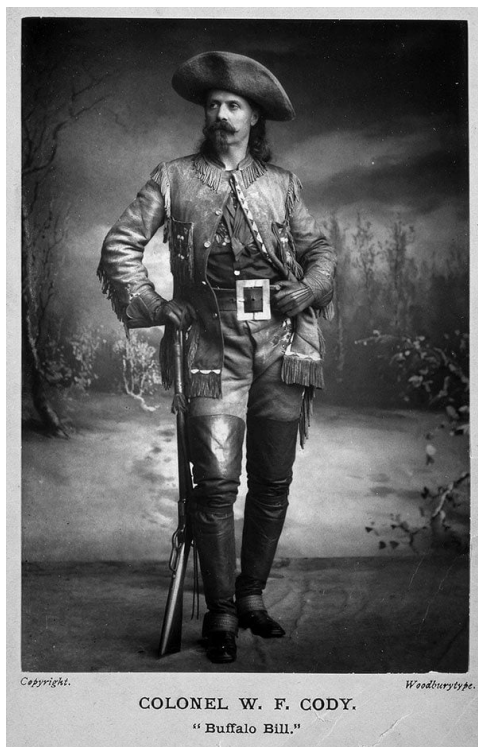


Fig. 168. William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, photographie, s. d., image extraite du Web



Fig. 169. Auteur inconnu, [William F. "Buffalo Bill" Cody, Rosa Bonheur, Chief Rocky Bear, Chief Red Shirt, William "Broncho Bill" Irving, Roland Knoedler, and [Benjamin?] Tedesco in front of Cody's Tent at the Paris Exposition Universelle], 1889, photographie, 17,7 x 23,7 cm, The Metropolitan Museum, New York



Fig. 170. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 171. D'après Rosa Bonheur, *Le marché aux chevaux [The Horse Fair]*, 1855-1857, papier peint, 77,5 x 56 cm, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York



Fig. 172. Domheim, Koch & Fischer. *Poupée dite « Rosa Bonheur »*, c. 19^e siècle, porcelaine et tissu, hauteur 22 cm, Worthington Historical Society, The Doll Museum, Worthington



Fig. 173. Sir Edwin Landseer, *The Monarch of the Glen*, c. 1851, huile sur toile, 163,8 x 168,9 cm, Scottish National Gallery, Édimbourg



Fig. 174. P. Marmuse, *Marché au chevaux* [carte postale photographique], n. d., Paris



Fig. 175. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres : La Mossa*, 1817, huile sur papier et toile, 45 x 60 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 176. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, 1817, huile sur papier marouflé sur toile, 45,1 x 60 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 177. Léon Cogniet et Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy d'après Théodore Géricault, *Chevaux conduits à la foire*, 1821, estampe, 25,3 x 35,2 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris



Fig. 178. Théodore Géricault, *Tête de cheval blanc*, c. 1800-1825, huile sur toile, 65,5 x 54,5 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 179. Sir Edwin Henry Landseer, *Prosperity; Adversity*, n. d., huile sur toile, 71 x 91,5 cm, collection privée



Fig. 180. Rosa Bonheur, *Le limonier*, 1888, gravure sur bois, image extraite de *Lettres d'un chien errant sur la protection des animaux*, Louis Moynier, 1888, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery



Fig. 181. Évariste Vital Luminais, *Le marché aux chevaux*, 1861, huile sur toile, 281 x 506 cm, Musée d'arts de Nantes, Nantes

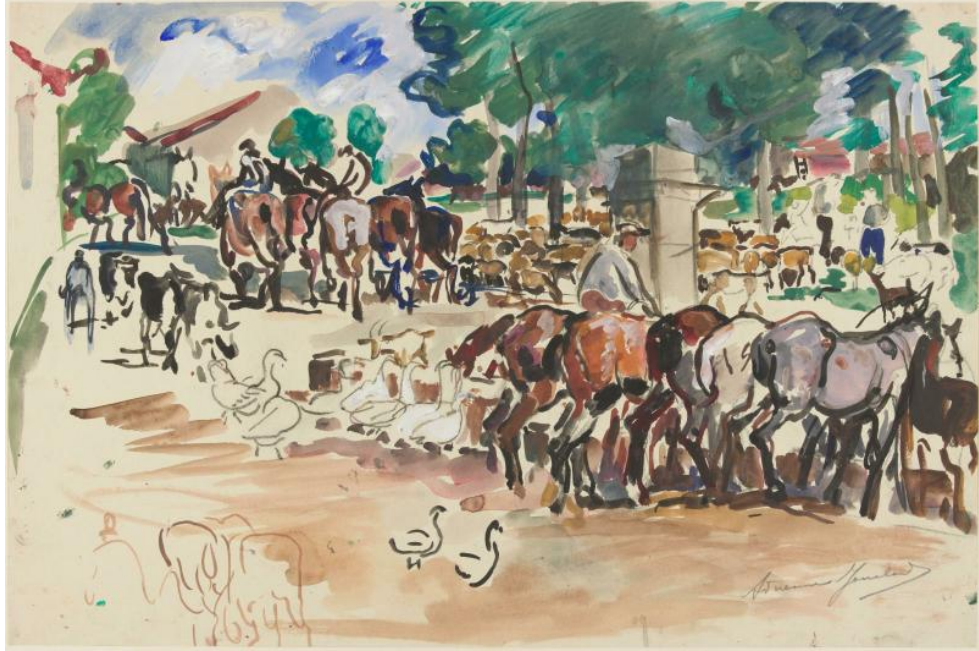


Fig. 182. Adrienne Jouclard, *Marché aux chevaux*, 1928, aquarelle sur papier, 37 x 56 cm, centre Pompidou, Paris



Fig. 183. Artiste inconnu, *Le nouveau marché aux chevaux*, n. d., image extraite du Web

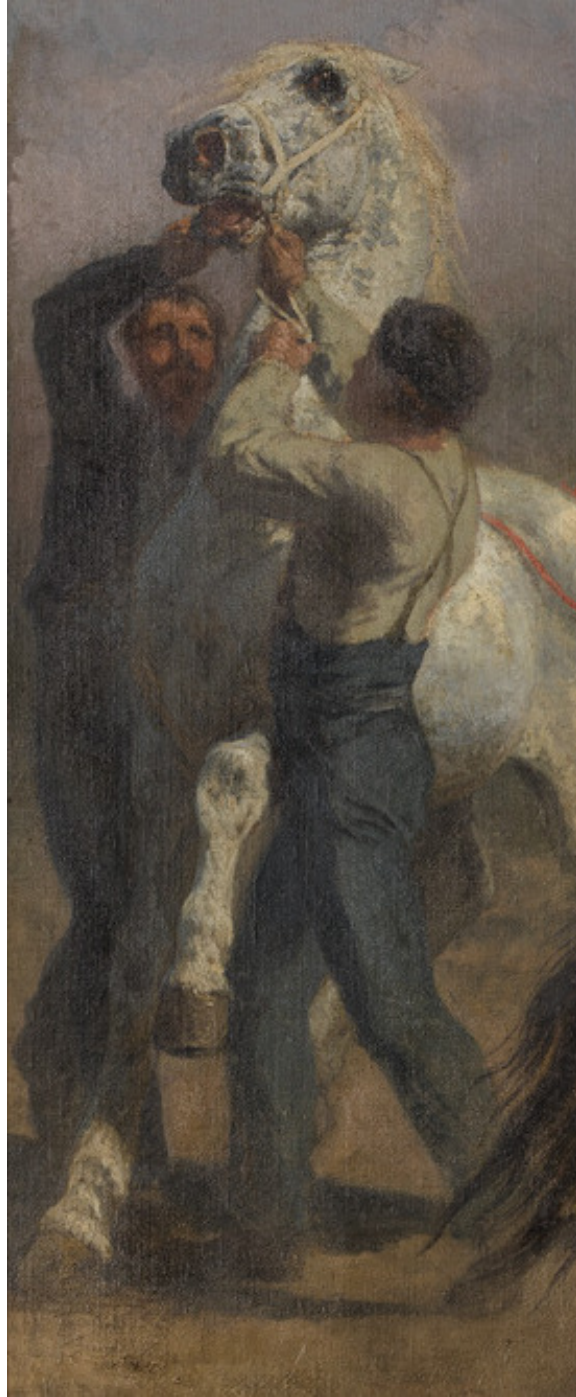


Fig. 184. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 185. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 186. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 187. Rosa Bonheur, *Labourage nivernais*, et détail, 1849, huile sur toile, 133 x 260 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 188. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 189. Rosa Bonheur, *Un cheval blanc*, 1866, huile sur toile, 71,8 x 94,9 cm, collection privée



Fig. 190. Rosa Bonheur, *L'arrivée au Marché aux chevaux*, 1873, aquarelle et gouache papier vélin, 25,9 x 56,7 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland



Fig. 191. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, c. 1853-1855, huile sur toile, 245 x 507 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 192. Georges Achille-Fould, *Rosa Bonheur dans son atelier*, 1893, huile sur toile, 91 x 124 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux



Fig. 193. Rosa Bonheur, *Fouloison du blé en Camargue*, 1864-1899, huile sur toile, 313 x 710 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux



Fig. 194. Rosa Bonheur, *Lions*, 1895, huile sur toile, 63,7 cm x 1 m, musée Pouchkine, Moscou



Fig. 195. Anna Klumpke, *Rosa Bonheur*, 1898, huile sur toile, 117,2 x 98,1 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 196. Edouard Dubufe et Rosa Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur*, c. 1857, huile sur toile, 130,5 x 97 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, dépôt du musée d'Orsay, Paris



Fig. 197. Cham, *Une erreur du livret*, dans « Promenades à l'exposition », *Le charivari*, 15 juillet 1857, Bibliothèque nationale de France, Paris



Fig. 198. Auguste François Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1848, huile sur toile, 103,5 x 98,3 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux



Fig. 199. Félix Ziem, *Chevaux sauvages en Camargue*, c. 1890-1895, huile sur toile, 69 x 112,5 cm, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la ville de Paris, Paris



Fig. 200. Rosa Bonheur, *Détail d'une page d'album*, n.d., crayon sur papier, Clara Peck Institute, Transylvania University, image extraite de Rosa Bonheur. *La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 26

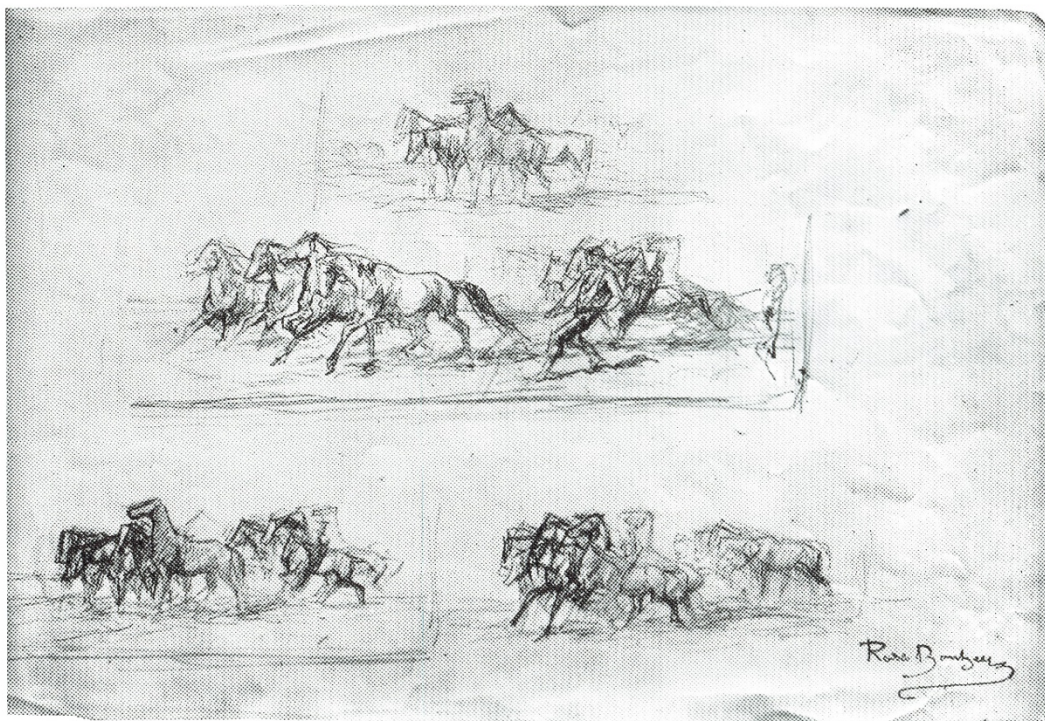


Fig. 201. Rosa Bonheur, *Étude au crayon pour la Foulaison*, n.d., atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de Rosa Bonheur. *La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 27



Fig. 202. Rosa Bonheur, *Deux études au crayon sur calque pour la Foulaison*, n.d., atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, images extraites de *Rosa Bonheur. La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 22



Fig. 203. Rosa Bonheur, *Esquisse pour la Foulaison*, n.d., collection privée, image extraite de Rosa Bonheur. *La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 31



Fig. 204. Rosa Bonheur, *Dessin préparatoire de La foulaison du blé en Camargue*, n. d., 313 x 651 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux



Fig. 205. Édouard Manet, *The Races at Longchamp*, 1866, huile sur toile, 44 x 84,2 cm, Art Institute Chicago, Chicago



Fig. 206. Lady Elizabeth Butler, *Scotland for Ever!*, 1881, huile sur toile, 101,9 x 194,3 cm, Leeds Art Gallery, Leeds



Fig. 207. Henri de Toulouse-Lautrec, *Le jockey*, 1899, lithographie, 52 x 36 cm, The British Museum, Londres



Fig. 208. Rosa Bonheur, *La famille heureuse*, c. 1840, encre sépia et lavis sur dessin préparatoire au crayon graphite sur papier vélin, 21 x 33 cm, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery



Fig. 209. Rosa Bonheur, *Pâturage*, s. d., huile sur toile, 32 x 48 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille



Fig. 210. Rosa Bonheur, *Une manade conduite par deux gardiens*, n.d., dessin au crayon (ou fusain?) sur toile, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de Rosa Bonheur. *La foulaison du blé en Camargue. La genèse du tableau*, Michel Pons, 2022c, p. 43



Fig. 211. Ernest Meissonier, *Cuirassier en selle*, c. 1875, huile sur bois, 19,5 x 14 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 212. Constant Troyon, *Bœufs allant au labour, effet de matin*, c. 1855, huile sur toile, 262 x 391 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 213. Auteur inconnu, *Rosa Bonheur peignant le cerf Jacques*, atelier de Rosa Bonheur, n.d., By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), 2022, p. 215



Fig. 214. *Margot ou Grisette*, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, ma photographie



Fig. 215. Rosa Bonheur, *Colonel William F. Cody*, 1889, huile sur toile, 47 x 38,7 cm, Buffalo Bill Center of the West, Cody



Fig. 216. Rosa Bonheur, *La fenaison en Auvergne*, 1855, huile sur toile, 214 x 421 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 217. Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, c. 1849-1850, huile sur toile, 315,45 x 668 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 218. Rosa Bonheur, *Le labourage*, 1844, huile sur toile, 73 x 110,5 cm, Cambridge Centre for the Art, Cambridge



Fig. 219. John Frederick Herring Snr, *The Harrowing Team*, s. d., huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée



Fig. 220. George Stubbs, *The Milbanke and Melbourne Families*, c. 1769, huile sur toile, 97,2 x 147,3 cm, National Gallery, Londres



Fig. 221. George Stubbs, *The Prince of Wales's Phaeton*, 1793, huile sur toile, 102 x 128,1 cm, Royal Collection Trust, Royaume-Uni



Fig. 222. Rosa Bonheur, *Charriot à six chevaux*, 1852, huile sur toile, 34,3 x 62,4 cm, The Wallace Collection, Londres



Fig. 223. John Duvall, *The Kentish Plough*, n. d., huile sur toile, 43 x 68 cm, Colchester, and Ipswich Museums, Colchester et Ipswich



Fig. 224. Rosa Bonheur, *Vingt-deux études de renards*, 1890, aquarelle et graphite sur papier, 31,5 x 47,7 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 225. Rosa Bonheur, *Dix-neuf études de cerfs*, c. 1822-1899, huile sur toile, 53 x 64 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 226. Rosa Bonheur, *Quatre études d'un couple de chiens de chasse, et une tête de chien*, n. d., dessin, 24,3 x 37,9 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 227. Rosa Bonheur, *Le gros chêne*, n. d., aquarelle sur papier vélin, 40 x 30 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 228. Rosa Bonheur, *Étude de fleurs et plantes*, n. d., huile sur papier, 31,5 x 36 cm, Barbizon, en dépôt à By-Thomery, château de Rosa Bonheur



Fig. 229. Rosa Bonheur, *La neige à l'orée du bois*, n. d., huile sur toile, 34,2 x 26,2 cm, musée des Beaux-Arts, Bordeaux

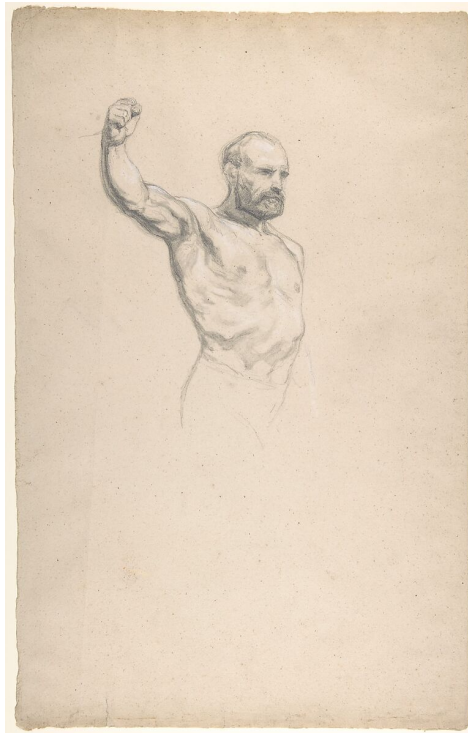


Fig. 230. Rosa Bonheur, *Bearded, Bare-chested Male Figure, Study for "The Horse Fair"*, c. 1852-1853, graphite et craie noire sur papier, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 231. Rosa Bonheur, *Berger landais*, c. 1850, huile sur toile, 24 x 27 cm, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille

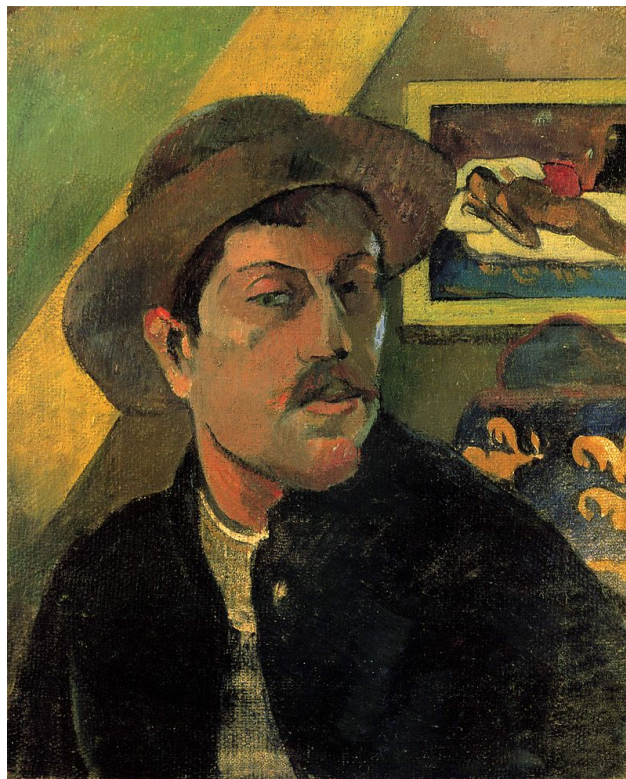


Fig. 232. Paul Gauguin, *Autoportrait au chapeau*, 1893, huile sur toile, 45 x 38 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 233. Maximilien Luce, *Buffalo Bill's Wild West Show*, n. d., 17 x 50 cm, image extraite du Web



Fig. 234. Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, huile sur toile, 63,5 x 101 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma



Fig. 235. George Catlin, *Catlin Painting the Portrait of Mah-to-toh-pa (Mandan) in 1832*, c. 1866-1868, graphite et encre noire sur papier, 46,7 x 61,3 cm, New York Historical Society, New York



Fig. 236. George Catlin, *The Author Painting a Chief at the Base of the Rocky Mountain*, 1841, image extraite de *Illustrations of the Manners, Customs & Conditions of the American Indians*, 1841, Brooklyn Museum, New York



Fig. 237. Alfred Jacob Miller, *Shoshone Indian and his Pet Horse*, c. 1858-1860, aquarelle sur papier, 23 x 30,5 cm, The Walkers Art Museum, Baltimore



Fig. 238. Rosa Bonheur, *Peau-Rouge assis*, 1889, huile sur bois, 27 x 21 cm, Musée franco-américain du château de Blérancourt, Blérancourt



Fig. 239. Rosa Bonheur, *Peau-Rouge à cheval [Red Shirt?]*, 1889, huile sur bois, 29 x 22 cm, Musée franco-américain du château de Blérancourt, Blérancourt



Fig. 240. Joseph Henry Sharp, *Chief Rocky Bear*, 1898-1900, huile sur toile, 52,4 x 36,8 cm, Gilcrease Museum, Tulsa



Fig. 241. He Nupa Wanica (Joseph No Two Horns), n.d., dessin de son cheval bleu lors de la bataille de Little Bighorn, aussi connue sous le nom de Custer's Last Stand, North Dakota Society, Bismarck



Fig. 242. Rosa Bonheur, *Aventure très véridique arrivée le 1^{er} mai 1870 au montoir du bois Gaultier en la forêt de Fontainebleau*, 1870, dessin sur papier vélin, 33,9 x 47,6 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 243. Rosa Bonheur, *Indian on Horseback*, 1889, aquarelle, 25,4 x 20,3 cm, collection privée



Fig. 244. Rosa Bonheur, *Bœufs traversant un lac devant Ballachulish (Écosse)*, c. 1867-1873, fusain, sépia et crayons variés, 124 x 223 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 245. Rosa Bonheur, *Le berger des Highlands*, 1859, huile sur toile, 49 x 63 cm, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg



Fig. 246. Rosa Bonheur, *Les poneys de l'île de Skye*, 1861, huile sur toile, 64 x 101,5 cm, collection privée



Fig. 247. Rosa Bonheur, *Mounted Indians Carrying Spears, Rocky Bear and Red Shirt*, 1890, huile sur carton, 34,9 x 48,2 cm, Buffalo Bill Center of the West, Cody



Fig. 248. Rosa Bonheur, *Indien poursuivant des chevaux sauvages*, c. 1889, dessin, image extraite de *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Anna Klumpke, 2020 [1908], p. 39



Fig. 249. Rosa Bonheur, *Gathering for the Hunt*, 1856, huile sur toile, 79 x 149,8 cm, Haggin Museum, Stockton

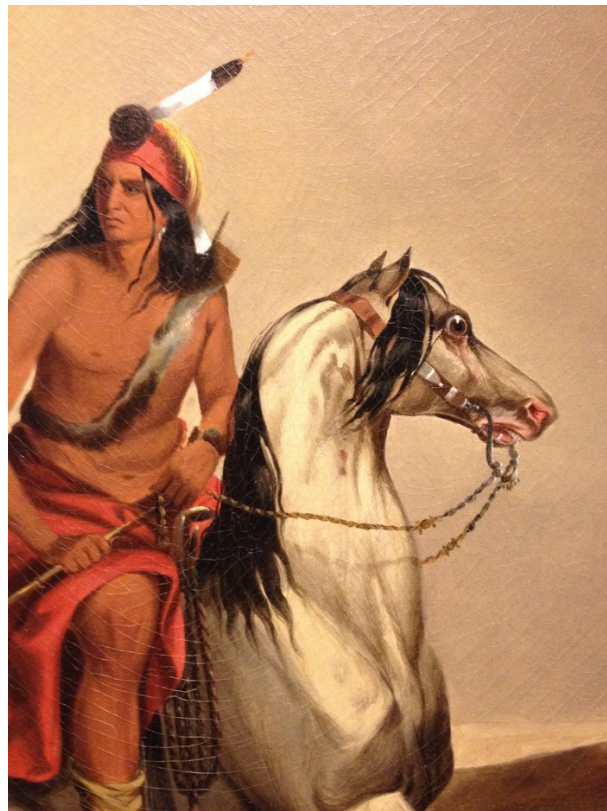


Fig. 250. John Mix Stanley, *Black Knife, an Apache Warrior*, détail, 1846, huile sur toile, 107, 8 x 132,1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, ma photographie



Fig. 251. Auteur inconnu, *Homme sur un cheval*, étude photographique pour Rocky Bear, n. d., plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), 2022, p. 204



Fig. 252. Auteur inconnu, *Homme sur un cheval, bras levé*, étude photographique pour Red Shirt, n. d., plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, atelier de Rosa Bonheur, By-Thomery, image extraite de *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (dir.), 2022, p. 204



Fig. 253. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York



Fig. 254. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid



Fig. 255. Pablo Picasso, *La mort d'Arlequin*, 1906, gouache et crayon sur carton, 68,5 x 96 cm, collection privée



Fig. 256. Paul Cézanne, *Trees by the Water*, 1900, aquarelle sur papier, dimensions inconnues, collection privée



Fig. 257. Pablo Picasso, *Minotaure courant*, 1928, huile sur toile, 162,5 x 130 cm, musée Picasso, Paris

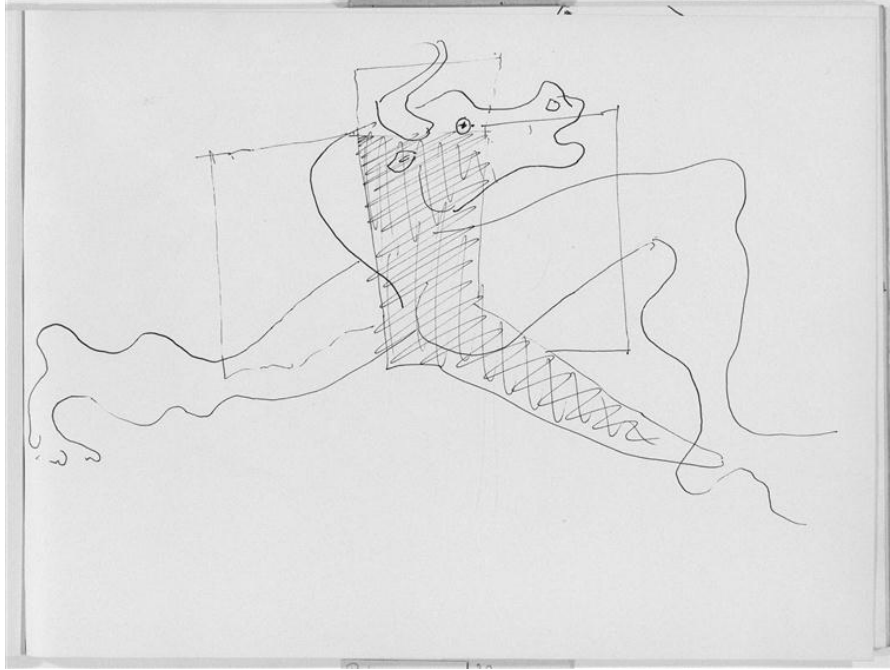


Fig. 258. Étude d'après *Minotaure courant*, 1928, crayon et encre sur papier Ingres, 26,5 x 35,5 cm, musée Picasso, Paris

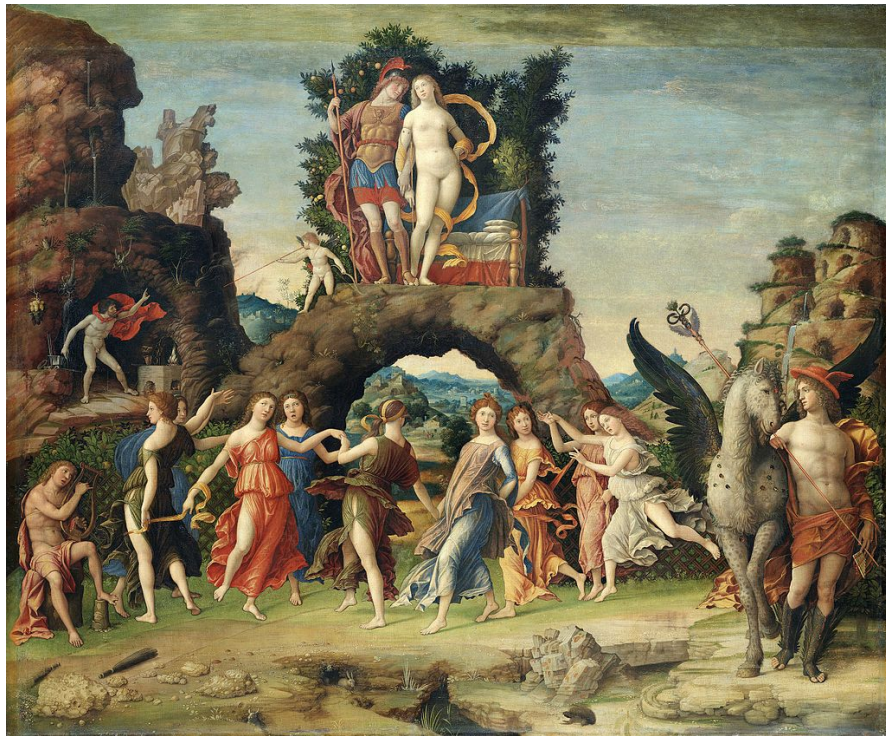


Fig. 259. Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, 1497, tempera sur toile, 159 x 192 cm, musée du Louvre, Paris



Fig. 260. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, huile sur toile, 320,5 x 281,5 cm, Museo del Prado, Madrid



Fig. 261. Pablo Picasso, *The Blue Room*, 1901, huile sur toile, 50,4 x 61,5 cm, The Phillips Collection, Washington D.C.



Fig. 262. T. J. Clark devant *Guernica* (Pablo Picasso, 1937), n.d., image extraite du catalogue *Picasso and Truth*, T. J. Clark, 2013, p. 273



Fig. 263. Pablo Picasso, *Boy with a Dog*, 1905, pastel et gouache sur carton, 57,2 x 41,2 cm, The State Hermitage Museum, St-Petersburg



Fig. 264. Pablo Picasso, *Two Acrobats with a Dog*, 1905, gouache sur carton, 105,5 x 75 cm, The Museum of Modern Art, New York



Fig. 265. Pablo Picasso, *L'enlèvement des Sabines*, 1962, huile sur toile, 97 x 130 cm, centre Pompidou, Paris



Fig. 266. Pablo Picasso, *A Parody of Monet's Olympia with Junyer and Picasso*, c. 1902, craie et encre sur papier, 15,3 x 22,4 cm, collection privée



Fig. 267. Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, c. 1960, huile sur toile, 130 x 195 cm, musée Picasso, Paris



Fig. 268. Henri Matisse, *La joie de vivre (Bonheur de vivre)*, c. 1905-1906, huile sur toile, 175 x 241 cm, Fondation Barnes, Philadelphie

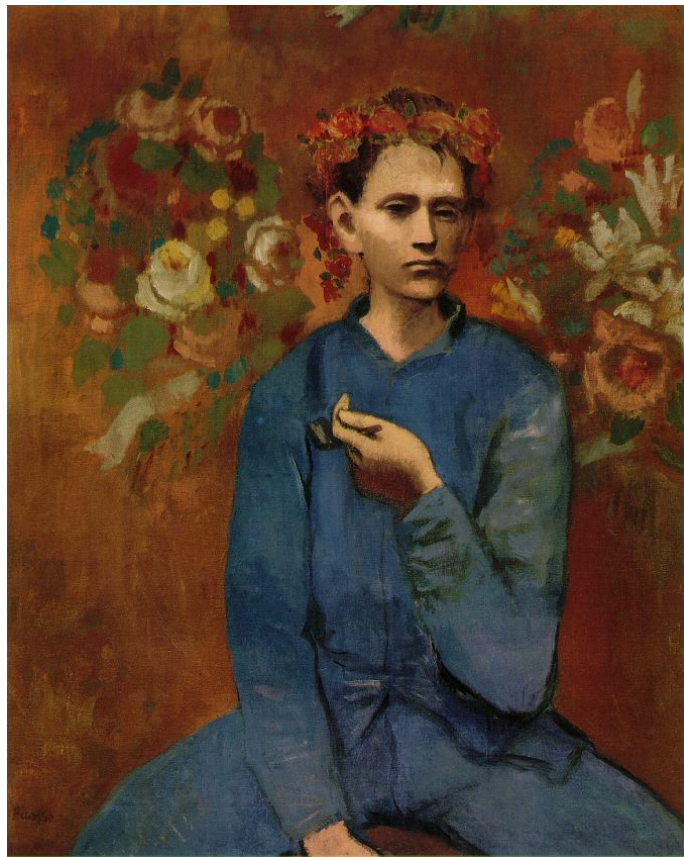


Fig. 269. Pablo Picasso, *Boy with a Pipe*, 1905, huile sur toile, 100 x 81,3 cm, collection privée



Fig. 270. Pablo Picasso, *The Watering Place*, c. 1905-1906, gouache sur carton brunâtre, 37,8 x 58,1 cm, The Metropolitan Museum, New York



Fig. 271. Pablo Picasso, *The Watering Place*, 1906, gravure à l'encre sèche, 22,2 x 31 cm, The Metropolitan Museum, New York



Fig. 272. Thomas Gainsborough, *The Watering Place*, c. 1777, huile sur toile, 147,3 x 180,3 cm, The National Gallery, Londres



Fig. 273. Pablo Picasso, *Garçon nu à cheval*, 1906, crayon à mine, 24 x 16,5 cm, On-line Picasso Project



Fig. 274. Alice Bailly, *Fantasie équestre de la Dame rose*, 1913, huile sur toile, 129 x 149 cm, collection privée



Fig. 275. Pablo Picasso, *Jeune garçon nu à cheval*, 1906, huile sur toile, 55 x 38 cm, collection privée



Fig. 276. Pablo Picasso, *Nude Boy*, 1906, gouache sur carton, 67,5 x 52 cm, The Stage Hermitage Museum, St-Petersburg



Fig. 277. Paul Gauguin, *Cavaliers sur la plage I*, 1902, huile sur toile, 66 x 76 cm, Folkwang Museum, Essen



Fig. 278. Paul Gauguin, *Cavaliers sur la plage II*, 1902, huile sur toile, 73,5 x 91,5 cm, collection privée



Fig. 279. Fritz Brandtner, *Sur la plage*, 1936, huile sur toile, 30 x 5 x 40,5 cm, collection privée



Fig. 280. Pablo Picasso, *Deux frères*, 1906, gouache sur carton, 80 x 59 cm, musée Picasso, Paris



Fig. 281. Pablo Picasso, *Nude Combing Her Hair*, 1906, huile sur toile, 105,4 x 81,3 cm, Kimball Art Museum, Fort Worth



Fig. 282. Pablo Picasso, *Dompteur, écuyère-jument ailée et acrobate à la boule*, 1970, eau-forte sur cuivre, 27,2 x 34,8 cm, collection privée, image extraite de *Picasso et le cheval*, Dominique Dupuis-Labbé, 2003, p. 161

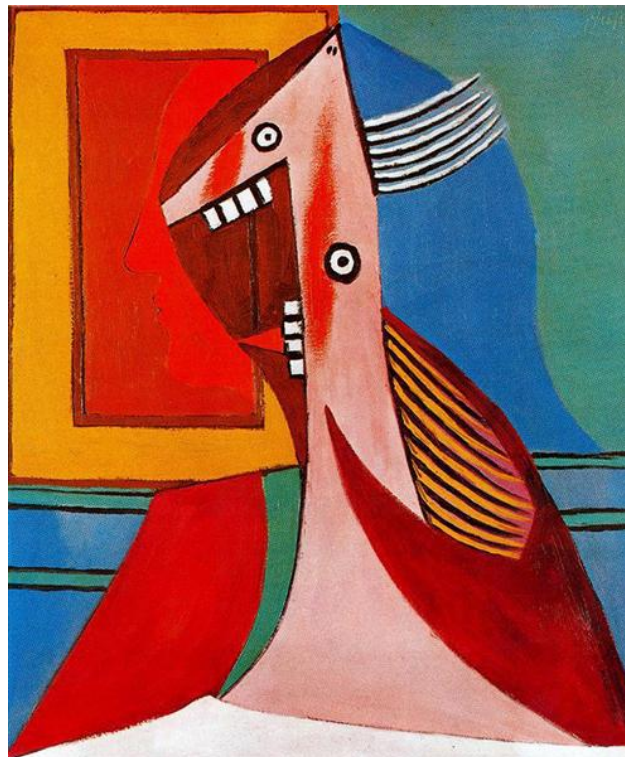


Fig. 283. Pablo Picasso, *Buste de femme et autoportrait*, 1929, huile sur toile, 73 x 60 cm, collection privée

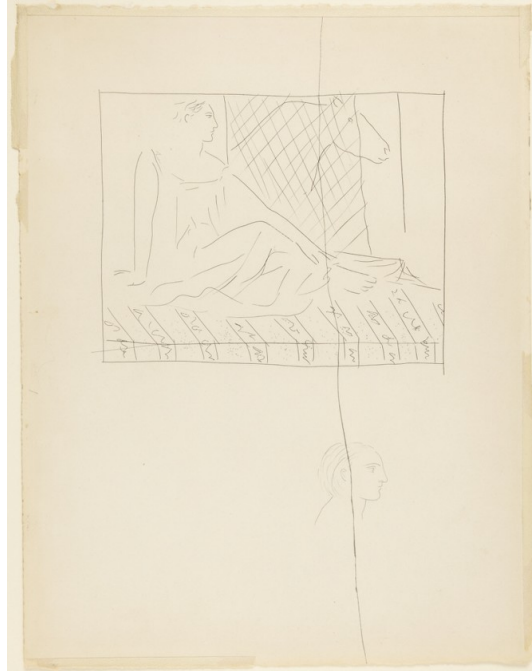


Fig. 284. Pablo Picasso, *Femme assise et cheval*, 1931, eau-forte sur papier vélin, 33,1 x 25,7 cm, musée Picasso, Paris



Fig. 285. Pablo Picasso, *Portrait de Gertrude Stein*, 1906, huile sur toile, 99,6 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum, New York

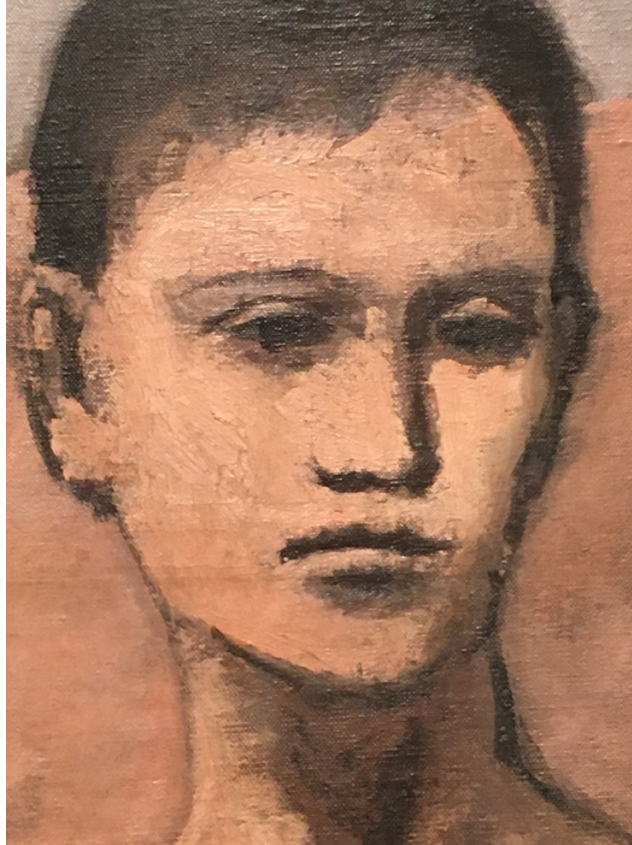


Fig. 286. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie



Fig. 287. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie

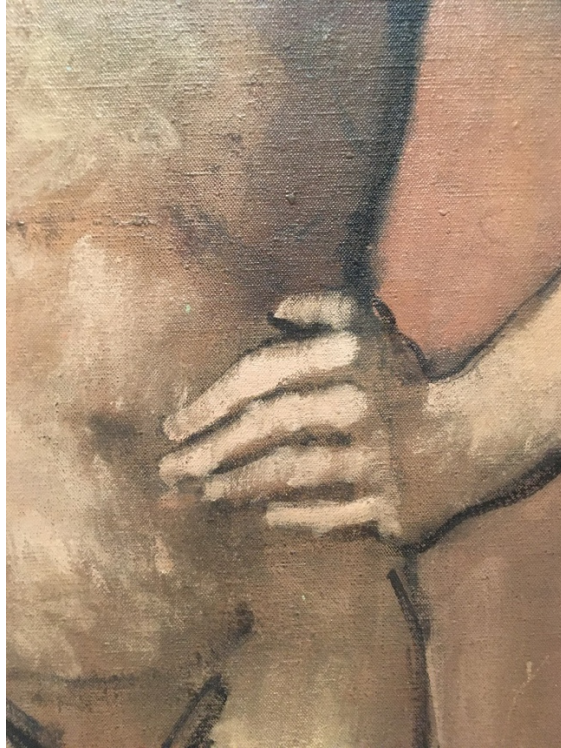


Fig. 288. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie



Fig. 289. Pablo Picasso, *Head of a Woman*, 1906, huile sur toile, 34,9 x 21,5 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

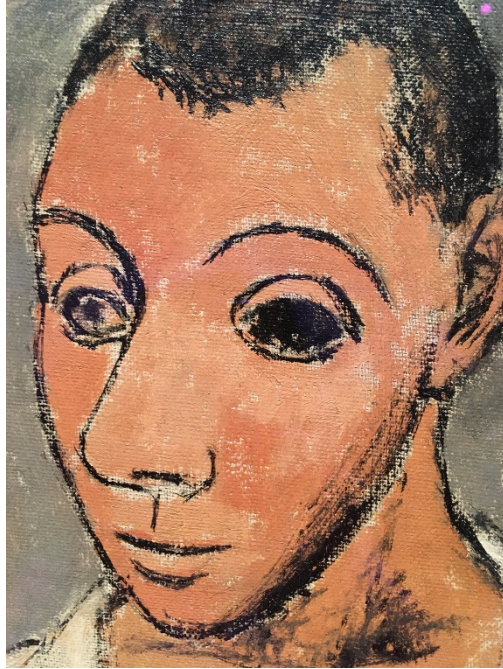


Fig. 290. Pablo Picasso, *Sel -Portrait*, 1906, huile sur toile montée sur panneau composite, 26,7 x 19,7 cm, Metropolitan Museum, New York

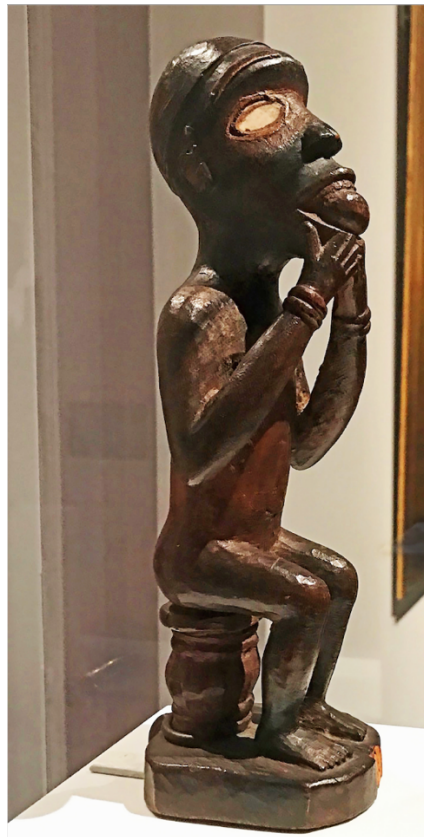


Fig. 291. Inconnu, *Vili figure*, c. 19^e siècle, dimensions inconnues, collection privée

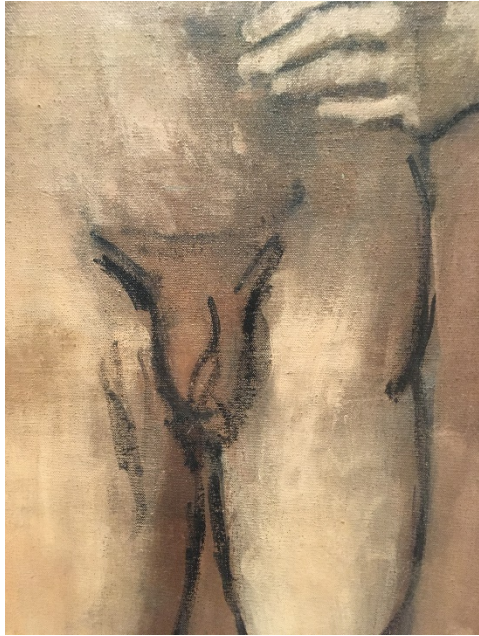


Fig. 292. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie



Fig. 293. Cumwizard69420, *Boy Leading a Horse*, 2021, huile sur toile, 40,6 x 50,8 cm, collection privée



Fig. 294. Pablo Picasso, *La jeune fille à la chèvre*, 1905, crayon, 17,5 x 12 cm, musée Picasso, Paris

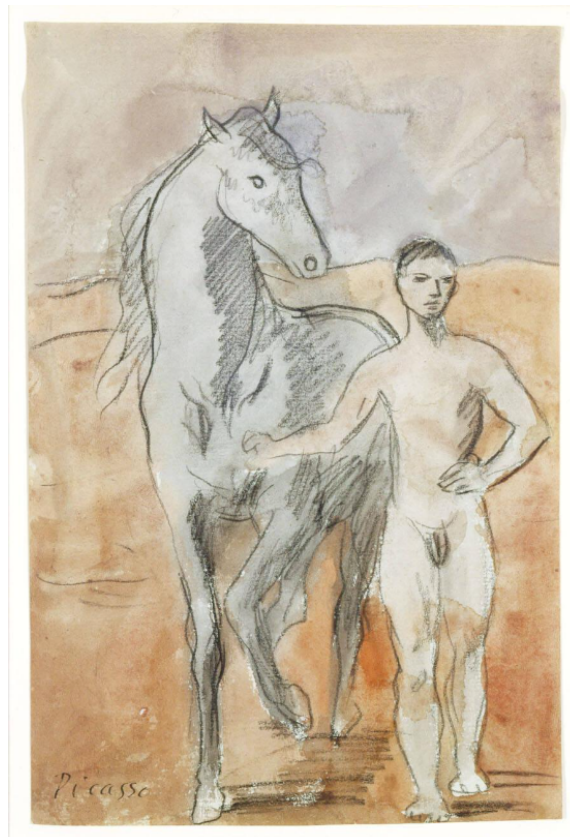


Fig. 295. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, c. 1905-1906, aquarelle et Conté sur papier, 23,5 x 15,7 cm, The Baltimore Museum of Art, Baltimore

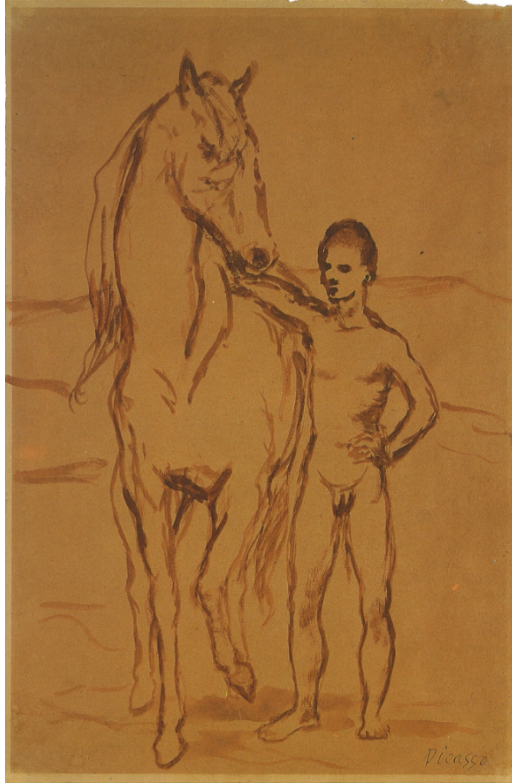


Fig. 296. Pablo Picasso, *Le meneur de cheval nu : jeune homme nu conduisant un cheval*, 1906, aquarelle rouge sur papier vélin, 50,2 x 33 cm, collection privée

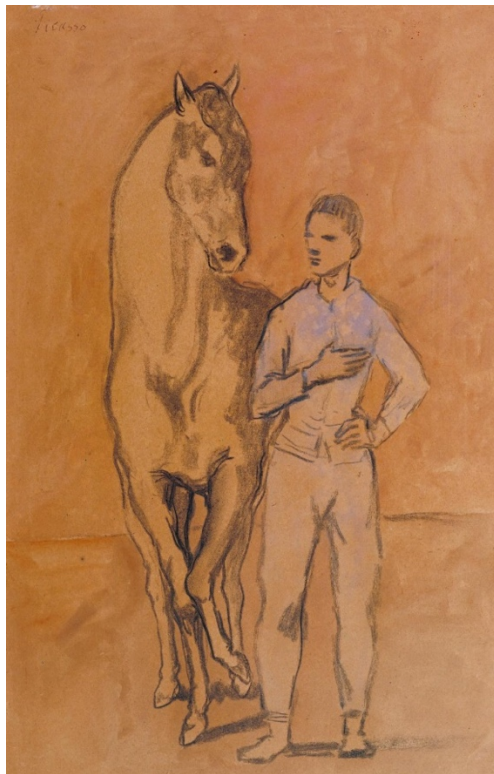


Fig. 297. Pablo Picasso, *Horse with a Youth in Blue*, 1905-1906, aquarelle et gouache sur papier, 50 x 32 cm, Tate Gallery, Londres

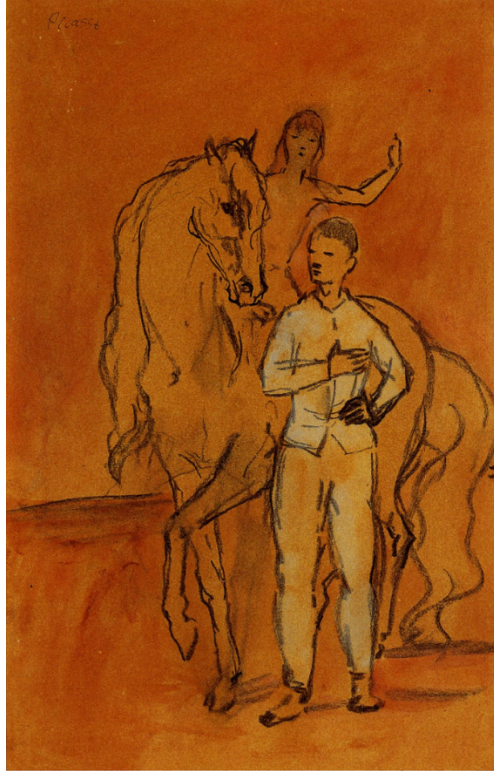


Fig. 298. Pablo Picasso, *Le meneur de cheval nu : fillette à cheval*, 1906, craie et aquarelle sur papier, 49,5 x 32,1 cm, Kunsthau Lempertz, Köln



Fig. 299. Pablo Picasso, *Le petit picador jaune (El picador amarillo)*, 1890, huile sur bois, 24 x 19 cm, collection privée

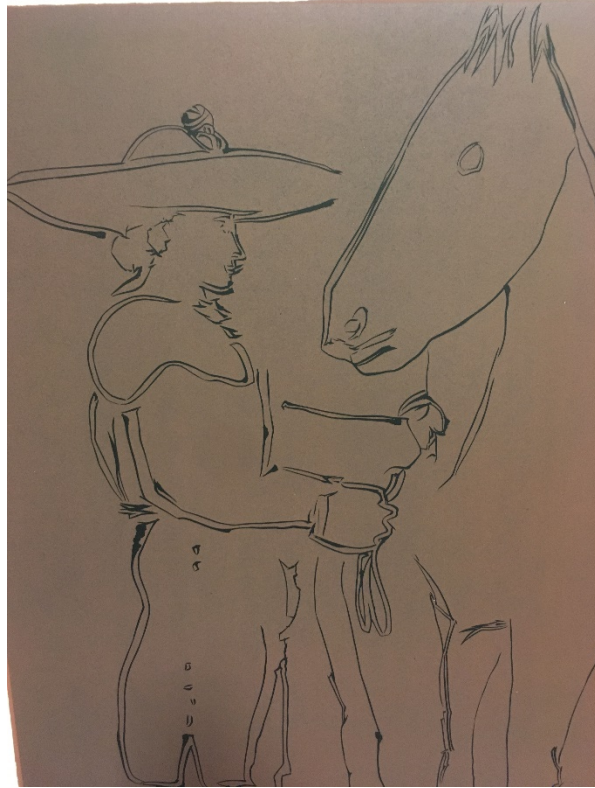


Fig. 300. Pablo Picasso, *Standing Picador with his Horse*, 1959, 75,2 x 61 cm, The Metropolitan Museum, New York

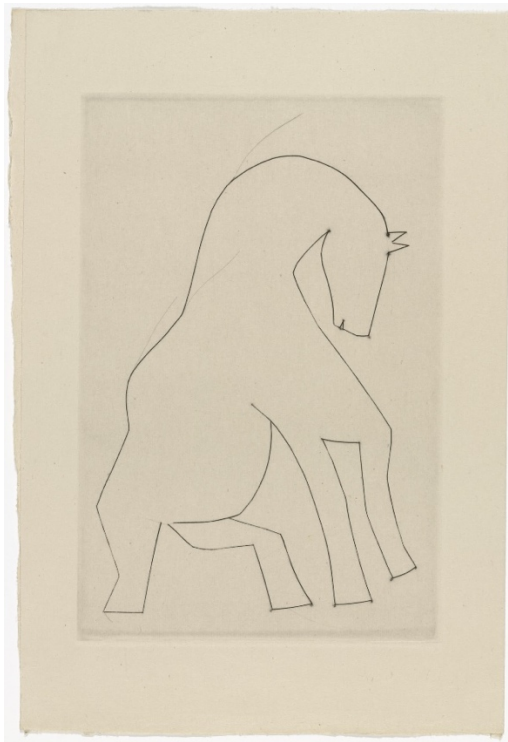


Fig. 301. Pablo Picasso, *Frontispice (folio 4)*, gravure à pointe sèche, 64,1 x 53,3 cm, image tirée de l'ouvrage *Chevaux de minuit*, Roch Grey, 1956, Ilia Zdanevich, Paris



Fig. 302. Pablo Picasso, *L'Histoire Naturelle du comte Buffon*, 1936, gravure au sucre, 41,2 x 31,7 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Fig. 303. Raoul Dufy, *Le cheval*, dimensions inconnues, Deplanche, Paris, image extraite du *Bestiaire, ou Cortège d'Orphée*, Guillaume Apollinaire, 1911, p. 9

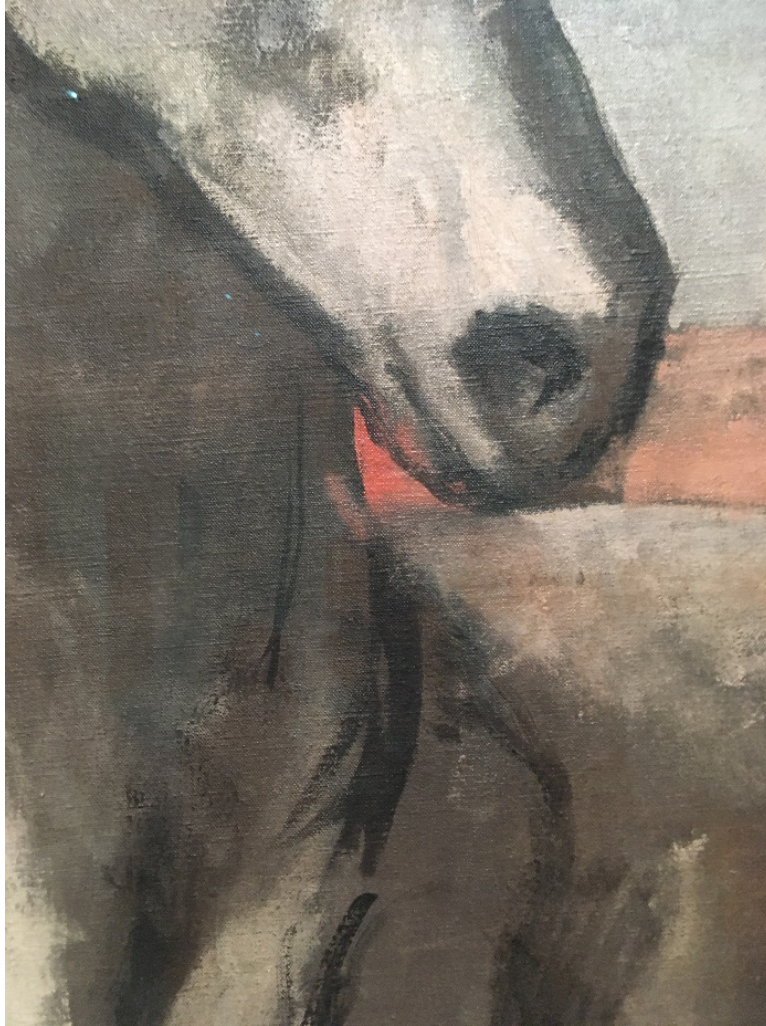


Fig. 304. Pablo Picasso, *Boy Leading a Horse*, détail, c. 1905-1906, huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, ma photographie



Fig. 305. No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, 2016, sculpture en composantes électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv



Fig. 306. *Trojan Horse*, image extraite du film *Troy* (2004, réalisé par Wolfgang Petersen)



Fig. 307. Giovanni Domenico Tiepolo, *The Procession of the Trojan Horse into Troy*, c. 1760, huile sur toile, 38,8 x 66,7 cm, The National Gallery, Londres



Fig. 308. No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, détail, 2016, sculpture en composants électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv



Fig. 309. No, No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, détail, 2016, sculpture en composants électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv



Fig. 310. No, No, No, No, No, No, Yes, *The Cyber Horse*, détail, 2016, sculpture en composants électroniques, dimensions inconnues, Tel-Aviv University, Tel-Aviv



Fig. 311. Auteur inconnu, *If horses yelped, riders wouldn't hit*, mème, 2023, image extraite du Web



Fig. 312. @BoJackHorseman, 2019, image extraite du Web



Fig. 313. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, 2011, performance, galerie Kapelica (vue de la salle de Tobačna Fabrik), Ljubljana, photographie de Miha Fras, image extraite de *Art Orienté Objet*. Marion Laval Jeantet et Benoît Mangin, Chloé Pirson, 2013, p. 22



Fig. 314. Art Orienté Objet, *In Vivo*, photo argentique, 2011, 120 x 180 cm, *Que le cheval vive en moi*, galerie Kapelica, Ljubljana



Fig. 315. Art Orienté Objet, *Transe-fusion*, 2013, installation, musée de la Chasse et de la Nature, Paris, image extraite de *Art Orienté Objet*. Marion Laval Jeantet et Benoît Mangin, Chloé Pirson, 2013, p. 91



Fig. 316. Art Orienté Objet, *Félinanthropie*, 2007, photographie analogique argentique, 180 x 120 cm, collection des artistes



Fig. 317. Art Orienté Objet, *Necking*, 2007, photographie analogique argentique, 180 x 120 cm, collection des artistes



Fig. 318. Art Orienté Objet, *Jeter les bois*, 2007, photographie analogique argentique, 180 x 120 cm, collection des artistes



Fig. 319. Art Orienté Objet, prothèses de jambes de cheval, *Que le cheval vive en moi*, 2011, galerie Kapelica, Ljubljana, photographie de Danielle Birck



Fig. 320. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, 2011, photographie de Miha Fras



Fig. 321. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, « Ensemble », 2011, Galerie Kapelica, Ljubljana, photographie de Miha Fras



Fig. 322. Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, « La Visitation », 2011, galerie Kapelica, Ljubljana, photographie de Miha Fras

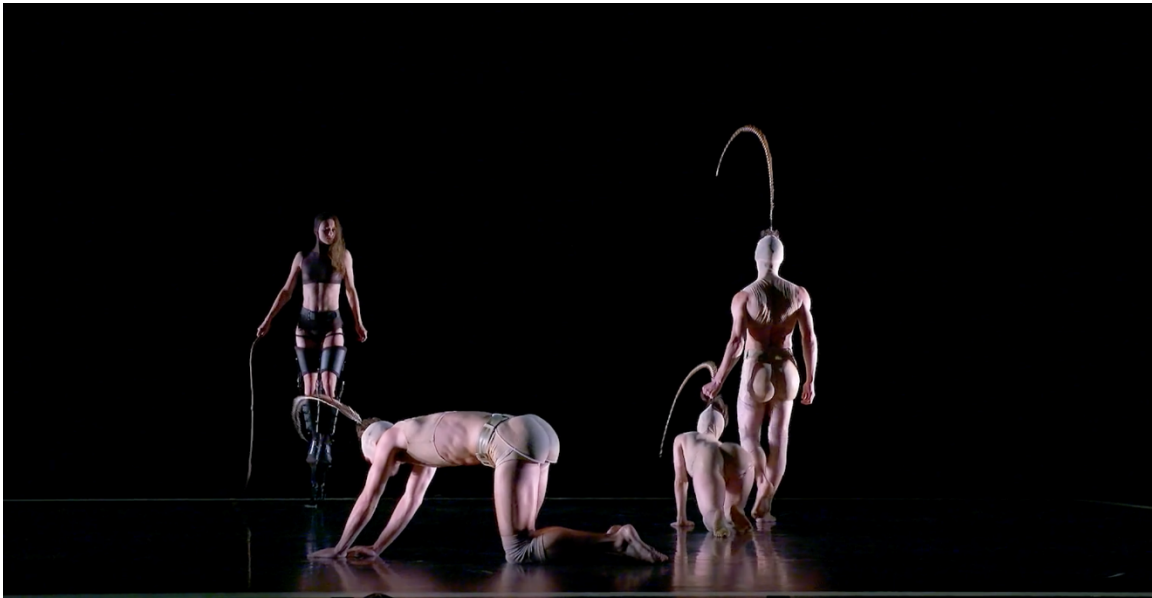


Fig. 323. Helena Waldmann, *We Love Horses*, 2018, performance, image extraite de la vidéo *We Love Horses*, capture à 4 min 54 s



Fig. 324. Lucy Gunning, *The Horse Impressionists*, 1994, vidéo sur film 8 mm, 7 min 13 s



Fig. 325. Eduardo Navarro, *Horses Don't Lie*, 2013, performance, Alec Oxenford Collection et collection privée de l'artiste



Fig. 326. Sabine Weiss, *Enfants jouant au cheval*, 1954, photographie argentique, 40,6 x 50,8 cm, collection privée

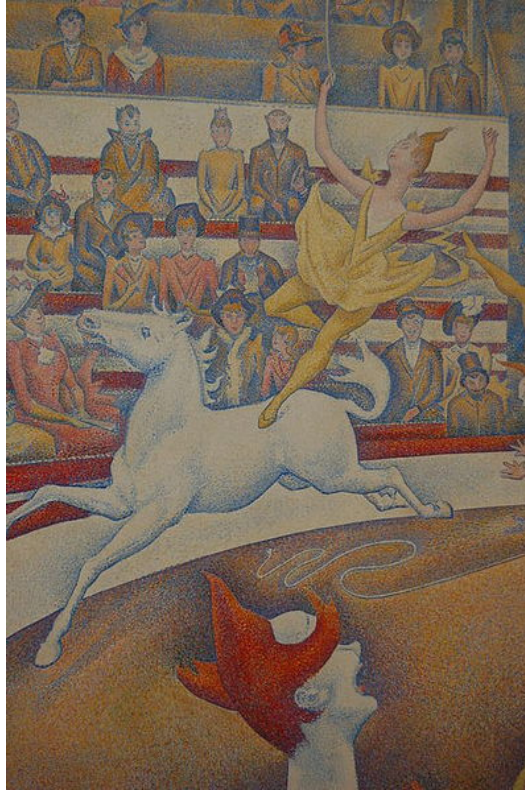


Fig. 327. George Seurat, *Le cirque*, 1891, huile sur toile, 185 x 152 cm, musée d'Orsay, Paris



Fig. 328. Alphonse Moutte, *Chanson du fouet*, c. 1890, huile sur toile, 92,3 x 70,5 cm, musée d'Arts de Nantes, Nantes

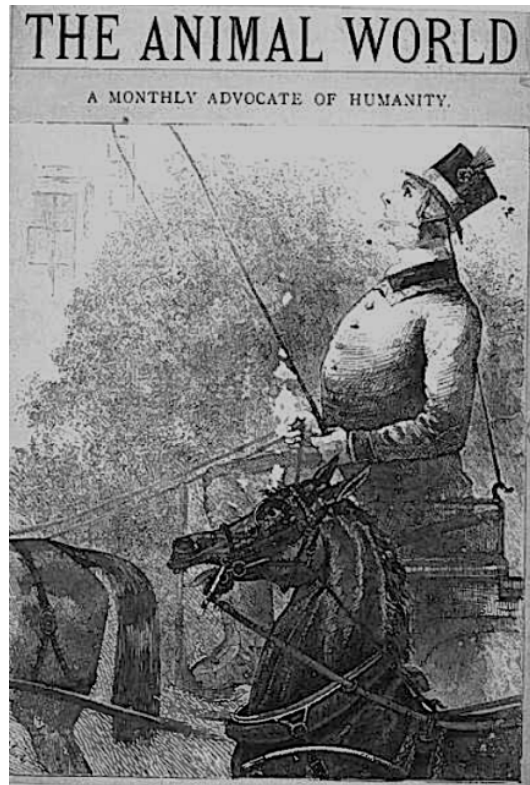


Fig. 329. *The Animal World*, vol. 7, 1876, image extraite de *Noble Cows and Hybrid Zebras: Essays on Animals and History*, Harriet Ritvo, 2010, p. 58



Fig. 330. Steven Klein, *239 Madonna*, 2006, Hollywood, Californie



Fig. 331. Steven Klein, *Madonna - 'W' June*, 2006



Fig. 332. Pau Roig Cisa, *Circus: Horse Tamer with Prancing Horse*, 1911, lithographie sur papier, 50,1 x 38,2 cm, The Clark Art Institute, Williamstown



Fig. 333. *Cravaches*, image extraite du Web



Fig. 334. Deborah Bright, *JFBE*, 1996, photographie cibachrome, 77,4 x 104,7 cm, collection privée



Fig. 335. Deborah Bright, *Rosa B.*, 1997, photographie cibachrome, 81 x 55,8 cm, collection privée



Fig. 336. Helena Waldmann, *We Love Horses*, 2018, performance, image extraite de la vidéo *We Love Horses*, capture à 9 min 44 s



Fig. 337. @ Association L214, *Ça vous fait mal au cœur?*, image extraite du compte Instagram de L214



Fig. 338. @ Association L214, *Alors pourquoi accepter ça sur les chevaux?*, image extraite du compte Instagram de L214



Fig. 339. Berlinde De Bruyckere, *K36 (The Black Horse)*, 2003, installation, dimensions inconnues, collection de l'artiste



Fig. 340. François Girardon, *Louis XIV (1638-1715)*, c. 1704, sculpture de bronze, 102 x 98 cm, musée du Louvre, Paris, ma photographie



Fig. 341. Deborah Butterfield, *Honalo*, 2014, sculpture de bronze, dimensions inconnues, collection de l'artiste



Fig. 342. Deborah Butterfield, *Horse #6-82-Steel*, 1982, sculpture d'aluminium, 193 x 274,3 x 104,1 cm, Dallas Museum of Art, Dallas



Fig. 343. Deborah Butterfield, *Derby Horse*, 1985, sculpture de fer, 73,6 x 101,6 x 27,9 cm, collection privée

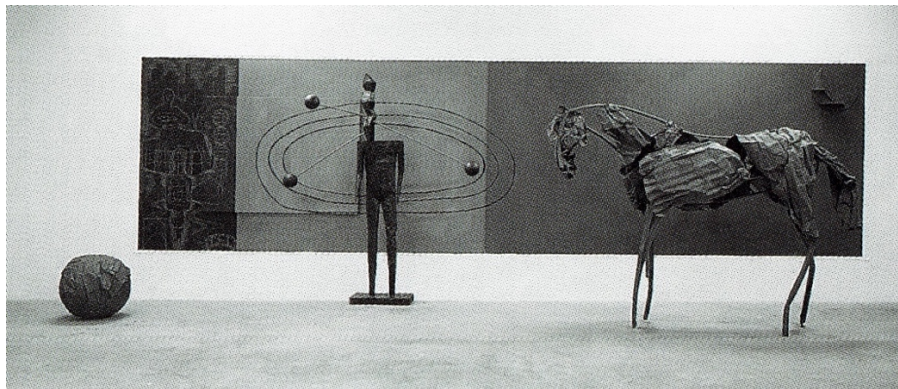


Fig. 344. John Buck et Deborah Butterfield, *John Buck/Deborah Butterfield: A Collaboration*, 1986, installation mixte et acrylique sur toile, 259 x 807 x 167,6 cm, Yellowstone Art Museum, Billings



Fig. 345. Audrey Hall, détail d'une sculpture en construction de Deborah Butterfield, 2009, image extraite du Web



Fig. 346. Deborah Butterfield, *Wheelbarrow*, 1993, sculpture de fer soudée, 86,3 x 96,5 x 50,8 cm, Collection of Bagley and Virginia Wright, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 81



Fig. 347. Deborah Butterfield, *Monekana*, 2001, bronze, 243,8 x 328,9 x 161,3 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 348. Deborah Butterfield, *Argus (P.J.)*, 1996-1997, bronze, 205,7 x 264,1 x 101,6 cm, Denver Art Museum, Denver



Fig. 349. Rinaldo Rinaldi, *Ulysses Recognized by Argos*, c. 19^e siècle, marbre, 104 x 51 x 35 cm, collection privée



Fig. 350. Robert Brown, *Ulysses Recognised by his Dog Argos*, s. d., gravure d'après la sculpture originale de L. Macdonald, emplacement inconnu



Fig. 351. Deborah Butterfield, *Willy, Argus (P.J), Lucky*, c. 1996-1997, bronze peint, dimensions inconnues, Denver Botanic Garden, Denver



Fig. 352. Deborah Butterfield, *Colombia*, 2011, bronze patiné, 228,6 x 219,7 x 170,1 cm, UBC Botanical Garden, Vancouver



Fig. 353. Deborah Butterfield, *School Horse*, 1991, sculpture de fer soudée, 88,9 x 139,7 x 54,6 cm, collection privée, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 67



Fig. 354. Deborah Butterfield, *Izeuke*, 1994, sculpture de fer soudée, 213,6 x 261,6 x 91,4 cm, Collection of Bagley and Virginia Wright, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 1



Fig. 355. Deborah Butterfield, *Joseph*, 1988, sculpture de fer soudée, 215,9 x 213,3 x 162,5 cm, Columbus Museum of Art, Columbus, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 8



Fig. 356. Deborah Butterfield, *Whistlejacket*, 1988, sculpture de fer soudée, 190,5 x 276,8 x 83,8 cm, Collection of Cam Allard, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 45

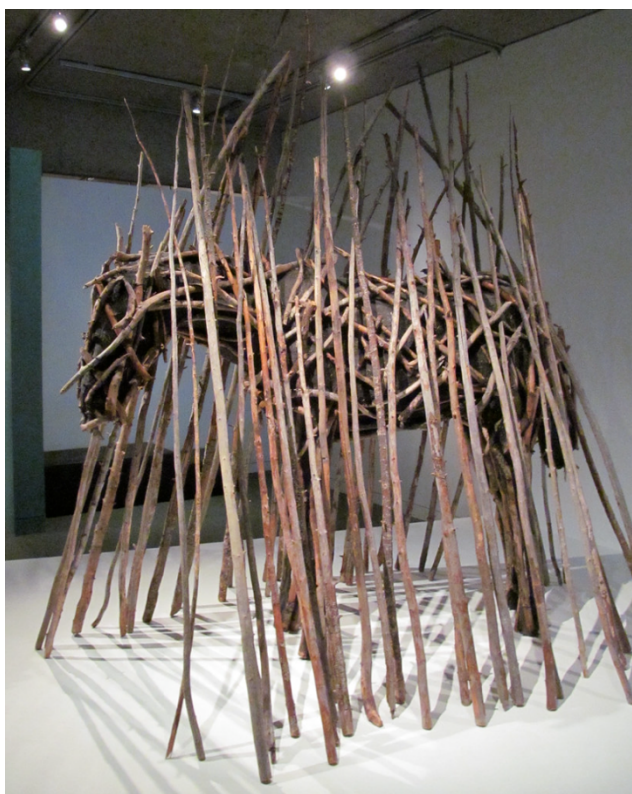


Fig. 357. Deborah Butterfield, *Horse #6*, 1978, boue sur sculpture de fer, 274,3 x 274,3 x 223,5 cm, Oakland Museum of California, Oakland



Fig. 358. René Magritte, *The Blank Signature*, 1965, huile sur toile, 81,3 x 65,1 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 359. Deborah Butterfield, *Whistlejacket*, 1988, sculpture de fer soudée, 190,5 x 276,8 x 83,8 cm, Collection of Cam Allard, installation permanente, Edmonton, Canada



Fig. 360. Deborah Butterfield, *Bonfire (Horse #7)*, 1978, boue sur sculpture de fer, 274,3 x 365,7 x 152,4 cm, di Rosa Napa for Contemporary Art, Napa, image extraite de *Deborah Butterfield*, Robert Gordon, 2003, p. 93



Fig. 361. Deborah Butterfield, *Calligraphy*, 1986, fer barbelé, 91,4 x 137,2 x 27,9 cm, collection privée

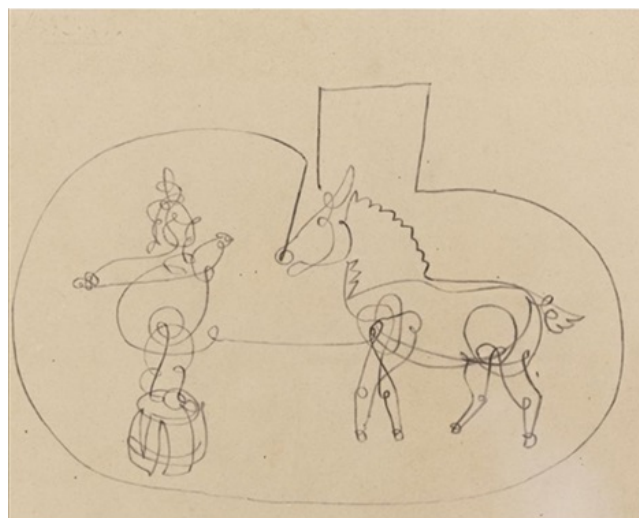


Fig. 362. Pablo Picasso, *Cheval et femme dresseur*, 1920, graphite sur papier vélin, 21,2 x 27,2 cm, musée Picasso, Paris



Fig. 363. John Constable, *The White Horse*, c. 1818-1819, huile sur toile, 127 x 183 cm, Nation Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 364. John Constable, *The White Horse*, détail, c. 1818-1819, huile sur toile, 127 x 183 cm, Nation Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 365. Artiste inconnu, *Panneau des chevaux chinois*, paroi droite, diverticule axial, magdalénien (c. 21 000 avant AEC), ocre jaune et manganèse, grotte de Lascaux, Montignac-Lascaux, photographie de Norbert Anjoulat pour le ministère de la Culture nationale de la préhistoire



Fig. 366. Le cheval à cru