

Université de Montréal

**AU-DELÀ DE L'HÉGÉMONIE HUMAINE. EXAMEN DE DEUX ŒUVRES
ÉQUESTRES DE ROSA BONHEUR : *LE MARCHÉ AUX CHEVAUX* (1853-1855) ET
ROCKY BEAR AND CHIEF RED SHIRT (1889)**

Par Valérie Bienvenue

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2016

© Valérie Bienvenue, 2016

RÉSUMÉ

Rosa Bonheur, artiste animalière du 19^e siècle se révèle, par ses représentations humaines/équines, être pionnière dans l'avènement d'une éthique animale. Bien qu'ayant joui d'une popularité enviable de son vivant, les études posthumes faites à son sujet sont majoritairement biographiques et principalement intéressées à examiner son célèbre *Marché aux chevaux* (1853-1855), sous la loupe de sa sexualité. Cette approche limitée, en plus de ne pas rendre justice à la position artistique adoptée par Bonheur, asservit les sujets équins de ses œuvres. Ce mémoire propose un angle alternatif de lecture de ses tableaux, qui se veut plus en adéquation avec son éthique animale. Inspiré par les recherches récentes des *animal studies*, particulièrement celles influencées par la déconstruction, il sera démontré que les représentations des relations inter-espèces de Bonheur soulèvent d'importants questionnements éthiques. Dans ce contexte, *Rocky Bear and Chief Red Shirt* (1889), une œuvre indûment négligée par les études en histoire de l'art, s'avère essentielle, lorsque considérée aux côtés du *Marché aux chevaux*, comme moyen de saisir l'éthique équine de l'artiste. Par l'analyse de ses oeuvres, ce mémoire invite à une réévaluation de l'art de Bonheur comme étant l'expression de son engagement pour l'avènement d'une manière plus éthique d'être avec le cheval. De plus, il cherche à contribuer, de façon significative, à la compréhension des rôles que les pratiques de représentation, en général et spécifiquement dans l'art, peuvent jouer dans la transformation de nos perceptions de l'animal non-humain.

Mots clés : Rosa Bonheur ; Chevaux ; Art animalier ; Jacques Derrida ; Éthique animale

ABSTRACT

Through her depictions of the human/horse relationship, the animal painter Rosa Bonheur has shown herself to be a pioneer in the advent of animal ethics. In life she enjoyed an enviable popularity and posthumously her work has continued to attract attention with most studies focussing on her biography, reading her famous *The Horse Fair* (1853-1855) through the prism of her sexuality. Such approaches are too limited and fail to do justice to Bonheur's artistic philosophy, overwriting the importance of the horse, a key subject in many of her works. This dissertation takes an alternative approach, one more in keeping with the artist's animal ethics. Inspired by recent research in animal studies, particularly research informed by deconstruction, the thesis demonstrates how Bonheur's representation of interspecies relations raises key ethical questions. In this context, *Rocky Bear and Chief Red Shirt* (1889), a painting which has been unduly neglected in existing art historical scholarship, forms a vital work, one which is considered alongside the celebrated *The Horse Fair* as a means to understand Bonheur's equine ethics. Through an analysis of these paintings in particular, the thesis invites a reassessment of Bonheur's art as an expression of her commitment to the ethical treatment of horses and also seeks to make a significant contribution to understanding the role practices of representation more generally, including art, can play in the transformation of our perception of non-human animals.

Key words : Rosa Bonheur ; Horses ; Animal Art ; Jacques Derrida ; Animal Ethics

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Remerciements.....	xii
Introduction.....	1
1. Triptyque analytique.....	9
1.1 Revue de « littérature genrée ».....	11
1.2 Les <i>animal studies</i> : une introduction.....	23
1.3 Survol des idées de la déconstruction.....	27
2. Désarçonner la tradition.....	32
2.1 Une dissection de l’art au service de la cause animale : le <i>Marché aux chevaux</i>	33
2.2 À cheval entre hospitalité et virilité.....	42
2.3 L’art de faire état de modernité par indécidabilité.....	55
3. Peindre la bienveillance.....	64
3.1 La touche et la lumière.....	66
3.2 Le regard et le toucher.....	79
Conclusion.....	91
Bibliographie.....	99
Figures.....	110
Annexes.....	168

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 1.2 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.3 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.4 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.5 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.6 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.7 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.8 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.9 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.10 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.11 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.12 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail, ma photographie.

Figure 1.13 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.14 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.15 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 1.16 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, lavis gris, accents de blanc, 13,7 x 33,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1975.319.2.

Figure 1.17 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire et graphite, 18,4 x 41,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1991.463.

Figure 1.18 - Rosa Bonheur, *Étude pour Le Marché aux chevaux*, 1852, Huile sur toile, 26,67 x 63,5 cm, Fondation Elisabeth H. Gates, Buffalo, New York.

Figure 1.19 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail de ma photographie.

Figure 1.20 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, graphite, accent de blanc, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1996.319.

Figure 1.21- Rosa Bonheur, détail de l'étude pour le *Marché aux chevaux*, #1975.319.2, ma photographie.

Figure 1.22 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, graphite, accent de blanc, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1996.319, détail, ma photographie.

Figure 1.23 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.

Figure 2.1 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma.

Figure 2.2 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.

Figure 2.3 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.

Figure 2.4 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.

Figure 2.5 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.

Figure 2.6 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.

Figure 3.1 - Rosa Bonheur, *Foulaizon*, 1864-99, Huile sur toile, 313 x 651 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

Figure 3.2 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaizon*, 1864-99, *atelier de Rosa Bonheur*, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.163.

Figure 3.3 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaizon*, 1864-99, *atelier de Rosa Bonheur*, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.

Figure 3.4 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaizon*, 1864-99, *atelier de Rosa Bonheur*, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.

Figure 3.5 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaizon*, 1864-99, *atelier de Rosa Bonheur*, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.

Figure 3.6 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaizon*, 1864-99, *atelier de Rosa Bonheur*, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.

Figure 3.7 - Rosa Bonheur, *Foulaizon*, 1864-99, Huile sur toile, 313 x 651 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, détail.

Figure 4 - Charles Le Brun, *Pierre Séguier, chancelier de France*, 1655-61, Huile sur toile, 295 x 357 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 5 - George Stubbs, *Baronet at Speed with Samuel Chifney up*, 1791, Huile sur toile, 101,9 x 127,6 cm, The Royal Collection.

Figure 6 - Rosa Bonheur, *Gathering for the hunt*, 1856, Huile sur toile, 79,4 x 150 cm, Haggin Museum, Stockton.

Figure 7 - George Stubbs, *Scape Flood, held by a stable-lad*, 1777, Huile sur bois, 99 x 124,5 cm, The collection at Althorp.

Figure 8 - Lady Elizabeth Butler, *Scotland forever!*, 1881, Huile sur toile, Leeds Art Gallery, Leeds.

Figure 9 - George Stubbs, *Haymakers*, 1785, Huile sur bois, 89,5 x 135,3 cm, Tate Britain, Londres.

Figure 10 - George Catlin, *Attacking the Grizzly Bear*, 1844, Lithographie, 31,12 x 45,09 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

Figure 11 - Antoine-Louis Barye, *Guerrier tartare à cheval*, 1855, Bronze patiné partiellement émaillé et doré, 49,5 x 44 x 27 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 12 - Théodore Géricault, *Le Giaour*, env. 1822-1823, Dessin à la mine de plomb, lavis d'encre brune et encre de chine, 21.1 x 23.8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Figure 13 - Alfred de DREUX, *Baronne X. Amazone en chapeu haut-de-forme devant un étang*, vers 1845-1850, Huile sur toile, 1,16 x 0,89 m, Galerie Hector Brame, Paris.

Figure 14 - Edwin Henry Landseer, *Shoeing*, 1844, Huile sur toile, 142,2 x 111,8 cm, Tate Gallery, London.

Figure 15 - George Stubbs, *Lady Lade exercising an Arabian horse*, 1793, Huile sur toile, 102,2 x 127,9 cm, The Royale Collection.

Figure 16 - John Douglas Patrick, *Brutality*, 1888, Huile sur toile, 350,52 x 289,56 cm, collection privée.

Figure 17 - Photographie de Rosa Bonheur avec Rocky Bear et Buffalo Bill à sa gauche et Chief Red Shirt à sa droite, Buffalo Bill Center of the West, Extrait du web.

Figure 18 - Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierre*, 1849, Huile sur toile, 165 x 257 cm, détruit pendant les bombardements alliés sur la ville de Dresde en février 1945 (le tableau se trouvait à la Gemäldegalerie).

Figure 19 - Jean-François Millet, *Le Semeur*, 1850, Huile sur toile, 101,6 x 82,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figure 20 - Rosa Bonheur, *Labourage nivernais*, 1849, Huile sur toile, 134 x 260 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 21 - Rosa Bonheur, *Boeufs et Taureau (race du Cantal)*, 1848, Extrait de : KLUMPKE, Anna (1908). *Rosa Bonheur sa vie son oeuvre*, p. 193.

Figure 22 - Rosa Bonheur, *Fenaison en Auvergne*, 1855, Huile sur toile, 215 x 422 cm, Musée national du château de Fontainebleau, Fontainebleau.

Figure 23 - Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, 1817, Huile sur toile, 45 x 60 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 24 - Auguste Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur (Rosa Bonheur at Twenty-two)*, 1844, Huile sur toile, 130,5 x 98,3 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

Figure 25 - Edwin Henry Landseer, *The Shrew tamed (The pretty Horsebreaker)*, 1861, Huile sur toile, 84 x 128 cm.

Figure 26 - 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.

Figure 27 - Exemples des techniques de John Solomon Rarey (1827-1866), Circa 1910, Extrait du web.

Figure 28 - P. Marmuse, 362. – Paris. Marché aux chevaux. Carte Postale, Estampillée le 3 Novembre 1904, Paris, Extrait du web.

Figure 29 - John Wootton, *The duke of hamilton's grey race horse, 'Victorious', at Newmarket*, 1725, Huile sur toile, 287,7 x 322,9 cm, Yale center for british art, New Haven.

Figure 30 - Rosa Bonheur, *Étude de pattes*, Extrait de: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.65.

Figure 31 - Rosa Bonheur, *Peau-rouge à cheval*, 1899, Huile sur bois, 29 x 22 cm, Galerie Michel Ibre, Paris.

Figure 32 - Rosa Bonheur, *Indiens à cheval armés de lances*, 1890, Huile sur toile, 34.9 × 48.3 cm, Buffalo Bill Historical Center, Wyoming.

Figure 33 - Anthony van Dyck, *Equestrian portrait of Charles 1er*, 1635, Huile sur toile , 367 x 292,1 cm, National Gallery, Londres.

Figure 33.1 - Rosa Bonheur, *Lettre à M. Roland*, 1840-99, Crayon et encore noire et brune, 20, 6 x 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #2000.631.

Figure 33.2 - Rosa Bonheur, *Lettre à M. Roland*, 1840-99, Crayon et encore noire et brune, 20,6 x 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #2000.631, détail, ma photographie.

Figure 33.3 - Rosa Bonheur, *Lettre à M. Roland*, 1840-99, Crayon et encore noire et brune, 20,6 x 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #2000.631, détail, ma photographie.

Figure 34.1 - Rosa Bonheur, *Barbaro après la chasse*, 1858, Huile sur toile, 96,5 x 130,2 cm, Philadelphia museum of art, Philadelphia.

Figure 34.2 - Rosa Bonheur, *Sept études de têtes de chiens courant et un chien courant vu de dos*, entre 1822-1899, Huile sur toile, 38 x 54 cm, Musée National du château de Fontainebleau, Fontainebleau.

Figure 35 - Rosa Bonheur, *Ravajo*, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre*, Anna Klumpke (1908), p. 115.

Figure 36.1 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 36.2 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail, ma photographie.

Figure 36.3 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail.

Figure 36.4 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail.

Figure 36.5 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail.

Figure 37.1 - Eugène Delacroix, *Ovid among the Scythian*, 1862, Huile sur papier, sur bois, 32,1 x 50,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 37.2 - Eugène Delacroix, *Ovid among the Scythian*, 1862, Huile sur papier, sur bois, 32,1 x 50,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail, ma photographie.

Figure 38 - Rosa Bonheur, *Le duel*, 1895, localisation inconnue.

Figure 39 - George Stubbs, *Horses fighting*, 1781, Watercolor, gouache, and pen and black ink on moderately thick, slightly textured, cream wove paper, 43,5 x 59,1 cm, Yale Center for British Art, Yale.

Figure 40 - Rosa Bonheur, *Pégase*, Extrait de: *Rosa Bonheur sa vie son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p. 60.

Figure 41 - George Stubbs, *Phaeton 1775*, Émail sur cuivre, oval, 38,5 x 46 cm, Collection privée.

Figure 42 - 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, Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 43 - George Stubbs, *A Grey Horse galloping in a field*, 1793, Huile sur toile, 102,2 x 127,3 cm, The Royal Collection, Queen's gallery, London.

Figure 43 - George Stubbs, *A Grey Horse galloping in a field*, 1793, Huile sur toile, 102,2 x 127,3 cm, The Royal Collection, Queen's gallery, London.

- Figure 45** - George Stubbs, *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion*, 1762, Huile sur toile, 292 x 246,4 cm, National Gallery, Londres.
- Figure 46** - George Stubbs, 1782, *Self-Portrait on a White Hunter*, Enamel on Wedgwood earthenware, 92,7 x 69,9 cm, National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.
- Figure 47** - Edwin Henry Landseer, *Favorites, the property of H.R.H. Prince George of Cambridge*, 1834-35, Huile sur toile, 101,6 x 125,7 cm, Yale Center for British Art, Yale.
- Figure 48**- John Mix Stanley, Détail de: *Black Knife, An Apache Chief on Horse Back, Reconnoitering Gen. Kearney's Command, Version 1*, 1850, Huile sur bois, 107, 8 x 132,1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, détail, ma photographie.
- Figure 49** - John Mix Stanley, Détail de: *The Buffalo Hunt*, 1855, Huile sur bois, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arizona, ma photographie.
- Figure 50** - Rosa Bonheur, *Tête de cheval, Croquis de Rosa Bonheur à 13 ans*, Extrait de: *Rosa Bonheur sa vie son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p. 157.
- Figure 51** - Rosa Bonheur, *Le berger et ses moutons*, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p.167.
- Figure 52** - George Stubbs, *Pangloss, a dark chestnut horse evidently nicknamed 'Rufus'*, 1762, Huile sur bois, 65,2 x 75,4 cm, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, détail.
- Figure 53** - George Stubbs, *Scrape Flood, held by a stable-lad*, 1777, Huile sur bois, 99 x 124,5 cm, The collection at Althorp, detail.
- Figure 54** - Carolee Schneemann, *Infinity Kisses*, 1981-88, Self-shot, 33mm photographs, 7'x6', San Francisco Museum of Modern Art.
- Figure 55** - Rosa Bonheur, *Portrait de colonel William F. Cody dit Buffalo Bill*, 1889, Huile sur toile, 46,99 x 38,73 cm, Buffalo Bill Historical Center, Wyoming.
- Figure 56** - Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait du web.
- Figure 57** - Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p. 167.
- Figure 58** - Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.138.
- Figure 59** – Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.142.

Figure 60 - Rosa Bonheur, *L'heureuse famille*, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p.169.

Figure 61- Photographie de Rosa Bonheur avec Solferino, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p.49.

Figure 62 -« Rosa Bonheur qui dessinait un cerf juste tué suspendu par des cordages à un arbre » Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p. 94.

Figure 63 - Photographie de Fathma et Rosa Bonheur, Extrait de: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p. 137.

Figure 64 - Photographie de Fathma avec le vétérinaire Rousseau, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p. 93.

Figure 65 - Rosa Bonheur, *Les Tombereaux de pierres*, Dessin, Extrait de *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre* KLUMPKE, Anna (1908), p.180.

Figure 66 - Rosa Bonheur, *Boniface*, 1885, Extrait de: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.171.

Figure 67- Marion Laval-Jeantet, *Centaure*, 2011, Extrait de: « Art Orienté Objet: que l'animal vive en nous! », Pirson, Chloé (2014).

Figure 68 - Pablo Picasso, *Jeune homme et cheval (Boy leading a horse)*, 1905-06, Huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, Museum of modern art, New York.

Figure 69 - Theodor Kittelsen, *Gutt På Hvit Hest (Garçon sur un cheval blanc)*, entre 1890-1909, Crayon de couleur sur papier, Kittelsen-Museum, Blaaфарvevaeket.

Figure 70 - Marc Chagall, *Jeune fille au cheval*, 1927-29, Huile sur toile, 77 x 101.5 cm, En date du 28 août 2016 le tableau était toujours en vente chez Christie's pour la somme de 8 948 348 USD, Lot # 107.

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements sont en premier lieu adressés à mon directeur de recherche, M. Nicholas Chare. Sa remarquable générosité, sa bienveillance ainsi que son esprit créatif font de lui un pédagogue des plus admirables. Travailler sous votre direction a été un privilège.

J'ai par ailleurs eu l'immense opportunité de conduire une partie de mes recherches dans les musées hébergeant les œuvres à l'étude. Je remercie Melissa Bowling *Associate Archivist*, ainsi qu'Elizabeth Zanis et Alisson Rudnick du *Study Room of Drawings and Prints* du Metropolitan Museum of Art à New York où se trouve le *Marché aux chevaux*. Je remercie également Jessica Wilks *Museum's Registrar* et Margaret Bullock *Curator of Collections and Special Exhibitions* au Tacoma Art Museum à Seattle, où j'ai pu admirer *Rocky Bear and Chief Red Shirt*. Leur accueil a été des plus chaleureux et leur réel enthousiasme dans ce projet a été une grande source de stimulation. J'espère avoir le privilège de travailler avec vous à nouveau.

J'aimerais aussi remercier Marie-Ève Ménard de la bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal, pour le support en début de recherche et pour avoir vu la valeur d'enrichir la bibliothèque de quelques ouvrages portant sur Rosa Bonheur.

À Line Gosselin, réviseuse extraordinaire, merci pour les précieux conseils, l'humour et l'enthousiasme en fin de parcours. Je me réjouis d'avance à l'idée d'une prochaine collaboration.

Comme le dirait Hélène Cixous, « En tant que mère j'ai eu naturellement besoin d'ailes ».

Merci à Maya, Rebekah et Abigail.

Finalement, et non le moindre, merci à Toma pour le profond respect et le support inconditionnel.

INTRODUCTION

Le cheval est comme l'homme la plus belle ou la plus misérable des créatures.

Rosa Bonheur

À la suite de son passage au Salon de 1853, où elle présenta son désormais célèbre *Marché aux chevaux* (244.5 x 506.7 cm) (fig. 1.1), le jury déclara à l'unanimité que tous les tableaux de Rosa Bonheur¹ seraient dorénavant admis de droit. Quelques années plus tard, des mains de l'impératrice Eugénie, elle fut la première femme à recevoir la Légion d'honneur². Bonheur (1822-1899) aura été une artiste exceptionnellement reconnue et prospère de son vivant³. Et même si elle connut la gloire avec son grand tableau, qu'on associa à la frise du Parthénon, l'artiste n'était pas du genre à se satisfaire d'un « seul » succès. En effet, au bout de sa carrière prolifique, Bonheur voyait en l'achèvement de la *Foulaizon*⁴ (fig. 3.1) l'espoir de sa réalisation ultime. Avec un format surpassant celui du *Marché*⁵, le gigantesque tableau (313 x 651 cm) représentant un troupeau de chevaux écrasant les blés, avec en son centre un humain, aurait ainsi pu être consacré joyau de l'Exposition universelle de 1900. Le marchand Tedesco lui en avait d'ailleurs déjà promis 300 000 francs vingt-cinq ans auparavant⁶. Le Château de By avait été agrandi pour qu'une pièce soit entièrement réservée à ce projet. Bonheur y avait même fait installer l'électricité. Elle aurait travaillé cette grande peinture en compagnie d'Anna Klumpke, comme elle avait auparavant travaillé son *Marché* auprès de sa compagne, feuë Nathalie Micas. Mais, la vie possédant à elle seule la vision secrète du chemin de chacun, le souhait de Bonheur a été suspendu et la toile est demeurée inachevée. Ainsi, une carrière prolifique qui aura été propulsée par la représentation de chevaux devait aboutir, selon les desiderata de l'artiste, par un

¹ Née Marie-Rosalie Bonheur.

² Selon les sources consultées, la date varie entre le 10 et le 15 juin 1865.

³ En effet, le *Marché aux chevaux* fut vendu aux États-Unis en 1887 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. Ribemont, Caille et Farmer (1997 : 9), dans leur introduction au catalogue : *Rosa Bonheur 1822-1899*.

⁴ Selon la recension des écrits, le tableau est parfois nommé *La Foulaizon du blé en Camargue* ou, plus rarement, *Le foulage du blé*.

⁵ À l'occasion dans ce travail, le *Marché aux chevaux* sera simplement nommé le *Marché*.

⁶ Klumpke (1908 : 330).

coup d'éclat permis par d'autres chevaux.

Toujours en quête de plus d'excellence, dans sa vie comme dans son art, Bonheur savait habilement renégocier les limites imposées. Quiconque s'intéresse à l'artiste trouvera une littérature abondante sur sa transgression des conventions et des stéréotypes féminins du temps, trop étroits pour elle⁷. Mais souvent négligé est le fait que Bonheur possédait une connaissance approfondie peu commune du cheval et qu'elle était dotée d'un flair éminemment avant-gardiste pour peindre les relations entre humains et animaux⁸. L'artiste, membre de la naissante ligue des droits des animaux⁹, était très sensible au traitement de ceux-ci et démontrait envers eux une sensibilité peu commune dans son art.

L'art animalier a été traditionnellement considéré dans l'histoire de l'art comme étant un genre mineur. Un genre où, à la différence des portraits historiques par exemple, ne s'affichent pas ouvertement de grandes questions. À l'intérieur de celui-ci, l'équin est déjà un peu le « favori » de tous les animaux, puisque sa représentation abondante peut même se diviser en sous-catégories. Ainsi, le cheval dans l'art occidental jouit d'une classification à la fois multiple (en comparaison aux autres animaux) et restreinte (en tenant compte des maints embranchements qui peuvent s'ouvrir à la suite d'un travail d'étude tel que celui-ci). De ce fait, les chevaux sont traditionnellement et majoritairement représentés dans l'art sous les rubriques suivantes : du portrait équestre (fig. 4), des courses (fig. 5), de la chasse (fig. 6), du portrait d'élevage (fig. 7), du monde militaire (fig. 8), de la scène rurale (fig. 9), de l'Ouest américain (fig. 10), du statuaire

⁷ Rosa Bonheur, qui ne s'est jamais mariée, affichait des comportements jugés excentriques pour une femme à cette époque en France. Ainsi, elle fumait la cigarette, portait le pantalon, avait les cheveux courts et montait à cheval, non pas en amazone, mais bien à califourchon, « à la manière des hommes ».

⁸ J'aimerais ici attirer l'attention du lecteur sur le fait que la langue contribue à renforcer la séparation entre les règnes en m'obligeant à utiliser deux différents mots pour les nommer : *humain* et *animal*. Un compromis aurait été de nommer l'animal : *l'animal non humain* et l'humain : *l'humain animal*. Mais ceci aurait drastiquement alourdi l'écriture. Je sens le besoin de mettre l'accent sur le fait que j'entends l'humain comme étant un « type » d'animal et que ce travail ne favorise aucune des deux espèces par quelque préconception hiérarchisante.

⁹ Selon la thèse doctorale de Léa Rebsamen, la Société Protectrice des Animaux est créée en 1845 par Etienne Pariset. « Son premier combat se porte sur la protection des chevaux. Parmi les adhérents, Rosa Bonheur, par son travail dans les abattoirs, rapporte de nombreux croquis et témoignages de la souffrance animale » (2013 : 22). Whitney Chadwick (1993) quant à elle, remarque que les droits des animaux s'élèvent parallèlement à ceux des femmes et des enfants.

équestre (fig. 11), de la scène orientale (fig. 12) ou encore de l'amazone (fig. 13)¹⁰. À travers tous ces styles, une réelle hégémonie semble régner jusqu'au début du 20^e siècle en ce qui a trait à la représentation des équidés où les positions hiérarchiques de l'humain, supérieur à l'animal, sont distinctes. Effectivement, la tradition a été définie implicitement par des critères somme toute « rigides », permettant et limitant à la fois une nomenclature à son sujet. De ce fait, historiquement, le cadre de l'art animalier confine généralement le cheval à des sous bassement où sa fonction première est de mettre l'humain en évidence. Comme l'écrit Lionel Lambourne : « Un homme monté à cheval est deux fois l'homme qu'il est au sol (2000 : 53, trad. libre)¹¹. Il est peint, sculpté, dessiné, propriété de, fierté de, outil d'accomplissement de, instrument de travail pour, et figure d'allégorie. En ces circonstances, le cheval est en très fortes proportions inférieur à l'humain qui l'asservit, d'une manière ou d'une autre. De plus, très souvent sa personnification anthropomorphique importune le fait paraître comme la « bête » qu'il est, complètement dénaturé et à des lieux de toutes manifestations physiques et psychologiques naturelles de son espèce d'appartenance. Dans le contexte spécifique du 19^e siècle, qui dit anthropomorphisme se réfère à Edwin Henry Landseer (fig. 14). Et lorsque l'on pense peintre animalier spécialiste dans la représentation des chevaux, le nom de George Stubbs est celui qui vient à l'esprit spontanément pour la majorité. Au sujet de Stubbs, bien que dans son corpus le cheval soit souvent représenté seul, force est de constater que lorsque combiné à l'humain, les sujets équins démontrent majoritairement plusieurs caractéristiques d'inconfort et de douleurs (fig. 15). Je reviendrai sur cet artiste au chapitre trois (3.1) où je montrerai comment, à l'opposé de Bonheur, son travail laisse transparaître une domination sur l'animal. Stubbs n'est pas un cas unique. Les artistes de la tradition occidentale, et ce, nonobstant des périodes, nous présentent pour la plupart des chevaux souffrant, souvent à des degrés aberrants (fig. 16). Par ailleurs, le choix du mot hégémonie utilisé dans le titre de ce mémoire a été réfléchi. Celui-ci réfère traditionnellement à un ensemble d'institutions, de relations sociales et d'idées qui permettent à une bourgeoisie d'exercer son pouvoir sur différentes classes. Dans ce travail de recherche, il est employé spécifiquement pour faire référence au statu quo de la domination de l'humain animal

¹⁰ Il s'agit d'une liste non exhaustive.

¹¹ « A man mounted thus is twice the man he is on the ground. »

en relation à l'animal non humain¹². Ainsi, il sera démontré dans les chapitres suivants que Rosa Bonheur, par *Rocky Bear and Chief Red Shirt*¹³ (fig. 2.1) et son *Marché aux chevaux*, tente de briser ce cadre conceptuel de référence.

Consciente que Bonheur souhaitait toujours aller plus loin, je reprends le flambeau dans ce travail et, à son image, je développe l'étude des tableaux de façon inédite. Pour les historiens spécialisés dans les études des genres, « la femme artiste »¹⁴ affranchie de toute tutelle masculine, est d'un grand intérêt. Reconnaisante de la valeur de l'attention qui lui a été accordée par cette discipline, j'ai cependant perçu d'importantes lacunes à considérer quant à la façon de regarder son *Marché aux chevaux* sous la loupe de son sexe d'appartenance. De plus, à ma connaissance, aucune étude antérieure ne s'est jamais penchée sur son tableau *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, et ce, bien que l'artiste ait côtoyé de près ses protagonistes durant l'Exposition universelle de Paris de 1889 (fig. 17)¹⁵ et qu'elle les ait peints à plusieurs reprises¹⁶. Indûment négligé, son importance dans le corpus de Bonheur et les discussions sur les fins de l'hégémonie humaine sur l'animal sera démontrée.

Ce mémoire interdisciplinaire combine premièrement l'histoire de l'art avec la discipline effervescente des *animal studies*¹⁷ et, deuxièmement, il se rallie à une composante plus personnelle qui est ma connaissance des chevaux. J'ai été de nombreuses années à la fois étudiante et pédagogue dans l'apprentissage d'une approche alternative d'être à cheval, menant à

¹² Le concept d'hégémonie faisant référence à une domination sans partage est inspiré des idées d'Antonio Gramsci.

¹³ Je mentionne d'emblée que le tableau a précédemment été nommé *Indiens de Buffalo-Bill* et qu'il illustre le chapitre trois de l'ouvrage de Klumpke (1908 :27). Le nom *Rocky Bear and Chief Red Shirt* a été adopté dans ce mémoire par souci de traçabilité.

¹⁴ Je suis sensible à l'utilisation de ce terme qui implique une différenciation « essentialiste » entre les femmes et les hommes.

¹⁵ Rocky Bear et Chief Red Shirt, membres de la tribu des Lakotas, sont demeurés six mois à Paris et étaient d'importants contributeurs au *Wild West Show* orchestré par le célèbre colonel Cody, alias Buffalo Bill (Moses 1996 ; Salomé et coll. 2007).

¹⁶ Bonheur aurait peint pas moins de dix-sept tableaux et réalisé de nombreuses esquisses, entre autres, d'Amérindiens à cheval qui furent tous dispersés lors de la vente d'atelier posthume de l'artiste à la Galerie Georges Petit du 30 mai au 2 juin 1900 (Salomé et coll. 2007 : 73).

¹⁷ Le terme anglais *animal studies* sera privilégié dans ce travail puisque sa traduction en français n'est pas représentative, à ce jour, d'une équivalence quant à l'intérêt suscité dans les milieux universitaires.

une équitation dite « en liberté », c'est-à-dire sans selle ni bride. De ce fait, mon expérience pratique est indissociable de mon approche d'historienne devant les œuvres équestres de Bonheur. Ainsi, mes apprentissages acquis auprès des chevaux sont venus intervenir à maintes occasions dans mon analyse. Comment dissocier une vie d'une autre et d'ailleurs, pourquoi souhaiter le faire finalement? Comme le dit Hélène Cixous : « [...] on pourrait craindre de se perdre, mais cela n'arrive jamais, une de mes vies me ramène toujours à bon corps » (1977 : 53).

À la lueur de ce qui vient d'être dit, les écrits de Michel Foucault au sujet des « savoirs assujettis »¹⁸ sont utiles pour légitimer le droit de revendiquer toutes ces années d'expérimentation sur le terrain comme base de données contributive à ma recherche. « 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 » (Foucault : 1976). Je perçois donc les connaissances acquises dans le cadre de ma pratique pédagogique comme étant du savoir de ce type. Bien que ces connaissances ne fassent pas partie d'une discipline académique, elles contribuent néanmoins de façon inestimable à une perspicacité dérivée de l'expérience vécue¹⁹. Ainsi, dans le cadre de ce travail, peuvent émerger des options alternatives à la manière de regarder et, subséquemment, de comprendre l'art équestre de Bonheur. D'ailleurs, ma démarche auprès de l'équin aura été menée à la manière de

¹⁸ Foucault (1976).

¹⁹ Il y a un nombre considérable d'écrits sur les mérites d'une équitation dite « en liberté » (sans selle, ni bride) qui se révèle être une « méthode » menant à une qualité d'éthique incomparable dans notre rapport au cheval. À titre d'exemple, l'ouvrage de Andrea et Markus Eschbach (2011), *Riding Free, Bitless, Bridleless, Bareback*, Vermont : Trafalgar Square Publishing, traduit par Julia Welling peut servir d'introduction. Cette littérature est exempte de texte académique tel que généralement entendu, à l'exception de certaines études vétérinaires qui prouvent, par exemple, les dommages causés à la bouche par l'utilisation des mors. Je fais référence ici au travail révolutionnaire du docteur Robert Cook. En ligne, accessible au <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2042-3292.2010.00167.x/full>, consulté le 28 août 2016. Également, le HeartMath Institute™ en Californie est pionnier dans ces études qui révèlent les bénéfices mutuels à tirer d'une saine relation entre humains et chevaux. En ligne, accessible au http://isar.dk/wp-content/uploads/2012/02/Dr_Kaye_Article.pdf, consulté le 28 août 2016. Cependant, la majorité des textes sur le sujet se rangent plutôt du côté des « savoirs assujettis » tels que Foucault les conçoit.

l'éthologue²⁰ en quête de toujours plus de compréhension quant à la nature de l'animal et des paramètres relationnels justes à instaurer entre eux et nous, les humains. Dans mon parcours, j'ai eu l'instinct qu'il existait une manière « plus élevée » que la norme d'être avec le cheval. Que le chemin d'un partenariat authentique pouvait être découvert. Je reconnais donc ainsi pleinement la valeur de ces savoirs qui ne cessent d'ailleurs de se raffiner et qui viennent, de surcroît, considérablement bonifier mon approche historique de l'art équestre.

De plus, les idées de la déconstruction inspirées par les travaux de Hélène Cixous et de Jacques Derrida sont fondamentalement imbriquées dans ce mémoire où l'idée générale est de tendre vers la dépolarisation des binaires. Ainsi, c'est une pensée de type « déconstructive » qui agit comme fil conducteur dans ce travail. En d'autres termes, ce projet de recherche s'affiche comme n'ayant aucun intérêt à maintenir les hiérarchies ou encore les limites traditionnelles. Probablement le plus grand défi auto-imposé aura été celui de tenter une approche de l'œuvre d'art à l'image de mon travail auprès des chevaux, c'est-à-dire sans chercher à les « dominer ». À ce sujet, je crois qu'il est par contre impossible de faire l'interprétation d'une œuvre sans, ne serait-ce un peu, l'asservir. Le simple fait d'encapsuler l'analyse dans des phrases construites de mots spécifiquement assignés « confine » le tableau à traduire une pensée qui est (malheureusement) humainement réductrice. Toute étude passe donc à travers des filtres typiquement humains de perception, calibrés en fonction du langage disponible dans une période et un contexte culturel spécifiques, où s'entrecroisent à l'infini limites et espoirs. C'est par contre au maximum de ma conscience que je me suis penchée sur ce travail en tentant de ne pas privilégier un aspect au détriment d'un autre.

Ce mémoire de recherche est structuré de façon à bien saisir l'argumentation en crescendo démontrant la manière dont l'artiste discourt sensiblement d'équité inter-espèces. D'abord en chapitre un, trois textes d'auteurs avec des intérêts quant à la sexualité de l'artiste, s'étant penchés particulièrement sur son *Marché aux chevaux*, seront résumés et brièvement critiqués. Il

²⁰ J'attire ici l'attention du lecteur sur ce mot que j'utilise avec prudence aux vues des idées de Jacques Derrida sur la question. Pour le philosophe, tous les domaines où l'animal se voit traité (zoologie, l'éthologie, l'anthropologie), ont une prévalence hégémonique (2006 : 125).

faut savoir à cet égard que la littérature portant sur Bonheur, post-19^e siècle, est très limitée et excessivement biographique. Par la suite, un survol des grands principes des *animal studies* ainsi que de la déconstruction sera fourni pour situer le lecteur quant à l'axe d'analyse théorique choisi. Suivront les chapitres deux et trois, où les œuvres de Bonheur seront scrutées selon une lecture attentive. J'ai décortiqué dans le chapitre deux, de manière détaillée, plusieurs aspects du *Marché aux chevaux* qui n'ont jamais été considérés au préalable dans les études portant sur Bonheur. Celui-ci se concentre donc sur le *Marché*, et ce, bien que soit soulevées à plusieurs reprises en cours d'analyse des observations relevant plutôt de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*. À cet effet, ce tableau sera plus abondamment discuté au chapitre trois, alors que je reviendrai régulièrement sur des éléments du *Marché*. Dans ces chapitres clés, j'ai relié les œuvres à des concepts qui me semblaient incontournables. Ainsi, j'examine d'abord les tableaux en traitant de virilité, d'hospitalité, de modernité et d'indécidabilité. Ensuite, dans le chapitre trois, en relevant une dimension fortement haptique des œuvres où des notions quant à la touche de l'artiste, son utilisation de la lumière, le regard, et le toucher seront discutées. Tous ces éléments s'agencent pour révéler l'ampleur du spectre couvert par Bonheur dans son traitement éthique de l'équin. Ces thèmes permettent également de démontrer combien les relations humaines/animales sont fondamentalement constitutives de sa pratique artistique.

Ainsi, bien que la *Foulaïson* n'ait jamais reçu les honneurs escomptés par l'artiste, ce tableau de fin de carrière s'avère un parfait récapitulatif des enjeux entourant l'art de Bonheur. Le tableau, à l'image de l'artiste, est plus grand que nature et agit comme témoin efficace de sa volonté à représenter l'animal libre et dans toute sa splendeur. En même temps, il démontre clairement l'impossibilité de le faire, semble-t-il, sans aucune contrainte. En effet, le conducteur²¹, muni de son long fouet qu'il brandit au-dessus de l'ensemble, manifeste une intention claire de garder le contrôle sur le cheval qui le porte en tirant sur les rênes de sa bride si fort que l'action le fait basculer vers la croupe de l'animal. Ce dernier, avec ses naseaux dilatés et sa bouche ouverte sous l'effet de la douleur causée par le mors, affiche indéniablement des signes

²¹ Le mot « conducteur » aura été celui choisi par l'artiste pour référer à ce personnage (Klumpke 1908 : 330).

de souffrance. Dans sa périphérie, bien que le reste du troupeau se meut sans contrainte physique, la majorité des chevaux manifeste les effets ressentis d'une menace planant au centre. Ainsi, l'image fonctionne excellemment pour démontrer que Bonheur avait la conscience de traiter l'animal avec les plus grands égards dans sa représentation. Toutefois, l'hégémonie de l'humain sur l'animal demeure, semble-t-il, quasi impossible à incarner irrévocablement dans les mœurs et subséquemment dans l'art de l'époque. De ce fait, reconnaissant sans retenue le statut de pionnière de l'artiste animalière, ce travail souhaite vivement, par l'étude de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* et du *Marché aux chevaux*, produire une synthèse des capacités indiscutables de Rosa Bonheur à exposer visuellement les enjeux reliés à une éthique animale et, conséquemment, à surpasser la dominance exclusive de l'humain sur l'animal telle que traditionnellement représentée.

1. TRIPTYQUE ANALYTIQUE

Pour 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.

Hélène Cixous

Bien que de son vivant l'artiste ait joui d'une notoriété auprès de la presse, qui aurait fait l'envie de plusieurs, la littérature posthume portant sur Bonheur est limitée et presque exclusivement biographique. Aux côtés d'un impressionnisme auquel on associa la modernité, l'artiste animalière, après avoir atteint un apogée phénoménal, tombera doucement dans l'oubli. Partiellement réintroduite au monde dans les années 1980 par les études des genres, Dominique Dussol dans le catalogue *Rosa Bonheur : 1822-1899* affirme que, jusqu'alors, elle demeurait la titulaire d'une œuvre qui suscitait une « indifférence polie » (1997 : 39). Les seuls textes traitant du *Marché aux chevaux*¹, reconnus significatifs par la communauté scientifique, le font donc à partir d'une approche préoccupée par la sexualité de l'artiste. Vu la rareté, j'ai dû me résoudre à utiliser ceux-ci. Albert Boime (1981), James Saslow (1992) et Whitney Chadwick (1993) discutent de Bonheur tout en proposant, chacun, une lecture de son chef-d'œuvre. Il est évident que ces textes serviront de tremplins pour faire rebondir plus loin les discussions portant sur les chevaux de Bonheur, ainsi que sur ses représentations inter-espèces.

En plus de ces trois textes, il est impossible de négliger l'importance de la biographie réalisée par Anna Klumpke en 1908, *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*. Cet ouvrage jugé très fiable est utilisé en référence, dans des proportions variables, dans la totalité des écrits portant sur l'artiste. Je tiens à préciser que je suis parfaitement au fait du risque inhérent à faire parler Bonheur à travers les écrits de quelqu'un d'autre, et ce, nonobstant la qualité de la relation les

¹ Comme mentionné en introduction, le tableau *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est absent de toute littérature portant sur l'artiste. Son unique apparition se trouve à l'intérieur du catalogue *Art of the American West : the Haub Family Collection at Tacoma Art Museum* (2014), dans lequel il est accompagné d'une très brève description.

unissant². Ainsi, cet ouvrage déterminant sera tout de même utilisé avec parcimonie et vigilance. Le livre de Dore Ashton et Denise Browne Hare, *Rosa Bonheur : A Life and a Legend*, (1981)³, le catalogue *Rosa Bonheur, 1822-1899* (1997) et, publiée plus récemment, la thèse de doctorat en médecine vétérinaire de Laura Rebsamen (2013) s'avèrent aussi être des ressources non négligeables.

Le format de cette revue de littérature est consciemment choisi dans le but de fournir aux lecteurs un résumé des points de vue de Boime, Saslow et Chadwick, tout en fournissant également une critique, à la fin de chaque résumé, qui révèle ce que je crois être des forces ou encore des lacunes à considérer. En plusieurs points, ces textes se recourent sur leur façon d'appréhender le *Marché aux chevaux* et je dois souligner, d'entrée de jeu, le fait qu'aucun de ces auteurs ne s'affiche comme étant expert du cheval. Ce dernier aspect révèle à lui seul une problématique importante puisque les chevaux, quoi qu'on en pense, demeurent visuellement le sujet de représentation premier du tableau.

En ce qui concerne l'introduction aux *animal studies* (1.2), étant donnée l'effervescence de ce champ d'études, duquel découle une littérature abondante et variée, il a été convenu que je m'en tiendrais à une brève introduction en plus d'y positionner les penseurs clés de mon analyse : Jacques Derrida et Hélène Cixous. Par la suite, un survol des grands principes de la déconstruction (1.3), tels que promus par Derrida et Cixous, seront exposés pour démystifier cet angle d'approche théorique et expliciter sa pertinence dans ce mémoire. Il sera démontré que, bien que les idées issues de la déconstruction soient majoritairement liées à l'étude de l'écriture, celles-ci s'appliquent très bien à l'examen des relations humaines/animales présentes dans les œuvres de Bonheur. Mais pour débiter, voici donc un résumé des trois textes autour desquels s'articule principalement la « littérature équestre » au sujet de Rosa Bonheur.

² Klumpke et Bonheur auront vécu ensemble les 10 dernières années de la vie de celle-ci. Héritière unique de l'artiste, Klumpke aurait selon toute vraisemblance rédigé cette biographie selon les souhaits explicites de Bonheur.

³ Je tiens à préciser que, bien que les écrits de cet ouvrage soient biographiques, il est abondamment cité dans les études portant sur Bonheur. En 1981, il était le premier document illustré à paraître sur l'artiste depuis 70 ans. Dans ce travail il s'est révélé particulièrement utile pour ses photographies prises par Denise Browne Hare directement de l'atelier de Bonheur.

1.1. Revue de « littérature genrée »

BOIME, Albert (December 1981). « The Case of Rosa Bonheur: Why Should a Woman Want to Be More Like a Man? », *Art History*, n° 4, 384-409.

Dans cet article très polarisé, Albert Boime dresse un portrait à tendance nettement biographique de Rosa Bonheur, où il la présente inconfortable dans sa sexualité de femme souhaitant plutôt appartenir au sexe masculin. Continuellement en travestissement et en proie à des pulsions issues d'une stéréotypie masculine, Bonheur entretiendrait parallèlement un certain degré de « haine » envers les hommes, cherchant à les rabaisser⁴. Sans pour autant assumer qu'elle avait une pratique sexuelle, l'auteur évoque hors de tout doute l'orientation de celle-ci⁵. Le style traditionnel de son art, en ces temps d'émergence de l'impressionnisme, s'expliquerait donc par un besoin d'ancrage nécessaire à la stabilisation d'un mode de vie non orthodoxe. Ainsi, contrairement aux tableaux *Les Casseurs de pierres* (1849) de Gustave Courbet (fig. 18) ou encore *Le Semeur* (1851) de Jean-François Millet (fig. 19), les œuvres de Bonheur auront su, selon Boime, se frayer une place sans créer de remous politiques auprès des esprits plus conservateurs, puisque leurs sujets sont des animaux⁶.

Par la suite, se basant sur un écrit du journaliste anglais Ernest Alfred Vizetelly datant de 1912⁷, Boime affirme que le *Marché aux chevaux avec ses percheronnes*⁸, sert à glorifier le Second Empire en étant directement un hommage à Charles de Morny (personnage influent et, selon Boime, futur acquéreur du tableau⁹) ainsi qu'à Napoléon III. Tous deux étaient reconnus

⁴ « The fact is, in the way of males, I like only the bulls that I paint » (386).

⁵ L'auteur se basant sur la définition en page 7 de l'ouvrage *Lesbian Women* (1972) de Del Martin et Phyllis Lyon, affirme qu'il ne peut pas y avoir de doute quant à l'orientation sexuelle de l'artiste, « By definition, there can be no doubt about Bonheur's sexual orientation » (386).

⁶ L'auteur fait explicitement référence, dans sa comparaison, à l'œuvre de Bonheur, *Labourage nivernais* (1849) (fig. 20), qui lui a été commandée par l'État à la suite de l'obtention de sa médaille d'or, au Salon de 1848, avec *Boeufs et Taureau de la race du Cantal* (1848) (fig. 21).

⁷ *The Court of the Tuileries, 1852-1870*, London, 1912.

⁸ Je trouve intéressant qu'il emploie le féminin pour décrire la race prédominante des chevaux du tableau. D'ailleurs dans son texte, Boime écrit le mot en italique sans en expliquer la raison.

⁹ Nulle part dans mes lectures ce fait s'est avéré exact. Il semblerait plutôt que ce soit à la suite du souhait de Sa Majesté, désireuse d'orner le musée de l'État d'un autre tableau de Bonheur, que celle-ci aurait présenté, en 1854, les esquisses de deux futurs tableaux : le *Marché aux chevaux* et *La Fenaison en Auvergne* (fig. 22) à Morny. Celui-ci a choisi le second et non pas le *Marché*, contrairement à ce que stipule Boime.

grands amateurs de chevaux et l'Empereur avait, semble-t-il, son écurie impériale remplie de cette même race. Boime remarque que les chevaux du tableau ne sont pas en train de travailler, mais plutôt peints paradant dans une éblouissante variété d'actions [*dazzling variety of actions*] pour l'amusement de la foule et des acheteurs potentiels présents. Pour l'auteur ce « spectacle » offert serait un reflet de l'ambiance de la cour. De plus, il relie le *Marché aux chevaux* au tableau de Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*¹⁰ (1817) (fig. 23), dans lequel l'artiste rend, selon lui, les rapports de force égaux entre les espèces [*match strength with strength*], alors que dans le *Marché* de Bonheur les hommes se font avaler par l'action des chevaux (397, trad. libre)¹¹.

Boime souligne également que, contrairement à d'autres peintres animaliers contemporains, tel que Edwin Henry Landseer, reconnu pour sa forte propension à l'anthropomorphisme, Bonheur sait capter de façon exceptionnelle les psychologies individuelles des animaux qu'elle peint ou dessine. L'auteur propose que Bonheur atteigne cet exploit en mettant l'accent sur les têtes animales qui sont souvent représentées en vues frontales.

CRITIQUE :

Par accumulation de citations souvent disloquées de leurs contextes de référence, le discours de Boime s'articule autour de maintes contradictions qui se chevauchent et où l'éthique devient parfois discutable. S'attardant longuement à la détermination de l'orientation sexuelle de l'artiste, Boime construit une personnalité à Bonheur qu'il détermine péjorativement comme étant au prise avec un syndrome de « femme-butche »¹². J'interroge sérieusement l'intérêt et la pertinence de ce questionnement insistant de la part de l'auteur. Et pourtant, malgré une volonté à *convaincre* son lecteur du désir de l'artiste à vouloir davantage être un homme plutôt qu'une femme, Boime viendra directement contredire son propos en enchaînant avec une longue citation de l'artiste sur sa fierté d'être une femme (emphase ajoutée) :

¹⁰ Boime dans son texte nomme ce tableau *Cour de chevaux à Rome*, titre qui ne se retrouve nulle part. Par contre, il ne fait aucun doute que l'auteur réfère au tableau qui est nommé par le Louvre, son musée d'accueil, *Course de chevaux libres à Rome*.

¹¹ « [...] the men are swallowed up in the dramatic sweep of the horses [...] »

¹² « Bonheur reflected the "butch-femme" syndrome [...] » (386)

Pourquoi ne serai-je [*sic*] pas fière d'être une femme? Mon père, cet apôtre enthousiaste de l'humanité, m'a bien des fois répété que la mission de la femme était de relever le genre humain, qu'elle était le Messie des siècles futurs. Je dois à ses doctrines la grande et fière ambition que j'ai conçue pour le sexe auquel *je me fais gloire d'appartenir* et dont je soutiendrai l'indépendance jusqu'à mon dernier jour. (Klumpke 1908 : 311-312)

Bien que ce travail de recherche ne soit pas orienté vers des débats autour du genre de Bonheur, il m'est impossible de ne pas tenter de nuancer les propos de l'auteur quant au souhait de l'artiste à changer de sexe par opposition à ce qui m'apparaît être une volonté certaine de s'émanciper, selon des critères personnels à l'intérieur du sien.

En ce qui concerne le *Marché aux chevaux*, l'utilisation par Boime d'une prémisse de création relevant d'un désir de « plaire » aux personnages les plus influents de la cour, vient instantanément, encore une fois, invalider son argumentaire concernant l'antipathie marquée de l'artiste pour le genre humain. De ce fait, je conteste fortement le commentaire sous-entendu de l'auteur, selon lequel c'est grâce à une ruse de l'artiste et pour s'attirer des faveurs, que Bonheur se servit de son naturalisme et qu'elle utilisa des animaux pour arriver à se tailler une place enviable en réalisant un tableau comme le *Marché*. Il me semble plus nuancé de proposer que les décisions professionnelles de l'artiste sont fidèles à son individualité et à ses aspirations ouvertement manifestées d'atteindre les plus hauts niveaux de succès. En démontrant ainsi, consciemment ou non, une manière « d'infiltrer » le système qui intègre et prend en considération tous les angles d'une même réalité, incluant son style, son sexe d'appartenance, ainsi que son amour profond des animaux. Une « manœuvre » qui, je crois, serait plutôt qualifiable d'intelligente, de courageuse et de mature.

Cependant, malgré nos divergences, je me dois d'abonder dans le même sens que Boime et de soutenir qu'il est logique de créer des liens entre le *Marché aux chevaux* et *Course de chevaux libres à Rome*. Mais contrairement à ce qu'il en déduit au sujet des rapports de forces entre hommes et chevaux, qu'il considère égaux dans le tableau de Géricault, et de « l'engloutissement » de l'homme par l'équin qu'il voit dans celui de Bonheur, je perçois bon

nombre de subtilités qui méritent des déclarations moins polarisées¹³. Ainsi, à l'intérieur des deux œuvres, les conflits pullulent dans la composition, les luttes entre hommes et chevaux abondent et, pour finir, les deux tableaux se révèlent être également tributaires d'inégalité.

Les analyses de l'auteur sont décidément emplies de dualités. En effet, Boime fait preuve d'une persistance démesurée à mettre l'accent sur ce qu'il considère être un asservissement de l'humain par l'animal, dans l'art de Bonheur (emphase ajoutée) : « Elle accordait une extrême importance à ses sujets, tel que *l'assujettissement des humains par l'animal révèle immanquablement* »¹⁴ (398, trad. libre). Boime passera par différents concepts pour tenter de renforcer sa croyance que l'artiste favorise les animaux au détriment des humains, dans son art comme dans sa vie. Parlant des personnages du *Marché aux chevaux*, il écrit : « Inconsciemment, elle crée l'animal au détriment de l'humain »¹⁵ (397, trad. libre). Ainsi, ce qu'il juge être une adhésion de l'artiste aux idées de la « metempsychosis » (soit la réincarnation de l'humain dans l'animal), ou encore de l'androgénie, contribuerait à rendre floues les démarcations [*blurring the lines*] des valeurs de celle-ci. En résulterait une vision arbitraire dans ses capacités de différenciations entre, par exemple, animaux et humains ou encore, entre hommes et femmes. En somme, je suis d'avis formel que la lecture de l'artiste par Boime se veut trop fermée et que ces points soulevés relèvent justement d'une propension unique de l'artiste à l'union et au sacré. Un sacré, certainement éloigné des conventions de l'époque, mais assurément établi selon une définition bien personnelle et élaborée selon ses expériences et ses ressentis. Dans les chapitres suivants, j'exposerai à quel point son art est rempli de qualités immanquables et peu communes pour l'époque, relevant de facultés empathiques envers les animaux représentés. Compétences qui se révèlent depuis la toile, non seulement par les vues de face de leurs têtes, comme l'avance Boime, mais plus précisément et bien souvent, par le regard de ceux-ci.

Et finalement, l'auteur confond les notions importantes d'animalité et d'humanité. Celui-ci

¹³ Celles-ci en regard du *Marché* et subséquentment applicables à l'examen de *Course de chevaux libres à Rome* seront discutées abondamment aux chapitres deux et trois.

¹⁴ « Her subjects were of paramount importance to her in this respect, as *the subjugation of the human to the animal* unmistakably reveals. »

¹⁵ « Unconsciously, she built up the animal forms at the expense of the human. »

dira qu'un trait fondamental du travail de Bonheur est sa personnalisation et son humanisation des animaux (398, trad. libre)¹⁶. À l'observation poussée de son art, je crois que Bonheur était très appliquée dans sa pratique à ne pas attribuer une « humanité » aux animaux. Et que sa pratique pourrait difficilement être plus éloignée de ce constat. Pour l'artiste, leur « animalité » était digne des plus grands égards et elle s'assurait l'utilisation d'un maximum de moyens pour arriver à les représenter avec les caractéristiques physiques et psychologiques propres à leur espèce d'appartenance.

SASLOW, James M. (1992) « Disagreeably Hidden : Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rosa Bonheur's *Horse Fair* », Norma Broude and Mary D. Garrard (éd.), *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, New York : IconEditions, p. 186-205.

James Saslow tente de contribuer aux études faites sur Bonheur en proposant une interprétation audacieuse de son célèbre *Marché aux chevaux*. En effet, l'auteur voit au centre de l'œuvre, dans le personnage habillé en bleu qui tourne la tête vers le public, une manifestation de l'artiste en autoportrait¹⁷. Cette apparition par subterfuge de Bonheur représenterait une intervention radicale de l'artiste sur la construction visuelle et culturelle du masculin et du féminin, au 19^e siècle. Pour Saslow, ces autoportraits¹⁸ seraient la preuve de la nécessité de revisiter les propos du critique d'art John Ruskin (1819-1900) affirmant que l'artiste ne démontre aucun intérêt pour le sujet humain dans son art¹⁹. De plus, et surtout, ces autoreprésentations servent, selon l'auteur, d'argumentaire à la théorie d'un affichage public habilement orchestré par l'artiste, de son orientation sexuelle. À l'intérieur du célèbre tableau, l'autoportrait suggéré par Saslow est à proximité de l'axe central²⁰. La tête du personnage est tournée aux trois quarts, ce qui correspond au positionnement typique de l'artiste se représentant lui-même. Ainsi dissimulée,

¹⁶ « Another fundamental trait of Rosa Bonheur's work is the personalization and humanization of the animals. »

¹⁷ Pour appuyer son argument, l'auteur fait référence à un portrait réalisé par Auguste Bonheur, le frère cadet de l'artiste, *Rosa Bonheur at Twenty-two* (1844) (fig. 24).

¹⁸ Il est intéressant de noter que, même si Saslow soutient la présence de l'autoportrait de Bonheur dans plusieurs [*several*] de ses œuvres, il mentionnera exclusivement à cet effet son *Marché aux chevaux* comme référence acceptable, en plus de *Gathering for the Hunt* (1856) (fig. 6) (p.189-190).

¹⁹ Ce point sera élaboré plus abondamment dans le chapitre deux.

²⁰ Au chapitre deux, section 2.1 je ferai une contre-proposition quant au *centre* exact du *Marché aux chevaux* en revenant d'ailleurs sur des propos de Saslow tirés du présent article.

Rosa Bonheur regarderait, selon l'hypothèse de Saslow, très franchement²¹ le spectateur, dérogeant de ce fait farouchement du traditionnel portrait équestre féminin. C'est alors à des lieux de la classique figure de l'amazone que Bonheur se situerait elle-même, à califourchon sur sa monture, dans un contexte où son identité de femme la garderait traditionnellement exclue. Son *Marché aux chevaux* devient donc le seul lieu capable de servir d'assise à sa personnalité active, moderne et hors normes. L'autoportrait à l'intérieur du *Marché* est alors une habile tactique qui, à l'instar de l'usage du certificat officiel de travestissement, permet à la femme artiste de passer incognito dans des milieux typiquement réservés aux hommes²².

D'ailleurs, l'auteur relate que Bonheur se serait sentie emprisonnée dans les vêtements de femme, les comparant à des attelages pour chevaux. Ainsi, c'est par le médium photographique, utilisant des images vraisemblablement réservées à sa vie personnelle, que l'auteur fait remarquer que l'artiste ne cherche aucunement à dissimuler son port du pantalon. Saslow y reconnaît les plus anciennes versions connues de ce qui pourrait être nommé aujourd'hui des « scènes de genre lesbiennes » [*lesbian genre scenes*]. De ce fait, cette aisance atypique constituerait une preuve supplémentaire démasquant l'agenda caché de l'artiste [*underlying agenda*] quant à son désir de participer, par son *Marché aux chevaux*, à la construction d'une identité publique lesbienne²³. Dans la même ligne de pensées, justifiant l'utilisation du terme « constriction » dans son titre, Saslow affirme, tout comme Whitney Chadwick, que le rôle de l'image visuelle à l'époque endosse une fonction d'espace qui ouvre ou restreint certains aspects du discours, où s'imbriquent les questions reliées aux animaux, aux femmes et à la sexualité. Ainsi, brimée par les contraintes sociales de l'époque et se voyant dans l'impossibilité d'incarner celles qui lui sont chères personnellement, Bonheur se voit donc restreinte dans ses possibilités à exprimer par son art une figure humaine correspondant à son identité, à l'exception de ses autoportraits qui se

²¹ À cet effet, Saslow donne à titre d'exemple les études de Griselda Pollock au sujet de l'*Olympia* de Manet dans son livre *Vision and Difference : Femininity, Feminism, and the Histories of Art* (1988).

²² À la note 17 du texte on peut lire que l'artiste n'était pas l'unique femme, à l'époque, à utiliser ce moyen pour contourner les désagréments encourus.

²³ Saslow souhaite renforcer son argument en faisant référence à la photographe Alice Austen (1866-1952) qui, à l'image de l'artiste, vécut toute sa vie avec une compagne, « Austen was financially independent and, like Bonheur, never exhibited or sold her photographs ». Je me questionne sur le poids argumentaire de cet aspect de la vie privée de Bonheur contribuant à « la cause lesbienne », puisque ces images étaient de fait exclusives à sa vie privée (p.194-195).

doivent d'être cachés « *disagreeably hidden* ». Donc, les animaux de ses œuvres deviennent les substituts [*surrogates*] d'une liberté qui ne peut être ni pleinement conçue ou encore ni publiquement représentée.

Saslow admet que la façon qu'a l'artiste de peindre les animaux diffère fortement du courant anthropomorphique dominant de l'époque²⁴, celle-ci préférant les peindre pour ce qu'ils sont et non comme des accessoires pour les humains [*accessories to people*]. En d'autres mots, les animaux serviraient une dialectique nécessaire à l'articulation entre les désirs de l'artiste et les opportunités limitées à les voir se réaliser. De ce fait, les tableaux de Bonheur deviendraient des arènes symboliques où les animaux servent de pont visuel à l'expression des préoccupations personnelles de l'artiste. Et finalement, s'accordant avec Boime, Saslow soutient qu'il y aurait une connexion profonde entre le style de vie, les croyances mystiques ainsi que la fascination de l'artiste pour les animaux. De plus, cet amour des animaux reflèterait le côté antisocial de l'artiste, puisque ceux-ci seraient le symbole d'une nature sauvage [*symbolic of uncivilized nature*] constamment menacée par la domination/l'hégémonie de la culture [*cultural domination*], personnifiée par le mâle/l'homme hétérosexuel²⁵.

CRITIQUE:

Je ressens d'importantes restrictions à adopter la théorie de Saslow qui expose une artiste « déchirée » entre la réalité de sa vie privée et les contraintes imposées à sa vie publique et artistique par les mœurs de son époque, au point de créer des signaux codés. Je préfère m'attarder à voir ses tableaux, et particulièrement son *Marché aux chevaux*, à l'instar de Emmanuel Cooper comme de puissantes et talentueuses représentations d'animaux (188, trad. libre)²⁶. Sans souhaiter nier les contraintes ni les restrictions malencontreuses imposées à l'artiste en son temps, l'urgent besoin se fait pourtant ressentir de nuancer l'analyse de ses œuvres. En effet, Saslow

²⁴ Saslow fait ici explicitement référence au célèbre artiste contemporain de Bonheur, Edwin Henry Landseer.

²⁵ Il me semble nécessaire de compléter la définition offerte par Saslow du pouvoir hégémonique de l'homme hétérosexuel par le qualificatif « blanc » : *l'homme-blanc-hétérosexuel*.

²⁶ Emmanuel Cooper dira des œuvres de Bonheur qu'elles sont « [...] powerful and competent pictures of animals. » (1992 : 188)

focalise à tel point sur la mise à nu de l'orientation sexuelle de l'artiste, qu'il fait abstraction des acteurs premiers de son œuvre : les chevaux. Malgré le gigantisme du tableau qui expose avec conviction et puissance la représentation des sujets équins, l'auteur aveuglé par sa découverte ira jusqu'à affirmer audacieusement que le chef-d'œuvre peut dorénavant être considéré comme étant un portrait de femme (191, trad. libre)²⁷. En somme, par sa lecture « rétrécie » du *Marché aux chevaux*, l'historien James Saslow semble prêt à asservir l'œuvre dans le but de lui faire endosser une idée. À ce sujet, je me permets de dénoncer qu'escamoter complètement les chevaux de leur *Marché* est une erreur de jugement notable et que le faire sans même aborder volontairement l'omission relève d'un opportunisme inquiétant.

CHADWICK, Whitney (1993). « The Fine Art of Gentling : Horses, Women and Rosa Bonheur in Victorian England », Kathleen Adler and Marcia Pointon (éd.), *The Body Imaged : The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge : University Press, p. 89-107.

Traitant de l'animalité et du féminin, l'auteure situe le *Marché aux chevaux* comme une œuvre à part qui se détache nettement de tout ce qui a été produit jusqu'alors dans l'art animalier et qui appelle un regard beaucoup plus imaginaire [*fanciful*] que celui suggéré par les lectures plus traditionnelles qui en ont été faites. Dans cette étude, Chadwick se dit moins intéressée par l'intentionnalité artistique liée à la production de l'œuvre qu'à la manière dont elle aura été reçue, ainsi qu'à sa signification établie en Angleterre. L'auteure fait la démonstration de l'utilisation du symbole pictural équin pour représenter la femme dans la culture victorienne du milieu du 19^e siècle. Dans la foulée de Saslow, elle argumente la fonctionnalité de l'image visuelle qui opère en ouvrant des espaces symboliques à l'intérieur desquels les significations sociales circulent et sont constamment renégociées. L'œuvre est perçue dans cet ouvrage comme le fruit d'un travail artistique habituellement associé à l'homme, mais puisque créée par une femme, elle devient opérationnelle dans la construction de la définition, à l'époque victorienne, d'une idéologie du féminin et, subséquemment, du masculin. L'auteure prend soin de spécifier qu'elle entend et emploie le terme « idéologie » dans son sens althusserien²⁸, soit représentant « un ensemble de

²⁷ « [...] The *Horse Fair* can now be seen as a portrait of a woman [...]. »

²⁸ L'auteure fait ici référence aux idées du philosophe Louis Althusser.

croyances réconciliant la relation imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence, dans le but de démontrer la manière dont les images visuelles deviennent ancrées dans les idéologies culturelles, les pratiques et les institutions » (90, trad. libre)²⁹. Ainsi, Chadwick explore le rôle de l'image du cheval³⁰, utilisée comme métaphore ou synecdoque pour venir sécuriser le contrôle de la culture sur la nature. Une nature, entendue comme hors contrôle, où s'insère une potentialité de sexualité factieuse chez la femme. De plus, elle pose le constat intéressant que le *Marché aux chevaux*, glorifié pour son naturalisme, s'est peu à peu distancié de cette première façon d'être reçu, pour acquérir des significations drastiquement autres, au fur et à mesure de sa circulation dans des contextes de réception plus larges (90, trad. libre)³¹.

De manière sous-entendue, l'anthropomorphisme par la voie du cheval devient donc le principal levier de cette étude, par lequel s'articule le fonctionnement des mécanismes de combats de pouvoir, illustrés entre les forces inégales de la Culture vs Nature. En lien avec les idées d'Alex Potts, Chadwick rappelle, de façon juste, que ces termes sont historiquement spécifiques. L'auteure affirme que la dichotomie, issue du conflit qui caractérise leur rapport, est résoluble à travers l'habileté de l'artiste à transformer la matière (nature) en art (culture). De plus, en entérinant le constat de Saslow, qui prétend à l'autoportrait de Bonheur au centre du tableau, elle renchérit avec l'argument que cette pulsion scopique de l'artiste serait la preuve qu'elle endosse pleinement une position de contrôle, à l'intérieur comme à l'extérieur du cadre.

CRITIQUE:

Bien que Chadwick réussit à argumenter de façon convaincante que l'hégémonie de l'homme (culture) sur la femme (nature) au 19^e siècle prévaut et que la figure du cheval, par le vocabulaire qui lui est associé et la façon traditionnelle de le traiter, fonctionne adéquatement à

²⁹ « [...] as a set of beliefs reconciling the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence, in order to show how visual images become embedded in cultural ideologies, practices and institutions. »

³⁰ Chadwick s'intéresse principalement au *Marché aux chevaux*, mais mentionne aussi *The Shrew Tamed* d'Edwin Landseer, (1861) (fig. 25), de même qu'elle réfère aux houyhnhnms (fig. 26) la race de chevaux inventée dans l'ouvrage de Jonathan Swift, *Gulliver's Travel*. Dans le cas des houyhnhnms, ceux-ci agissent alors comme symboles appelant à plus de compassion et d'humanité (91).

³¹ « [...] underwent dramatic shifts in signification as they circulated within broader social formulations. »

imager la nécessité de restreindre la femme, son texte comporte des éléments qui méritent clarification. Tout d'abord, il me semble problématique d'adhérer à son affirmation stipulant que l'artiste était consciente des multiples significations associées au cheval en ce sens³². Chadwick fait, selon moi, faiblement valoir son point en adhérant sans réserve à la thèse de Saslow qui prétend à l'autoportrait³³, théorie à laquelle elle additionne la collection d'une douzaine d'Alfred de Dreux dont disposait l'artiste à sa mort. Malgré que de Dreux soit présenté comme l'artiste ayant semble-t-il le plus exploré les identifications symboliques entre cheval/femme/sexualité, par ses multiples représentations d'amazones (fig. 13), rien ne prouve que Bonheur avait en sa possession ces œuvres pour cette raison. En tout respect, il me semble exagérément spéculatif d'apposer un constat aussi « fort » aux intentions de l'artiste³⁴.

De plus, des détails parfois discrets mais révélateurs laissent transparaître un manque de connaissances approfondies de l'équin par l'auteure. En autre exemple, lorsque Chadwick fait référence au cheval de Landseer dans *The Shrew Tamed* (1861) (fig. 25) comme ayant une robe alezane lustrée [*glossy chestnut*], elle fait erreur, car le cheval de Landseer est clairement bai³⁵. Dans le même ordre d'idée, encore au sujet de *The Shrew Tamed*, l'auteure utilise sans remarquer l'incongruité, une critique tirée de *The Athenaeum* où il est dit à propos du cou puissant du cheval qu'il n'est pas contrôlé [*unmastered*]³⁶. Alors que le cheval porte la bride et que la femme à ses côtés le maîtrise en tirant sur les rênes, au point de faire s'arquer l'encolure de l'animal. Ce genre de détails, bien qu'inexactes, ne « dérangent » somme toute pas trop. Par contre, la position de l'auteure sur ce qui guide sa perception quant aux paramètres régissant une éthique à incarner avec le cheval, m'interpelle. Celle-ci expose l'image du cheval perçu comme doté d'une puissance supérieure à l'homme, devenant productif seulement lorsque soumis à la volonté

³² « Bonheur identified the horse with the passions. » p. 91. « But Bonheur herself was not unaware of the multiple meanings assigned to the horse in its identification with human life. » p. 98-99.

³³ Cette théorie de Saslow, endossée aussi par Chadwick, semble être devenue un « constat » dans les écrits sur Bonheur. Elle sera remise en question au chapitre 2.1.

³⁴ Pour approfondir les idées de l'auteure, je recommande le texte de Lori Gruen, « Dismantling Oppression : an Analysis of the Connection between Woman and Animals » (1993 : 60-90).

³⁵ Il est impossible de fourvoyer le connaisseur. La couleur des extrémités, soit la queue et la crinière, est nettement plus foncée que le reste du corps de l'animal, et ceci caractérise une robe bai chez le cheval.

³⁶ Cette critique [s.d.] est utilisée par Chadwick 1993 : 99; et citée par Nead 1988 : 59.

humaine [*when bent to human will*] (95)³⁷. De plus, elle fait référence à quelques reprises à John Salomon Rarey, un célèbre « *horse tamer* » de l'époque, en soutenant que celui-ci venait révolutionner les méthodes de dressage du cheval en introduisant dans le vocabulaire populaire des mots tels que *gentling* et *taming*. J'admets l'importance probable de l'apport de Rarey quant au jargon, mais, n'ayant rien d'éthique dans sa pratique de dressage, je ne peux pas reconnaître sa contribution à un amadouement des forces de la nature tel que perçu par l'auteure, car ses méthodes comportaient leur lot de cruauté (fig. 27). De plus, un poème anonyme datant de 1857, intitulé *The Critic Foiled at Rosa Bonheur's Great Horse Fair*, est utilisé pour démontrer avec une clarté apocryphe [*apocryphal clarity*] la nécessité d'avoir le cheval maîtrisé par l'humain [*subdued by man*]. Ce poème fait croire à la réussite de la domination de l'homme sur la bête dans l'œuvre de Bonheur. Il sera discuté dans les chapitres suivants qu'il n'en est rien, que ce phénomène est imaginaire et qu'il répond à un besoin fantaisiste et purement illusoire de réconfort devant tant de force et de vitalité exposées sous les yeux du regardeur. Chadwick démontre qu'elle ne possède pas une connaissance assez approfondie de l'équin pour remettre en cause une telle affirmation erronée.

L'auteure reconnaît la problématique que pose l'œuvre pour l'époque. Empli de caractéristiques jugées masculines [*grand, precise, powerful, vigourous, masterly*], et peint par une femme, le *Marché* déstabilise l'idéologie dominante (95). Par contre, en omettant dès son premier paragraphe de révéler le degré de violence considérable contenue dans l'œuvre, la décrivant plutôt comme inégalée dans sa représentation de la puissance et de la beauté du cheval lourd en action (89, trad. libre)³⁸, il me semble que Chadwick, tout en exposant bien sa théorie, pratiquerait peut-être elle-même une certaine forme de manipulation douceuse [*gentling*] envers l'œuvre. Est-ce que l'hégémonie humaine s'amointrit ou même s'efface quand elle est peinte par la main d'une femme?

De façon générale, à la lumière du constat de Chadwick, il est intéressant de souligner que

³⁷ Ce précepte est réfuté dans ce mémoire et les raisons seront explicitées dès la section 1.2.

³⁸ « [...] unrivalled in its depiction of the power and beauty of the draught horse in motion [...] »

l'image du cheval agissant comme métaphore est incontournable au 19^e siècle, compte tenu de l'omniprésence de celui-ci dans la vie quotidienne. Cependant, je crois qu'il est raisonnable et valable de questionner si cette notion « d'indispensable » ne réfère pas potentiellement à un type de lien spécifique unissant humains et équins et débordant, en amont et en aval, l'époque concernée. Comme le mentionne d'ailleurs l'auteure, le phénomène métaphorique a perduré dans le temps, et ce, j'en souligne l'évidence, malgré la disparition du cheval dans la vie de l'humain « moderne ».

En conclusion, au cours des trente-cinq dernières années, le peu de moyens mis en place pour discuter l'équin dans les études portant sur Rosa Bonheur est indéniablement relié aux études des genres. Ainsi, bien que Albert Boime peigne le portrait d'une artiste souhaitant élever l'animal au détriment de l'humain, que James Saslow voit la claire démonstration d'une volonté d'émancipation de la sexualité de l'artiste en ce qu'il juge être un autoportrait au « centre » du *Marché* et que Whitney Chadwick soit convaincue que l'œuvre illustre parfaitement l'idéologie de l'époque et que Bonheur était consciente des associations faites entre le symbole du cheval et la femme, je suis d'avis que ces angles d'approche, chacun à leur façon, forcent des idées sur le tableau. L'artiste et ses chevaux s'en trouvent malheureusement emprisonnés dans des avenues analytiques trop étroites. En conséquence, ces façons d'appréhender les chevaux de Bonheur annihilent la possibilité d'une existence de ceux-ci, à part entière. Bien que ces textes aient eu leur utilité dans l'avancement de la cause féministe et qu'ils aient admirablement contribué à rappeler l'existence de Rosa Bonheur, je crois qu'il est néanmoins impératif d'offrir un regard plus actuel sur ses chevaux et, conséquemment, de faire briller l'artiste à son juste titre. Bonheur savait reconnaître les disparités relationnelles entre l'humain et le cheval, et elle y était sensible dans l'exécution de son art. À travers cette lecture innovante, requise et nécessaire, pourra être amorcé un discours proposant des solutions alternatives aux standards occidentaux de relation oppressive entre l'humain et l'animal et, éventuellement, permettra l'émergence d'une nouvelle éthique.

1.2 Les *animal studies* : une introduction

Ce domaine d'études interdisciplinaires émergent est actuellement l'instigateur d'intenses discussions, dans un large éventail de domaines, issus des sciences et de la culture³⁹. Certains iront jusqu'à affirmer que les enjeux qu'elles soulèvent ont le pouvoir de créer une révolution. La discipline se résume difficilement, car ses implications sont nombreuses et ses champs d'intérêt amples et variés. De façon large, elle s'intéresse à toute forme de recherches ou de questionnements qui inclut à la fois animaux et humains. Traitant des représentations inter-espèces, ce travail s'est donc en quelque sorte inscrit de lui-même dans ce vaste champ d'études⁴⁰. Fidèle à la trame directive des *animal studies* qui accorde sa place à l'animal et le prend en considération, l'examen des chevaux de Bonheur a été réalisé en tenant compte de ce qu'ils sont hors de tout doute, c'est-à-dire des chevaux. Il aura été rapidement révélé que la justesse de représentation des chevaux en interaction avec les humains par l'artiste prend appui sur une réflexion poussée, peut-être banale en apparence, mais cruciale à savoir, *qu'est-ce qu'un cheval?* De fait, l'intégrité envers l'animal démontré dans la pratique de Bonheur est en adéquation avec ce que Jacques Derrida nomme un « devoir éthique » (2001 : 108). Compte tenu des importantes découvertes faites ici, il est à espérer que, dans un avenir rapproché, l'historien intéressé par la représentation de l'animal dans les arts aura le réflexe de se tourner vers cette discipline bourgeonnante qui, je le crois, devra dorénavant être prise en considération⁴¹. En voici donc une brève introduction.

De façon globale, les *animal studies* s'élèvent contre l'idée de René Descartes⁴², au 17^e siècle, qui souhaitait dominer la nature par la science et la technologie, d'où l'expression « animal-machine ». Le philosophe britannique Jeremy Bentham, deux siècles plus tard, aurait

³⁹ Slater (2012 : 686) les énumère : *cultural studies, literature, philosophy, anthropology and sociology*. À cette liste, il convient dorénavant d'ajouter une liste considérable de disciplines : www.animalsandsociety.org/human-animal-studies/courses/ Consulté le 28 août 2016.

⁴⁰ Il en aura été tout de même de ma propre volonté de le faire glisser dans cette avenue, puisque ce travail aurait pu être mené sous un angle d'approche plus traditionnellement lié à l'histoire de l'art. Les associations faites entre l'histoire de l'art et les *animal studies* étant limitées, de façon générale, et quasi inexistantes à l'intérieur de la francophonie, ce mémoire se révèle être précurseur d'une manière inusitée d'aborder l'art de Bonheur.

⁴¹ Je tiens à souligner le travail d'historiens de l'art précurseurs dans cette approche tels que Steve Baker et Stephen F. Eisenman.

⁴² Parfois surnommé le « cavalier français » par Derrida (2006 : 118).

été quant à lui le premier à avoir inscrit, avec clairvoyance, le problème de la souffrance animale dans sa pensée. « Un cheval adulte ou un chien est au delà de toutes comparaisons un animal plus rationnel et sociable qu'un nourrisson vieux d'un jour, d'une semaine ou même d'une mois » (Bentham 1789, cité par Regan 2004 : 95, trad. libre)⁴³. On lui doit le positionnement avant-gardiste selon lequel la question n'est plus « peuvent-ils raisonner? », ni même « peuvent-ils parler? », mais bien « peuvent-ils souffrir? »⁴⁴. Amené par le théoricien utilitariste des lumières, ce spectaculaire renversement de la négation de la sensibilité chez l'animal, deviendra le cœur de la discipline. C'est à partir de ces questions qu'émergera, bien plus tard, la *Déclaration universelle des droits de l'animal*⁴⁵ (annexe a). Par la suite, les recherches de Charles Darwin répertoriant de manière scientifique les ressemblances entre les expressions humaines et animales auront également largement contribué, au 19^e siècle, à ébranler la coupure spéciste⁴⁶.

Aujourd'hui, Derrida est majoritairement considéré comme étant l'un des pères fondateurs des *animal studies*. Pour le philosophe, la question de l'animalité est décisive. Elle renvoie à combien la philosophie traditionnelle occidentale a échoué à prendre en compte l'animal, à cause de l'accent mis sur un humanisme trop préoccupé par ses propres intérêts⁴⁷. Dans le même ordre d'idée, Garry Marvin et Susan McHugh stipulent qu'il y a d'emblée une contradiction évidente avec l'appellation *animal studies* qui est en fait une discipline entièrement régie par l'humain

⁴³ « [...] a full-grown horse or dog is beyond comparison a more rational, as well as a more conversable animal, than an infant of a day, or a week, or even a month, old. »

⁴⁴ Derrida (2006 : 123) sensibilise également au travail dans le même sens, au 18^e siècle de Thomas Young.

⁴⁵ Burgat (1997 : 56-59) : « La Déclaration Universelle des Droits de l'animal a été proclamée solennellement le 15 octobre 1978 à la Maison de l'UNESCO à Paris. Elle constitue une prise de position philosophique sur les rapports qui doivent désormais s'instaurer entre l'espèce humaine et les autres espèces animales. Son texte révisé par la Ligue Internationale des Droits de l'Animal en 1989, a été rendu public en 1990 ». Une déclaration qui est éminemment perfectible en réflexion à l'histoire des droits accordés aux hommes, tout comme à l'animal (Derrida 2006 : 124).

⁴⁶ Erasmus Darwin, le grand-père de Charles, poète et naturaliste, affirmait en 1794 « The whole is one family of one parent », Erasmus Darwin (1794). *Zoonomia*, 2 vols. London cité par Malcom Warner et Robin Blake (2004 : 9).

⁴⁷ « Partout où quelque chose comme " l'animal " est nommé, les présuppositions les plus graves, les plus résistantes, les plus naïves aussi, les plus intéressées dominent ce qu'on appelle la culture humaine (et non seulement occidentale), et en tout cas le discours philosophique prévalent depuis des siècles » (Derrida 2001 : 106).

(2014 : 7)⁴⁸. La position de Derrida face à cette problématique est manifeste. Il s'inclut. Le titre de son important ouvrage *L'animal que donc je suis* (2006), ne pourrait d'ailleurs pas traduire cette volonté plus ouvertement.

Ainsi, son approche de la question animale liée aux idées de la déconstruction éloigne le travail de Derrida assez drastiquement de tout un versant des *animal studies* qui s'avère être beaucoup plus polarisé, c'est-à-dire prêt à opposer avec vigueur le « pauvre » animal, victime de ses traitements, au « méchant » humain. Bien que cette école de pensée ne soit pas celle à laquelle cette recherche se relie, il me semblait important, par souci de fidélité à ce qui s'affiche en bloc comme faisant partie des *animal studies*, de ne pas l'écarter totalement et de faire ici un survol très rapide de quelques-uns de ses principaux acteurs et implications. Peter Singer, avec son ouvrage culte publié en 1975, *La Libération animale*, est très souvent considéré comme étant à la base de certaines branches de la discipline. Son œuvre provoqua et provoque toujours des débats liés à une variété d'enjeux tournant autour d'un « usage » jugé condamnable de l'animal par l'humain. Sa philosophie « s'attaque » à une multitude de pratiques sociales telles que : l'élevage industriel, l'utilisation de l'animal à des fins d'expérimentations en laboratoires, la consommation de viande⁴⁹, la production alimentaire industrielle, l'expérimentation, les techniques de reproduction d'élevage (clonage, croisement génétique, l'insémination artificielle) et les espèces en voie de disparition. Cependant, pour Derrida, il importe de « voir plus large » et d'interroger sérieusement l'histoire et la culture que sous-tendent ces pratiques. Ces situations « pathétiques » ouvrent pathétiquement l'immense question du pathos et du pathologique, justement, de la souffrance, de la pitié et de la compassion (2006 : 47)⁵⁰. Dans la lancée de Singer, maints individus et organisations activistes se sont levés pour redonner à l'animal ce qui

⁴⁸ La discipline est parfois nommée *human-animal studies* ce qui je crois s'avère être une nomenclature plus juste puisque les deux « acteurs » sont ainsi impliqués. Ce terme est cependant beaucoup moins utilisé dans la littérature.

⁴⁹ Pour Derrida, le problème n'est pas tant la consommation de viande que la mise à mort de l'*autre* qu'elle sous-tend.

⁵⁰ Associant les notions de génocide tant aux animaux qu'aux humains, Derrida est non sans rappeler qu'Hitler était végétarien.

lui aura été volé par l'humain⁵¹. À cet effet, le concept de *société esclavagiste* élaboré par l'historien Olivier Grenouilleau a été relié aux animaux par le philosophe français Patrick Llored (2012).

Les *animal studies* s'intéressent également à la place et au rôle des animaux dans la sphère politique. Tout un pan du mouvement vise à intégrer la question animale au domaine éthique du droit et de la loi pour faire ainsi accéder les non-humains à des formes de liberté jusque-là inédite et ainsi les sortir de la violence patriarcale (Regan 2013 : 335). De son côté, l'auteure féministe Carol Adams amène la réflexion que si l'être humain modèle était féministe et végétarien plutôt que mâle et mangeur de viande, notre idée de ce qui compose la nature humaine serait remise en cause et nous appréhenderions les animaux comme des parents et non comme des proies. Les droits des animaux n'étant pas anti-humains, mais bien anti-patriarcaux (Adams 1990 : 56). Tout aussi radicalement, le juriste et philosophe Tom Regan définit une citoyenneté animale fondée sur les mêmes valeurs que celles à l'origine du modèle dédié à l'humain (2013 : 23). Pour Derrida ces réflexions posent problème, puisqu'elles sont constitutives d'un discours juridique qui se définit traditionnellement comme le « propre de l'homme » (2001 : 123). Avec un point de vue plus nuancé que celui de Regan ou de Adams, Cary Wolfe invite à la vigilance dans notre manière d'aborder l'animal et ses droits. Wolfe met en garde lui aussi contre une volonté simpliste d'accorder aux animaux une place et des droits à partir de critères trop « humains ». Il remarque que bon nombre d'adeptes du mouvement souhaitent « élever » [*to elevate*] les animaux au même rang que l'humain, tandis qu'il propose plutôt de les comprendre comme des acteurs ayant une façon autre d'habiter le monde⁵².

Dans l'étendue des *animal studies*, malgré de considérables écarts philosophiques et la variété des avenues proposées pour parvenir aux divers objectifs fixés, se manifeste une volonté

⁵¹ Même si ce travail adopte une voie plus discrète, j'en profite néanmoins pour reconnaître le travail de tous ces auteurs, chercheurs, scientifiques et humains « ordinaires » qui travaillent à l'avènement de plus de conscience dans les maintes sphères où le destin animal est directement soumis à la conscience, plus ou moins développée, de l'espèce humaine.

⁵² « Cary Wolfe on Post-Humanism and Animal Studies » (12 juillet 2012), Chaîne Youtube de UWaterlooEnglish [En ligne], accessible au <https://www.youtube.com/watch?v=5NN427KBZII>, consulté le 28 août 2016.

d'inscrire la question animale à l'intérieur de ce qui pourrait être nommé une zoopolitique⁵³ favorable aux intérêts des animaux (Llored 2012 : 105). Et ce, avec le but concret et largement partagé par les différents acteurs impliqués, de mettre fin aux situations de domination qui s'exercent depuis trop longtemps sur les non-humains. Pour Derrida, ce positionnement inéquitable entre l'humain et l'animal est en quelque sorte vieux comme le monde. Assurément, comme l'explique le philosophe, bien que dans la Genèse l'homme arrive après l'animal, l'homme premier reçoit l'ordre d'*assujettir* les animaux, de les placer sous son autorité (2006 : 33-34). Avec les *animal studies*, c'est donc toute la tradition philosophique occidentale dans notre rapport à l'animal qui se voit profondément questionnée, pour faire apparaître la porosité des frontières sur lesquelles nous avons fondé l'opposition traditionnelle entre les espèces. Ainsi, passée au crible des *animal studies*, l'histoire de l'art permettra de revisiter les lectures antérieures faites des pratiques de nombreux artistes, comme de leurs vues sur le monde, leurs philosophies inter-espèces, leurs valeurs et leurs sensibilités à la vie. Grâce au mariage des deux disciplines, des histoires pourront être réécrites, cette fois racontées en prenant plus en compte le « versant animal » des choses. Ce travail se veut être un premier pas contributif à résoudre cette lacune.

1.3 Survol des idées de la déconstruction

Ayant certainement inspiré une littérature abondante, la déconstruction est très souvent associée d'emblée à Jacques Derrida. Les idées qui en découlent permettent avant tout une remise en cause des oppositions issues de la philosophie traditionnelle occidentale. Ainsi, la déconstruction tente de résister à la logique de ce qu'elle nomme des binaires, tels que présence/absence, dedans/dehors, homme/femme et, dans le cas de ce mémoire, humain/animal (ou encore plus précisément humain/cheval). À titre d'exemple, dans la logique occidentale, il est sous-entendu que l'équin à l'intérieur du « couple » cheval/humain est perçu comme étant le moins « fort » des deux. Sans chercher à détruire l'axiomatique ou à la discréditer, la déconstruction souhaite plutôt reconsidérer l'histoire, les concepts (Derrida et Roudinesco 2001 : 124). Elle

⁵³ La zoopolitique se définirait 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 et celle de l'animal » (Llored 2012 : 50).

« remet en cause le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. La relation directe entre signifiant et signifié ne tient plus et s'opèrent alors des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre » (Guillemette et Cossette 2006). La signification est plutôt atteinte par le libre-jeu du signifiant [*free play of the signifier*] (Moi 2002 : 106). Sans les principes de la déconstruction pour dévoiler le fonctionnement des systèmes d'opposition dans lesquels nous baignons constamment, nous resterions emprisonnés dans un univers de compréhension dogmatique. Les idées de la déconstruction contribuent donc, ainsi que l'écrit Derrida, 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).

L'idée est donc d'ouvrir les possibilités (Derrida 1974 : 34) pour que ces espaces incroyablement restreints, où chaque terme atteint sa signification exclusivement par la structure de sa relation à l'autre, auquel il est solidement et culturellement attaché, deviennent plus accueillants. Pour qu'ils essoufflent moins la vie, dira Derrida (1974 : 29). Selon Cixous ces « batailles de couple » entraînent la mort (Moi 2002 : 105). La déconstruction a la volonté de désédimer 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 1974 : 15). De ce point de vue, les signifiants attirés à chacun des apparents contraires sont remis en question et reconnus comme « s'inter influençant » en permanence. Par ricochet, à travers la déconstruction, l'axe de la hiérarchie est ainsi franchement renégocié et la nature construite et inégale du binaire est exposée. Ces constructions humaines de structures fondamentales de raisonnement gèrent les compréhensions et contribuent à un certain degré d'endormissement collectif. Bien que l'auteure ne cherche pas à expliquer théoriquement sa démarche, les très « déconstructifs » écrits de Cixous, travaillent d'eux-mêmes sur la différence et cherchent à ébranler la logique phallogocentrique dominante, à fendre l'opposition des binaires et, Toril Moi dira, « à se délecter des plaisirs d'une textualité ouverte » (2002 : 108, trad. libre)⁵⁴.

⁵⁴ « [...] revel in the pleasures of open-ended textuality. »

Pour Derrida, la violence faite à l'animal commence d'ailleurs avec ce pseudo-concept, « "l'animal", ce mot employé au singulier, comme si tous les animaux, du ver de terre au chimpanzé, constituaient un ensemble homogène auquel s'opposait, radicalement, "l'homme"⁵⁵ ». Ainsi, pour remédier à la situation, le philosophe invente alors 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"» (Derrida 2006 : 10-11). Marie-Louise Mallet, éditrice de *L'animal que donc je suis*, dira d'ailleurs : « la "déconstruction" la plus rigoureuse, la plus intransigeante, a toujours été animée par ce souci de justice autant que de justesse » (Derrida 2006 : 14). Derrida sensibilisait, en 1994, à la nécessité de repenser les paramètres de ce qui domine en Occident la pensée du juste et de l'injuste⁵⁶. Puisque l'analyse de la production de sens pour le philosophe implique de fait une critique des traditions philosophiques occidentales, ce travail adhère à ses idées et s'interroge tout aussi sérieusement sur la manière qu'a eu l'histoire de l'art de traiter les représentations entre humains et non-humains.

Mais pourquoi s'intéresser à l'art animalier et à ses représentations des rapports humains/ animaux inégaux à partir des idées issues de la déconstruction? C'est que la possibilité d'apprendre y est incroyable⁵⁷. Une image fixe donne la possibilité de s'y poser et de réfléchir longuement. S'y trouve aussi la possibilité de laisser tomber les automatismes biaisés, les réponses réflexes dans nos façons de « voir » et, subséquemment, de traiter l'information. Dans le cas précis de ce travail, par le *Marché aux chevaux* et *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, le lecteur aura la chance de se questionner consciencieusement sur ses propres conceptions d'une éthique animale. Les principes de la déconstruction permettent ainsi de décloisonner les rigidités dans

⁵⁵ Derrida utilise le mot homme dans le sens « d'humain ».

⁵⁶ Pour aller plus loin, je suggère la lecture de Jacques Derrida (1994). *Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »*, Paris : Galilée.

⁵⁷ Le visuel de l'animalité est déjà étudié et est lié aux idées issues de la déconstruction, à travers le champ du septième art par des auteures telles qu'Anat Pick et Barbara Creed. Les découvertes des études cinématographiques attirent d'ailleurs intelligemment notre attention sur cette universalité gestuelle partagée par l'homme et l'animal (Creed 2015 : 45).

l'observation des représentations inter-espèces et, ainsi, favorisent l'émergence de termes nouveaux pour discourir du sujet.

Quels sont les enjeux de ces questions? On a [*sic*] pas besoin d'être expert pour prévoir qu'elles engagent une pensée de ce que veut dire vivre, parler, mourir, être au monde comme être-dans-le-monde ou comme être-au-monde, ou être-avec, être devant, être-derrière, être-après, être et suivre, être suivi ou être suivant, là où *je suis*, d'une façon ou d'une autre, mais irrécusablement, *près* de ce qu'ils appellent l'animal (Derrida 2006 : 28).

Ainsi, l'application des idées de la déconstruction combinée au sens de la vue (vers le regard), de l'ouïe (vers l'écoute) et du toucher (en extrapolant vers la touche de l'artiste, ainsi que vers un toucher réinventé) s'avère, selon moi, constitutive de la compréhension de variantes à la norme oppressive occidentale en matière de relations inter-espèces. Par le biais d'une perspicacité des sens aux fonctions définitivement élargies, les distinctions traditionnellement immuables entre animalité et humanité sont ainsi appelées à se redéfinir. Il est juste d'affirmer qu'au cœur de l'approche « déconstructive » de ce mémoire est la recherche convaincue des paramètres de l'art de Bonheur, afin de mener au dévoilement de relations pacifiques entre humains et animaux. 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 drastiquement que ne le propose la figure du centaure, mais plus amoureusement que le laisse croire notre filiation à la tradition. Entre les espèces on pourrait parfois alors parler d'un attachement sans attache, sans emprise, ni domination ou domptage. « Comment appeler cette chose? Qu'on n'avait jamais vue » (Cixous 1996 : 56).

Derrida deviendra donc notre principal allié dans cet argumentaire au bras de Cixous. En cette femme écrivaine à la plume très déliée, est reconnue la valeur immense de son écriture dite « féminine » de laquelle prend racine le concept d'indécidabilité [*undecidability*]. Ce type d'écriture bonifiera ce travail de recherche en favorisant une articulation fine et nuancée des observations vis-à-vis des deux tableaux à l'étude. Il est important de ne pas confondre l'*écriture féminine* avec une approche féministe « standardisée ». En effet, l'auteure ne se considère pas comme féministe dans le sens statique, rigide et bourgeois de l'appellation. Elle penche plutôt

vers un *mouvement*⁵⁸ de femme, appellation plus fluide et éloignée d'un binaire hiérarchique où l'opposition perpétue une idéologie patriarcale (Moi 2002 : 103-104). L'*écriture féminine* de l'auteure se veut souple, créatrice de liens, fière de sa volonté d'échapper aux limitations imposées par la tradition et la culture, nuancée et donc fidèle aux idées issues de la déconstruction qui remettent en cause le fixisme. En effet, dans le même esprit d'ouverture qui ne confère pas l'usage de l'*écriture féminine* au sexe d'appartenance de l'auteur, ce travail tend à une rédaction inclusive, souhaitée au-delà des limitations habituelles de compréhensions des représentations inter-espèces, issues de la tradition historique occidentale. Une écriture travaillant sur la différence⁵⁹. Une différence qui ne souhaite pas polariser, mais bien proposer un regard différent et bienveillant. Par ces idées, l'accent sera mis sur une certaine poétique du visuel émanant d'une cohabitation paisible entre l'humain et le cheval.

La déconstruction, quoiqu'ayant ses failles, a le mérite de faire émerger beaucoup de questions et de contribuer à un élargissement des systèmes de croyances traditionnellement acquises et transmises à l'intérieur de paramètres culturels souvent statiques. L'objectif de cette recherche est donc de tenter d'appliquer une vigilance à dénicher les binaires, pour ensuite s'aventurer à les réarticuler. Les questions liées à la déconstruction permettent l'ouverture nécessaire pour renégocier les paramètres standardisés des représentations inter-espèces de même qu'elles contribuent à dynamiser la façon d'appréhender Bonheur et ses représentations « déconstruites » des relations entre équins et humains.

⁵⁸ En parlant de Cixous, Toril Moi met l'accent sur le mot *mouvement* [*movement*] pour bien le distinguer de la rigidité qu'elle associe à un féminisme tel que généralement entendu.

⁵⁹ Je reviendrai plus loin, dans ce mémoire, sur ce mot important que Derrida fera devenir « *différance* ».

2. DÉSARÇONNER LA TRADITION

Ma plus grande difficulté est de passer de ma ménagerie à la philosophie.

Hélène Cixous

La tradition artistique occidentale représente majoritairement les relations entre humains et animaux inéquitablement. Ce chapitre se consacre à l'analyse en profondeur des composantes des œuvres équestres à l'étude pour révéler en quoi elles adhèrent ou diffèrent de la tradition. Pour l'historien intéressé par les questions d'éthique entre humains et chevaux, l'examen révélera la valeur contenue dans les deux pièces choisies du corpus de Rosa Bonheur. En conséquence, il m'a semblé important d'entreprendre l'étude de ses œuvres par une « décomposition » qui se soldera par l'analyse de leurs parties. Une dissection, une autopsie de l'image qui lèvera le voile des certitudes pour voir « au travers » et ainsi tenter de révéler les enjeux réels des tableaux examinés. Tel un ancrage, ce chapitre qui s'attarde principalement au descriptif du *Marché aux chevaux*¹, en allant de temps en temps vers *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, servira de pont vers le prochain où le tableau amérindien sera plus abondamment traité. En effet, la subtilité de l'art de Bonheur dans son rapport à l'équin commande une attention toute particulière. Elle fait appel à notre meilleur œil pour soutenir l'élaboration d'un discours différent en ce qui concerne le corpus de l'artiste et, spécifiquement, des deux œuvres concernées. Cette approche est novatrice, car elle est tissée de connaissances personnelles précises ainsi que d'une grande compassion pour l'animal et l'humain. Le *Marché aux chevaux*, malgré l'attention qui a été vouée à ce chef-d'œuvre, contient des éléments forts importants qui sont demeurés inaperçus. *Rocky Bear and Chief Red Shirt* quant à lui sollicite une ouverture d'esprit sans égale en matière de compréhensions des réajustements physiques et psychologiques nécessaires à une harmonie inter-espèces incarnée. Nous reviendrons abondamment dans ce travail sur ces défis irrésistibles à considérer sans retenue et qui s'avèrent nécessaires à l'avènement de plus d'éthique dans nos liens avec l'animal. Ainsi, chacune des œuvres équestres à l'étude se révèle être abondamment

¹ Littéralement, le marché aux chevaux de Paris peut être entendu comme étant ce que Jopi Nyman (2016) nomme des « *horsescapes* ». C'est-à-dire un espace où les relations entre humains et chevaux sont prééminentes et peuvent potentiellement se transformer.

éducationnelle. Et leur examen confirme le caractère éminemment avant-gardiste du positionnement artistique adopté par Bonheur sur la question animale. En effet, peintes par une femme, c'est sous un couvert *viril* que les œuvres concernées discourent néanmoins d'éthique, d'hospitalité et de modernité. Ainsi, pour en saisir pleinement les subtilités, elles seront scrutées attentivement.

2.1 Une dissection de l'art au service de la cause animale : le *Marché aux chevaux*

Le *Marché aux chevaux* requiert toute notre attention. Selon Charles Musser, Bonheur invite le spectateur à regarder l'œuvre à la manière d'un chirurgien (Musser 2005 : p. 36, note 51). Dans cette optique, le tableau a été examiné très attentivement dans ce travail jusqu'à en saisir ses subtilités les plus fines. Aux premiers abords de cette toile gigantesque² il est impossible de ne pas être impressionné par l'énergie brute qui se dégage de la scène. Hommes et chevaux sont engagés dans des luttes de pouvoirs où la peur, le désir de contrôle, la rage et même la furie s'entrechoquent. La direction de cette frise tournante est indiscutablement vers la droite et le mouvement représenté fonctionne si bien que notre regard, et tout notre être d'ailleurs, se font happer par la mêlée³. On se retrouve alors pris dans ce chaos dangereux pour l'humain, comme pour la bête, où tout semble « dur ». Effectivement, c'est dans le bruit, la poussière et la vitesse que se déroule un combat sans intelligence ni compassion, entre de la viande humaine et de la viande chevaline. Les hommes robustes et virils compétitionnent avec des chevaux musclés hors contrôle. Aussi, au-delà du désastre que ce marché représente autant pour la gent humaine qu'animale, il est inefficace dans l'exercice de ses fonctions. En effet, les marchés aux chevaux servent à l'époque de vitrine aux futurs acheteurs intéressés par l'acquisition d'une bête convenable à leurs besoins⁴. La composition de Bonheur ne peut servir ce dessein, car il n'y a aucune logique à faire parader les chevaux en rangs si serrés. Ainsi, ce n'est qu'une fois le peloton central passé, qu'il y aura l'espace pour l'acquéreur de bien examiner chaque cheval

² Tel que mentionné en introduction, les dimensions du tableau sont de 244.5 x 506.7 cm.

³ Charles Musser explique comment le tableau fonctionne efficacement à faire sentir le spectateur au bord de l'action [*at the edge of the action*] (2005 : 13).

⁴ Les marchés aux chevaux étaient très populaires à Paris au 19^e siècle. Celui peint par Bonheur était le plus gros de la ville. Chaque samedi, pas moins de 800 chevaux y étaient présentés (Borie 1867 : 1526-1538 cité par Léa Rebsamen 2013 : 119).

individuellement en vue d'un achat potentiel. Il devient évident que Bonheur souhaite nous en mettre plein la vue. Qu'elle cherche à engager le regardeur en exagérant la possibilité d'une telle scène dans le contexte d'un marché de chevaux à Paris au 19^e siècle (fig. 28). Quelles seraient les raisons de l'artiste pour s'assurer que ce fouillis relationnel animal/humain soit exposé *ad vitam aeternam*? Ce pourrait-il que Bonheur souhaite consciemment nous confronter à une surdose de déséquilibre relationnel inter-espèces jusqu'à ce que soit finalement vue et comprise l'absurdité de tels comportements? Quoi qu'il en soit, l'artiste a usé de stratégies pour s'assurer de maintenir le public du chef-d'œuvre dans l'action même de la scène. Le format nous y fait entrer. Le mouvement nous emporte avec lui. L'atmosphère poussiéreuse devient réelle par les cailloux et les mottes de terre en trois dimensions soulevées par les sabots des chevaux. Les bruits de la scène sont audibles et les odeurs aigres de sueur percent la toile⁵. Il ne fait aucun doute que la scène a été peinte pour être partagée avec l'auditoire.

L'exploit de Bonheur était d'accroître la dissociation du spectateur entre la réalité d'un côté et sa représentation de l'autre, car l'œuvre encourage la contemplation et une action soutenue. [...] Le spectateur est objectivement en sécurité mais viscéralement, il ressent dans son imagination un certain danger (Musser 2005 : 13, trad. libre)⁶.

Le *Marché aux chevaux* ne laisse personne indifférent. Rempli de tensions dialectiques, il réussit à captiver son auditoire et à le maintenir en place pour quelques instants. Même si le regardeur n'est pas conscient des enjeux qui y sont révélés, l'œuvre réussit admirablement à engager à des niveaux variant d'un individu à l'autre. Mais puisque dénoncer ce qui s'y passe réellement aurait pu heurter les mœurs, déranger la tradition de même que nuire à son succès, l'artiste, d'autant plus qu'elle est une femme, s'est faite discrète, et ce, malgré le gigantisme de l'œuvre. Et là se

⁵ Dans son ouvrage *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Don Ihde décrit son expérience d'entendre la carte postale qu'il reçoit du Japon : « It depicts four peasants running from a sudden rainstorm. They hunch under grass hats and mats as they seek shelter from the wet coldness of the rain. And if I look intently at the picture, perhaps mindful of the dictates of a Zen passage read long ago, I detect the adherence of a certain auditory presence to the picture. I "hear" the rain and "listen" to the peasants running and to the rustling of the mats. » New York : State University of New York Press (2007) [1976] page 111, cité dans Nicholas Chare (2009). « Upon the Scents of Paint : Bacon and Synaesthesia », *Visual Culture in Britain*, 10 : 3, p. 253-270.

⁶ « Bonheur's achievement was to heighten the spectatorial disjunction between reality on one hand and its representation on the other, for the painting encourages contemplation and sustained engagement. [...] The spectator is objectively safe but viscerally, imaginatively experiences a certain danger. »

trouve le caractère unique de Rosa Bonheur : un égal mélange de civisme et d'indépendance, dans sa vie comme dans son art. Le *Marché* contient d'ailleurs un indice utile à imaginer le bon rôle que doit jouer la femme, obéissante à la culture, qui doit être protégée contre la nature sauvage représentée ici par les chevaux. Par exemple, un homme de l'auditoire, situé dans le coin inférieur droit du tableau, maintient en place ce qui semble être la seule femme identifiable hors de tout doute de l'œuvre⁷ (fig. 1.2). Il pose sa main sur son épaule, prêt à la tirer vers l'arrière advenant que le contrôle des bêtes se perde. Bien qu'il souhaite croire en la dominance des meneurs humains, son geste démontre qu'il n'est pas complètement convaincu de leur supériorité dans la situation. De surcroît, la vue de la femme est protégée de tant de vigueur bestiale par un chapeau à grand bord. Ainsi l'intégrité de celle-ci est préservée par le bras de l'homme valeureux et, de fait, elle est gardée sous contrôle. Son émancipation potentielle sera à l'image des bêtes, c'est-à-dire réfrénée à tout prix. Ce duo affirme le maintien du statu quo prévalent de l'époque : la Culture demeurera protégée de la Nature⁸. Jusqu'ici, aucune étude ne s'est attardée à cette femme du tableau qui s'avère pourtant extrêmement utile pour faire un lien entre le traitement des femmes à l'époque, semblable à celui des chevaux⁹.

Les querelles entre hommes et chevaux du *Marché* ne sont en aucun point *anthropologiques*¹⁰. En effet, les humains du tableau sont constamment à quelques instants près de se faire dangereusement mal dans leurs rapports brutaux à l'animal. Les signes de désarroi et de furie chez l'équin sont évidents. Presque partout dans l'œuvre, la menace de confrontations plane. Au final, plusieurs hommes en sortiront meurtris et parfois même sérieusement blessés¹¹. L'illusion de la domination de l'humain sur l'animal est bien jouée. En apparence, les meneurs du *Marché* semblent en contrôle de la situation qu'ils réussissent à maîtriser à bout de bras. Pourtant, rien ne saurait être plus faux et Bonheur nous fait complice de cette réalité jusque dans les moindres

⁷ Je fais ici référence à l'hypothèse de James Saslow abordée dans la section 1.1 qui prétend à l'auto portrait de l'artiste dans l'œuvre.

⁸ Je fais ici référence aux écrits sur la question d'Alex Potts (1990).

⁹ Pour en apprendre plus sur la question, je conseille la lecture complète de l'article résumé à la section 1.1 « The Fine Art of Gentling : Horses, Women and Rosa Bonheur in Victorian England » (Chadwick : 1993).

¹⁰ Jeu de mots personnel qui renforce l'idée que ces querelles ne sont pas logiques pour l'humain, qu'elles ne font pas de sens.

¹¹ Étonnamment, aucun des exemples qui seront subséquentement cités n'ont été révélés par les études antérieures portant sur le *Marché aux chevaux*.

détails. À l'extrême gauche, deux hommes luttent avec un cheval blanc (fig. 1.3). Il semble y avoir un problème à régler avec la bouche de l'animal. Sa langue est peut-être passée par-dessus le mors¹²? Cependant, alors que l'attention est portée sur l'action des hommes sur la bouche de l'animal, celui de droite va se faire fracasser le pied par le sabot du cheval dans une fraction de seconde. Le coup brisera ses os. On assiste à la scène. Bonheur nous le permet, elle le souhaite. Le cheval va marquer un point et prendre le dessus pour se libérer du toucher intrusif. L'œil de cet animal est pure terreur et incompréhension (fig. 1.4). Il ne brisera pas le pied de l'homme par méchanceté. Au contraire, il se sent pris au piège, menacé, il est agité et il veut s'enfuir, se sortir de là. L'humain, inattentif à ses besoins, est tout aussi inattentif à ce qui est sur le point de se produire. Il payera chèrement les conséquences de son manque de présence.

Encore et encore, à l'intérieur du *Marché*, les exemples abondent démontrant que la domination des hommes sur les chevaux n'est que pure berluie. Aucun humain ne saurait réalistement contenir les chevaux tels qu'ils sont représentés. De surcroît, malgré les muscles saillants des avant-bras de l'homme à dos de cheval attiré au duo de chevaux blancs à l'avant-plan, (fig. 1.5), 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 appendices¹³. Identifiés comme étant des races de chevaux lourds et majoritairement de type percherons¹⁴, ces animaux pèsent chacun, au minimum, 1 600 livres¹⁵. Non seulement la corde a un minuscule diamètre, mais elle a déjà été sectionnée. Réparée tant bien que mal par des noeuds sur l'encolure du cheval le plus près de nous, elle rend le présumé contrôle de l'humain sur l'animal encore plus superficiel¹⁶ (fig. 1.6). Advenant une envie de sa part de se séparer du lot, ce lien brisé ne saurait le retenir. Par contre, ce dernier affiche un œil résigné et le mince fil sur son dos agit comme le symbole d'une filiation qui se meurt (fig. 1.7). Effectivement, ce cheval rompt intérieurement

¹² Due à un inconfort sérieux, cette complication est souvent associée, à tort, à un caprice du cheval.

¹³ J'ai remarqué la même incongruité dans l'œuvre de John Wootton, antérieure au *Marché*, *The Duke of Hamilton's Grey Racehorse Victorious at Newmarket* (1725) (fig. 29).

¹⁴ Rebsamen (2013 : 102).

¹⁵ Selon la Canadian Percheron Association, son poids varie de 1 600 livres à plus de 2 400 livres, <http://www.canadianpercherons.com/home/informations-sur-la-race-percheronne> (consulté le 28 août 2016).

¹⁶ Bien que le réalisme soit promu comme une force dans l'art de Bonheur et que le *Marché aux chevaux* soit considéré comme son chef-d'œuvre, certains détails réfutent avec vigueur ce même réalisme.

avec la gent humaine. L'homme sur le dos de son jumeau n'ose d'ailleurs même plus nous regarder. Les queues de cette paire chevaline, comme celles de la majorité des autres chevaux du *Marché*, ont été mutilées. La caudectomie¹⁷, signe supplémentaire d'oppression, permet de garder bien ficelé dans la corde de jute ce qui reste de leurs dernières vertèbres lombaires, recouvertes par le crin. Cette pratique prive les chevaux d'un outil important pour chasser les mouches incommodantes et, par-dessus tout, d'un moyen primordial de communication entre eux¹⁸. Comme quoi, dans l'iniquité, tous les moyens sont légitimés pour dénaturer l'animal. Le cheval noir cabré quant à lui, malgré le spectaculaire de sa pose, est dans une position précaire. Hommes et chevaux du *Marché* ne le sont-ils d'ailleurs pas tous à divers degrés? Comment réussit-il à se tenir ainsi sur la pointe de l'orteil? On pourrait croire qu'un combat entre équins est sur le point de se produire, mais là ne semble pas être la réelle source de sa révolte. La discorde est avec l'humain. En effet, l'homme à la chemise bleue sur son dos est sur le point de lui assener un coup à la tête (fig. 1.8). Les yeux de l'animal sont tournés vers l'arrière. Il cherche à mettre à terre l'instigateur de son martyr, à se débarrasser à tout prix de cette nuisance¹⁹.

Le lieu de la scène a déjà été identifié. Il s'agit du boulevard de l'hôpital près de l'asile de la Salpêtrière²⁰. Bonheur choisit de mettre en évidence comme seul bâtiment en arrière-plan, celui qui abrite les fous. La scène est volontairement située devant l'institution où les humains défaillants ont leur place. Le message est clair et elle le dénonce subtilement, mais de façon convaincante. L'artiste ne tient pas en estime les palefreniers français du *Marché* : « des brutes, sans cœur, des soûlards, qui préfèrent boire et laisser mourir leurs chevaux de faim » (Klumpke : 1908). Bonheur ne pourrait pas être plus transparente dans sa position : le *Marché aux chevaux*

¹⁷ Pratique très controversée de nos jours, la caudectomie résulte en l'ablation de plusieurs vertèbres de la queue chez le cheval ou le chien. Au Québec, l'ordre des médecins vétérinaires a adopté le 19 janvier 2016, l'interdiction de pratiquer la caudectomie chez le cheval. Cette mesure entrera en vigueur officiellement le 1^{er} janvier 2017.

¹⁸ Pour en apprendre davantage sur les systèmes de communication entre équins, je recommande le chapitre 5 « La communication » du livre de Michel-Antoine Leblanc, Marie-France Bouissou et Frédéric Chéchu (2004 : 90-105).

¹⁹ Contrairement à Rebsamen qui qualifie l'expression du percheron noir de « mine effarouchée » (2013 : 134), je considère que celle-ci montre les signaux sérieux d'un cheval désespéré.

²⁰ La description du tableau au Met, spécifie la localisation du *Marché* de Bonheur : « This Bonheur's best-known painting, shows the horse market held in Paris on the tree-lined Boulevard de l'Hôpital, near the asylum of Salpêtrière, which is visible in the left background ».

relève de la pure folie. En effet, sans équivoque, le déséquilibre est central à la composition. Horizontalement, le point médian du *Marché* se révèle être précisément l'œil du cheval blanc en furie (fig. 1.9), et ce, contrairement à l'argument de James Saslow prétendant à l'autoportrait de l'artiste au *centre* de l'œuvre²¹. Bonheur fait la démonstration qu'elle utilisait le quadrillage comme type de procédé pour créer, via un de ses croquis de la *Foulaïson* (fig. 3.2). En panique, le cheval terrorisé voit rouge. Il a du rouge au front par sa têtère²², de même que son œil a une touche de rouge. Il est passé à un niveau supérieur de peur et pourrait devenir violent. Puisque le cheval est un animal fondamentalement pacifique, il ne mettra très probablement pas un sabot en plein visage de l'homme de droite qui s'apprête à le brutaliser, mais il le pourrait. L'homme affiche d'ailleurs une certaine crainte sur les traits de son visage. Bien que son poing tienne fermement la cravache et qu'il soit ainsi prêt à battre l'animal, l'expression de son visage trahit son insécurité (fig. 1.10). On sent que Bonheur laisse à l'animal le libre arbitre quant au choix de sa prochaine action. Bien qu'il soit prisonnier de sa situation, il n'est pas totalement sans voix. En effet, la tête de celui-ci est tournée vers nous. Son regard perçant peut être interprété comme un cri « à l'aide ». Bonheur dira « 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? ». Ce cheval qui nous engage directement de son regard représente un élément majeur de l'œuvre, car il dévoile la position de l'artiste sur le sujet de l'iniquité inter-espèces. En lui donnant cette expression, celle-ci révèle et dénonce les effets de la cruauté de l'humain sur l'animal. À cet effet, ses années de recherche passées dans les abattoirs l'auront rendue habile à peindre les intenses émotions ressenties par l'animal. « Au visionnement d'une scène de mise à mort, personne ne peut nier reconnaître les signes de peur, d'effroi, de panique, de terreur et de souffrance qui peut s'emparer de certains animaux, et dont nous les hommes, pouvons témoigner » (Derrida 2006 : 49). Mais bien que ceci soit indéniable et qu'en plusieurs points il y ait une convergence vers lui; le centre, jamais auparavant l'historien n'a su lui tendre l'oreille. À l'intérieur de l'œuvre, l'attention de plusieurs humains de la scène est sur ce cheval et l'artiste souhaite que la nôtre le soit aussi. Victime d'abus, il surplombe son meneur qui, les yeux tournés

²¹ Saslow admet pourtant que le cheval blanc est situé exactement au centre de l'œuvre « [...] the rearing white horse in the exact center of *The Horse Fair* [...] » (1992 : 200).

²² La têtère est la partie de la bride qui traverse horizontalement le front du cheval.

en l'air vers lui, ne semble plus très « en charge ». Ici, c'est l'équin qui assume la position supérieure du duo. Bonheur renverse l'iniquité (et en recrée une nouvelle) en faisant passer le semblant pouvoir des mains de l'homme à la nature « sauvage » du cheval. De plus, le lien dont l'homme dispose pour retenir la bête est ridicule (fig. 1.1). Encore une fois, ce détail démontre combien l'artiste est prête, à l'occasion et pour les bonnes raisons, à fuir le réalisme que l'histoire de l'art cherche à lui imposer. Effectivement, même si la peinture les « fige », l'artiste use de stratégie pour garder les chevaux de ses œuvres les plus libres possible. En effet, cette 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. À l'intérieur du *Marché*, Bonheur ne ressent pas de gêne à afficher les ressources limitées dont disposent les hommes démunis devant la force de l'animal. Pas de timidité non plus à exposer le sexe des chevaux. En effet, les organes sexuels des chevaux mâles sont explicitement visibles.

De manière générale, le traitement des personnages du *Marché*, de même que leurs visages ne sont pas clairement définis; l'importance n'est pas là. Les trois hommes dont les regards convergent vers le cheval central, qui nous dévisage de sa pleine furie, font mentir John Ruskin et sont magnifiquement représentés. Ainsi, l'homme de gauche au torse dénudé (fig. 1.12) ainsi que le meneur du percheron blanc (fig. 1.10) en plein centre ont des visages travaillés. Concernant le troisième, celui qui monte le cheval attaché à son jumeau en avant-plan, malgré qu'il nous tourne la tête, nous donne cependant à admirer toute la musculature détaillée de son avant-bras (fig. 1.5). Tous ont leurs chemisiers blancs admirablement bien représentés. Sinon, à l'exception de ce trio, les autres humains ne sont pas si précisément exposés et donc, moins « présents ». Bonheur fait ainsi une économie de ce qui est « fini » pour que l'attention repose sur ce qui compte le plus pour elle. La foule abondante en bordure de la procession s'étale sur la colline et s'efface de plus en plus jusqu'à devenir presque intégrée dans le vert du gazon ou encore faire partie des ombres des grands arbres. Mi-absente, mi-réelle, elle se fait subtilement avaler par la nature. D'ailleurs,

plusieurs chevaux sont stationnés parmi elle, phénomène qui illustre combien les chevaux font partie de la vie courante de l'époque. Même un cheval blanc, partiellement caché par le tronc d'un arbre, le nez en l'air, avance de bonne allure dans la foule, à même celle-ci (fig. 1.13). Discret, il est tout de même efficace comme symbole supplémentaire de cette nature chérie par l'artiste qui persiste à réclamer sa liberté. Le demi-muret du fond, sur le dessus de la colline, de même que le coin du bâtiment de pierre à la droite balisent le tableau. Ces structures solides assurent la contenance de l'action ainsi que le mélange des espèces humaines et animales. Au pied de la colline, le traitement des branches des arbres est magnifiquement exécuté. Ensuite, à mesure qu'ils se rapprochent de l'asile, les détails se perdent et deviennent de plus en plus flous²³. Le ciel orageux, reflétant l'énergie des chevaux, retient un orage imminent. Ainsi, partout dans le *Marché aux chevaux* les tensions se font aisément sentir.

Dans l'œuvre, même si les divers conflits entre hommes et chevaux envahissent l'espace, une situation a capté mon attention et s'avère « dominer » la scène en raison de sa grandiose démonstration d'éthique. Bien qu'il se soit transformé du croquis vers l'œuvre²⁴, l'homme au torse dénudé avec le cheval rouan²⁵ qui l'accompagne propose une alternative à l'hégémonie de l'humain sur l'animal quasi omniprésente dans la tradition occidentale de la peinture équestre et nettement démontrée comme prédominante dans le chef-d'œuvre de Bonheur²⁶ (fig. 1.14). En effet, en chemin du papier vers la toile, son regard s'est empli de compassion et de tendresse. Bien campé dans le *Marché*, il regarde la scène qui compose le milieu du tableau presque semi-amusé. Avec son cheval il est bien au-delà de ces luttes de pouvoir. Ensemble, ils forment une équipe inter-espèces rafraichissante et fonctionnelle. Sa posture, de même que sa démarche sont incroyablement décontractées. À l'opposé des autres hommes qui sont plutôt habillés jusqu'au cou, son chemisier, aux plis minutieusement détaillés, est complètement ouvert. On y voit les

²³ Après avoir retravaillé les arbres et le fond général du tableau, au lieu de datation du tableau, le dernier « 5 » (1853-5) a été rajouté tardivement.

²⁴ Le croquis de ce personnage sera scrupuleusement analysé à la section 2.2.

²⁵ Cette couleur a été adoptée à la recommandation de l'auteur de la thèse vétérinaire, Léa Rebsamen (2013 : 126).

²⁶ Cet homme n'a pas été préalablement examiné sans doute en raison du fait que le *Marché aux chevaux* a été principalement discuté par les études des genres et non sous un angle d'approche qui donne la priorité à l'analyse des chevaux en tant que telle.

muscles ainsi que la pilosité de son thorax. Son cœur bat à l'air libre. Appuyé sur le beau cheval à la couleur singulière, il avance avec assurance. Le quadrupède marche tout aussi fièrement. D'ailleurs, quoique ce dernier soit tenu, il n'est pas prisonnier. De son regard et de son corps, irradie la métaphore de ce que signifie être pris en charge avec respect. Il y a une lueur immanquable dans son œil droit tourné vers nous qui contraste de façon drastique avec l'œil du cheval blanc du centre²⁷. Contre toute attente de ce que dévoile le *Marché* en matière d'iniquité inter-espèces, l'équilibre est pourtant là, dans ce couple. La connexion passe de l'un à l'autre dans un mouvement fluide. Aucun ne tire. Aucun ne pousse. Chacun des partenaires bénéficie d'être si bien appareillé. Une portion certaine des chevaux et des hommes qui les entourent les admire. Effectivement, plusieurs regards humains et équins convergent vers le duo paisible (fig. 1.15). Le petit cheval alezan tenu par le cavalier du cheval noir cabré, a son oreille gauche couchée et l'oreille droite tournée vers eux en signe d'attention. Le couple est explicitement différent dans sa démonstration du rapport qu'il partage et crée spontanément une certaine envie. Consciemment ou non, humains et équins près d'eux pressentent l'appel d'un « autrement » et c'est ce que leur attention tournée vers eux communique. L'intégrité physique du cheval n'est pas violentée. Aucune douleur ne lui est infligée. Sa queue n'a pas non plus été coupée. Elle est demeurée longue et intègre. Et bien que l'homme au torse dénudé, comme ses confrères de sang, porte à la main sa cravache, celle-ci pend vers le bas et devient inutile.

Rosa Bonheur aura réfléchi la composition de son *Marché* très longuement. Pendant dix-huit mois, elle produira des croquis en vue de son exécution. À une certaine époque, l'artiste passait des journées entières dans les abattoirs. Les nombreux dessins préliminaires démontrent l'ampleur de sa réflexion (fig. 1.16, 1.17, 1.18). Claude Vignon au Salon de 1853, dira de la toile qu'elle « manifeste sans fracas un réalisme extraordinaire » (cité par Dussol 1997 : 46). En réaction au critique, j'ai grande peine à voir comment l'œuvre pourrait être plus criante. Elle incarne sous une forte proportion un réalisme indiscutable certes, mais elle comporte également plusieurs éléments qui s'en éloignent. Le tableau est rempli d'une agitation bruyante qui ne devrait pas laisser le spectateur se complaire devant cette toile d'un « beau réalisme » au détriment d'en

²⁷ Malheureusement, ce détail important ne se valide qu'une fois face à l'œuvre.

comprendre les enjeux réels. En effet, le *Marché* communique un tintamarre qui presse l'humain à sortir de sa torpeur vis-à-vis des relations binaires hiérarchisées où l'équin est malheureusement le grand perdant.

2.2 À cheval entre hospitalité et virilité

Pour Derrida, l'hospitalité n'est pas une question éthique parmi d'autres (2004 : 1400), l'éthique est hospitalité (1997a : 42) et elle réfère à l'inconditionnel (1997b : 91). Concept difficile à définir, ce que le philosophe accepte d'emblée, puisque « nous ne savons pas ce qu'est l'hospitalité » (2000 : 6), sans condition, infinie, elle est à venir. Ainsi, l'hospitalité derridienne ainsi que la virilité (dans son sens commun) sont des termes intimement constitutifs des tableaux à l'étude. De ce fait, ces œuvres commandent des questionnements importants quant à nos a priori. En premier lieu, comment est-ce possible d'héberger l'hospitalité à l'intérieur d'une structure d'exploitation inter-espèces au phallocentrisme humain en apparence envahissant?²⁸ Le *Marché aux chevaux*, par l'entremise de l'homme au torse dénudé et du cheval rouan²⁹, ouvre une brèche qui nous démontre sans équivoque la volonté de l'artiste à faire la démonstration qu'une hospitalité saine peut se retrouver dans les contextes les plus insoupçonnés. Deuxièmement, comment s'agence la virilité à un contexte d'accueil purement pacifique? Par *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, nous est offerte une vision de deux êtres à l'aspect résolument « mâle » qui sont pourtant à des lieux de toute manifestation de capacités agressives envers leurs montures. D'ailleurs, LA³⁰ virilité ne saurait se départir de sa contrepartie « femelle ». En effet, cette réalité où l'homme domine selon la tradition ce qu'il juge inférieur, dans le cas présent le cheval, ne peut s'incarner que partiellement, ou encore pas du tout, à l'intérieur des œuvres à l'étude. Rosa Bonheur ne le souhaite pas. Ni dans les œuvres examinées ni ailleurs dans son corpus. Au cours de sa carrière prolifique, Bonheur a peint le cheval abondamment et bon nombre d'autres

²⁸ Cixous dans une entrevue filmée nous rappelle qu'il est prudent d'utiliser délicatement ce terme qui met « trop facilement » tous les hommes dans le même panier. <https://www.youtube.com/watch?v=ZKUQWv0irVw> (À 3:35 minutes, consulté le 28 août 2016).

²⁹ Par souci de mettre l'accent sur son importance, ce cheval sera dorénavant appelé par sa couleur. D'ailleurs, cette pratique est fidèle à l'art de Bonheur qui nommait souvent ses œuvres équines en fonction des teintes de robes des sujets représentés.

³⁰ Le déterminant « la » est écrit en majuscules pour mettre de l'emphase sur le fait que même si les mots virilité et masculinité soient typiquement « mâles », leur déterminant est pourtant féminin : *la* masculinité, *la* virilité.

animaux³¹. La même éthique couvre l'ensemble de son corpus. Que ce soient les bovins, les ovins, les canidés ou encore les fauves, l'artiste peint et dessine l'animal avec grande considération; toujours³². Ainsi, LA masculinité en apparence vainqueur dans le *Marché*, et à la position sécurisée dans l'histoire, aura toujours un vagin pour Cixous³³. Et même si cette virilité dominante semble prendre toute la place à l'intérieur du *Marché*, elle « dérange » tellement que son contraire, ou encore sa version guérie, en émerge : l'homme au torse dénudé. En effet, celui-ci devient une « contrariété » bienvenue qui ouvre la vue et le dialogue sur un binaire de significations relationnelles entre humains et chevaux franchement exposées dans le *Marché* : la domination et le partenariat. Apparemment incapables de résolution, ces deux réalités se côtoient pourtant dans l'œuvre. Ainsi, les principes de la déconstruction s'appliquent parfaitement au *Marché* car ceux-ci visent à ne jamais laisser le balancier en état de déséquilibre trop longtemps. L'homme au torse dénudé observe, avec le détachement du sage, les crises inter-espèces qui les entourent, lui et le cheval rouan. Il surplombe de son calme viril les bassesses limitantes sous-jacentes à cette réalité « trop petite » pour sa grande capacité à Être en relation avec l'animal. Il semble savoir intrinsèquement que c'est avec toute la douceur du monde, selon les principes d'une hospitalité incarnée, qu'il agit avec justesse et justice dans son rapport à l'autre. Il est d'ailleurs important de souligner que, sous cet angle d'approche, le rouan est tout aussi présent à son humain que l'homme au torse dénudé l'est à lui. Ainsi, les oppositions de dualité et de paix inter-espèces qui organisent le *Marché aux chevaux* s'entrecroisent et fusionnent. Sur la toile, ils exposent leurs attributs et cette mixité pose problème à quiconque est préoccupé par l'établissement d'une signification immuable du *Marché*. Heureusement, l'objectif de ce travail n'est pas de « figer » le sens de l'œuvre. Par contre, même si le but est plutôt de la laisser nous offrir son contenu et d'apprécier ses divergences à la norme oppressive traditionnelle occidentale en matière de représentation des relations humaines/animales, je suis consciente que l'acte de peindre « fixe » immanquablement sur la toile ses sujets, comme l'acte d'écrire les « fixent »

³¹ Du 30 mai au 2 juin 1900, un an après le décès de Bonheur, se déroule la vente d'atelier de l'artiste à la Galerie George Petit. 1835 peintures, aquarelles, pastels et dessins composent l'inventaire impressionnant : 255 chevaux, 238 vaches, 221 fauves, 220 cerfs, 250 paysages, 95 chiens, 50 scènes rustiques... (Klumpke 1908 : 411).

³² Cet aspect sera plus amplement développé en conclusion.

³³ « *Writing for her is always in some sense a libidinal object or act.* » (Moi 1985 : 126)

dans des idées. Toutefois, par une observation fine, ouverte, éduquée sur les comportements équités et, surtout, tentant de se libérer des filtres issus de conditionnements limitants, il peut devenir possible de faire état de progrès.

L'homme au torse dénudé fait différemment de ses compères du *Marché*. En effet, puisque la virilité peut se définir comme étant le courage du mâle, on peut alors affirmer qu'il est courageux pour notre personnage de se distancer du lot et de faire dans la différence. Jacques Derrida propose le néologisme *différance*, qui par sa façon impensable de renommer un acquis, un connu, *ouvre l'histoire*. L'accent est mis sur ouvrir l'histoire, avec en tête l'histoire traditionnelle occidentale et sa manière (ou sa manie) de représenter le binaire hiérarchisé de l'humain supérieur à l'animal. Et c'est sous cette loupe que l'homme au torse dénudé et le cheval rouan sont extraits du lot et deviennent visibles, car ils sont *différents*. Les exposer est un processus de découverte qui s'apparente à une intervention chirurgicale sur la toile, capable de redonner l'évidence rétinienne : une extraction, un dépouillement, une réinitialisation. Le positionnement en avant-plan du duo dans la composition, ainsi que la sublime esquisse de l'homme au torse dénudé que nous examinerons subséquemment, ne laissent aucun doute quant à l'importance de ce qu'il représente pour l'artiste. Ce personnage, pourtant d'une valeur capitale, n'a pas été lui non plus précédemment étudié. Non pas volontairement, mais bien faute de capacité à percevoir et à ensuite articuler une telle possibilité relationnelle inter-espèces. Car, disons-le, « on ne connaît que ce que l'on nomme » (Keryell 2013 : 44). De plus, à la différence du 19^e siècle où les chevaux étaient omniprésents dans le quotidien, à notre époque très peu de gens ont la chance de les côtoyer fréquemment et ainsi de les connaître et d'apprendre à identifier les bénéfices mutuels à vivre à leur côté en harmonie.

Même dans le domaine animal, l'interprétation des relations inter-espèces du *Marché* faite par les experts affiche des lacunes importantes dans la compréhension des inégalités représentées dans le tableau. À cet effet, dans sa thèse pour le doctorat vétérinaire, Léa Rebsamen utilise le

terme « action » pour décrire la scène générale du *Marché*³⁴. À mon sens, les mots domination, conflit et violence auraient été plus exacts et convenables. Aussi, à l'époque de son exécution, une insouciance de la question animale régnait. Dans l'édition du *Daily News* du 19 juillet 1855, on parle alors « d'une vitalité exubérante » (cité par Rebsamen 2013 : 112). Ni l'hégémonie de l'homme sur l'animal, ni le gigantisme du *Marché* ne parvenaient alors, et encore aujourd'hui, à ébranler le regardeur critique ou l'historien de sa position stoïque. Par conséquent, l'homme au torse dénudé armé pacifiquement de ses propositions alternatives, passe tout aussi inaperçu. Pourtant, l'éthique relationnelle que cet homme bon incarne avec le cheval rouan est bel et bien réelle dans le tableau, autant qu'elle est possible dans le monde. Une relation paisible avec l'animal ne relève pas du fantasmagorique. Ainsi, en ce qui concerne ce couple, l'absence de leur reconnaissance malgré leur évidente présence, pourrait s'apparenter au fait qu'elle ne correspond à rien dans le discours reconnu dans le milieu de l'histoire de l'art concernant l'art animalier. La relation sereine devient visible et donc lisible, par l'articulation d'une éthique alternative équitable inter-espèces tel que promue par les *animal studies*. Une fois la possibilité d'une paix inter-espèces acceptée comme possible, la figure du cheval rouan et de son compagnon humain réapparaît. La paire intervient dans le souvenir que l'humanité s'est développée aux côtés des animaux et encore plus précisément, comme le rappellent Garry Marvin et Susan McHugh (2014) dans *Introduction to Human-Animal Studies*, parmi les animaux. Et une fois révélé, comment ne pas être en amour avec ce personnage qui incarne la bonté? Séduisant à la manière d'un cheval magnifique : c'est un percheron humain. Un être à cheval sur les frontières de l'homme et de l'animal. Un humain qui endosse une animalité qui le bonifie. Puissant, il sème sur son passage un sentiment d'admiration nous faisant prendre conscience de nos limites, de nos capacités moindres d'Être avec l'animal et finalement d'Être à soi. C'est un homme de la nature. Un homme du terrain. Un homme vrai et digne. Dans le *Marché*, il est représenté avec la même attention que Rosa Bonheur investit dans ses animaux. Elle a soigné les détails de son corps, de son vêtement, de son expression. D'ailleurs, son corps est une force massive de muscles, de centrage, de vie et de présence. Ses vêtements ont été travaillés dans tous leurs plis (fig. 1.19). Et

³⁴ « L'action est partout, personne n'est au repos, chaque bête trotte, galope, se cabre, mord son voisin, tire sur sa bride maintenue tant bien que mal par les palefreniers qui courent, chevauchent, cravachent, talonnent, tirent sur les reines. » (Rebsamen 2013 : 116).

des traits de son visage se dégagent la paix. Côte à côte avec les autres acteurs humains du tableau, il représente une « dévirilisation » non réductrice de l'homme qui se situe à l'opposé du phallocentrisme majoritairement trouvé dans le tableau, ainsi que dans l'histoire de l'art occidentale en général dans son rapport à l'animal.

L'importance que Bonheur donne à ce personnage vient contredire l'argument du critique Ruskin selon lequel l'artiste répugne à peindre le visage humain et, lorsqu'elle le fait, celui-ci n'a pas de caractère³⁵. En réaction, Bonheur dira de lui : « C'est un gentilhomme, très éduqué, mais c'est un théoricien. Il voit la nature avec un petit oeil - tout à fait comme un oiseau » (Klumpke 1908 : 334). L'examen attentif de la sublime esquisse qu'en a fait l'artiste ne laisse planer aucun doute quant à son importance capitale dans la composition de son chef-d'œuvre. Le dessin de l'homme démontre que le personnage s'est légèrement transformé du croquis vers l'œuvre, mais si peu dans son essence. Du passage de l'idée où il était seul sur son papier, à sa place sur la toile parmi les autres, il s'est personnifié : passant d'un être droit et ferme (fig. 1.20) à un être souple et ouvert (fig. 1.14). En chemin, il est devenu un humain encore meilleur. Du coin gauche de la toile, il regarde la scène en restant humble. D'ailleurs, dans certains croquis préparatoires de l'œuvre, bien que la composition générale ait bougé, la place de ce dernier ainsi que celle du cheval rouan est demeurée stable. Avec son cheval il est bien au-delà de ces luttes de pouvoir. Installé sur une plus haute marche des consciences, il comprend que l'abîme le séparant de ses confrères ne relève pas d'un don de sa part, mais bien d'un manque de connaissance de la leur. Connaissance de soi, connaissance de l'animal. Lui, il sait. Par ricochet, l'artiste sait aussi. Le croquis qu'elle en a fait ne comporte aucune rature ni signe de trace effacée. La craie noire est utilisée avec précision et le trait produit est extrêmement sûr. Et ce contrairement aux autres esquisses du *Marché* où les différents acteurs ne jouissent pas du tout de la même précision époustouflante. En effet, dans le croquis réservé exclusivement à l'homme au torse dénudé, la

³⁵ « In *The Horse Fair* the human faces were nearly all dextrously, but disagreeably, hidden, and the one chiefly shown had not the slightest character » (*The Works of John Ruskin*, vol. XIV, p. 172-173 cité par Saslow 1992 : 189). Chadwick (1993 : 95) fera quant à elle remarquer que Ruskin critique Bonheur « for failing to establish a link between human and animal through the representation of affective bonding » ('if she cannot paint a man's face, she can neither paint a horse's or a dog's') (*The Works of John Ruskin*, vol. XXXIV, p. 641).

musculature de son thorax et de son bras est superbement détaillée. C'est une certitude qu'elle le veut fort et imposant. Tous les détails de son bras droit, déjà en position vers le cheval, sont définis avec grande exactitude. On devine que ce qui se situe au bout du membre, l'animal, n'est que l'extension de son être, qu'il n'y a pas de coupure souhaitée par l'artiste entre les espèces. D'ailleurs, une fine ligne s'échappe de sa main droite (fig. 1.21). Un fil. Infinitésimal. Une trace. Telle une racine d'en haut reliée à son tronc d'en bas. Le cheval deviné et l'homme deviennent deux composantes d'une même entité, indispensables l'une pour l'autre. A cet effet, à peine discernables, de fins traits bleus transversaux parcourent l'homme et il est impossible de savoir leur direction. Ainsi, disons de sa main droite, les traits descendent langoureusement le membre en suivant les découpes du biceps, de l'épaule, traversent son poitrail en plein cœur dans une diagonale parfaite, et rejoignent la ligne suggérée supérieure de son avant-bras gauche. Le lien part du cheval vers l'homme ou peut-être de l'homme vers le cheval? On ne saurait dire. Telluriques ou éthériques, mais assurément à l'image de ce que représente le personnage, ces traits ne s'offrent pas spontanément à voir : ils requièrent une observation très fine³⁶. Cet entrelacs de l'humain à l'animal, et vice-versa, annihile de fait les conceptions hégémoniques. Ils discourent par le pictural de communion. Un « halo » blanc suit cette ligne transverse en « élargissant » son effet. Celui-ci vient faire des éclats de lumière tout au long du bras, en passant sur les clavicules, sous le bras, dans le creux de l'aisselle, entre les côtes, sur les pectoraux, touche les muscles intercostaux, les abdominaux et longe parfaitement les traits bleus du membre gauche suggéré. Le blanc quitte sa trajectoire et va jusqu'à venir se déposer sur le dessus de la tête de l'homme et sur son front, juste au-dessus des sourcils, là où les concepts se réfléchissent. « La ligne sèche comme un fil de fer n'existe pas dans la nature, chaque objet est entouré de son atmosphère. Ce n'est qu'en se gravant cette loi dans l'esprit qu'on arrive à rendre le relief des êtres et des choses... de la vie réelle » (Klumpke 1908 : 334). Par ce croquis époustouflant, Bonheur réussit son pari : faire prendre conscience de ses valeurs profondes d'interconnexion des règnes. Celui-ci est la preuve extraordinaire de combien elle sait communiquer à merveille par son art, avec finesse, à travers ses choix de couleurs, de composition et de types de traits,

³⁶ La description du Met et celle faite dans le catalogue le plus complet sur l'artiste *Rosa Bonheur 1822-1899* (1997) ne font pas mention de ce détail. Leur description de ce croquis est par ailleurs très sommaire.

l'essence même d'une éthique animale.

Compte tenu de ce qui précède, un mot s'impose pour décrire le croquis de ce personnage qui deviendra si important dans la composition : poignant. Sa main est d'ailleurs dessinée avec une dextérité époustouflante. Particulièrement, l'ongle du pouce, ce doigt qui se referme sur tous les autres pour former le poing, est d'un réalisme phénoménal. On y sent la crasse sous l'ongle, tel le cheval qui amasse la terre sous ses sabots. On la voit. Son bras gauche semi-absent réaffirme son pacifisme. Cette main, dans l'œuvre, maintiendra sa cravache bien basse. De plus, l'homme regarde loin devant. Il avance avec fierté et assurance. La profondeur de son regard est stupéfiante : sans peur, centré. Droiture et équilibre sont les termes qui émanent de tout son être. Ce sont des termes qui s'introduisent d'ailleurs dans certains croquis (fig. 30) de même qu'ils sont généralement constitutifs de son élan dans la représentation de l'équin. À l'image de ce même équilibre qu'il incarne, sa morphologie est un sublime amalgame d'angles droits et de courbes. Il est en marche. On le devine par sa position suggérée. Sa jambe droite est plus en avant et son corps subit une légère torsion. Ses épaules sont parfaitement alignées avec son bassin, ainsi qu'avec son regard. Dans l'œuvre, il avancera au diapason avec le cheval rouan. Le papier utilisé est légèrement texturé et parsemé de parcelles de pigments (fig. 1.22). Il rappelle le sable avec ses milliards de minuscules cristaux. Comme si déjà, avec son choix de papier pour l'esquisse, Bonheur affirmait son souhait de créer son œuvre avec le grain de la vie. De plus, sa couleur convient parfaitement à la représentation de la peau de l'homme. Il permet d'y inscrire avec encore plus de crédibilité les détails le constituant. Dans le *Marché*, sa prise au cheval sera ferme, mais sans tension aucune. Ainsi, fidèle au croquis, toute la gestuelle de son être démontre une maîtrise complète et puissante, sans usage de la force où le lien avec le cheval est manifeste. Le couple échappe efficacement à la logique dominante et vient déjouer nos repères de catégorisation hiérarchique. L'homme au torse dénudé auprès du cheval rouan vient prouver hors de tout doute que l'hospitalité bienveillante est, contre toute attente, présente et manifeste dans le célèbre *Marché* de Bonheur.

De *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, l'hospitalité rayonne globalement entre les espèces. Du

tableau émane « un accueil où l'éthique interrompt la tradition » pour reprendre la magnifique expression de Derrida dans son adieu à Lévinas (1997: 41, cité par Still 2013 : 232). Quoique soit indiscutable le caractère viril des sujets humains du tableau, il est impossible de faire abstraction de la part de bienveillance dans leur rapport à l'animal. Aussi, tout comme chez plusieurs chevaux du *Marché*, le sexe est clairement représenté. Il n'y a aucune gêne, aucune fausse pudeur de la part de l'artiste à afficher les attributs virils de l'animal si doux. Des personnages humains du tableau, la bonté envers l'équin abonde. Les deux guerriers amérindiens sont à cheval sur leurs montures, mais n'abusent d'aucun instrument de contention. Le désir de contrôle est absent. Représentés dans la vaste plaine, le fond du tableau fait parfaitement écho à la liberté qui comble la relation humaine/animale de l'œuvre³⁷. Cette douceur entre les espèces se retrouve blottie dans la composition dans une concavité naturelle, tel un bol évasé, formée par la nature qui les entoure. Effectivement, les couples sont situés dans un creux à peu près grand juste pour eux. Ils s'en trouvent imbriqués dans l'environnement. Et cette nature ne les emprisonne pas. Contrairement à la culture, qui elle prend au lasso, la nature laisse *être* ces êtres. Ainsi nichés, les chevaux sont plus « paisibles » dans le tableau amérindien que dans le *Marché*. D'ailleurs, bien que le *Marché aux chevaux* soit considéré comme étant son chef-d'œuvre, *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est beaucoup plus près de l'énergie habituellement retrouvée dans le corpus de l'artiste. Dans l'œuvre, les couples sont à l'arrêt, mais il est clair que le calme émanant de l'équité relationnelle qui les unit est indépendant de l'allure à laquelle ils sont représentés.

Rocky Bear and Chief Red Shirt ainsi que le *Marché*, rendent impossible de situer sans bavure les frontières d'hospitalité et d'inhospitalité. Les œuvres démontrent qu'elles ne peuvent pas occuper des lieux immuables. L'inhospitalité entoure l'homme au torse dénudé et son partenaire équin autant que les Amérindiens et leurs montures. En effet, « l'Ouest sauvage » a longtemps été qualifié de contrée inhospitalière. Pourtant, le caractère inhospitalier de l'environnement ne peut éradiquer la réalité harmonieuse inter-espèces représentée dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt*. De plus, l'homme au torse dénudé avec le cheval rouan réussissent à

³⁷ Les composantes de ce tableau et ses constituantes de paix inter-espèces seront plus amplement examinées au chapitre 3.

contrebalancer une situation de total chaos, une ambiance survoltée, potentiellement effrayante à l'intérieur du *Marché*. Ainsi, la parole philosophique épouse la logique d'un raisonnement pour en brusquer l'évidence. Une aporie : telle une croisée indécidable des chemins où un « tout autre » apprivoisé fait irruption (Derrida et Dufourmantelle 1997 : 30). Ces situations font écho à l'histoire de la femme et de son chat dans le très beau *Messie* de Cixous, où s'articule ce que Judith Still nomme un questionnement radical des frontières entre les espèces [*boundaries between species*] (2013 : 236). On y lit que celle-ci « avait perdu tout goût du pouvoir » qu'à travers leur relation « les certitudes se diffusent » jusqu'à ce que la femme « entre dans la compréhension du mystère » (Cixous 1996 : 55-56). En effet, les Amérindiens et l'homme au torse dénudé font la preuve d'un tout autre. Mais est-ce réellement un mystère? Dans cet ailleurs, le pouvoir hégémonique de la race humaine se meurt, permettant ainsi l'émergence d'une réalité incertaine aux yeux des masses. Pourtant, l'harmonie inter-espèces est vécue au quotidien par les acteurs du tableau. Bonheur fait quant à elle indéniablement preuve d'hospitalité dans son art en laissant, sous un couvert réaliste, beaucoup de place à la vie. Elle dépeint les animaux fidèlement³⁸ tout en leur permettant l'accès à des échappatoires. Elle leur démontre son respect en prenant en compte leur besoin de liberté, même si les mœurs de la tradition ne prennent pas spontanément en compte ce dernier aspect. L'entrelacement, où le bien-être de l'un est volontairement inséparable du bien-être de l'autre, s'applique parfaitement à la résolution de cette « mystérieuse » recette de paix inter-espèces promue par Bonheur. De plus, l'humain doit, pour Derrida, offrir l'hospitalité aux *autres* et non seulement aux *semblables*, pour atteindre l'humanité. Une responsabilité qui fait du lien avec son équivalent anglophone *response-able* : avoir la capacité de répondre. Ainsi, le concept d'hospitalité lié à la question de l'animal ouvre la question des frontières entre les espèces (Still 2013 : 220). Derrida et Cixous nous encouragent à être alerte aux questions de marges et de frontières.

L'hospitalité, s'il y en a une –doit, aura à s'ouvrir à un autre qui n'est pas moi, mon hôte, mon autre, même pas mon voisin ou mon frère, peut-être un 'animal'- je dis animal en premier lieu avec respect pour Noé qui, sous les ordres de Dieu et jusqu'à ce que la paix revienne, a étendu l'hospitalité aux animaux qui ont été abrités et sauvés dans l'arche [...].

³⁸ Bernard Denis, professeur à l'École Nationale Vétérinaire de Nantes, considère Rosa Bonheur comme un remarquable témoin zootechnique de son époque (1997 : 145-151).

(Anidjar 2002 cité par Still 2013 : 229, trad. libre)³⁹

Ainsi les animaux deviennent ceux vers qui, en premier lieu, notre réflexe d'hospitalité devrait se tourner. Et bien que l'acte de peindre⁴⁰ soit toujours une certaine forme de domination, Bonheur ouvre néanmoins un espace d'accueil inter-espèces par les Amérindiens de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* ainsi que l'homme au torse dénudé du *Marché*. En effet, auprès de ces hommes, le cheval occupe une place de choix. Il est jugé digne de la plus grande des présences dans leur existence et leur réalité du moment. Même si ces deux tableaux de l'artiste et ses acteurs se retrouvent de fait « coincés » dans l'art animalier qui assujettit par habitude l'animal d'emblée, Bonheur a su leur faire endosser des caractéristiques de refuges bienveillants.

Trop souvent, la façon traditionnelle de traiter les chevaux (artistiquement et dans nos rapports avec eux) se trouve à l'opposé de toute tentative de sérénité. Par expérience, cette iniquité peut causer beaucoup de tourment à quiconque ressent un inconfort dans la pratique courante et cherche une solution de rechange sans savoir où se tourner⁴¹. À cet effet, Derrida nous rappelle les limites que l'obéissance au code social inculqué par notre système d'éducation, inflige à une hospitalité souhaitée inconditionnelle. Il nous met en garde contre un certain degré de regret qui peut être ressenti à l'exercice d'une hospitalité sans condition impossible à incarner. En ce sens, il est sage de faire la paix avec l'impossibilité d'incarner une hospitalité sans condition dans l'œuvre d'art, comme dans la vie. Mais tout comme Derrida qui reconnaît déjà la cause perdue d'avance, Bonheur « tend vers » cette idée impossible. Tous deux, dans leurs disciplines respectives, au meilleur de leurs limites humaines, comprennent la valeur de faire l'effort d'accueillir avec respect, dignité et bienveillance l'animal. En ce sens, manifestées par des personnages à la virilité assumée, les deux tableaux renferment leurs traces respectives

³⁹ « Hospitality, therefore-if there is any-must, would have to, open itself to an other that is not mine, my hôte, my other, not even my neighbor or my brother, perhaps an 'animal'- I do say animal, first of all with regards to Noah who, on God's order and until the day of peace's return, extended hospitality to animals sheltered and saved on the ark [...]. »

⁴⁰ J'attire ici l'attention sur le mot peindre qui devrait presque devenir *dé-peindre* sous la loupe du travail de Bonheur. Puisque celle-ci cherche à ne pas complètement les emprisonner sous la peinture, en plus de souhaiter les représenter tels qu'ils sont.

⁴¹ Je fais ici référence en partie à mon errance personnelle dans l'industrie équine, allant d'une discipline à l'autre, à la recherche d'une alternative à la domination sur l'animal partout rencontrée.

d'espoirs pour la race humaine dans son lien à l'animal. Des hommes qui sont dans l'accueil de leur propre nature en plus d'être accueillants de la nature de « l'autre » : leurs partenaires équins. Se tenant droits et fiers, la structure sacrificielle⁴² est déconstruite, déjouée, par la preuve d'une hospitalité déconcertante dans le contexte de la tradition, qui manifeste une indéniable éthique du don. Les idées de Derrida nous amènent cette fois à réfléchir à l'importance de la notion d'engagement car l'hospitalité de l'étranger, ici de l'animal, comporte des devoirs (1997 : 27). Des obligations qui d'ailleurs soulèvent un questionnement « du bien » qui reviendra à déterminer la meilleure manière, la plus respectueuse et la plus reconnaissante, la plus donnante aussi de se rapporter à l'autre et de rapporter l'autre à soi (Derrida 1992 : 296, cité par Still 2013 : 230). Dans la même veine, Derrida, de même que plusieurs auteurs impliqués dans les *animal studies*, stipulent que la domestication est la forme de relation la moins séduisante que l'animal puisse entretenir avec l'humain. Je me sens bien loin de partager entièrement la réflexion des penseurs importants qui jugent la domestication exclusivement négative. Leurs idées sur la question me semblent trop rigides et l'expérience montre que la solution se trouve très peu souvent dans les extrêmes. À cet effet, les propos de Patrick Llored sur la transformation interspécifique s'appliquent. Phénomène très intéressant, le concept prend en compte le processus de domestication de l'animal suivi de l'observation de changements chez l'humain via cette « appropriation de l'animal » (2012 : 67-82). Le concept de domestication dans l'œuvre d'art quant à lui, et spécifiquement dans la peinture animalière, revient à tout contrôler d'avance par des gestes et des idées qui appartiennent à un mouvement dominant dont l'artiste ne questionne pas les fondements. L'artiste impose à ses animaux des fonctions et ainsi se fait maître de la toile et de ses sujets. L'art de Bonheur ne représente pas cette façon de faire. Il pourrait être intéressant d'appliquer à la pratique de Bonheur les idées de Barbara Creed discourant à propos d'acteurs passionnés qui adoptent des gestes ou des comportements animaux⁴³. Une proposition pourrait alors être que l'artiste sentait une telle connexion avec les animaux à travers son art que son être en entier y était absorbé. Vivre avec eux devenait pour elle une expérience profonde, mystique et

⁴² Expression de Derrida.

⁴³ Creed fait ici référence entre autre au garçon dans *Equus* qui porte la bride et se frappe les flancs avec la cravache comme s'il était un cheval (Dir. Sidney Lumet, UK, 1977).

même religieuse. Relevant de la plus profonde intimité⁴⁴. Bonheur disait : « J'ai suivi la pensée de Schiller : "Si l'homme a quelque chose à donner à l'art c'est lui-même. Ce que nous empruntons au-dehors doit renaître pour ainsi dire en nous." Si vous négligez le souffle divin qui doit faire vibrer votre toile, vous n'avez rien senti et votre œuvre restera inerte » (*Éducation esthétique du genre humain* cité par Klumpke 1908 : 335-336). À la suite de ces mots de l'artiste et reliés aux idées de la déconstruction, la philosophie de Llored fait grand sens dans la compréhension des subtilités relationnelles avec l'animal que l'artiste souhaite démystifier. En effet, son mode de vie, constamment entourée d'animaux, de même que l'observation des œuvres à l'étude et des dessins qui leur sont reliés, ne laissent aucun doute quant à l'aspiration de Bonheur de participer à l'effondrement des frontières inégales traditionnellement figées entre humains et animaux. Ainsi, l'altérité dans les œuvres de Bonheur ne conditionne pas le rapport à l'hospitalité. La différence ouvre sur une *différance* bienvenue d'où découle une expansion des rapports inter-espèces. Et bien qu'il soit difficile de nommer exactement ce que nous offrent l'homme au torse dénudé, les Amérindiens et les chevaux associés, nous pouvons tout de même nous reposer sur quelques détails précis des œuvres qui agissent comme des repères à la reconnaissance du paisible de la relation. Ainsi la gestuelle des acteurs impliqués, une fois bien observée, ne peut mentir sur ce qu'elle révèle de sensibilité. Ceux-ci démontrent que la relation animale/humaine qui tend vers plus de paix n'a pas besoin d'être complètement « nommable », claire et définie pour exister et qu'elle demeure néanmoins une option à la norme. Une relation qui demande l'ouverture et l'indépendance nécessaires à se distancier des concepts hiérarchisés relationnels traditionnels pour laisser émerger un degré certain de liberté. Et ainsi plonger dans un univers où, pour reprendre les mots de Cixous, « rien n'était ce que les mots disaient » (1996 : 55).

Car clamons le bien haut, le cheval a un besoin extraordinaire de liberté. La science de l'éthologie équine nous apporte la compréhension de la nature intrinsèque de l'animal qui bien

⁴⁴ Creed parlant spécifiquement de Timothy Treadwell (*Grizzly Man*, Dir. Werner Herzog, USA, 2005) (trad. libre) : Il sentait un tel lien avec l'ours que tout son être en fut submergé; vivre avec les ours était une expérience profonde, mystique et même religieuse. « He felt such a strong connection to the bears it engulfed his entire being; living with the bears was a deep, mystical, even religious experience » (2015 : 52).

que très curieux de nature, gère les anxiogènes par la fuite. Tenir un cheval « en place » par des moyens de contention sévère le prive de cette possibilité de s'enfuir en cas de « danger » ressenti. D'autre part, l'équin est un animal de troupeau et cherche naturellement la compagnie⁴⁵. L'humain pourra parfaitement remplir ce rôle de compagnon sécurisant. Pour bien comprendre ces dimensions de la réalité équine, il est important de se rappeler qu'avant sa domestication, l'*equus caballus* a 50 millions d'années de « vie libre » à son actif. Dès que s'inventa le concept d'appartenance, il est plausible de penser que la liberté nécessaire au respect des besoins de l'animal est devenue moins acceptable pour l'humain, car elle se conjugue avec la peur de perdre. De là prendrait alors racine le problème de contrôle et d'excès. La solution pour sortir de cet enfer de peur est certainement une compréhension de la nature du cheval combinée à un accueil bienveillant envers soi-même où l'humain, humblement vulnérable, accepte de s'ouvrir à un amour qui ne laisse pas guider ses actions par la crainte de perdre. Il n'y a peut-être pas de plus grande démonstration de courage pour le genre humain que d'aimer totalement au point d'embrasser la potentielle douleur de se voir enlever ce qu'on chérit, l'animal lui ne sait que vivre. Cixous parlant de sa relation avec son chien Fips dit : « je voulais qu'il m'aime comme ceci et pas comme cela... Il m'a aimé comme un animal, loin de mon idéal » (1998 : 188). Nous avons beaucoup à apprendre. Une amitié délicate [*delicate friends*]⁴⁶ est donc requise, faisant écho au coup de pinceau délicat que l'artiste dépose sur ses chevaux⁴⁷, s'applique aux paramètres relationnels requis pour un gage de succès entre les espèces. Derrida s'intéresse à sa façon à ce concept en argumentant, par exemple, qu'en laissant entrer le serpent dans la maison, est-ce nous humains qui faisons preuve d'hospitalité ou serait-ce plutôt le serpent qui nous accueille sur une terre qui est la sienne, sa demeure? Ainsi, le fait que les études antérieures du *Marché* soient demeurées sourdes et aveugles au cri de désespoir transmis par l'œil du cheval blanc au centre du tableau, parle du manque de délicatesse extraordinaire qui lie l'historien aux chevaux de Bonheur et, par extension, à l'animal dans l'art en général. D'ailleurs, les mêmes questionnements s'appliquent à nos relations actuelles avec le cheval. Se déclarer humblement hôte demande de

⁴⁵ Sans vouloir donner une explication trop réductrice, celui-ci agira sous les principes directeurs d'une logique qui vise à s'assurer d'un maximum de protection en cas de présence de prédateurs.

⁴⁶ Ce terme est inspiré des idées de Luce Irigaray.

⁴⁷ Cette notion sera abondamment traitée dans la section 3.1.

repenser la tendance humaine à l'appropriation et ainsi, à laisser aller le goût du pouvoir. La zoopolitique propose de réinventer la manière d'habiter le monde. Elle consacre les animaux domestiques membres à part entière de la communauté. Sans toutefois souhaiter aller aux extrêmes d'une telle proposition, cette idée fait sens et s'incarne dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt* tout comme dans le *Marché aux chevaux* par l'interstice créé par le cheval rouan accompagné par l'homme au torse dénudé.

Pour appuyer les concepts discutés précédemment, Rosa Bonheur avait elle-même des comportements qui portent à croire qu'elle savait marier dans sa vie l'acte « viril » et courageux à une hospitalité singulière. C'est d'ailleurs probablement grâce à la combinaison de ses traits de personnalité originaux qu'il existe tant d'écriture romanesque à son sujet, où les détails prouvant l'unicité généreuse et marginale du personnage dans son lien à l'animal abondent⁴⁸.

2.3 L'art de faire état de modernité par indécidabilité

Les deux tableaux à l'étude échappent au cadre de référence traditionnel. Chacun à leur façon, ils en débordent et clament un message nouveau en matière de relation entre humains et chevaux. Rosa Bonheur avec *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, ainsi qu'avec son *Marché aux chevaux* brise ce cadre conceptuel de référence. Il en va d'ailleurs de même pour *Peau-rouge à cheval* (1889) (fig. 31) et l'étude *Indien à cheval armés de lances* (1889) (fig. 32). Assurément, ces tableaux se soustraient des contraintes de l'art animalier jusqu'alors dominantes. Le *Marché aux chevaux* y échappe subtilement par le partenariat du cheval rouan et du personnage au torse dénudé ainsi que par de nombreux détails qui affichent la volonté de l'artiste à briser les carcans et à déjouer la logique traditionnelle binaire de l'époque, soit d'une culture supérieure à la nature. Dans le cas de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, il n'est pas étonnant que l'œuvre soit passée inaperçue lors de sa mise en circulation, car la manière qu'a Bonheur de représenter avec brio le cheval, en relation équitable avec l'humain, est jusqu'alors quasi inexistante dans l'art occidental,

⁴⁸ Je me permettrai de revenir sur cet aspect non négligeable en conclusion.

et donc en quelque sorte, impossible à nommer⁴⁹. L'artiste reconnue de tous pour ses qualités hors norme de mimesis, fait preuve par ce tableau des possibilités de l'inexistence de rapports de pouvoir entre espèces. En effet, cette œuvre est un précieux modèle relationnel où le partenariat humain/animal est équitable, efficace et donc, au final, parfait. *Rocky Bear and Chief Red Shirt* représente donc une marche à suivre. Ce qui en émane est une envahissante indécidabilité, pour le plus grand bonheur des amoureux comme moi d'harmonie inter-espèces où les frontières du binaire animal/humain se diffusent. Effectivement, c'est avec grande efficacité que l'œuvre résiste à l'idéologie dominante. Et en plus que l'harmonie sur le plan relationnel entre chevaux et humains soit parfaite, tous les éléments de la composition plastique s'emboîtent les uns dans les autres. Le sol avec le sabot du cheval, le cheval dans l'humain, le bras du cavalier dans les nuages... Une interpénétration des règnes, et sans limites, à l'image de l'horizon qui s'étire derrière les couples. Pour rendre justice à cette libération égalitaire, le cadre lui-même devrait disparaître pour que cette réalité se disperse et s'étende à l'infini; à l'infini de tous les possibles entre humains et chevaux. *Rocky Bear and Chief Red Shirt* existe pour déstabiliser. L'œuvre nous parle de potentiels inexploités. Comme si au bout des conventions, la division inter-espèces était simplement une invention dont nous ne savons plus nous défaire. Un boulet de l'esprit pris dans la chair des croyances. Le consensus chez les historiens d'art, dû au classement classique occidental, a confiné l'œuvre dans la catégorie « Ouest américain », d'où son emplacement actuel au TAM dans la *Haub Family Collection of Western American Art*. L'écriture *sous rature* de Derrida agit ici comme métaphore en démontrant l'inaptitude du terme utilisé pour la classification de l'œuvre et le fait qu'on ne peut faire sans lui. Elle démontre sa position insoutenable [*untenable*] de même que sa nécessité-pour-l'instant (Orton 1994 : 227). L'indécidabilité de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* commande donc une appellation nouvelle. En effet, son sujet fait que celle-ci ne se situe avec certitude, nulle part et partout à la fois, et les enjeux qu'elle abrite se laissent deviner sans s'imposer, ce qui lui donne en fait tout son pouvoir de vérité.

⁴⁹ L'artiste aura produit sept œuvres sous le même thème, toutes aujourd'hui dispersées de part et d'autre à la suite de la vente d'atelier qui s'est tenue du 30 mai au 2 juin 1900, à la Galerie Georges Petit. Au moment de la vente, l'œuvre #673, était nommée « *Cavaliers peaux-rouges guettant un ennemi* ». Voir en annexe b la copie de la page du catalogue de vente fournie généreusement par le TAM.

Le *Marché aux chevaux* devient également tout aussi « inclassable » puisqu'il abrite subtilement son propre contraire. Ainsi, l'homme au torse dénudé et le cheval rouan se superposent sur l'ensemble. À l'image d'un collage, il paraît déposé, rajouté. Bien qu'il soit techniquement constitué du même matériel que toutes les composantes de l'œuvre, la substance de sa relation au cheval est toute autre, car il fonctionne selon un registre alternatif de compréhension, ce qui le rend à son tour présent et absent à la fois. Son croquis étudié précédemment démontre combien sa représentation a été scrupuleusement réfléchi et travaillée. Ou a-t-elle été tellement réfléchi d'ailleurs? L'esquisse est dessinée d'une main si sûre, sans aucune trace d'hésitation, qu'il devient raisonnable de se questionner à savoir si c'est par un processus intellectuel qu'un tel personnage est né, ou plutôt par une intuition indicible qui s'est faite maître de la main de l'artiste? Selon la deuxième hypothèse, Bonheur aurait ainsi avoué dans son art son grand amour déjà évident pour l'animal, mais surtout, son désir de le voir s'émanciper dans les réalités qui le lient à l'humain. Bonheur dira : « Plus je vis, plus je réfléchis, plus je suis persuadée que toute l'activité humaine doit tendre exclusivement à rehausser l'âme » (Klumpke 1908 : 301).

Le défi avec *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est, entre autres, qu'elle soulève une difficulté importante d'appellation. Effectivement, l'œuvre est parfaite pour imager combien il est difficile de sortir de l'anthropocentrisme et des limites d'un langage confiné dans le logocentrisme et les mots humains. L'expression « être à cheval » n'a pas son équivalent lorsque le binaire hiérarchisé est renversé. Il n'existe pas de formule linguistique qui « partant » du cheval, exprime la réalité « d'avoir un humain sur le dos » ou encore « d'être monté par un humain ». Dans la même logique, à l'étude attentive du tableau, il est impossible de savoir sans équivoque ce que nous avons sous les yeux. En souhaitant désespérément s'accrocher au connu, l'étude de l'œuvre peut en effet nous laisser en suspens. C'est qu'à l'image du zèbre dont le pelage est constitué de rayures noires sur un fond blanc ou encore de rayures blanches sur un fond noir, l'œuvre de Bonheur est une peinture d'Amérindiens à cheval autant qu'elle est une peinture de chevaux ayant des Amérindiens sur leurs dos. L'artiste offre une homogénéité qui permet à l'historien

d'art de se reposer de tant de termes et conventions. L'équilibre y est atteint à travers une indécidabilité visuelle salvatrice à la cause de la paix entre les espèces. On y retrouve une oscillation harmonieuse de mesures égales. Une tension des plus agréables qui nous permet de passer de l'un à l'autre des règnes sans interruption. Une simultanément particulièrement ambiguë et, au final, profondément respectueuse. En effet, l'œuvre est sise sur les traces d'un continuum irrésistible d'un monde ouvert de possibles, jusqu'alors inimaginables dans le domaine des relations de l'humain avec l'équin. Bonheur permet la mise en lumière de cette vérité sans avoir la volonté de garder les choses figées. En évitant les significations précises, en résulte une intelligibilité des relations inter-espèces relevant du principe d'unité. Et ainsi Bonheur va au-delà de la performance dans l'illustration. En s'affirmant de la sorte, l'image nous laisse vulnérable devant des convenances qui s'effritent, que nous tenions pourtant pour acquises. Par *Rocky Bear and Chief Red Shirt* les réalités humaines et animales intimement liées sont infiniment dynamisées par un processus d'échanges allant de l'humain-sujet vers l'animal-sujet, et vice-versa. L'équité est telle qu'il n'y a pas « d'objet »; que des sujets équivalents. La représentation vient drastiquement compromettre le modèle de pensée classique cartésien dualiste entre humains et animaux. De plus, à l'image de Cixous qui nie la possibilité de définir sans équivoque une pratique féministe de l'écriture (Moi 2002 : 109), les chevaux de Bonheur et les humains auxquels ils sont liés se libèrent de toutes limitations issues de la tradition occidentale artistique quant à leur capacité relationnelle.

On ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallogocentrique; 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 subjugué jamais » (Cixous 2010 : 50-51).

Ainsi l'écriture de Cixous, tout comme les tableaux à l'étude, se distance des séparations, des rigidités. De plus, un certain degré d'inter connectivité se poursuit aussi dans une parenté reconnaissable entre les œuvres. En effet, les fonds se ressemblent et les deux compositions sont divisées classiquement aux trois quarts par une ligne d'horizon que surplombe un ciel bleu,

parsemé de quelques nuages. D'ailleurs, les ciels font individuellement écho à l'émotion dominante du tableau auquel ils appartiennent. Celui du *Marché* laisse présager l'orage tandis que celui de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est au beau fixe. Dans le *Marché*, le ciel autour de l'asile est « ecchymosé », sa teinte reflétant le caractère meurtri des relations entre espèces et d'une humanité, qui malade, le permet. Le dôme de la Salpêtrière, au bout du boulevard de l'hôpital, invite tout de même à la guérison. Encore, il y a espoir. Tandis que pour *Rocky Bear et Chief Red Shirt*, en écho à l'institution, les montagnes au loin agissent tel un salut guérisseur pour ces Lakotas si loin de la maison. Effectivement, respectivement, les parties gauches ouvrent sur le lointain et nous le révèlent, tandis que les droites restent « obscurcies » par de petits monts verdoyants très détaillés. Ces détails de composition ne sont pas génériques à l'ensemble du corpus de l'artiste et sont représentatifs, à leurs façons, du lien entre les deux toiles. À l'intérieur de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* les deux Amérindiens ont des ganses de carquois qui partagent en deux le haut de leurs corps. Celle de Red Shirt, après avoir traversé sa poitrine, se prolonge en une fine ligne rouge qui est possiblement une rêne⁵⁰ suggérée? Serait-ce la même traverse qui a déjà été identifiée dans le croquis de l'homme au torse dénudé reliant l'humain au cheval? Les ganses des cavaliers amérindiens les « scient » en deux et permettent ainsi à une partie de leurs corps de s'envoler. Mais ceux-ci ne perdent pas pieds pour autant, ils sont bien imbriqués aux corps des chevaux qui ont eux-mêmes leurs sabots connectés à la terre. Les deux chevaux portent des brides⁵¹, mais sans rênes. La bride de l'étalon bai est plutôt une parure, telles les coiffes des cavaliers, et non un moyen de domination. Ce mot est d'ailleurs absent de ce tableau et se remplace aisément par « liberté ». Dans le tableau, la connexion de la bouche de l'animal vers les mains de l'homme ne nécessite pas de matière. Le contact est autre et plus élevé. La communication entre humains et chevaux ne requiert, semble-t-il, rien d'autre qu'une certitude évanescence de l'un, prenant le goût de l'évidence pour l'autre. Une communion d'accords. Dans l'œuvre, tout est humain, tout est cheval et la nature conspire à cette alliance. D'ailleurs, l'ombre de Rocky Bear à cheval imprime dans le sol un cheval inversé faisant face à

⁵⁰ La rêne est la partie de l'équipement traditionnellement utilisé lors de la monte à cheval qui relie le mors (le morceau de métal dans la bouche du cheval qui sert « à la contrôler »), de part et d'autre de la bouche du cheval, à la main du cavalier.

⁵¹ La bride ne semble pas typiquement amérindienne si on considère la présence des boucles de métal près des oreilles.

Red Shirt et son appaloosa (fig. 2.1). De plus, les cheveux du grand chef en avant-plan rappellent la crinière de son cheval bai ou inversement. Le traitement de ce partage chevelure/crin est drastiquement à l'opposé de celui que Anthony van Dyck met en scène dans *Portrait du roi Charles 1er* (fig. 33). En effet, dans l'œuvre réalisée en 1635, c'est indiscutablement les cheveux du roi qui deviennent crinière et ainsi, cette composante du cheval se fait asservir pour faire la promotion de l'humain. De cette façon, dans un élan narcissique déstabilisant, le peintre flamand permet au roi de faire grâce de ses attributs « magnifiques » à la bête. Rien de tel chez Bonheur. Jamais.

En somme, le corpus de Bonheur, et spécifiquement le *Marché aux chevaux* et *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, affiche un caractère résolument moderne. En effet, la modernité s'oppose à la tradition. Elle la conteste par un changement de mentalité. Pour en expliciter une définition avec des termes précis, j'ai cru bon de paraphraser l'article de Jean Baudrillard, Alain Brunn et Jacinto Lageira de l'*Encyclopédie Universalis* :

Inextricablement mythe et réalité, la modernité se spécifie dans tous les domaines. Née de certains bouleversements profonds de l'organisation économique et sociale, elle s'accomplit au niveau des mœurs, du mode de vie et de la quotidienneté. Il n'y a pas de théorie, mais une logique de la modernité, et une idéologie. C'est la « tradition du nouveau », terme de Harold Rosenberg, une morale canonique du changement, qui s'oppose à la morale canonique de la tradition. Liée à une crise historique et de structure, elle n'analyse pas cette crise, elle l'exprime de façon ambiguë, dans une fuite en avant continue⁵².

Le monde est construit d'avancées et donc de modernité. Bonheur contribue au changement de paradigme dans l'art animalier de maintes façons. Premièrement, elle ne dénature pas l'animal pour lui faire endosser des caractéristiques humaines, sous prétexte d'une adhésion au style valorisé à l'époque, à la manière de Edwin Henry Landseer. De plus, via les œuvres étudiées, elle fournit une proposition totalement innovante à la manière traditionnelle de représenter l'humain et l'équin dans des rapports polarisés et inégaux. Un modèle du « vers en avant », la modernité

⁵² Jean Baudrillard, Alain Brunn et Jacinto Lageira, « MODERNITÉ », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], accessible au <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/>, Consulté le 28 août 2016.

est propice à semer le doute dans le champ des certitudes. Synonyme de contingence, elle réfère à l'incertain, au conditionnel. Elle annonce une potentialité. L'idée d'un art qui est certain de ce qu'il dit est non applicable au modernisme⁵³. Dans chacun des tableaux étudiés, il est clair que l'artiste manifeste *ses* valeurs, la direction de *son* art, en y inscrivant *sa* pensée et *son* cœur à l'ouvrage et il est impossible de savoir si le processus est conscient ou inconscient. Par contre, même si le message est fort, il demeure sobre. Un discours discret quant à un paisible possible entre chevaux et humains. La subtilité du *Marché* quant aux potentiels inter-espèces révélés demande une attention posée longuement sur l'œuvre en plus de requérir des connaissances spécifiques, issues du terrain, en matière de relations entre humains et équins. De son côté, tout porte à croire, selon les écrits, que *Rocky Bear and Chief Red Shirt* et les tableaux du même type ont été remisés dans l'atelier de l'artiste et y sont demeurés dormants jusqu'à la mort de celle-ci pour être finalement vendus à la *Vente de l'Atelier de Rosa Bonheur* du 30 mai au 2 juin 1900 à la Galerie Georges Petit. De ce fait, Bonheur insiste par son art, de façon continue, sur des manières de comprendre et de vivre autrement sa relation à l'animal pour l'humain, sans toutefois essayer d'y imposer sa vision équilibrée. Dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, indépendamment du fait que les couples soient à l'arrêt, Red Shirt regarde non vers l'avant de la scène, mais vers le « avant ». En effet, son regard scrute antérieurement le tableau de 36 ans son cadet : le *Marché aux chevaux*. Il y observe au loin son frère blanc d'outre-Atlantique, l'homme au torse dénudé, qui comme lui traite la bête avec respect. Ainsi, par son geste Red Shirt s'assure de nous rappeler, à travers le temps, la stabilité de la sagesse idéologique de l'artiste par la filiation des œuvres étudiées.

De par ses fonctions d'usage, le cheval est naturellement associé à une modernité certaine

⁵³ Pour une discussion sur la contingence et l'incertain en relation avec le modernisme voir T. J. Clark *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, ainsi que son chapitre 1 de *Farewell to an Idea : Episodes from a History of Modernism*. Clark n'inclut pas Bonheur dans ses peintres modernes, probablement car l'artiste n'était pas une disciple de Manet et que son travail était loin de l'impressionnisme. Mais j'espère avoir su démontrer dans ce travail que Bonheur dans sa pratique démontre des caractéristiques spécifiques que Clark associe avec l'art de la modernité, telle que sa propension à inscrire le doute dans le visuel. Le doute de Bonheur réfère évidemment aux relations animales/humaines et non aux classes auxquelles Clark s'intéresse dans ses ouvrages.

au 19^e siècle⁵⁴. Il va de soi que grâce à lui, en attente du moteur à combustion, l'humain de l'époque fait des bonds faramineux en matière de transport, d'agriculture et de commerce. Cependant, même si les chevaux de Bonheur dans son *Marché* sont inspirés d'un contexte historique réel en France, soit les marchés de chevaux, c'est sous un angle alternatif que nous jugeons du caractère moderne de cette toile. En effet, comme il a été exposé dans les lignes précédentes, ce qui interpelle farouchement dans l'œuvre est la finesse révélée du potentiel relationnel du cheval avec l'humain, représenté par l'homme au torse dénudé et le cheval rouan, allant de pair avec la mise en surbrillance de l'hégémonie humaine sur l'animal, abondante dans le tableau. Ainsi, bien que la qualité de relation que le cheval rouan partage avec l'homme au torse dénudé occupe moins d'espace physique que le reste des duos humain/équin, elle n'en est pas moins imposante en influence. C'est ici le degré de qualité relationnelle qui l'emporte sur la quantité supérieure d'iniquité décelée. Contre toute attente, à eux seuls, leurs présences étant si fortes, ils renversent la balance et font douter quant à la nature véritable du sujet de l'œuvre. Et comme si Rosa Bonheur avait pressenti que ce personnage et ce cheval, tout comme son aspiration à plus de paix entre les règnes, auraient besoin d'une échappatoire pour passer dans un univers plus accueillant que celui de son époque, elle a laissé un espace non fini dans la toile. Jamais mentionné auparavant, cet espace agit tel un interstice, entre humains et chevaux, facile d'accès, situé juste au détour de la procession (fig. 1.23)⁵⁵. Une brèche laissée ouverte qui démontre à quel point l'artiste résiste à emprisonner les chevaux sur sa toile. Un *trou* qui rappelle le *trou* laissé par une histoire de l'art qui a négligé l'attention requise par les chevaux de Bonheur.

Enfin, les œuvres à l'étude présentent adéquatement et en adhérence, chacune selon des degrés différents, une cassure des conventions, car elles ouvrent sur une approche alternative de la réalité relationnelle inter-espèces. Elles proposent une façon nouvelle d'appréhender le sujet par sa mise en image finement articulée où plusieurs certitudes tendent à s'effondrer. Sises dans le contexte de l'époque, *Rocky Bear and Chief Red Shirt* et *Marché aux chevaux* se distancent du

⁵⁴ Pour en apprendre davantage sur le sujet, je suggère : Clay McShane and Joel A. Tarr (2007). *The horse in the city (Living Machines in the Nineteenth Century)*, Maryland : The John Hopkins University Press.

⁵⁵ Il est très surprenant que malgré ses 163 ans d'existence, cet espace non fini n'ait jamais été remarqué considérant qu'il est relativement grand. De plus, le fait que l'artiste ait retouché le tableau en 1855 peut certainement parler d'une forte volonté inconsciente à laisser en place l'exutoire.

lot au galop, car les animaux n'y sont pas dénaturés. De plus Bonheur y démontre sensiblement la possibilité d'une équité possible entre humains et chevaux. À l'intérieur de chacune des œuvres, l'indécidabilité révélée est la seule chose qui « domine » réellement. Dans le *Marché*, l'homme au torse dénudé agit à titre de support, de tuteur de résilience pour l'ensemble de l'œuvre. Au bras du cheval rouan, il renverse les vapeurs de l'exubérante cavalcade et force la réflexion. Ainsi, accompagné de ses frères amérindiens Rocky Bear et Chief Red Shirt, ces hommes font état d'une éthique relationnelle entre l'humain et l'animal, à la jonction où l'art et la vie s'imbriquent. C'est alors que s'annonce, s'enseigne même, une proposition, aussi subtile qu'un murmure, prête à s'offrir généreusement à qui s'y intéresse.

3. PEINDRE LA BIENVEILLANCE

Car la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse, et c'est ce dont la philosophie, par essence, a dû se priver. C'est là la différence entre un savoir philosophique et une pensée poétique.

Jacques Derrida

Les effets de lumière sur les chevaux blancs du *Marché aux chevaux* ont été immédiatement remarqués et louangés par les critiques du temps. En effet, il est difficile de rester insensible à la manière particulière qu'a l'artiste d'appliquer par sa touche délicate les éclats de lumière sur l'animal comme si le soleil les touchait vraiment. Dans le chapitre précédent, j'ai utilisé une approche plutôt iconographique pour démontrer l'engagement de l'artiste à contester l'hégémonie humaine dans ses tableaux. Renforcé par l'analyse effectuée de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* et du *Marché aux chevaux*, le présent chapitre débutera par une lecture technique de sa touche et de son utilisation de la lumière. Ces aspects de son travail servent également le dessein de prouver la valeur et la possibilité d'une éthique animale. En seconde partie, aidée par les idées de Derrida et Cixous, je verserai dans des considérations d'ordre plus théoriques. Il y sera étudié les implications du savoir-faire artistique de Bonheur dans l'établissement de sa conception des relations entre animaux et humains. Il sera démontré qu'elle se distingue dans ses capacités à faire communiquer l'animal par les regards qu'elle leur attribue. De plus, sa façon précise d'articuler par les différents acteurs des œuvres la manière correcte d'*être touché* et de *toucher*, pour l'avènement de plus d'équité entre les espèces, agira comme preuve supplémentaire de ses capacités à investir la toile de tout un arsenal d'indices à dévoiler, mis au service d'une représentation hors norme des relations inter-espèces. Par ces apports, c'est avec encore plus de finesse et de tact que Bonheur fait preuve d'une sagacité impressionnante mise au service d'un discours artistique d'équité inter-espèces.

Dans le même ordre d'idée, il est important de toujours se rappeler les limites imposées

aux femmes du 19^e siècle, en matière d'expression d'opinions divergentes à la norme. De ce fait, pour la représentation de ses relations entre chevaux et humains, Bonheur se doit en quelque sorte d'inventer un langage pictural innovant. Tout en se voyant obligée de maintenir le *statu quo*, elle tente l'exploit d'inventer de nouvelles formes d'expressions. Il est logique de croire que bien que ses efforts aient été en partie consciemment réalisés, son inconscient s'y délivrait également. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que ses interventions sur la toile renseignent sur une volonté d'être en relation à l'animal qui surpasse un simple désir de peindre des chevaux. À partir d'une comparaison avec différentes œuvres et artistes, je vais démontrer combien le traitement de ses sujets, la façon avec laquelle elle applique la peinture sur la toile, ainsi que sa manière de modeler l'animal sont en adéquation avec son éthique animalière. En effet, la justesse anatomique avec laquelle sont peints ses chevaux ne saurait mentir. Du bout de chacun des poils de son pinceau, elle les aime et célèbre sans pudeur leur dignité. En vérité, comme je vais l'exposer, c'est dans sa façon d'interpréter la lumière comme un baume bienveillant, dans sa touche qui caresse l'anatomie et qui élève l'humain respectant l'animal comme un frère, qu'elle avoue encore et encore, sans retenue, son souhait de voir s'installer une trêve entre les règnes.

Mon intérêt dans ce chapitre porte donc sur des aspects des tableaux qui demeurent souvent hors champ des interprétations iconographiques qui focalisent leur attention exclusivement sur le sujet d'une œuvre d'art. Je vais ici tenter d'analyser certains phénomènes qui requièrent une fine observation. Habilement représentés, les regards avec lesquels Bonheur investit les chevaux de son *Marché* sont capables de communiquer avec conviction la détresse résultante de l'hégémonie humaine. Tandis que celui de l'étalon bai dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt* force la mise à nu de nos croyances limitées. Il insiste sur notre observation de la scène paisible de laquelle il est issu, où les acteurs s'entre-touchent, libres des a priori issus de la tradition occidentale en matière de compréhensions des constituants relationnels inter-espèces. Cependant, bien que la requête soit convaincante dans les deux tableaux, sans personne pour répondre à l'appel de l'autre côté du canevas, le cheval est restreint au mutisme et sa condition demeure invisible. Ainsi, le concept appliqué d'un toucher selon la pensée derridienne et, subséquent, le fait d'*être touché*, sont tributaires de la sortie des enclaves idéologiques. Je vais démontrer que, par son art, Rosa

Bonheur met tout en œuvre pour bouleverser les moeurs et participer à l'avènement de plus de conscience dans nos liens à l'animal.

3.1. La touche et la lumière

Le lien le plus personnel qui puisse lier un artiste à son œuvre est sa touche. La touche est entendue dans ce travail comme l'instrument, le moyen physique disponible à l'esprit de l'artiste, pour efficacement incarner sa sensibilité à un certain aspect du monde dans la matière¹. Celle qui unit l'artiste animalière à ses sujets équins à l'intérieur de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* et le *Marché aux chevaux* dénote un rapport intime qui exprime le respect de la bête. Bonheur investit avec plus d'attention certains endroits de ses toiles. Ces zones, travaillées attentivement, démontrent l'utilisation d'un large éventail de moyens pour établir, par son art, un rapprochement à l'animal. Cette délicate attention à l'application de la matière qui forme l'animal-sujet peut être interprétée comme une volonté à établir une relation avec celui-ci. Cette pratique soignée et emplie de délicatesse crée une relation sur laquelle une éthique peut se construire. Sachant très bien que Bonheur ne disposait pas de toutes les ressources nécessaires pour discourir ouvertement d'équité inter-espèces à travers son art, particulièrement en raison de son statut de femme, je m'efforcerai d'articuler avec un maximum de clarté ce que je considère être le sous-texte des œuvres examinées. L'observation minutieuse de l'art de Bonheur révèle par sa touche, telle une fine poésie, une bonté désarmante envers l'animal. Ainsi, à l'image de la vision poétique de Cixous d'une écriture qui libère, c'est par la peinture que Bonheur réussit avec intelligence et intuition à « écrire » des œuvres d'amour pour le règne animal. Effectivement, la touche de Bonheur est « un élément essentiel de l'écriture »² servant le récit d'une histoire alternative à la tradition hégémonique où l'humain domine l'animal.

La correspondance inédite adressée au mystérieux M. Roland (fig. 33.1)³ laisse voir toute

¹ L'équivalent le plus près de la touche dans la terminologie anglophone des histoires de l'art pourrait être ce qui se traduit par [*handling*]. Un terme avec un large éventail de significations qui, je le crois, ont leur pertinence ici.

² *Dictionnaire de la connaissance de la peinture. Tous les courants, tous les genres, tous les mouvements picturaux* (préface de André Chastel) (1998) Paris : Larousse, p. 580. [1997].

³ Je n'ai trouvé aucune mention de cette lettre dans les études antérieures faites sur l'artiste, ni même d'indices sur qui pourrait bien être ce M. Roland que Rosa Bonheur affectionnait bien.

la filiation entre l'acte d'écrire, l'acte de dessiner et subséquentement l'acte de peindre de l'artiste. Dans cette lettre, la caricature un peu loufoque capte l'attention et porte à croire que tout y est dit. Par contre, le message, le sujet véritable de la correspondance, y est plus difficile à lire⁴. À l'intérieur, l'écriture toute en rondeur de Bonheur, qui rappelle les courbes du cheval, demande un effort de déchiffrement⁵. En m'y posant, des mots se révèlent : lieux, gratitude de vivre, voix, votre très affectionnée, félicité, fraternel, animaux... (fig. 33.2) À l'image de ma technique d'observation des tableaux à l'étude, où j'ai d'abord prêté attention à l'aspect iconographique, j'ai ensuite laissé venir les mots à moi. Assurément, dans les deux cas, j'ai par la suite commencé à voir les œuvres « véritablement ». Mes observations concernant les méthodes et les techniques de Bonheur pour discourir d'équité inter-espèces par son art, n'ont jamais été précédemment révélées. Si l'histoire, pourtant très attachée à la biographie de Bonheur a négligé de prendre en compte ce M. Roland, manifestement important aux yeux de l'artiste, il est légitime de croire que sa touche particulière, tout comme son traitement de la lumière au service de ses représentations pacifiques hors normes de paix inter-espèces aient tout autant échappé aux analyses antérieures. Je suis consciente que l'histoire crée l'œuvre autant que l'histoire est créée par l'œuvre. Dans ce chapitre, mes mots écrits supplémentent les tableaux à l'étude. En effet, les toiles de Bonheur et l'histoire sont liées de la même façon que sa technique rend indissociables humains et non-humains. Ainsi, les qualités particulières de ses techniques de touche caressante sont capables de servir l'affirmation qu'elle peint avec une conscience animalière peu commune. Pour être pleinement saisis, le *Marché aux chevaux* ainsi que *Rocky Bear and Chief Red Shirt* ne doivent pas être seulement vus, ils doivent également être lus. Non pas exclusivement dans les pages de l'histoire, mais en y étant attentif longuement. Par ailleurs, bien que Bonheur fut elle-même « coincée » dans un siècle, de surcroît dans un sexe qui s'est vu limité dans ses possibilités d'émancipation, c'est avec une lucidité stupéfiante qu'elle réussit le tour de force d'articuler, par maintes subtilités inscrites dans ses œuvres, l'importance capitale que revêt pour elle un rapport

⁴ La correspondance a été organisée à la manière d'un livre. La caricature fait office de page couverture et le « message » est à l'intérieur, « sécurisé » dans la feuille repliée (fig. 33.3).

⁵ En adéquation avec cette discussion sur une rondeur importante dans son geste, Bonheur dira qu'elle s'assure de prendre bien soin que ses pinceaux soient toujours propres, elle tient d'ailleurs à toujours les laver elle-même. Ainsi elle peint exclusivement avec des pinceaux ronds, jamais plats (Klumpke 1908 : 334).

bienveillant entre animaux et humains. Bonheur se tourne donc vers l'image lorsque le langage est impossible. Ainsi, il sera démontré que c'est dans les retranchements les plus délicats de son art que s'affirment indubitablement les qualités visionnaires de l'artiste en matière d'éthique relationnelle inter-espèces.

Certains auteurs, dont Francis Ribemont, dénotent un intérêt équivalent de l'artiste pour l'équin et le canin. « De tous les animaux, les chiens furent à l'égal des chevaux les plus proches affectivement de l'artiste » (1997 : 90). *Barbaro after the hunt* (1858) (fig. 34.1), un portrait de chien de chasse attaché trop court à un mur de béton est particulièrement utile pour illustrer ce constat fait sur l'artiste. On y lit facilement toute l'affection de Bonheur posée sur cet animal qui mérite mieux. Dans la même logique, Boime dira de *Ravajo* (s.d.) (fig. 35) que son regard est poignant et qu'il est peint comme si chaque coup de pinceau était une caresse (1981 : 398, trad. libre)⁶. Les mots choisis par Boime sont très importants. Par eux se définit en quelque sorte mon approche de Bonheur dans ce chapitre. Il fait mention d'un *regard qui touche*. Un pari réussi par le biais d'une touche respectueuse de l'artiste posée sur son sujet. Certes, dans son travail Bonheur dévoile son amour de l'animal. Par le contact de son pinceau sur la toile, elle étreint les chevaux des œuvres à l'étude. Les matières de son art devenant des moyens de communiquer compréhension et compassion. L'artiste, touche après touche, avec bonté et tendresse, rend vivants les chevaux de ses œuvres sans jamais les dénaturer. De sa peinture fluide, elle les caresse et embaume leurs corps de spiritualité. « La main qui aime sait caresser : soyeux parcours où l'âme entière délivre sa présence et s'éprouve comme telle, la caresse inaugure un des chemins de la connaissance. Elle est, à l'égal de la caresse des mots, divination et inscription du spirituel dans le sensible » (Baudiquet 2010 : 29 cité par Keryell 2013 : 38). Qui plus est, Bonheur démontre par sa touche qu'elle connaît intrinsèquement l'animal représenté. Chacun de ses sujets est appréhendé dans sa spécificité. À Paul Chardin, son élève, elle dira en 1868 : « [...] Vous savez que j'ai l'œil pour les différentes races de chevaux ». Assurément, les nombreuses heures passées dans les abattoirs en préparation du *Marché aux chevaux* l'ont rendue habile à saisir parfaitement intellectuellement la consistance de la chair et les composantes anatomiques

⁶ « *Ravajo*, with it's poignant glance-painted as if each brush stroke was a caress [...]. »

de l'animal pour ensuite les représenter sans bavure. Cette façon qu'a Bonheur de poursuivre, jusque dans la mort, le chemin nécessaire à atteindre la maîtrise requise afin d'assouvir son désir de faire vivre les animaux sur la toile, le plus précisément possible, est parlant d'une dévotion peu commune. Et sans pour autant traiter l'animal comme un objet, Bonheur représente ses chevaux en tenant compte des facteurs myologiques, ostéologiques et physiologiques, c'est-à-dire, à la manière apparente d'un chirurgien⁷. En effet, chaque cheval peint par Bonheur conserve sa personnalité distincte. Elle réussit à combiner dans ses œuvres deux types de connaissances — anatomique et émotionnelle — ce qui la distingue.

En tenant compte du dernier point, j'ai jugé intéressant de comparer le *Marché aux chevaux* avec l'œuvre d'Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, (1875) (fig. 36.1)⁸. Meissonier démontre explicitement par ce tableau sa logique derrière son utilisation du cheval. En effet, ses intérêts quant à son usage sont biaisés. Il ne fait aucun doute que le dessein des chevaux de *Friedland, 1807* est de servir à l'élévation de l'empereur qui siège d'ailleurs en maître surélevé dans le tableau. Partout l'animal est drastiquement assujéti aux volontés agressives de l'homme, poussant la représentation des abus physiques à un niveau de réalisme difficile à soutenir visuellement (fig. 36.2, 36.3). L'expression de terreur des chevaux, qui doivent porter sur leurs dos des monstres humains prêts aux pires horreurs au nom de la gloire, est perturbante. Par l'œuvre, Meissonier démontre qu'il ne connaît pas le cheval de « l'intérieur ». En effet, sur les deux chevaux les plus en avant dans la composition, aucune chair à l'articulation de l'humérus et de l'omoplate ne vient recouvrir le squelette de l'animal en pleine action, seulement la peau (fig. 36.4, 36.5). Certes, cette faute anatomique « se perd » dans l'ensemble, mais lorsque dévoilée, elle vient directement amoindrir le talent de l'artiste dans sa capacité à correctement représenter l'animal. Ce manquement vis-à-vis l'intégrité du cheval dévoile une carence d'intérêt de l'artiste pour celui-ci. Ainsi, Meissonier ne juge pas le cheval assez important pour lui offrir les égards

⁷ C'est d'ailleurs en raison de cette grande fiabilité zootechnique qu'une thèse doctorale menée à l'École Nationale Vétérinaire d'Alfort lui a été consacrée (Rebsamen 2013).

⁸ Cette œuvre étant également exposée au Met, j'ai eu la chance de l'observer minutieusement lors de mes séjours de recherche. Aussi, il est intéressant de noter que *Friedland 1807* ainsi que le *Marché aux chevaux* ont appartenu de nombreuses années au même collectionneur, Alexander T. Stewart. Par la suite, elles ont été offertes au Met, au même moment, par Cornelius Vanderbilt.

dignes d'une représentation exacte. En 1857, le *New York Evening Post* n'émet pas d'analyse directe des œuvres, mais compare plutôt le travail des deux artistes :

Meissonier avec toute sa merveilleuse précision à dessiner et sa délicatesse de touche, avec toute sa finesse de personnalité, est un peintre froid et non idéal [*unideal*], pour qui l'essentiel de son travail est d'étonner le cerveau tout en échouant complètement à toucher les sentiments ou encore à atteindre aucune autre émotion que l'admiration; Rosa Bonheur n'est seulement épargnée de la même froideur et indifférence que par sa perspicacité totale de la joie et de la bonne santé de la vie animale (trad. libre)⁹.

Ainsi, sans avoir été aussi loin que de mettre en parallèle directement le traitement anatomique des chevaux, le critique perçoit tout de même la capacité supérieure que possède Bonheur à rendre l'animal de façon complète, « vivant ». Évidemment, il est très malencontreux que la souffrance et les iniquités inter-espèces soient une fois encore passées inaperçues. Ce que j'essaie d'établir ici est l'évidence que les raccourcis empruntés par Meissonier dans la représentation anatomique de l'animal servent d'indice pour signaler un manque de respect envers ses sujets, plus que d'un manque de compétence. Il ne souhaite pas non plus la mise en évidence de l'intense iniquité relationnelle entre hommes et chevaux. Sa touche « polie » lèche l'ensemble de l'œuvre uniformément et en quelque sorte brouille ainsi la vue à une reconnaissance de la hiérarchisation des pouvoirs. Son traitement de l'équin à l'intérieur de *Friedland, 1807* se trouve donc aux antipodes de toutes démarches artistiques de Bonheur sous le même thème.

Un autre tableau voisin du *Marché* représentant un cheval au Met, est celui d'Eugène

⁹ « Meissonier, with all his marvelous accuracy of drawing and delicacy of touch, with all his finesse of character, is a cold, hard, unideal painter, the utmost reach of whose work is to astonish the brain, while they fail utterly to touch the feelings or call out an emotion of any kind deeper than wonder ; and Rosa Bonheur is only redeemed from the same coldness and uninterest by her full perception of the gladness and healthiness of animal life », [Anonyme] « The English and French Exhibitions », *New York Evening Post*, 14 novembre 1857, p. 2.

Delacroix, *Ovid among the Scythians* (1862), (fig. 37.1)¹⁰. Dans l'œuvre, Delacroix plaque l'image d'un cheval sur la toile. L'animal est sans vie, mince comme une feuille de papier. L'image donne à penser qu'il est à plat sur la toile, qu'on pourrait le peler. Bien qu'il réussisse à nous faire reconnaître le sujet équin, sa touche est trop lâche pour nous en donner une impression de rondeur convaincante. L'artiste ne cherche clairement pas à nous faire comprendre comment le cheval est physiquement et physiologiquement constitué « par en dedans ». De plus, psychologiquement, la scène de partage (ou de don?) n'est pas convaincante. En effet, la jument représentée avec l'homme dans un moment d'extrême proximité (ce dernier la traite pour en boire son lait - peut-être même à même les mamelles) est impossible. Delacroix nous présente donc, une jument qui offre de son lait sans condition, d'un regard « attendri » anthropomorphisé posé sur l'homme rassasié (fig. 37.2). Aussi, dans *Ovid among the Scythians* tout est représenté avec la même touche : le cheval, l'homme, le sol, les montagnes. Même constat pour *Friedland, 1807*. Dans les deux tableaux, le cheval n'a pas le droit à un traitement de faveur. De fait, puisque la touche est la même partout dans l'œuvre, l'animal s'y perd. Et ce, au contraire de Bonheur qui met l'emphase sur l'animal dans ses œuvres, au détriment même des détails de fond qui sont très souvent moins travaillés. Je crois que ces économies de l'artiste renseignent sur ce qui importe réellement pour elle. Je soutiens ici que la variation dans le type de coups de pinceau peut être interprétée comme un attachement émotionnel ou son absence. Par sa multitude de couches appliquées sur l'animal, s'attardant à chaque poil Bonheur démontre qu'elle s'investit totalement pendant que Delacroix a mieux à faire.

Pour renforcer l'argument d'une touche spécifique à Bonheur dans son traitement du cheval, il est possible, au moins sommairement, de la comparer à celle de George Stubbs. De son vivant, l'artiste du 18^e siècle était reconnu comme étant l'un des plus grands peintres animaliers. Au 19^e siècle, son travail était d'ailleurs toujours tenu en haute estime. Mon analyse sera

¹⁰ Dans son journal du 10 juillet 1853, Eugène Delacroix écrit à propos du *Marché aux chevaux*: « Un artiste reçoit rarement une récompense pour celui de ses ouvrages qui la mérite davantage. Au moment où il fait un chef-d'œuvre, on n'a rien à lui offrir. Celui qui fait bien deux fois a plus de mérite que celui qui fait bien une fois. Si les femmes donnaient la médaille, elles seraient de cet avis. Rosa Bonheur a fait un effort supérieur à ceux des années précédentes; vous êtes réduits à l'encourager de la voix et du geste » (cité par Roger-Milès 1900 : 51-52).

nécessairement brève, cependant l'étendue des comparaisons possibles à faire entre les deux artistes est significative. Certaines similitudes les unissent. Tous deux auront peint une bataille de chevaux (fig. 38, 39) et chacun se seront permis une envolée mythique (fig. 40, 41).

Tout d'abord, à l'opposé de Bonheur qui peindra malgré elle dans les abattoirs pour apprendre l'anatomie, Stubbs tuera, semble-t-il au moins à l'occasion, l'animal délibérément pour parfaire ses connaissances : « Le premier sujet était un cheval qui a été vidé de son sang par la jugulaire » (trad. libre)¹¹. Il gardera les carcasses suspendues par des poulies dans son atelier six ou sept semaines « ou tant qu'elle restent utilisables » (Egerton 2002 : 129). Le cheval est pour Stubbs un morceau de viande et son observation se fait objectivement, sans passion. Pour Bonheur, ces visites dans les abattoirs à la recherche de connaissance ne la laissait pas si « froide ». À cet effet, la très vaste majorité des écrits biographiques à son sujet citeront l'artiste disant (à quelques variantes près) : « Oh! il faut avoir le culte de son art, pour vivre dans des mares de sang, au milieu de tueurs de bêtes! ». Stubbs est d'emblée associé aux portraits de « beaux » chevaux appartenant à la haute société anglaise communiquant ainsi une fierté nationaliste¹². Le tableau *The Third Duke of Dorset's Hunter with a Groom and a Dog* (1768) (fig. 42), aussi situé au Met est assez caractéristique de la partie de son corpus la plus reconnue. L'impression générale de l'œuvre laisse un sentiment étrange. Le cheval est représenté correctement anatomiquement¹³ (sauf pour les oreilles qui sont proportionnellement beaucoup trop petites), mais est comme sans vie. D'ailleurs, les peintures de Stubbs sont réputées pour ne pas bien se conserver, « Malheureusement, il avait tendance à exécuter ses œuvres avec une fine peinture à l'huile et assez peu survécurent sans être endommagées »¹⁴. Il est facile de faire un lien entre ces piètres conditions et la vitesse à laquelle Stubbs devait peindre. La demande pour son travail était très grande. Et il me semble raisonnable de stipuler que de refuser les commandes de la noble société

¹¹ « The first subject which was procured was a horse which was bled to death by the jugular vein. » *Humphry Memoir : Ozias Humphry, M.S.* compilés entre 1794 et 1797, coll. Liverpool City Librarie, cité par Egerton 2007 : 32.

¹² Des pur-sang anglais ou *thoroughbred* en anglais.

¹³ Stubbs est reconnu pour son imposant et très complet ouvrage *The Anatomy of the Horse* (1766).

¹⁴ « Unfortunately, he tended to execute his paintings in thin oil paint, and relatively few survive in undamaged condition. », The Editors of Encyclopedia Britannica, « George Stubbs, British Painter », [En ligne] accessible au <https://www.britannica.com/biography/George-Stubbs>, Consulté le 28 août 2016.

à l'époque était difficile. À l'opposé de Bonheur qui se voulait très affranchie, le statut de Stubbs s'apparentait à celui de l'employé. Le cheval devient alors un outil de marchandage pour gagner sa vie en tant que peintre et satisfaire à la demande¹⁵. Son rendu de l'animal souvent dénué de personnalité est donc dû à la pression économique qui l'oblige à créer en utilisant une formule de base. Il est donc possible de lier sa rapidité d'exécution à leur apparence de squelettes recouvert de peau. Dans certains cas extrêmes tel que *A Grey Horse Galloping in a field* (1793) (fig. 43), il est évident que le peintre se soit appliqué à la création d'un agencement de couleurs séduisantes à l'œil. Cependant, le cheval attirant en apparence par ses proportions parfaites et son joli rendu, est complètement dénaturé. Manquant sa troisième dimension, l'artiste l'a installé sur un fond sans aucune préoccupation à vouloir l'insérer dans le réel. Stubbs utilise la même stratégie avec *The Third Duke of Dorset's Hunter with a Groom and a Dog* et *A Grey Horse Galloping in a field*. Dans les deux cas, il aura placé le cheval aux côtés d'une plante ou d'un petit buisson, dans le coin inférieur droit, sur lequel il aura cette fois investi beaucoup d'efforts.

Ainsi, une autre raison pour expliquer cette absence de personnalité chez ses chevaux est son intérêt principalement lié à l'anatomie et, je rajouterais, à la botanique. En effet, la représentation du cheval semble parfois réduite à un simple exercice anatomique. L'utilisation du cheval devient donc un prétexte pour démontrer ses talents plutôt qu'un juste portrait de l'individu¹⁶. En ce qui concerne les œuvres de Bonheur, c'est tout le contraire, celles-ci se seront admirablement bien conservées malgré les années, et ce, bien que certaines, dont le *Marché aux chevaux*, aient beaucoup voyagé. L'artiste dira à son apprentie et amie Anna Klumpke « Laissez sécher votre empâtement. Moi, quand j'ai un morceau important dans l'état du vôtre, j'attends quelquefois une année entière avant d'y toucher » (Klumpke 1908 : 65). Ainsi, Bonheur affirme en ne précipitant pas son rendu, que le cheval peint est digne de tout son temps.

¹⁵ Ces chevaux de la noblesse sont traités comme ils sont peints par l'artiste. Yi-Fu Tuan expose la dualité des chevaux de la haute société qui dorment dans des lieux plus « substantial than those of common laborers » et qui sont fréquemment abusés « whipped or kicked-when their masters and mistresses saw fit to do so, in a foul mood or in the heat of the chase », facilement remplacés lorsque inutilisables « when worn out they were quickly discarded. » (Tuan 2014 : 150).

¹⁶ L'intérêt de Stubbs ne se limite pas à l'anatomie équine. En 1751 il avait déjà, en début de carrière, illustré le *Midwifery Treatise* du docteur londonien John Burton (Egerton 2007 : 17-19).

À l'analyse poussée de son corpus, il s'avère que Stubbs sait démontrer une part de sensibilité envers l'animal¹⁷. À cet effet, Malcom Warner affirme que son second et dernier traité anatomique débuté en 1795 et partiellement publié à son décès en 1806, *A Comparative Anatomical Exposition of the Structure of the Human Body with that of a Tiger and Common Fowl*, agit à titre de preuve que l'artiste adhère aux nouvelles idées de l'époque du détronement de l'humain. Ainsi Stubbs ne serait pas insensible à la recherche d'un lien à établir entre les espèces. Dans cette suite d'idée, j'ai remarqué que sa touche la plus compétente posée sur l'animal sera lorsque celui-ci est représenté comme partenaire de travail de l'humain à la campagne (fig. 44)¹⁸. Les chevaux y sont plus « ronds » plus enveloppés. On sent que Stubbs s'y est déposé. Par son imposant¹⁹ *Whistlejacket* (1762) (fig. 45), le pur-sang jugé parfait du marquis de Rockingham, en éliminant toute l'arrière-scène, Stubbs fait un effort de donner l'espace exclusif au cheval. En apparence libre, il est cependant peint dans une position assez figée et peu naturelle. Mais pour moi l'argument le plus convaincant de l'attachement de l'artiste à son sujet se trouve dans son autoportrait de 1782 *Self-portrait on a White Hunter* (fig. 46). L'image bien qu'elle soit complètement représentative d'une époque qui impose son lot de cruauté à l'animal, sans questionnement (mors sévère, caudectomie), laisse entendre que l'étalon blanc est détendu. Le traitement du naseau est prodigieux. Celui-ci mime le son d'un hennissement à peine audible. Le rendu est si parfaitement exécuté qu'on arrive à l'entendre. Ses oreilles, cette fois bien proportionnées, pointent dans la direction de son regard doux et curieux. Une familiarité se trouve à proximité. Stubbs se peint lui-même en cavalier respectueux. Ne pouvant faire fi des mœurs de l'époque, dont les équipements associés à tout noble cavalier, le fouet est cependant caché, les rênes sont tenues longues, les éperons attachés au talon sont tenus bien loin des flancs sensibles de l'animal et, pour comble, la main gauche de l'artiste est gardée dans la poche de sa redingote. Il s'assure de nuire le moins possible à l'animal. Stubbs démontre par sa pose qu'il comprend le privilège d'être à dos de cheval. 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

¹⁷ Je tiens ici à souligner l'importance des études de Judy Egerton faites sur l'artiste et qui ont abouti en la réalisation d'un catalogue raisonné très complet paru en 2007 aux éditions Yale University Press.

¹⁸ En accord avec mon observation, Robin Blake dira « England has never produced a more committed painter of the labouring class than Stubbs » (2004 : 82).

¹⁹ « Stubb's picture is a portrait of an animal on the scale usually reserved for kings » (Jones 2000).

et qu'il est parfaitement capable de peindre avec compassion. Tout comme Bonheur, Stubbs devait exercer son art à l'intérieur d'un contexte très oppressif envers le cheval. Dans ce tableau exceptionnel, il démontre ses aptitudes à contester ce langage, mais habituellement ses œuvres ne font que le perpétuer. En contrepartie, les contestations de Bonheur sont régulières et puissantes.

Ce qui distingue Bonheur est sa capacité à capter l'animal complètement par son geste pour le ressusciter *entier* sur la toile, et ce, tout au long de sa carrière. En plus de connaître les multiples composantes de sa matière physique, elle perçoit la constitution de son essence. Ainsi, Bonheur embrasse de façon unique et intégrale l'animal de tout son art en lui accordant *sa* place. Aux vues des comparaisons faites avec Meissonier, Delacroix et Stubbs, le registre des conventions relatives à la manière de communiquer l'équin en relation à l'humain dans l'art de Bonheur est non standard dans l'art équestre traditionnel et, surtout, il est constant. Quelques éléments peuvent se retrouver chez certains, mais aucun ne saurait, de façon aussi totale, envelopper les chevaux de tant de vérité. C'est que l'amour de Bonheur pour l'animal et son désir de le voir épanoui dans sa relation avec l'humain va au-delà de sa représentation. Ainsi, elle sait transmettre l'intégrité, avec intégrité. De ce fait, sa touche sensible permet l'émergence d'un détail particulier de son travail qui est absolument saisissant : son talent inouï pour la captation des reflets de la lumière sur les robes claires des chevaux. Chez son contemporain prédisposé à un anthropomorphisme affiché, Edwin Henry Landseer, et particulièrement avec sa toile *Favourites, the Property of H.R.H. Prince George of Cambridge* (1834-1835), (fig. 47), cette caractéristique se remarque également. En effet, dans l'œuvre de Landseer, les reflets sur la robe blanche de l'équin sont exquis. Cependant, l'anthropomorphisme envahissant annihile un rendu de l'animal selon ses caractéristiques propres²⁰. À l'observation attentive d'une grande part de son corpus, il me semble exact d'affirmer que Bonheur ne souhaite pas « humaniser » les animaux qu'elle peint. Au contraire, elle célèbre leur animalité. Dans son *Marché aux chevaux*, les effets de lumière sur le couple des percherons blancs ne sont rien de moins qu'époustouflants²¹. James Parry, critique d'art du *The Morning Post*, le 18 juillet 1855 dira de la

²⁰ Je rappelle que la griffe de Landseer est de donner des expressions humaines à ses animaux.

²¹ Encore une fois, ce détail se révèle particulièrement impressionnant face à l'œuvre.

lumière du *Marché* qu'elle produit « un effet lumineux splendide » [*splendidly luminous effect*]. L'extraordinaire exactitude de cette ressemblance a été confirmée « par hasard » via une photographie prise sans prétention lors d'une balade par une journée partiellement ensoleillée avec Lily, la jument blanche avec qui je partage ma vie depuis une quinzaine d'années. Et c'est ainsi que s'est confirmé, à dos de cheval, que les dorés, les jaunes, les blancs ultra brillants d'une lumière qui se reflète sur le pelage clair de l'animal, n'auraient pas pu être reproduits avec plus d'exactitude sur la toile. Léon Horsin-Déon dans son rapport du Salon de 1853 écrit que le tableau est admiré pour « cette couleur blonde, argentine et vraie » et que l'artiste « a tiré un excellent parti de la poussière et des brouillards du matin pour produire des effets de lumière piquants, mais qu'elle l'a fait avec tant d'art et de goût qu'il semble qu'elle ait copié scrupuleusement la nature ». Pourtant, dans une lettre adressée à Nathalie Micas, lors d'un voyage à Mauriac dans la région du Cantal en 1846, Bonheur écrit : « Ma chère amie, c'est si beau, par ici, que mon esprit n'est qu'à admirer et à imiter; chose bien difficile : l'imitation est si froide pour rendre ce qui est... Enfin, je ferai de mon mieux » (cité par Borin 2011 : 97). Ainsi, pas d'imitation dans la touche de Bonheur, mais bien une transmission de ce qui est.

Dans le flux d'action et de violence débordante des relations entre hommes et chevaux du *Marché*, la touche lumineuse de l'artiste utilisée est d'une délicatesse amoureuse. Le contraste entre la violence de la scène et l'attention bienveillante envers les chevaux, lorsque révélé, s'avère déconcertant. La touche de Bonheur sur les chevaux de son *Marché* agit tel un baume sur les douleurs infligées par l'humain. En effet, comme pour assurer leur protection, elle empâte la peinture aux endroits où la lumière solaire les touche. Elle surélève l'effet de la lumière pour amplifier son action et s'assurer qu'elle se fixe à jamais sur eux. La lumière ainsi les pénètre. D'ailleurs, dans son croquis préliminaire du même tableau, le blanc est déjà présent (fig. 1.16). Déjà le besoin est urgent pour l'artiste de purifier un tel cauchemar équestre. Fait intéressant,

dans les deux œuvres, la lumière émane de la droite²². Cependant, à l'intérieur de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, la lumière provient de deux pôles. Elle arrive du soleil en plus d'émaner des tréfonds de l'appaloosa (fig. 2.2)²³. Cette propension nous laisse à lire encore une fois ce qui passionne l'artiste, ce qui importe pour elle plus que tout : faire ressortir et ressentir la beauté d'une lumière qui « bénit » le corps de l'animal par dedans et par dehors. Et bien que la peinture ne semble pas achevée sur ce cheval, ce détail n'est nullement gênant. Au contraire, le cheval laissé ainsi si « lumineux » fortifie l'argument quant à cette volonté de Bonheur à utiliser la lumière pour articuler son respect de l'animal. Elle ne cherche pas à le camoufler et lui faire perdre son identité sous la peinture. Son essence équine transparaît. Cette façon sublime qu'a la lumière de Bonheur de transpercer le cheval appaloosa le garde libre. Dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, au sein de l'harmonie inter-espèces de l'œuvre, Bonheur peut permettre ce degré extrême d'affranchissement au cheval, car il n'y est pas menacé. À l'opposé du *Marché* où la lumière crée cette fois une barrière efficace et nécessaire à le protéger des abus. Aussi, cette économie de matière sur le cheval pourrait très bien agir comme l'espace non fini du *Marché*. Un espace inatteignable où il est possible de se réfugier en cas de besoin.

Ce constat vient d'ailleurs faire écho au titre d'une exposition au Met Breuer, « *Unfinished: Thoughts Left Visible* » (18 mars au 4 septembre 2016). En effet, la façon qu'a Bonheur de traiter picturalement l'appaloosa, semble révéler qu'elle a commencé par l'effet de lumière pour en faire la matière viscérale du cheval. Comme si elle nous exprimait, par sa touche, qu'elle saisissait intrinsèquement que la vie part du dedans pour s'extérioriser ensuite. Elle dira, « La main qui doit obéir à l'intelligence – comme le dit si justement Michel-Ange – n'est pas capable à elle seule de rendre la vie. Le point de départ doit être une vision de la vérité » (Klumpke

²² Au salon de 1848, quelques années avant l'avènement du *Marché aux chevaux*, Henri Doniol remarque déjà, avec *Bœufs rouges du Cantal*, l'incidence de la lumière sur les animaux représentés par Bonheur « Le tableau était disposé de telle manière que la lumière venait d'en haut par la droite », Henri Doniol (1901). *Rosa Bonheur sculpteur, Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, Paris, 23 novembre 1901, p. 279, cité par Rebsamen 2013 : 59.

²³ Certains indices portent à croire que l'artiste affectionnait particulièrement cette couleur de robe très rare à l'époque en France. Il est à noter que la monture de Buffalo Bill dans le portrait qu'elle en a réalisé était appaloosa. De plus, dans la littérature sur l'artiste, le cheval de Bonheur, généralement identifié comme étant Panthère, semble avoir eu une robe de la même teinte.

1908 : 334). D'ailleurs, l'arc à flèche tenu du bras gauche par Rocky Bear agit tel un bouclier, qui protège les couples homme/cheval de trop de cette lumière solaire qui pourrait amoindrir, peut-être, l'effet de celle émanant de la monture de Red Shirt. Le caractère « fini » du tableau suit la lumière du soleil. Tel que stipulé précédemment, celle-ci partant du haut à droite, vient caresser l'étalon bai ainsi que le haut du corps de Rocky Bear. Elle touche également au bout du pied gauche de Red Shirt, le poitrail de son cheval et à la jonction de son dos et de sa croupe. Le front de Rocky Bear capte le soleil, tout comme le front de l'appaloosa. De plus, les sabots, tout comme les pieds des humains de l'œuvre ne sont pas définis. Comme si l'ancrage à la terre, à la vie, au réel, ne nécessitait pas tant de cette précision habituellement attendue. Ce tableau étant demeuré dans son atelier vraisemblablement toute sa vie, elle aura eu le « luxe » de ne pas avoir à lui faire subir les contraintes infligées à une toile « digne » d'être exposée. Gardé juste pour elle, Bonheur a pu représenter les relations humaines/animales comme elle le souhaitait, c'est-à-dire, loin des convenances, et libres au point de ne pas être assujetties par un revêtement abusif de pâte colorée. Les chevaux et leurs cavaliers y sont peints avec les mêmes longs traits sûrs et confiants qui se fusionnent entre eux. La technique devient un moyen d'affirmer l'égalité, et à la fois de préserver et de défaire la différence. La similarité technique agit ici en troublant la façon traditionnelle d'opposer les humains et les non-humains. Dans son enseignement à Anna Klumpke, l'artiste dira d'ailleurs que le trait ne devra jamais être hésitant (Klumpke 1908 : 334). Ainsi, les couples chevaux/cavaliers se fondent par la touche utilisée, mais seulement entre eux, car le traitement du décor environnant se veut différent. La multitude des différents coups de pinceau y est alors évidente. De plus, à l'opposé de l'empâtement de la lumière fixée sur les percherons blancs du *Marché*, il n'y a pas de texture sur les dyades amérindiennes. À peine seulement sur l'arrière-train de l'appaloosa voit-on une démarcation des traits à cause d'une peinture si mince, presque translucide.

Rosa Bonheur aura par ailleurs reçu la critique qu'elle ne démontrait aucun intérêt pour la représentation de l'humain dans ses œuvres²⁴. À cela il est facile d'argumenter que Rosa Bonheur se montre sélective quant à l'humain jugé « digne de représentation ». En effet,

²⁴ Se rapporter aux textes de Boime, Saslow et Chadwick (références en 1.1).

l'humain respectueux de l'animal tel que représenté dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, se fait rare. Ceux-ci auront eu droit dans le tableau au même traitement que l'animal. Également, par l'homme au torse dénudé du *Marché*, l'artiste démontre par sa touche qu'elle considère avec grands égards l'homme qui respecte en retour l'animal. Ainsi son geste conscient et déférent pour l'animal de même que pour les humains qui se risquent à l'abandon des paradigmes limitants issus de la tradition occidentale dans la façon de traiter l'animal, est un impératif du leitmotiv qui remplit les œuvres à l'étude²⁵. L'artiste qui met tout en place pour maximiser la réceptivité de nos sens crée par son art la possibilité d'un élargissement des schèmes de pensées dans nos rapports à l'animal. Son rendu de la lumière, tel un aimant, attire l'attention comme le dénote en 1855 un critique du *The Morning Post* : « le regard d'un spectateur se pose là où l'artiste le souhaite », (cité et traduit par Rebsamen 2013 : 118). Les qualités de sa touche offrent l'occasion de rendre plus performante notre sensibilité aux représentations inter-espèces. Autrement dit, elle met tout en place pour maximiser les chances d'y entendre, d'y voir, d'y lire, et d'y sentir les alternatives à la norme hégémonique. C'est ainsi que sa touche fait en quelque sorte don d'organes.

3.2. Le regard et le toucher

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*] (Slater 2012 : 690). Cixous, plus poétiquement, aborde aussi la question des regards inter-espèces : « 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 » (Cixous 1996 : 55). Ces notions d'un visuel partagé troublant le binaire est également une stratégie utilisée par l'artiste. Effectivement, l'oeil est l'organe central des tableaux à l'étude. Tel que discuté au chapitre précédent, à l'intérieur du *Marché*, l'œil est

²⁵ Bruno Foucart, comme d'autres avant lui, a analysé les représentations humaines/animales de l'artiste bien différemment de moi. « Les présences humaines dans les tableaux de Rosa Bonheur sont toujours abrégées, les physionomies effacées sous le rebord du couvre-chef, soit que Rosa se sente peu sûre dans la figure humaine, soit plus vraisemblablement encore qu'elle veuille éviter le dialogue animal-homme pour mieux donner au premier toute sa valeur de création vivante. Psychologiquement, picturalement Rosa Bonheur pratique la séparation des genres, des êtres. » (1997 : 20).

mathématiquement au centre. Le fruit d'une composition minutieusement calculée, cette centralité démontre ainsi, une fois de plus, combien les aspects techniques de sa pratique contribuent à son éthique animale. C'est de ce point milieu qu'il communique un « appel à l'aide » généralisé, adressé aux regardeurs humains. Dans *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, l'œil de l'étalon bai en avant-plan nous dévisage avec une franchise déconcertante. L'attention accordée à peindre l'œil, à lui conférer une puissance émotionnelle, constitue une dimension clé de l'initiative éthique de Bonheur. Dans les deux œuvres étudiées, la capacité qu'a l'œil de transmettre des regards perçants interpelle. Ainsi, par eux, Bonheur cherche en quelque sorte des moyens pour faire sortir l'animal de la toile et ainsi établir une communication entre les règnes. À l'observation minutieuse d'un échantillon de tableaux rencontrés au TAM, se révèle spontanément combien le rendu du regard chez les chevaux de Bonheur démontre très souvent une technique habile qui n'est pas accidentelle (fig. 48, 49). Ces artistes n'ayant probablement pas un intérêt aussi prononcé pour une représentation exacte et complète du cheval n'arrivent pas avec autant de succès que Bonheur à communiquer les émotions de l'animal. Les moyens utilisés par Bonheur pour faire connaître son éthique par les regards dont elle dote ses chevaux sont le fruit d'une vie dédiée à les observer.

En effet, le regard des chevaux de Bonheur transmet l'essence de ce qu'ils ressentent. « Dans son étude infinie de l'animal, elle était arrivée à cette conviction que l'expression doit traduire une âme. Comme elle avait l'intelligence des races et des types que son pinceau représentait, elle sut, avec un tact d'une extraordinaire précision, donner aux bêtes le regard et l'intensité psychique qui leur étaient propres, une expression extrêmement juste ». (Roger-Milès 1900 : 79-82). À l'âge de 13 ans, elle savait déjà très bien lire l'expression du regard équin. (fig. 50). Boime quant à lui observe que, dans son tableau peint à 19 ans, *Le berger et ses moutons*, le bélier de Bonheur confronte le spectateur avec un regard puissant (1981 : 396, trad. libre) (fig. 51)²⁶. Par le cheval blanc au centre du *Marché*, le regard sera furie et capable de transmettre l'ardeur d'un être révolté contre le genre humain qui tente de le dominer. Ou encore, par l'étalon bai de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, le regard sera inquisiteur et fortifié d'une identité

²⁶ « [...] confronts the spectator with a powerful gaze. »

demeurée intacte au contact de celui-ci (l'humain) (fig. 2.3).

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, et c'est là que « voir dans le secret » devient nécessaire (Derrida 1992 : 93).

Comme le stipule Derrida avec clairvoyance, la lecture de l'œil demande de « voir dans le secret ». Chacun des chevaux mentionnés, par leur regard dirigé vers nous, nous invite ainsi à voir les fondements de l'œuvre, la source des motivations artistiques qui la sous-tendent. L'énigme du *Marché* invite au dévoilement de l'iniquité inter-espèces pour enfin voir en format géant, tous ces animaux qui souffrent des mains de l'homme. Celle de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est la démonstration d'un possible relationnel entre humains et chevaux où chacun trouve son compte dans la relation égalitaire²⁷. Bonheur, par l'œil équin cherche donc tacitement à nous dévoiler le contenu véritable de ses toiles. Ces œuvres sont donc une invitation à prendre conscience que par le regard, l'animal « parle ». Frank Hird dira de Bonheur « pour elle, les yeux de l'animal sont le seul moyen dont il dispose pour communiquer son intelligence aux humains » (Rosa Bonheur, p. 46-47, trad. libre)²⁸. Par le traitement qu'en fait l'artiste, les yeux de l'animal réussissent à nous informer qu'au contact de l'humain il peut souffrir. Tel qu'il a été démontré précédemment, le regard juste ou « parlant » n'est pas artistiquement facile à transmettre. Depuis le TAM, *Rocky Bear and Chief Red Shirt* est sis au milieu d'œuvres représentant des chevaux qui regardent les spectateurs, sans rien dire. Même chose au sujet des regards des multiples portraits

²⁷ Je précise que bien que ma lecture de ce tableau se veut très positive, je suis consciente que le rendu qu'en fait l'artiste ne peut être complètement séparé d'une problématique importante de l'époque liée à un stéréotype possible de « l'Amérindien ». Pour lire davantage sur la question, je recommande particulièrement l'article de Christina Welch (2011) « Savagery on Show : The Popular Visual Representation of Native American Peoples and their Lifeways at the World's Fairs (1851-1904) and in Buffalo Bill's Wild West (1884-1904) », ainsi que le chapitre de Daniele Fiorentino (1987) « Those Red-Brick Faces : European Press Reactions to the Indians of Buffalo Bill's Wild West Show ».

²⁸ « The eyes of an animal, she contended, were the sole means by which it could express its intelligence to human beings. »

équestres commandés et exécutés (probablement très rapidement) par Stubbs (fig. 52, 53). Des regards qui semblent vidés de leur essence, épuisés comme la main qui les peint.

Effectivement, les regards des chevaux de Bonheur cherchent à entrer en contact. Celui du percheron blanc au centre du *Marché* aspire à marquer un trajet de la toile vers une conscience humaine qui par lui s'éveillera. Ce regard criant fait du *Marché aux chevaux* le tableau de Bonheur le plus « bruyant » de son corpus. Et ce détail majeur resté inaudible, dans une œuvre où tout semble extériorisé au maximum, est troublant. L'homme dominant le cheval blanc est certainement tributaire de cette souffrance, mais pouvons-nous réellement ne pas nous sentir concernés? Combien de spécialistes se seront penchés sur le tableau sans rien y voir de ce martyr²⁹? De surcroît, cette non-écoute enchaîne une subordination à l'intérieur même du cheval. Phénomène délicat à expliquer s'il en est un, mais en réaction à l'obnubilation humaine, celui-ci se soustrait de sa nature profonde curieuse et pacifique et devient soit violent ou soumis jusqu'à devenir presque sans vie. Les deux cas auront des conséquences terribles. Soit le cheval deviendra tellement révolté qu'il sera de plus en plus violent jusqu'à vouloir blesser, sinon tuer tous les humains sur son passage, sinon, son essence disparaîtra et il deviendra une loque bien que vivante, morte de tristesse. Le duo de l'homme au torse dénudé avec le cheval rouan se détache nettement de cette constante du tableau où les chevaux manifestent sans équivoque par leur regard, leur mal-être. Il s'écarte même physiquement du phénomène. Sa trajectoire légèrement différente de celle de la procession nous indique que bientôt ils seront sortis du tableau (fig. 1.16). Ils symbolisent l'éloignement à la norme.

Aussi, comme discuté précédemment à propos de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, la peinture tellement mince sur l'appaloosa agit effectivement comme une invitation à voir au travers. À voir plus. À voir mieux. L'artiste nous tend une perche pour une *transe lucide*. À l'intérieur du tableau, les deux cavaliers ainsi que la monture de Red Shirt n'ont pas les yeux définis. On dirait plutôt des orbites (fig. 2.4, 2.5, 2.6). Les études de *Barbaro* montrent également

²⁹ Confiant, Derrida affirme que devant la dénégation organisée de cette torture, aujourd'hui des voix s'élèvent (2006 : 48-49).

le chien sans yeux (fig. 34.2). Travaillant encore en parallèle dans son traitement du cheval et du chien, les corps des aveugles sont minutieusement confectionnés pour pouvoir ensuite y déposer ses chefs-d'œuvre de précieux accomplissements, des yeux capables de regards aussi vrais que nature. L'organe donnant la vue est d'ultime importance. Les yeux du cheval bai sont quant à eux parfaitement formés. Ce cheval représente en fait l'unique élément « fini » du tableau. Et de cet élément déjà brillamment achevé, ses yeux en sont la portion la plus finement définie. On y sent presque la présence des vaisseaux sanguins ophtalmiques ainsi que celle des muscles et nerfs oculomoteurs. Cette définition ultra précise de l'organe sert bien sa fonction de transmission du regard. Son degré de réalisme est tel qu'il sait incarner avec intensité la volonté d'établir le dialogue. Il est protecteur de l'œuvre, gardien de la scène. Son regard est franc. Il dit tout. Il nous fixe, nous *transe fixe* et c'est à ce demander combien de temps nous pourrions soutenir ce regard honnête? Un regard direct, impérieux provenant de l'œil même de l'intégrité animale. Un regard peint qui, tout comme celui de l'animal réel, ne cherche pas à plaire. En effet, le regard de l'étalon est comme un vortex qui nous appelle, qui perce la croûte de nos conceptions et qui nous aspire dans les profondeurs de sa vérité. « Un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide » comme le dirait Derrida (2006 : 18). « C'est que la grande affaire de Rosa Bonheur demeure la traduction, l'expression du sentiment dont la tête et l'œil de la bête constituent l'irremplaçable avocat muet » (Ribemont 1997 : 96). Mais comment déchiffrer cette expression si juste? À quoi attribuer tant de vérité? Il faut d'abord s'y poser et entrer en relation. Qu'est-ce que ce cheval bai cherche à nous dire? Que devons-nous entendre? Ses oreilles pointent vers nous. Il nous écoute. Il attend. Bien que Bonheur exécute les regards des chevaux de ses tableaux à l'étude avec l'intention qu'ils soient à la fois informatifs, relationnels et possessifs³⁰, aux vues de ses contextes de réception, il semble impossible, malgré les capacités de Bonheur, de faire passer le message sans équivoque d'une solution à l'hégémonie humaine ou encore de sensibiliser à ses conséquences. L'artiste tend, par son art, vers l'abolition des frontières.

³⁰ Barthes nous renseigne que « la science interprète le regard de trois façons (combinables) : en termes d'information (le regard renseigne), en termes de relation (les regards s'échangent), en termes, de possession (par le regard, je touche, j'atteins, je saisis, je suis saisi) : trois fonctions : optique, linguistique, haptique » (1993b [1977] : 737).

Dans un contexte plus actuel, Slater soutient dans la foulée des idées de Derrida concernant le pathos, que l'insensibilité humaine au sort de l'animal proviendrait du fait que nous sommes submergés par la violence d'images violentes des médias (2012 : 688, trad. libre)³¹. Vivant avec l'illusion occidentale que nos vies modernes ne requièrent plus leur présence, ils sont jugés de moindre valeur et ainsi se légitime une façon moindre de les traiter³². À propos de ces questionnements importants, les réflexions de Derrida sur la honte humaine à se retrouver « nu » devant l'animal sont pertinentes. « Au centre optique d'une réflexion se trouverait la chose - et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu'on appelle la nudité. Et dont on croit qu'elle est le propre de l'homme, c'est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu'ils sont, pense-t-on alors, sans la moindre conscience de l'être » (2006 : 18). Les animaux n'éprouvent pas la honte, dira-t-il. Et bien que l'important penseur s'interroge principalement sur sa gêne à se trouver physiquement nu devant l'animal et dans le cas présent, son chat, le regard de l'étalon bai relance les discussions sur le sujet. Lorsque je m'avance et m'ouvre à ce regard qui cherche des tréfonds de son âme les profondeurs de la mienne, j'éprouve de la honte. Mais cette fois, contrairement à la pudeur de Derrida et au chat qui n'a pas l'expérience de sa propre nudité, face à ce regard je me sens toute nue, vulnérable dans mon insouciance humaine. Et je ressens une honte généralisée envers le genre humain. En reculant pour fuir tant de force³³ je vois l'œuvre en entier. Et nulle part, même en cherchant bien, je ne retrouve ce que je vois dans le monde « ordinaire » des relations humaines/animales. L'extraordinaire s'affiche et je m'en trouve déshabillée de mes habitudes et de mes croyances. « L'animal nous regarde, et nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être là » (Derrida 2006 : 50). Partout dans l'œuvre, avec des accents d'un réalisme saisissant, la paix et l'égalité entre chevaux et humains règnent. C'est que *Rocky Bear and Chief Red Shirt* fait figure de succès relationnel inter-espèces et ainsi, invalide les coutumes. Il rend obsolète la tradition du pouvoir hiérarchisé dominant. Il est une ode à l'abolition des moyens et des raisons multiples, non réfléchis, de l'hégémonie de l'humain sur l'animal. Le tableau agit telle une trappe. Par son regard, l'étalon bai capture l'attention de l'humain

³¹ « Since society has become largely desensitized to violence owing to the prevalence of violent images in the media [...]. »

³² Pour une expérience documentaire aux antipodes de cette affirmation, je suggère, *The Story of the Weeping Camel* dirigé par Luigi Falorni et Byambasuren Davaa (2003).

³³ Barthes dira que la singulière dynamique du regard est que sa force le déborde (1993b [1977] : 737).

démontrant les caractéristiques d'une conscience animale qui cherche à s'éveiller et celui-ci s'y faire prendre. Sa conscience s'y fait prendre. S'il réussit à soutenir ce regard et à interroger son rapport à l'animal, il y aura inconfort. Un inconfort nécessaire à l'émergence de possibilités. *Rocky Bear and Chief Red Shirt* propose une imagerie symbiotique, où deux différentes espèces traditionnellement représentées inégales se complètent. À l'intérieur du tableau, l'étalon par son regard presse un sérieux questionnement des automatismes relationnels entre humains et animaux. L'œuvre fait la preuve de l'inutilité du recours à la force et à la domination pour s'assurer le partenariat avec la bête. Elle casse la tradition. Et cela, contrairement à Derrida qui a honte d'avoir honte d'éprouver un malaise à être nu devant son chat (2006 : 20). La honte de cette mise à nu provoquée par les regards des chevaux parfaitement exécutés par Bonheur arrive comme une bénédiction dans l'élaboration de façons autres d'être à, et avec, le cheval.

Le *toucher* auquel ce travail fait référence a à voir avec ce que la langue française classe comme étant un verbe transitif : *toucher* (la physicalité du toucher, dans le cas présent, toucher l'animal) en plus qu'il réfère à son passif : *être touché* (le concept, être touché par la violence, les découvertes). Contrairement à ce qu'en structure la grammaire, le premier toucher sera parfois paré à ce qui se révèle être de l'intouchable, tandis que la passivité du deuxième sera plutôt annonciatrice d'actions à entreprendre ou de réflexions profondes à entamer. Ainsi, les deux sens seront touchés sans préférence et souvent même ils seront entrelacés. Depuis quelque 300 ans avant notre ère, Aristote proclamait déjà que le toucher était le sens de l'animal. Passé au crible de la philosophie et parfois même de la poésie, il s'est considérablement subtilisé et s'associe aujourd'hui dans ce travail à de plus fines fonctions. Par une interrogation soutenue de ses constituants et paramètres, il s'en trouve redéfini. Il ne fait aucun doute que de prendre un temps de réflexion vis-à-vis cette importante notion qu'est le toucher constitue une bonne part du succès à une alternative viable des relations humaines/animales et contributive au renversement de ce que Derrida appelle « les désordres du monde » (2001). Bonheur, par les personnages Amérindiens de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* ainsi qu'à travers la figure de l'homme au torse dénudé du *Marché*, propose une manière différente et plus efficace de toucher physiquement l'animal. Cixous dira d'ailleurs que « l'amour le plus fort est le plus pauvre en mots. Il se résume

à toucher la main » (1996 : 116). Car le discours mesquin du bout des lèvres n'engage que la plus petite partie du corps (2010 : 47) tandis qu'un mouvement du corps peut prononcer un oui, décider d'un oui (Derrida 2002 : 83). Un *corpus du tact* (où le corps et le tact s'associe) pour que les perceptions sensibles des sens y compris le *voir* et l'*entendre* (mais aussi le sentir et le goûter) se mobilisent au service d'un toucher réinventé (Derrida 2000).

Derrida discours du « je » qui élève l'homme au-dessus de tous les autres vivants sur terre (2006 : 129). Certes, spontanément, cette supériorité du « je » tel qu'il se manifeste dans la peinture équestre traditionnelle occidentale représente un danger pour l'harmonie inter-espèces. Mais parfois, 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). Ce « je » mutant volontairement qui s'est élargi pour s'y greffer un peu de cet autre, l'animal, fait s'effriter les limites de chacun des termes. S'engendre ainsi une capacité accrue à se laisser toucher et, conséquemment, à toucher mieux. Comme Cixous, qui a un désir irrésistible d'écrire, l'équivalent pour moi, dans ma pratique équestre, aura été le besoin impérieux de goûter dans mon corps, à cette relation d'unité femme/cheval. Le « je » est ici fort et imposant, j'en conviens. Mais, c'est dans mon abandon à l'*écoute* de ce « je » criant que j'ai réussi le plus complètement à me fondre dans mon autre, le cheval. À l'image de Bonheur qui s'est investie totalement dans son art, à l'intérieur de ma discipline, mon objectif absolu aura été de raffiner ma compréhension des possibilités relationnelles sans l'utilisation d'aucune mesure de contrôle (selle, bride, corde). J'ai souhaité expérimenter au-delà de la manière traditionnelle d'être avec le cheval et de toutes les préconceptions qui sont supposées et engendrées dans une relation traditionnelle avec le cheval. Sans le savoir, mon travail de déconstruction du binaire humain/équin avait déjà pris racine dans ma pratique, sur le terrain.

Mon chemin aura été à la base inspiré par la monte sur le cheval nu, c'est-à-dire à cru. Derrida utilise aussi ces termes « être à nu et à cru »³⁴. Il discours de l'imagerie qui s'en suit d'un cheval sans œillère (un cheval qui voit donc bien) et lui relie l'expression « monter un

³⁴ Action de monter à cheval sans selle, directement sur son dos.

cheval à poil » (2006 : 84-85). Effectivement, à cru, le cheval a ses poils à découvert puisque rien ne fait obstruction entre son dos et l'humain. Le philosophe semble par contre oublier de renverser l'impact chez l'humain d'une monte à cru. En effet, la zone pubienne de l'humain fait également contact avec le dos de l'animal. Se retrouvant poils contre poils, nu à nu, je me demande est-ce alors un contact sexuel avec l'animal? Une sexualité potentiellement hors normes, certes, mais à tout le moins un contact intime et puissant. L'artiste Carolee Schneemann avec sa série *Infinity Kisses* (1981-88) (fig. 54)³⁵ démontre par ses portraits de « baisers » inter-espèces que sans avoir l'intention de l'accomplissement d'un acte sexuel avec l'animal, une mixité des genres franchement accueillante peut voir émerger de surprenantes réalités. L'humain s'en trouve dépourvu de certitude. Même chose dans *Messie* où le chat (encore un chat) déstabilise la femme. « La chatte monte d'un pas ferme sur le giron de la femme, elle regarde la femme dans les yeux d'un regard clair et décidé et brusquement un baiser sur la bouche effarée. » « Ce soir-là la femme n'a pas osé traiter la chatte comme une bête demeurée » (1996 : 54-55). Auprès du cheval, lors d'une monte à cru, où aura été auparavant désarçonné un quelconque désir de contrôler la bête au profit d'une ouverture sincère à expérimenter un lien puissant inter-espèces, le mouvement suggéré par l'équin et reçu sans résistance chez l'humain avive le flot de la vie. S'éveille la création d'une manière « intensément désirable » de chercher à être toujours plus, et de meilleures façons, en relation avec l'autre et, au final, avec soi-même. « Deux vies d'espèce différente qui prennent vie l'une à l'autre, par le contact » (Cixous 1996 : 115). Cette quête d'une présence à soi et à l'autre, infiniment perfectible, où devient possible une espèce de jouissance de vivre, ne pourra cependant jamais être prise pour acquis. Jamais cette mouvance ne se fixe. À cheval, ce profond partage d'essences est renouvelable à chaque micro respiration. Rien n'est plus exigeant et si naturel à la fois.

Dans les œuvres étudiées, à première vue, il pourrait être tentant de croire que cette monte à cru des Amérindiens de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, exempte de la barrière imposée par la selle, est gage de cette proximité inter-espèces faisant rêver. Cette vision idéaliste est par

³⁵ *Infinity Kisses - The Movie* (2008). Réalisatrice Carolee Schneemann, [En ligne] accessible au https://www.youtube.com/watch?v=_m4wuJH4M8I. 9 min., couleur et son. Consulté le 28 août 2016.

contre rapidement réduite à néant à l'observation des hommes du *Marché* qui montent eux aussi, pour la plupart, à cru. Même « technique », résultats opposés. Mais alors, si ce contact intime n'est pas garant de cette harmonie, quelles en sont les prémisses? Pour dire simplement, alors que ce serait très compliqué à expliquer, la différence de *posture* chez les cavaliers des deux tableaux de Bonheur y est pour beaucoup. Un mot d'ordre : l'*équilibre* et la verticalité en est le gage. Pour une monte harmonieuse, une souple droiture est requise. Bonheur reconnaît cette droiture lorsqu'elle la voit. Pour preuve, dans sa pratique artistique animalière, alors que les courbes et les rondeurs sont prévalentes, ses croquis de pattes équines permettent de constater qu'elle y est sensible (fig. 30). Mais surtout, c'est dans la comparaison des postures des cavaliers amérindiens avec celles des hommes du *Marché* et de la *Foulaïson*, qu'elle le démontre le plus clairement. De plus, il est intéressant d'observer que le colonel Cody est lui aussi représenté très verticalement dans sa monte à cheval (fig. 55)³⁶. Une verticalité physique visible de l'extérieur révèle un équilibre psychique. Qui par ricochet reflète un rapport sain des conceptions inter-espèces. Et cette eurythmie est récompensée. En effet, aucun effort n'est requis pour se « tenir » à cheval chez les sujets humains de *Rocky Bear and Chief Red Shirt*. À l'opposé des hommes du *Marché*, ils ne se cramponnent pas, ils ne tirent pas dans la bouche de l'animal au point de basculer vers l'arrière pour y trouver une illusion d'assiette. Cheval et humain adhèrent harmonieusement, naturellement, l'un dans l'autre. Les hommes sont dans une position qui avoisine ce qui pourrait être décrit comme : être debout avec un cheval entre les jambes. Ce positionnement, en plus d'être physique, est une attitude. Elle demande une confiance en l'autre, passant d'abord par une confiance en soi. De plus, cette posture « debout » n'entrave pas la locomotion du cheval, elle ne le gêne nullement. La verticalité lorsque trouvée ne requiert aucun acharnement, pas plus qu'elle ne génère de tensions. Comme si tels des pantins, les Amérindiens aux articulations souples étaient tenus par une ficelle accrochée dans le ciel. Dans ce rapport au cheval, le cavalier reconnaît volontiers que quatre pattes valent mieux que deux jambes en matière de vitesse à atteindre et d'espace à parcourir. Et l'humain ainsi dépasse la certitude qu'il est voué à se déplacer selon les possibilités de son espèce (Cixous 1996 : 108). Ainsi, leur

³⁶ L'exemple du colonel Cody est utilisé ici, bien qu'il ne monte pas le cheval à cru, pour imaginer que cette façon « idéale » d'être à cheval, verticalement, s'applique indépendamment qu'une selle soit sur le dos de l'animal ou non. Le cheval du colonel affiche d'ailleurs tous les signes de détente.

manière d'être à l'autre, exempte d'ambiguïté, les tient bien droits dans un état exceptionnel de présence au monde. Sans être placides, aucunement, les deux hommes sont prêts à avancer en harmonie avec le cheval et à réaligner la posture interne et externe en permanence. Cette souplesse et cette perpétuelle réactualisation sont nécessaires à une harmonie incarnée. Elle prend en compte le potentiel incessant et impossible à figurer, des innombrables éléments d'une vie qui touche en permanence l'animal et l'humain. Cette manière « d'être au monde » est incomparable. Le tableau *Rocky Bear and Chief Red Shirt* fait d'ailleurs état d'un « monde » où humains et animaux avaient besoin les uns des autres pour survivre. Et dans cette survie à dos de cheval, il y a vraisemblablement quelque chose qui s'apparente à être *sur la vie*.

De ce fait, bien qu'ils soient « sur » le cheval, les Amérindiens de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* ne le dominant pas. Au contraire, ils semblent être ainsi prédisposés à la tendresse inter-espèces. C'est que dans le mot tendre, se trouve aussi le verbe tendre. De cette quasi-homonymie, Derrida dira que le tendre ne s'éprouve qu'à tendre (2000 : 111). Ils incarnent le souhait de Derrida, c'est-à-dire le détrônement de l'humain de sa position de souverain ; le « sujet » humain, touchant « l'objet » animal. À cet effet, Patrick Llored, discutant du philosophe, offre une explication très sensible de ce qu'il nomme *la loi du toucher* derridienne :

L'offrande du toucher, lorsqu'elle a lieu, déconstruit le sentiment de propriété qui fonde encore trop souvent la rencontre entre l'homme et l'animal et offre cette possibilité extraordinaire de refaire un monde dans lequel un événement puisse se produire, sans que celui-ci puisse faire l'objet d'aucune attente, d'aucune prévision, d'aucun espoir. On pourrait aller jusqu'à dire que dans cette éthique d'un genre particulier, le touchant et le touché, sans distinction d'espèce, ayant perdu toute identité, recréent de la sorte une coappartenance à un monde qui a su suspendre les risques inhérents à tout pouvoir, mais aussi à tout savoir, un monde où la caresse comme offrande permet la rencontre (2012 : 93).

En outre, le toucher de Derrida ne se limite pas aux mains de l'homme, pas plus qu'il réfère seulement au corps physique de l'animal. Autrement dit, pour qu'il y ait toucher, il faut que dans le même temps et le même espace, qu'il y ait du non-toucher, c'est-à-dire quelque chose qui soit de l'intouchable. Concept paradoxal s'il en est un, là s'articule en grande finesse,

la lecture complexe de la représentation des relations animales/humaines équitables des tableaux de Bonheur étudiés. Ces tableaux font exploser la définition d'une relation cheval/humain issue de la tradition et font percevoir la lueur de « l'outre clôture » (Derrida 1967 : 25). « Se croyant d'essence limitée, depuis l'origine de sa croyance, elle l'était, car nous sommes finalement ce que nous croyons être » (Cixous 1996 : 119). S'invente alors une éthique animale où le toucher, devenant une offrande sans don, offre un point de départ. Appris et éventuellement maîtrisé par l'humain, il devient un espace où de véritables échanges inter-espèces peuvent avoir lieu. C'est ainsi que l'animal intervient, d'une gratuité déconcertante, pour nous faire goûter notre grandeur, celle que nous avons peine à nous imaginer arriver à incarner et à mériter. « 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).

L'art de Bonheur n'est ni totalement noir ou encore totalement blanc. Il est tout en nuance. Il trace le portrait profond de la souffrance causée à l'animal des mains de l'homme, tout comme il annonce la fin de celle-ci. Au final, il va sans dire que notre approche humaine du règne animal est perfectible à perpétuité³⁷. Des contraintes de toutes sortes nous restreignent à faire sincèrement de notre mieux et à nous appliquer sans relâche à l'avènement de ce qui s'avère jugé être digne de notre précieux temps d'humain. Bien que ce qu'elles exposent ait le pouvoir de toucher brutalement, les œuvres examinées laissent le libre arbitre au regardeur quant à ses choix de réaction. La quintessence de l'art de Bonheur est sa capacité à offrir une abondance de matériel par l'image et ainsi permettre, sans forcer, à une conscience éthique animalière de tracer son chemin jusqu'au cœur des humains qui en ressentent l'appel. Ainsi, possiblement, les croyances se meuvent, les fixités relationnelles s'effritent, les frictions s'apaisent. Et peut-être, peut-être, les relations entre humains et chevaux se transfigurent. Mais d'ici l'avènement de plus d'équité entre des binaires considérés traditionnellement presque immuables, « il est sage de ne pas compter sur la normalité des êtres humains » (Cixous 1996 : 154).

³⁷ Derrida réfléchit à la Déclaration universelle des droits de l'animal qu'il juge d'une perfectibilité infinie (2006 : 124).

CONCLUSION

Que fait-on quand on tient son autre par le mors?
Quand on tient son frère ou son demi-frère par le mors?

Jacques Derrida

Dans le studio de By, deux modèles de têtes équinnes sont accrochés au mur. Avec leur expression générique figée dans le temps, elles sont attentives à la scène de la *Foulaïson* (fig. 56)¹. Différentes prises de vues photographiques nous permettent d'en apercevoir encore d'autres, faites de plâtre ou de carton-pâte (fig. 57, 58). Ces bustes équins portent bride, mors et licous décoratifs. Fait particulier à noter, dans l'atelier de Bonheur, ces « fausses » têtes de chevaux en côtoient une « vraie », naturalisée (fig. 59). Il s'agit de Margot, la jument arabe bien-aimée de l'artiste². Contrairement aux écorchés, la dépouille de l'être cher sera libérée à perpétuité de tout attribut. Ainsi, le cadavre de la jument aura trouvé le repos éternel dans l'enceinte protégée de l'atelier de l'artiste. Sises parmi les ramures, ces têtes équinnes deviennent les trophées précieux d'une femme qui ne saurait vivre sans eux. Captées dans son intimité et captives de ses murs, elles révèlent des enjeux complexes la liant à ses sujets animaux. En effet, l'artiste se place volontairement sous le regard scrutateur de celles-ci. Par elles, l'esprit du cheval embaume son atelier et peut-être cette surveillance équine est une façon pour Bonheur de se rappeler qu'elle a un devoir envers eux? Leur présence affirme qu'elle les aime, les respecte, autant qu'elle les possède.

La *Foulaïson* se prête particulièrement bien au dévoilement de ces sentiments emmêlés. En effet, même par ses mots, en expliquant le tableau, l'artiste dévoile l'enchevêtrement entre les concepts de liberté et de contention qui constitue la scène (emphasis ajoutée) :

¹ La tête entre les deux semble en être une de sanglier empaillé. D'ailleurs, une variété de têtes d'animaux se retrouve sur les murs de l'atelier.

² Cette jument, acquise en 1842, a accompagné Bonheur de nombreuses années et aura été un modèle privilégié (Rebsamen 2013 : 98 ; Ashton et Browne Hare 1981 : 142).

Quand les chevaux sont *bien dressés*, toutefois, on les laisse *libres* : le rôle du *conducteur* devient beaucoup plus *simple*, puisqu'il se réduit à *les actionner* du geste et de la voix, en ayant soin de les appeler *par leurs noms*. C'est une *équipe* de ce genre que j'ai voulu peindre, parce qu'elle donne une *idée* plus haute de l'*intelligence* de ces admirables animaux (Klumpke 1908 : 330)³.

Ainsi, pour ce dernier grand tableau où l'*équipe* est constituée d'un chef *conducteur* et d'une équipe auxiliaire *bien dressée*, plusieurs études ont été réalisées (fig. 3.3, 3.4, 3.5, 3.6). Par elles, se révèle également la tension sous-jacente entre les mœurs du temps et l'inclination de Bonheur à peindre le cheval libre dans toute sa splendeur. Au final, elle aura choisi une composition intermédiaire où le fouet de l'humain surplombe le troupeau qui se meut librement. Les chevaux en périphérie affichent, par leurs expressions diverses, la multitude de réactions possibles à cette hégémonie humaine (fig. 3.1). Ainsi, Bonheur les laisse *être* malgré la nuisance inévitable. Fidèle à elle-même, dans sa tendance artistique à provoquer par le regard animal, pratiquement au centre de l'œuvre et en cachant partiellement l'humain, le cheval bai cerise a sa tête tournée vers nous et nous adresse un regard franc qui sort du cadre (fig. 3.7). Par son œil furtif, il nous encourage à réfléchir sur la situation.

Ce travail aura su démontrer que l'art de Bonheur ne saurait mentir sur son affection portée au règne animal. Son inconscient s'y délivre et immanquablement discourt d'une conscience éthique peu commune pour le temps et encore inspirante aujourd'hui. La souche de cette habileté atypique à accueillir la nature de l'*autre* trouve probablement racines dans une concomitance d'aspects. Tout d'abord, sa vie de femme marginale et affranchie dans le contexte du 19^e siècle la prédisposait probablement à être plus empathique à l'animal qui vit également selon un registre alternatif à la « normalité » humaine. Ce qui invaliderait le commentaire de Francis Ribemont (1997 : 135) comme quoi « sa modernité de comportement n'a été d'aucune influence sur son œuvre ». *L'heureuse famille*, un lavis de ses débuts raconte par l'image une proposition d'intimité inter-espèces (fig. 60). Une familiarité qui transparaîtra dans son art toute sa vie durant. De plus,

³ Je réitère ici que, même si ces mots font fidèlement état, selon mon analyse, du lien unissant Bonheur à ses sujets équins, je les attribue tout de même avec prudence à l'artiste puisqu'ils ont été rapportés de seconde source.

elle aura côtoyé de près les Amérindiens arrivés d'outre-Atlantique avec leurs chevaux, au sein de la troupe du colonel Cody. Sans vouloir faire la promotion d'un romantisme de l'Ouest comme d'autres ont tenté de le faire⁴ et ainsi verser dans un idéalisme, il n'en demeure pas moins que ceux-ci cohabitaient avec leurs chevaux d'une manière inédite pour les Européens. L'artiste déjà sensible à un traitement éthique de l'animal a certainement pu être inspirée par ce qu'elle a observé. Voilà pourquoi la relation équitable entre les chevaux et leurs humains qu'affiche *Rocky Bear and Chief Red Shirt* serait le résultat du mimesis typique de l'art de Bonheur, car « ce qu'elle peint, elle l'a vu » (Rolle : 1^{er} juillet 1853, cité par Rebsamen 2013 : 110).

Dans le contexte de son époque, Bonheur aura été d'une lucidité plus qu'exemplaire dans son traitement consciencieux de l'équin et dans ses démonstrations ponctuelles des fins possibles de l'hégémonie humaine sur l'animal. Sa sensibilité est certes une forme de contestation de l'idéologie en place. Par contre, plusieurs indices démontrent que dans sa vie personnelle, elle ne peut pas échapper elle-même complètement à une certaine forme d'assujettissement de l'animal. Le médium photographique est celui qui nous renseigne sur cette antinomie/ce paradoxe⁵. En certaines instances, son corps parle de contrôle. L'image de Bonheur avec Solferino (1887) trahit des tensions dans son lien au cheval (fig. 61). Elle le tient par les deux rênes, très près de sa mâchoire, en faisant un effort pour lui remonter la tête⁶. Cette façon de *maintenir* en place est typique d'une illusion de contrôle très répandue chez les humains manquant de confiance en l'animal. Ils adoptent inconsciemment cette position rigidifiée croyant faussement que par l'entrave des mouvements de l'animal, et donc de la nature de celui-ci, se calmera leur propre peur de perdre le contrôle. D'ailleurs, les pieds bien campés de Bonheur manifestent la fermeté de la prise et de la pose. Où il y a rigidité, il y a un manque de fluidité et lorsque la mobilité est

⁴ Je fais ici référence à George Catlin qui faisait ouvertement une promotion de la vie amérindienne auprès des Européens. Pour poursuivre sur le sujet, je suggère : Stephanie Pratt et Joan Carpenter Troccoli (2013). *George Catlin, American Indian Portraits*, Londres : National Portrait Gallery.

⁵ Il me semble nécessaire de souligner que cet aspect a volontairement été assourdi dans l'écriture de ce travail, pour ne pas brouiller la vue à la capacité extraordinaire de l'artiste à capter les caractéristiques physiques et psychologiques résultantes d'un partenariat égalitaire entre l'équin et l'humain.

⁶ Ici j'attire l'attention sur le fait que bien que l'homme au torse dénudé du *Marché* tienne également le cheval rouan très près de la mâchoire, la main de celui-ci suit la tête du cheval au lieu de la monter dans les airs (fig. 1.14).

absente, la présence à soi et à l'autre s'amenuise, le terrain devient alors propice aux accros⁷.

L'assujettissement ponctuel n'est pas exclusif à l'équin. Parfois, l'animal doit *poser* pour elle. Lorsqu'un cerf mort est pendu par le panache pour simuler une pose naturelle (fig. 62), car tous les cerfs captifs se brisent les pattes à répétition et empêchent l'artiste de peindre comme elle l'entend, il devient clair qu'en certaines circonstances, le résultat prévaut sur le processus⁸. C'est seulement une fois mort qu'elle réussit à le représenter correctement « vivant ». Et pour contrebalancer, toujours, il y a Jacques le cerf orphelin recueilli dans la forêt de Fontainebleau, qui vécut 20 ans auprès d'elle⁹. Dans la même suite d'idées, une photographie de l'artiste posant auprès de la lionne Fathma semble être chaque fois utilisée dans la littérature pour faire la promotion d'une témérité remplie d'exotisme chez l'artiste (fig. 63). Je ne doute pas que Fathma et Rosa partageaient une réciprocité relationnelle de haut calibre, compte tenu des différences d'espèces les unissant. Et pour preuve, une image cadrée sur le corps de la lionne avec la main du vétérinaire Rousseau, tentant de s'en approcher, démontre bien les signaux d'antipathie de Fathma au toucher de celui-ci (fig. 64). Bien que selon les aveux du vétérinaire militaire la lionne ait partagé une relation proximale avec l'artiste, il me semble cependant que l'accent ne soit jamais suffisamment mis sur le fait que Fathma, décédée à l'âge de 3 ans, était paraplégique depuis sa jeune enfance et peut-être même aveugle. Ainsi, ayant très peu de moyens pour être une lionne selon le registre habituel, sa condition particulière la rendait vraisemblablement plus réceptive aux bons soins de l'humain jugé digne de sa confiance. L'idée ici n'est pas de diminuer

⁷ Comme il a été précédemment discuté au chapitre 3, 3.2, la façon la plus efficace d'être avec l'*autre* est de s'appliquer à une « super-présence » renouvelable à chaque micro-instant. D'ailleurs, Alexandre Jacob, ami de l'artiste, dira que les accidents de Bonheur à cheval sont assez fréquents (Ashton, Browne Hare 1981 : 170).

⁸ Vu le réflexe de fuite caractéristique de ces animaux, il s'avérait impossible pour Bonheur d'arriver à les peindre dans leur milieu naturel. Pour enrayer cette fâcheuse problématique, un grand enclos a été construit autour du Château de By pour en garder un échantillon en captivité et ainsi pouvoir les observer sans contrainte. Comme les pattes des animaux se cassent à répétition, Bonheur doit se résoudre à les abattre. Ainsi, par un élan ingénieux répondant à un besoin déterminé d'achever une œuvre précise, et se trouvant « à bout de cerfs vivants » un de ceux-ci, fraîchement mort, a été suspendu par le panache simulant une pose naturelle.

⁹ Le vétérinaire Anatole Rousseau raconte « elle m'a souvent compté [*sic*] qu'un de ses cerfs que j'avais vu mourir à 20 ans avait été ramassé en forêt et rapporté dans sa blouse par elle » Anatole Rousseau [s.d.]. *Mémoires inédites du vétérinaire Rousseau*, Bordeaux : Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, cité par Rebsamen (2013 : 26).

la facilité de Bonheur à entrer en relation avec l'animal ou de l'animal à s'ouvrir à la présence humaine, mais plutôt de nuancer l'équation. Soulever cette conjecture me semble nécessaire afin de dresser un portrait cohérent et réaliste de l'artiste.

Ceci étant dit, à la suite de l'analyse de son corpus lors de ce travail de recherche, il est impossible de douter de son attachement profond pour l'animal et de son souhait sincère de voir ses conditions de vie et « d'usage » s'améliorer (fig. 65). De plus, certaines images, plus rares, reflètent la complexité pour l'artiste animalière d'avoir l'animal comme sujet et de faire fi d'intérêts clairement anthropocentrés, tel que le démontre *Boniface* (1885) (fig. 66). Il ne fait aucun doute, par contre, que le cheval a toujours joui d'un statut privilégié à ses yeux. Par la *Foulaïson*, qu'elle voyait comme son chef-d'œuvre ultime, Bonheur affirme tout de même, sans le dire, qu'elle se sert du cheval pour sa propre émancipation. Effectivement, par les interprétations surdouées qu'elle sait en faire, celui-ci devient son appât vers le succès. La démarche de l'artiste n'est pas condamnable pour autant. Même avec des intentions clairement formulées et dans une époque plus ouverte aux questions liées à la condition animale, il semble extrêmement difficile pour l'humain de ne pas tomber dans les mailles de ce filet. À titre d'exemple, le duo d'artistes Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin a tenté en 2011, avec leur œuvre *Que le cheval vive en moi!*, de complètement sublimer les différences entre les espèces en neutralisant la machine anthropologique¹⁰. Mais, malgré la noble visée, le duo aura « volé » le sang du cheval pour la création d'un projet humain, permettant la naissance d'un « centaure ». La problématique est ici flagrante, car le processus n'est pas bidirectionnel. Le titre est déjà en lui-même révélateur. Pourquoi ne pas avoir nommé l'œuvre *Que le cheval vive avec moi?* Cette performance, en dépit de son intention et des éloges reçus, se révèle au final intensément anthropocentrique. En souhaitant capturer l'essence du cheval pour le faire vivre dans le corps de l'humain, il serait difficile de faire plus total en matière de capture du cheval. D'ailleurs, la photographie de Laval-Jeantet avec ses jambes robotisées de cheval est troublante (fig. 67). Dans une position qui s'apparente à une quête de fusion, son corps exprime sa volonté d'aller vers le cheval, tandis que ce dernier tourne la tête à l'artiste et à la caméra. Il n'a visiblement pas besoin

¹⁰ Pour en savoir plus, lire les articles de Hilton (2013) et de Pirson (2014).

d'elle : elle a besoin de lui.

Bien sûr Bonheur aussi aura eu besoin du cheval pour atteindre le succès en tant qu'artiste. Trop souvent par contre, son intérêt et son amour de l'équin ont été négligés par les historiens qui ont tenté de piéger ses œuvres, particulièrement son *Marché*, par des balises régies par sa sexualité ou sa féminité. Cependant, une fois que l'importance des questionnements que son travail soulève au sujet des représentations humaines/équines sera reconnue et acceptée, l'intérêt de celui-ci au sein des études contemporaines des *animal studies* se révélera indiscutable. Par l'examen du *Marché aux chevaux* et de *Rocky Bear and Chief Red Shirt* se dévoilent tous les éléments requis pour un changement de paradigmes, dans notre lien avec l'autre. La richesse qui s'y trouve est inviolable puisque partiellement « cachée ». Et leur étude approfondie participe efficacement à valider, par la preuve, la pertinence de l'arrêt de l'hégémonie de l'humain sur l'équin. Il aura été par contre assez troublant de constater que, malgré l'abondance de violence représentée dans le *Marché aux chevaux*, cet aspect de l'œuvre soit demeuré si longtemps, jusqu'à aujourd'hui, d'une telle « invisibilité ». À ce propos Derrida observerait : « malgré tout, même quand les signes sont criants, nous humains n'écoutons pas l'animal. Il y a persistance » (Derrida 2006 : 49).

Stratège par excellence, pour contrebalancer les sévices de la domination infligée aux chevaux du *Marché*, Bonheur infiltre l'homme au torse dénudé dans l'action déchaînée pour qu'il incarne, avec son partenaire équin rouan, la preuve que les hommes ne sont pas tous les mêmes, que le cheval est fondamentalement bon, et qu'il y a espoir. Par *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, elle déploie sous nos yeux un arsenal de vocabulaire relationnel à déchiffrer, entraînant une manière de voir qui interroge drastiquement toutes préconceptions quant à nos façons de traiter l'animal et de vivre auprès de lui. Par ses œuvres finement orchestrées, Bonheur démontre qu'elle peint avec autant de compassion que de véracité et qu'elle affiche l'iniquité tout en tentant d'y remédier. Ainsi, ces tableaux spécifiquement choisis offrent abondamment à voir même si, semble-t-il, ils ne s'offrent pas si « facilement » à la vue. Ils ouvrent néanmoins la voie (la voix) à une acuité du savoir combinant art et éthique animalière. Favorisant ainsi une prise de conscience par l'image des rapports inégaux inter-espèces, d'où s'enchaîne une remise en question des façons de faire, d'agir, de comprendre et de partager le monde avec le cheval et, conséquemment,

de regarder l'art équestre. Et qui sait, ce qui pourrait ensuite découler d'une telle lucidité? En effet, s'ouvrir à voir franchement tant la violence que la richesse des relations pacifiques entre animaux et humains, dans la vie et dans l'art, tel que le permet Bonheur avec ses chevaux, exige le courage de réévaluer honnêtement plusieurs de nos automatismes. Malheureusement, à l'égard de nos rapports à l'animal, notre perception humaine est sélective. Réfléchissant intelligemment sur les théories de Singer, Guillaume Lequien dénote qu'il y a, dans nos rapports à l'animal, un désir de ne rien connaître de fait qui pourrait peser lourd sur la conscience (2014 :3). Ainsi, à la suite de ces découvertes, combien d'*autres* encore nous regardent, attendant une transcendance de nos réflexes biaisés? Obnubilée par des croyances qui dorénavant s'effritent, l'humaine, l'historienne, se voit démasquée. Alors se confirme le fait que, depuis des siècles déjà, tapi dans l'art occidental, l'animal nous guette. Par son traitement artistique majoritairement bienveillant de l'animal, Bonheur est indiscutablement pionnière d'une modernité. Elle aura su briser la linéarité jusqu'alors de l'art équestre et ainsi l'ébranler dans ses évidences les plus assurées. L'examen de son art nous révèle qu'il aura contribué à ouvrir le champ de l'histoire de l'art. À sa suite, entre autres exemples, des artistes tels que Pablo Picasso avec *Jeune homme et cheval* (1905-06) (fig. 68), l'artiste norvégien Theodor Kittelsen avec le dessin *Gutt på hvit hest* (*Garçon sur un cheval blanc*) (entre 1890-1909) (fig. 69) ou encore Marc Chagall avec *Jeune fille au cheval* (1927-29) (fig. 70), continuent à tendre vers une démocratisation des rapports inter-espèces et affichent la même sensibilité que Bonheur envers l'équin. La façon très originale dont ces artistes traitent les relations entre chevaux et humains n'a pas encore, à ce jour, fait l'objet de recherches. Une situation que j'espère corriger dans le futur.

Le but de ce travail aura été de tenter la libération des chevaux de Bonheur. D'ouvrir la porte de l'écurie des conventions pour les voir paître en paix. De les laisser « être chevaux » au lieu de leur imposer une fonction aliénante. Paradoxalement, ils auront été « capturés » par cette étude et ainsi, « soumis » à mon analyse. Cependant, la différence entre cette approche et celle de mes prédécesseurs aura été la volonté de remettre en question ouvertement la tendance historienne à assumer qu'elle maîtrise son sujet de recherche au point de le dominer, de le dompter. Cette façon réfléchie de faire m'aura permis, je l'espère au moins un peu, de

commencer le processus difficile de subvertir le discours dominant ou, pour ainsi dire, d'enlever le mors à l'histoire de l'art. J'aime croire que Rosa Bonheur aurait été sensible à une telle approche à son art.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ADAMS, Carol (1990). *The Sexual Politics of Meat : A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. London : Continuum.

AGAMBEN, Giorgio (2002). *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris : Payot & Rivages. (traduit de l'italien par Joël Gayraud).

ASHTON, Dore and Denise BROWNE HARE (1981). *Rosa Bonheur : A Life and a Legend*, New York : Viking Press.

BARREY, Jean-Claude et Dr. Christine LAZIER (2010). *Éthologie et écologie équines*, Paris : Vigot.

BARTHES, Roland (1993a). « L'écoute », Éric MARTY (éd.), *Œuvres complètes tome 3*, Paris : Éditions du Seuil, p. 727-736. [1977].

BARTHES, Roland (1993b). « Droit dans les yeux », Éric MARTY (éd.), *Œuvres complètes tome 3*, Paris : Éditions du Seuil, p. 737-740. [1977]

BECKER, Robin (2000). *The Horse Fair : Poems*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

BLAUGRUND, Annette (1989). *Paris 1889: American Artist at the Universal Exposition*, Philadelphia : Pennsylvania Academy of the Fine Arts, New York : H.N. Abrams.

BOIME, Albert (1989). « The Chocolate Venus, "Tainted" Pork, the Wine Blight, and the Tariff : Franco-American Stew at the Fair », Annette BLAUGRUND (dir.), *Paris 1889: American Artist at the Universal Exposition*, Philadelphia : Pennsylvania Academy of the Fine Arts, New York : H. N. Abrams, p. 67-91.

BORIN, Marie (2011). *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*, Paris : Pygmalion.

BRACEGIRDLE, Hilary et Patricia CONNOR (éd.) (2000). *The Essential Horse*, Londres : Philip Wilson Publishers.

BURGAT, Florence (1997). *Animal, mon prochain*, Paris : Odile Jacob, p. 56-59.

CERNOGORA, Judith et coll. (2015). *Rosa Bonheur : l'éloge du monde animal*, [Catalogue d'exposition], Musée de Vernon, 25 avril-20 septembre 2015, Rouen : Point de Vues Éditions.

CHADWICK, Whitney (1993). « The Fine Art of Gentling : Horses, Women and Rosa Bonheur in Victorian England », Kathleen ADLER and Marcia POINTON (éd.), *The Body Imaged : The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge : University Press, p. 89-107.

CHENIQUE, Bruno (2002). *Les Chevaux de Géricault*, France : Bibliothèque de l'image.

CIXOUS, Hélène (1996). *Messie*, Paris : Des femmes.

CIXOUS, Hélène (1998). *Stigmata : Escaping Textes*, New York : Routledge.

CIXOUS, Hélène (2000). *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris : Galilée.

CIXOUS, Hélène (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Préface de Frédéric Regard. Paris : Galilée.

CLARK, Timothy James (1999). *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton : Princeton University Press.

COOK, W.R. and STRASSER, H (2003). *Metal in the Mouth : The Abusive Effects of Bitted Bridles*, Qualicum Beach, BC Canada : Sabine Kells.

CRIST, Eileen (1999). *Images of Animals : Anthropomorphism and Animal Mind*, Philadelphia : Temple University Press.

D'ALLEVA, Anne (2006). *Méthodes & Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris : Thalia. [2004].

DARWIN, Charles (1981). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London : Fontana Press [1872].

DENIS, Bernard (1997). « Les races d'animaux domestiques dans l'oeuvre de Rosa Bonheur », Francis RIBEMONT (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : William Blake & Co. Edit., p. 145-152.

DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DERRIDA, Jacques (1992a). « Donner la mort ». Jean-Michel RABATÉ et Michael WETZEL (dir.), *L'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de Royaumont décembre 1990*. Paris : Métailié, Coll. « Transition », p. 11-108.

DERRIDA, Jacques (1992b). « " Il faut bien manger " ou calcul du sujet », *Points de suspension. Entretiens*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (1994). *Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques et Anne DUFOURMANTELLE (1997a). *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris : Calmann-Lévy (collection dirigée par Anne Dufourmantelle).

DERRIDA, Jacques (1997b). *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*, Paris : UNESCO-Verdier.

DERRIDA, Jacques (2000). *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques et Elisabeth ROUDINESCO (2001). *De quoi demain...Dialogue*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2002). *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2010). *Séminaire : La bête et le souverain*, vol. 2 : 2002-2003, Paris : Galilée.

DESLACHE, Lucile (2004). « Animal. L'autre sauvage et familier », Alain MONTANDON (dir.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris : Bayard, p. 1738-1768.

Dictionnaire de la connaissance de la peinture. Tous les courants, tous les genres, tous les mouvements picturaux (1998), Préface de André CHASTEL, Paris : Larousse, [1997].

DIGNE, Danielle (1980). *Rosa Bonheur ou l'insolence : L'Histoire d'une vie, 1822-1899*, Paris : Denoël/Gonthier.

DOHERTY, Terence (1974). *The Anatomical Works of George Stubbs*, Boston : David R. Godine Publisher.

DUSSOL, Dominique (1997). « La place de Rosa Bonheur dans l'art animalier à travers la presse de 1841 à 1899 », Francis RIBEMONT (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de

l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : William Blake & Co. Edit., p. 9-11.

EGERTON, Judy (2002). *George Stubbs le peintre « très anglais » du cheval*, Traduit par Emmanuelle Lavabre, Lausanne : Favre. [1994].

EGERTON, Judy (2007). *George Stubbs, Painter*, New Haven, London : Yale University Press.

EISENMAN, Stephen F. (2013). *The Cry of Nature. Art and the Making of Animal Rights*, Londres : Reaktion Books.

ESCHBACH, Andrea et Markus (2011). *Riding free, Bitless, Bridleless, Bareback*, Traduit par Julia Welling, Vermont : Trafalgar Square Publishing. [2010]

FIORENTINO, Daniele (1987). « Those Red-Brick Faces : European Press Reactions to the Indians of Buffalo Bill's Wild West Show », Christian FEEST (éd.) *Indians and Europe : An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lincoln : University of Nebraska Press, p. 403-414.

FOUCART, Bruno (1997). « La grande Rosa », Francis RIBEMONT (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : William Blake & Co. Edit., p. 13-20.

FRY, Laura F. et coll. (2014). *Art of the American West : the Haub Family Collection at Tacoma Art Museum*, Connecticut : Yale University Press.

GRUEN, Lori (1993). « Dismantling Oppression : an Analysis of the Connection between Woman and Animals », Greta GAARD (éd.), *Ecofeminism : Women, Animals, Nature*, Philadelphia : Temple University Press, p. 60-90.

KALOF, Linda et Amy FITZGERALD (éd.) (2014). *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, New York, London : Bloomsbury [2007].

KERYELL, Jacques (dir.) (2013). *Personne et Altérité. L'hospitalité au cœur de la rencontre*, Paris : Les Éditions du Cerf.

KLUMPKE, Anna (1908). *Rosa Bonheur : Sa vie, son oeuvre*, Paris : Ernest Flammarion.

LAFONT-COUTURIER, Hélène (1997). « Diffusion de l'oeuvre de Rosa Bonheur pas la maison Goupil », Francis RIBEMONT (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : William Blake & Co. Edit., p. 137-144.

LAMBOURNE, Lionel (2000). « The horse in art and literature », Hilary BRACEGIRDLE et Patricia CONNOR (éd.), *The Essential Horse*, Londres : Philip Wilson Publishers, p. 51-67.

LEBLANC, Michel-Antoine, Marie-France BOUISSOU et Frédéric CHÉCHU (dir.) (2004). *Cheval qui es-tu?*, Paris : Belin.

LLORED, Patrick (2012). *Jacques Derrida. Politique et éthique de l'animalité*, Paris : Les Éditions Sils Maria asbl.

LUEZ, Philippe (dir.) (2016). *Rosa Bonheur. Trois générations d'artistes*, [catalogue d'exposition], Magny-les-Hameaux, Musée de Port-Royal-des-Champs.

MARVIN, Garry Marvin et Susan MCHUGH (éd.) (2014). *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, Londres et New York : Routledge.

McSHANE, Clay and Joel A. TARR (2007). *The horse in the City. Living Machines in the Nineteenth Century*, Maryland : The John Hopkins University Press.

MICHAUD, Ginette (2004). « Jacques Derrida. Une pensée de l'inconditionnel », Alain MONTANDON (dir.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris : Bayard, p. 1400-1414.

MOI, Toril (2002). *Sexual/Textual Politics*, London : Routledge. [1985].

MOSES, L. G. (1996). *Wild West Shows and the Images of American Indians 1883-1933*, Albuquerque : University of New Mexico Press.

MOWL MATTHEWS, Nancy et coll. (2005). *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880-1910*, Manchester : Hudson Hills Press.

MUSSER, Charles (2005). « A Cornucopia of Images : Comparison and Judgment across Theater, Film, and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century », Nancy Mowl MATTHEWS et coll., *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880-1910*, Manchester : Hudson Hills Press, p. 5-38.

NYMAN, Jopi (2016). « Horsescapes : Space, Nation, and Human-Horse Relations in Jane Smiley's *Horse Heaven* », David HERMAN (éd.), *Creatural Fictions. Human-Animal Relationship in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature*, New York : Palgrave Macmillan, p. 217-239.

ORTON, Fred (1994). *Figuring Jasper Johns*, Londres : Reaktion Books.

PERROT, Michelle et Geneviève FRAISSE (dir.) (1991). *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, Paris : Plon.

PICK, Anat (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, New York : Columbia University Press.

PRATTE, Stephanie et Joan CARPENTER TROCCOLI (2013). *George Catlin. American Indian Portraits*, Londres : National Portrait Gallery et Washington : Smithsonian American Art Museum.

QUINSAC, Annie-Paule (1997), « Rosa Bonheur ou la probité du métier », Francis RIBEMONT (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : William Blake & Co. Edit., p. 103-111.

RAREY, John Solomon (1859). *Art of Taming Horses*, London : Routledge, Warnes, and Routledge.

REGAN, Tom (2004). *The Case for Animal Rights*, Berkeley : University of California Press, [1983].

REGAN, Tom (2013). *Les droits des animaux*, Traduit par Enrique Utria, Paris : Hermann.

RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER (1997). «Introduction», Francis RIBEMONT (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / William Blake & Co. Edit., p. 9-11.

RIBEMONT, Francis (dir.) (1997a). *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / William Blake & Co. Edit.

RIBEMONT, Francis (dir.) (1997b). « Rosa Bonheur telle qu'en elle-même. L'artiste et ses animaux », *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / William Blake & Co. Edit. p. 85-101.

RIBEMONT, Francis (dir.) (1997c). « Rosa Bonheur ou les difficiles chemins de la postérité », *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / William Blake & Co. Edit. p. 127-135.

ROGER-MILÈS, Léon (1900). *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris : Société d'Édition Artistique.

SALOMÉ, Laurent et coll. (2007). *La mythologie de l'ouest dans l'art américain 1830-1940*, [catalogue d'exposition], Musée des Beaux-Arts de Rouen, Musées des Beaux-Arts de Rennes, Centre de la Vieille Charité de Marseille, Italie : Silvana Editoriale.

SASLOW, James M. (1992). « Disagreeably Hidden : Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rosa Bonheur's *Horse Fair* », Norma BROUDE and Mary D. GARRARD (éd.), *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, New York : IconEditions, p. 186-205.

SHRIVER, Rosalia (1982). *Rosa Bonheur : with a Checklist of Work in American Collections*, Philadelphia : Art Alliance Press, London : Associated University Press.

SINGER, Peter (1975). *La Libération animale*, New York: HarperCollins.

STANTON, Theodore (1976). *Reminiscences of Rosa Bonheur*, New York : Hacker Art Books, [1910].

STILL, Judith (2013). *Derrida and Hospitality. Theory and Practice*, Edinburgh : Edinburgh University Press [2010].

TUAN, Yi-Fu (2014). « Animal Pets : Cruelty and Affection », Linda KALOF et Amy FITZGERALD (éd.). *The Animals Reader: The Essential Classic and Contemporary Writings*, New York, London : Bloomsbury, 141-153. [1984].

TURNER, Lynn (éd.) (2013). *The Animal Question in Deconstruction*, Edinburgh : Edinburgh Press.

UEXKÜLL, Jakob von (1965). *Mondes animaux et monde humain : suivi de Théorie de la signification*, illustrations de Georges Kriszat, Paris : Denoël.

WARNER, Malcom et Robin BLAKE (2004). *Stubbs & the Horse*, New Haven et London : Yale University Press.

WEISBERG, Gabriel (1997). «La fortune des oeuvres de Rosa Bonheur en Angleterre et en Amérique », Francis Ribemont (dir.) *Rosa Bonheur : 1822-1899*. [catalogue d'exposition], Préface de Bruno Foucart, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, New York, Dahesh Museum, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : William Blake & Co. Edit., p. 55-74.

Articles

BOIME, Albert (Décembre 1981). « The Case of Rosa Bonheur : Why Should a Woman Want to Be More Like a Man? », *Art History*, n° 4, p. 384-409.

CHARE, Nicholas (2009). « Upon the Scents of Paint : Bacon and Synaesthesia », *Visual Culture in Britain*, 10 : 3, p. 253-270.

CREED, Barbara (2015). « Films, Gestures, Species », *Journal for Cultural Research*, 19:1, p. 43-55.

HÄMÄLÄINEN, Pekka (2003). « The Rise and Fall of Plain Indian Horse Cultures », *The Journal of American History*, vol. 90, n° 3, p. 833-862.

HILTON, Leon J. (2013). « ‘The Horse in My Flesh’ : Transpecies Performance and Affective Athleticism », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol.19, n° 4, p. 487-514.

MIHELICH, John (2001). « Smoke or Signals ? American Popular Culture and the Challenge to Hegemonic Images of American Indians in Native American Film », *University of Minnesota Press*, vol. 16, n° 2, p. 129-137.

PIRSON, Chloé (2014). « Art Orienté Objet : que l’animal vive en nous ! », *ETC*, n° 101, p. 52-55.

POTTS, Alex (1990). « Natural Order and the Call of the Wild : The Politics of Animal Picturing », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 1, p. 12-33.

SLATER, Michelle B. (2012). « Rethinking Human-Animal Ontological Differences : Derrida’s ‘Animot’ and Cixous’ ‘Fips’ », *Contemporary French and Francophon Studies*, 16 : 5, p. 685-693.

WELCH, Christina (2011). « Savagery on Show : The Popular Visual Representation of Native American Peoples and their Lifeways at the World’s Fairs (1851-1904) and in Buffalo Bill’s Wild West (1884-1904) », *Early Popular Visual Culture*, 9 : 4, p. 337-352.

Thèses

REBSAMEN, Léa (2013). *Rosa Bonheur, Artiste animalière au XIXième siècle*, Doctorat Vétérinaire, Maisons-Alfort : École Nationale Vétérinaire d’Alfort.

SUK KYONG, Hae (1997). *Rosa Bonheur. Un problème de genre*, Montréal : Université de Montréal.

Références électroniques

[ATTELAGE-PATRIMOINE.COM](http://www.attelage-patrimoine.com/article-le-marche-aux-chevaux-de-paris-109775272.html#ob-comment-ob-comment-88576266) (2012). « Le marché aux chevaux de Paris ou quand le XIIIe maquignonait », [En ligne] accessible au <http://www.attelage-patrimoine.com/article-le-marche-aux-chevaux-de-paris-109775272.html#ob-comment-ob-comment-88576266>, Consulté le 28 août 2016.

BAUDRILLARD, Jean, Alain BRUNN et Jacinto LAGEIRA. « MODERNITÉ », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], accessible au <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/>, Consulté le 28 août 2016.

BRYANT, Clifton D. et William E. SNIZEK (1993). « On the trail of the centaur », *W. E. Society*, [En ligne] accessible au <http://link.springer.com/article/10.1007/BF02695220>, Consulté le 28 août 2016.

CIXOUS, Hélène (2007). Entrevue de Hélène Cixous [En ligne] accessible au <https://www.youtube.com/watch?v=ZKUQWv0irVw>, Consulté le 28 août 2016.

COOK, W.R. (2011). « Damage by the bit to the equine interdental space and second lower premolar », [En ligne] accessible au <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2042-3292.2010.00167.x/full>, Consulté le 28 août 2016.

DERRIDA, Jacques (2000). « HOSTIPITALITY », *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 5, no 3, p. 3-18 [En ligne] accessible au <http://dx.doi.org/10.1080/09697250020034706>, Consulté le 28 août 2016.

DERRIDA, Jacques (2005). « The Principle of Hospitality », *Parallax*, vol. 11, no 1, p. 6-9 [En ligne] accessible au <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1353464052000321056>, Consulté le 28 août 2016.

FOUCAULT, Michel (1975-1976). « Il faut défendre la société », Cours au Collège de France, [en ligne] accessible au https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_Il_faut_defendre_la_societe.pdf, Consulté le 28 août 2016.

GEHRKE, Ellen Kaye (2010). « The Horse-Human Heart Connection, Results of Studies Using Heart Rate Variability », [En ligne] accessible au http://isar.dk/wp-content/uploads/2012/02/Dr_Kaye_Article.pdf, Consulté le 28 août 2016.

GUILLEMETTE, Lucie et Josiane COSSETTE (2006). « Déconstruction et différence », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [En ligne], Rimouski (Québec), accessible au <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>, Consulté le 28 août 2016.

JONES, Jonathan (22 avril 2000). « Whistlejacket, George Stubbs (1762) », *The Guardian*, [En ligne], accessible au <https://www.theguardian.com/culture/2000/apr/22/art1>, Consulté le 28 août 2016.

LEQUIEN, Guillaume (2014). « Peter Singer, La libération animale », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 03 avril 2014, accessibles au : <http://lectures.revues.org/14250>, Consulté le 28 août 2016.

Paris guide, par les principaux écrivains et artistes de la France. Première partie : La science - l'art, (1867) [En ligne] accessible au <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200159t.r=.langFR>, Paris : Librairie internationale, Consulté le 28 août 2016.

RADFORD, Tom (2015). « Why the long face? Researchers compile directory of horse facial expressions », *The Guardian* [En ligne] accessible au <https://www.theguardian.com/science/2015/aug/05/researchers-compile-directory-horse-facial-expressions>, Consulté le 28 août 2016.

Strass de la philosophie ... parce qu'il y a des lignes de pensée, (2013). « Apprendre à toucher l'autre enfin -Une éthique animale dans la philosophie de Derrida / Patrick Llored », [En ligne] accessible au <http://strassdelaphilosophie.blogspot.ca>, Consulté le 28 août 2016.

THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. « George Stubbs, British Painter », [En ligne] accessible au <https://www.britannica.com/biography/George-Stubbs>, Consulté le 28 août 2016.

The Metropolitan Museum of Art. *The Artist Project : Wayne Thiebaud on Rosa Bonheur's The Horse Fair*, [En ligne], accessible au <http://artistproject.metmuseum.org/4/wayne-thiebaud/>, Consulté le 28 août 2016.

TURNER, Lynn (2010). « When Species Kiss: some recent correspondence between animots », *Humanimalia : a journal of human/animal interface studies*, [En ligne], Volume 2, Number 1, accessible au <http://www.depauw.edu/humanimalia/issue03/pdfs/Turner%20pdf.pdf>, Consulté le 28 août 2016.

UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS (2013). « Animals, artists, and the question of ethics : A dialogue with Steve Baker » [En ligne] accessible au <http://www.umnpressblog.com/2013/01/animals-artists-and-question-of-ethics.html>, Consulté le 28 août 2016.

WOLFE, Cary, (2012). « Cary Wolfe on Post-Humanism and Animal Studies » (12 juillet 2012), Chaîne Youtube de UWaterlooEnglish [En ligne], accessible au <https://www.youtube.com/watch?v=5NN427KBZII>, Consulté le 28 août 2016.

Autres

Infinity Kisses - The Movie (2008). Réalisatrice Carolee Schneemann, [En ligne] accessible au https://www.youtube.com/watch?v=_m4wuJH4M8I. 9 min., couleur et son. Consulté le 28 août 2016.

<http://www.canadianpercherons.com/home>

www.animalsandsociety.org/human-animal-studies/courses/

FIGURES

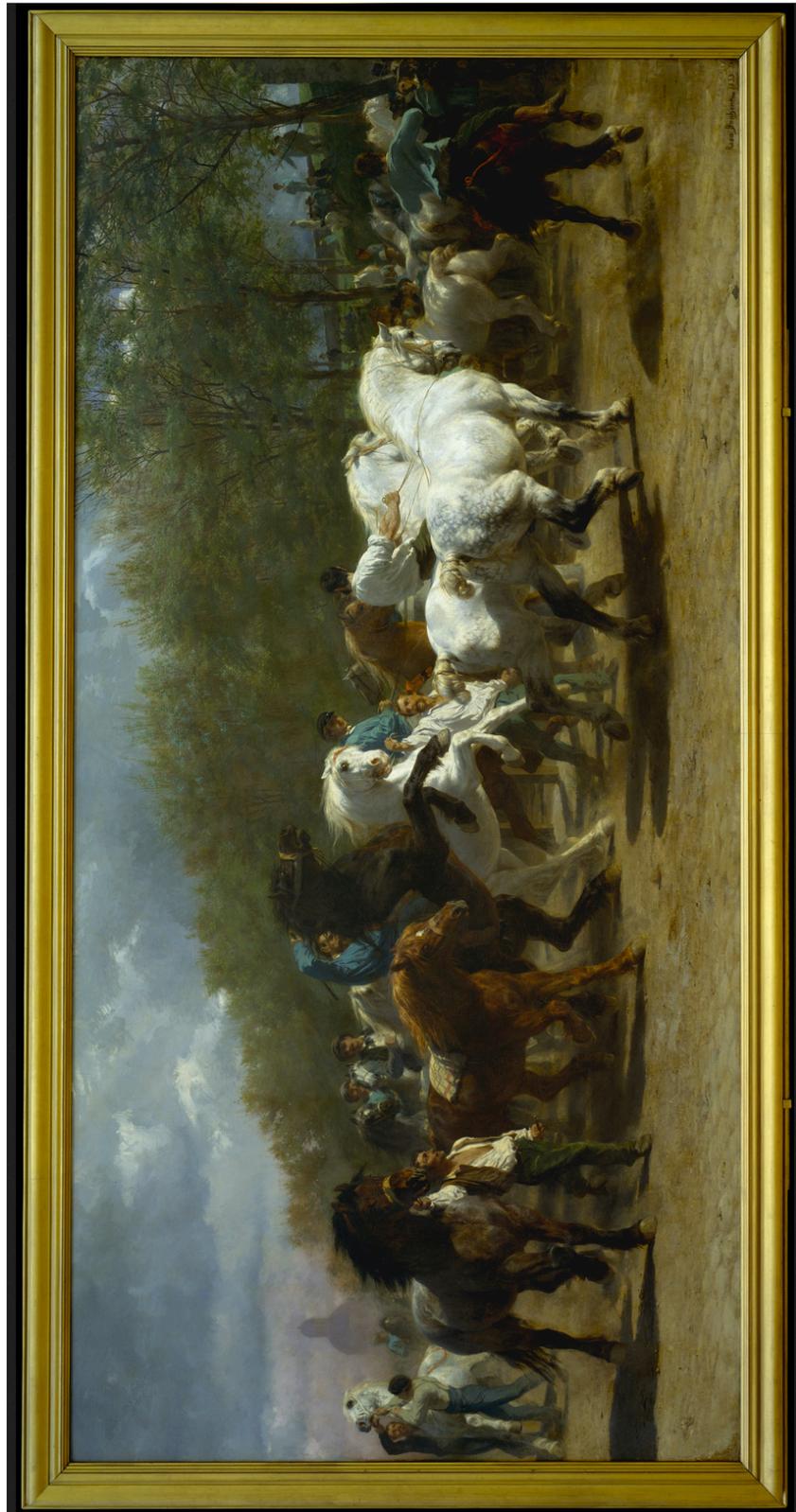


Figure 1.1 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Figure 1.2 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.3 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.4 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.5 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.6 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.7 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.8 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.9 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.10 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.11 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.12 – Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail, ma photographie.



Figure 1.13 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.14 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.15 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 1.16 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, lavis gris, accents de blanc, 13,7 x 33,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1975.319.2.



Figure 1.17- Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire et graphite, 18,4 x 41,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1991.463.



Figure 1.18 - Rosa Bonheur, *Étude pour Le Marché aux chevaux*, 1852, Huile sur toile, 26,67 x 63,5 cm, Fondation Elisabeth H. Gates, Buffalo, New York.



Figure 1.19 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail de ma photographie.

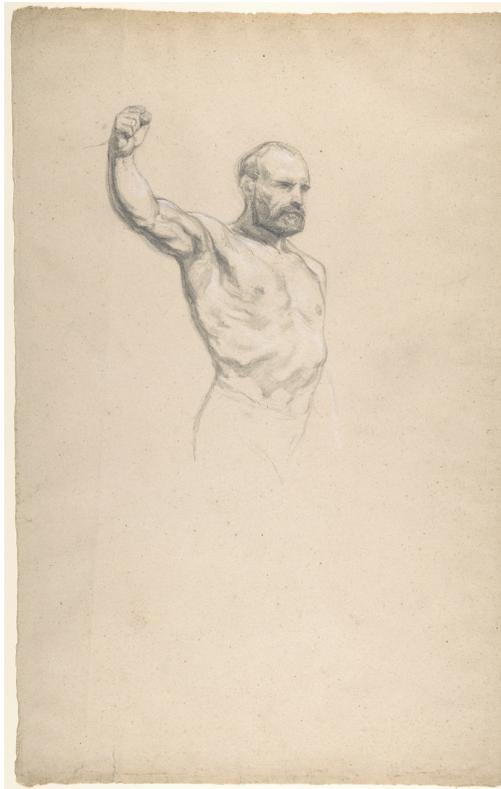


Figure 1.20 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, graphite, accent de blanc, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1996.319.



Figure 1.21- Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, graphite, accent de blanc, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1996.319, détail, ma photographie.



Figure 1.22 - Rosa Bonheur, *Étude pour le Marché aux chevaux*, Craie noire, graphite, accent de blanc, 47,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #1996.319, détail, ma photographie.



Figure 1.23 - Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1853-55, Huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail.



Figure 2.1 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma.

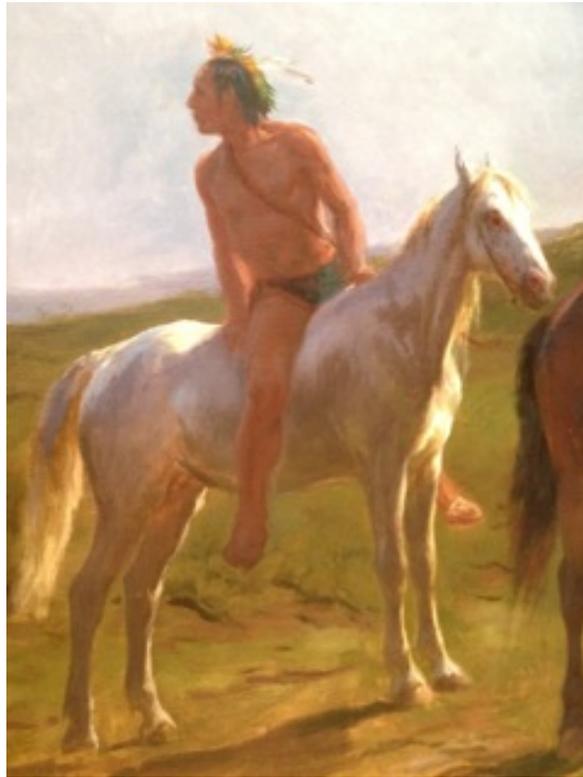


Figure 2.2 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.



Figure 2.3 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, détail, ma photographie.



Figure 2.4 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, detail, ma photographie.



Figure 2.5 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, detail, ma photographie.



Figure 2.6 - Rosa Bonheur, *Rocky Bear and Chief Red Shirt*, 1889, Huile sur toile, 94.4 x 132 cm, Tacoma Art Museum, Tacoma, detail, ma photographie.



Figure 3.1 - Rosa Bonheur, *Foulaizon*, 1864-99, Huile sur toile, 313 x 651 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

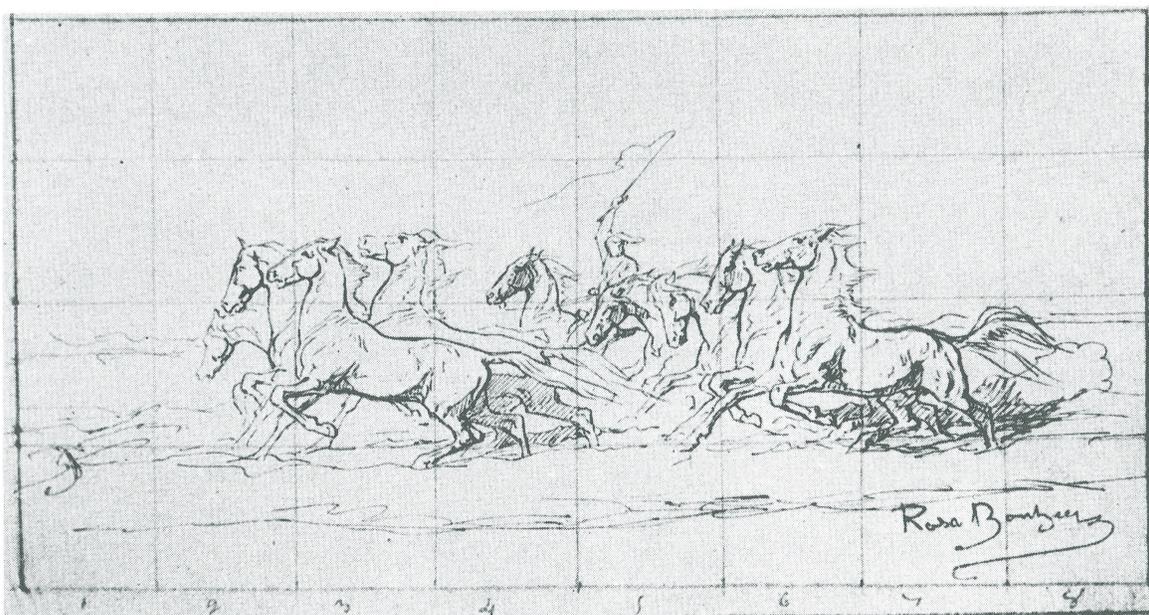


Figure 3.2 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaison*, 1864-99, atelier de Rosa Bonheur, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.163.



Figure 3.3 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaison*, 1864-99, atelier de Rosa Bonheur, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.



Figure 3.4 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaison*, 1864-99, atelier de Rosa Bonheur, Château de By, tiré de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.



Figure 3.5 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaison*, 1864-99, atelier de Rosa Bonheur, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.



Figure 3.6 - Rosa Bonheur, *Étude de Foulaison*, 1864-99, atelier de Rosa Bonheur, Château de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p.164.



Figure 3.7 - Rosa Bonheur, *Foulaison*, 1864-99, Huile sur toile, 313 x 651 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, détail.



Figure 4 - Charles Le Brun, *Pierre Séguier, chancelier de France*, 1655-61, Huile sur toile, 295 x 357 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figure 5 - George Stubbs, *Baronet at Speed with Samuel Chifney up*, 1791, Huile sur toile, 101,9 x 127,6 cm, The Royal Collection.



Figure 6 - Rosa Bonheur, *Gathering for the hunt*, 1856, Huile sur toile, 79,4 x 150 cm, Haggin Museum, Stockton.



Figure 7- George Stubbs, *Scape Flood, held by a stable-lad*, 1777, Huile sur bois, 99 x 124,5 cm, The collection at Althorp.



Figure 8- Lady Elizabeth Butler, *Scotland For Ever!*, 1881, Huile sur toile, Leeds Art Gallery, Leeds.



Figure 9 - George Stubbs, *Haymakers*, 1785, Huile sur bois, 89,5 x 135,3 cm, Tate Britain, Londres.



Figure 10 - George Catlin, *Attacking the Grizzly Bear*, 1844, Lithographie, 31,12 x 45,09 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.



Figure 11 - Antoine-Louis Barye, *Guerrier tartare à cheval*, 1855, Bronze patiné partiellement émaillé et doré, 49,5 x 44 x 27 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 12 - Théodore Géricault, *Le Giaour*, env. 1822-1823, Dessin à la mine de plomb, de chine lavis encre brune, 21.1 x 23.8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Figure 13 - Alfred de DREUX, *Baronne X. Amazone en chapeau haut-de-forme devant un étang*, vers 1845-1850, Huile sur toile, 1,16 x 0,89 m, Galerie Hector Brame, Paris.



Figure 14 - Edwin Henry Landseer, *Shoeing*, 1844, Huile sur toile, 142, 2 x 111,8 cm, Tate Gallery, London.



Figure 15 - George Stubbs, *Lady Lade exercising an Arabian horse*, 1793, Huile sur toile, 102,2 x 127,9 cm, The Royale Collection.



Figure 16 - John Douglas Patrick, *Brutality*, 1888, Huile sur toile, 350,52 x 289,56 cm, collection privée.



Figure 17 – Photographie de Rosa Bonheur avec Rocky Bear et Buffalo Bill à sa gauche et Chief Red Shirt à sa droite, Buffalo Bill Center of the West, Extrait du web.



Figure 18 - Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierre*, 1849, Huile sur toile, 165 x 257 cm, détruit pendant les bombardements alliés sur la ville de Dresde en février 1945 (le tableau se trouvait à la Gemäldegalerie).



Figure 19 - Jean-François Millet, *Le Semeur*, 1850, Huile sur toile, 101,6 x 82,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

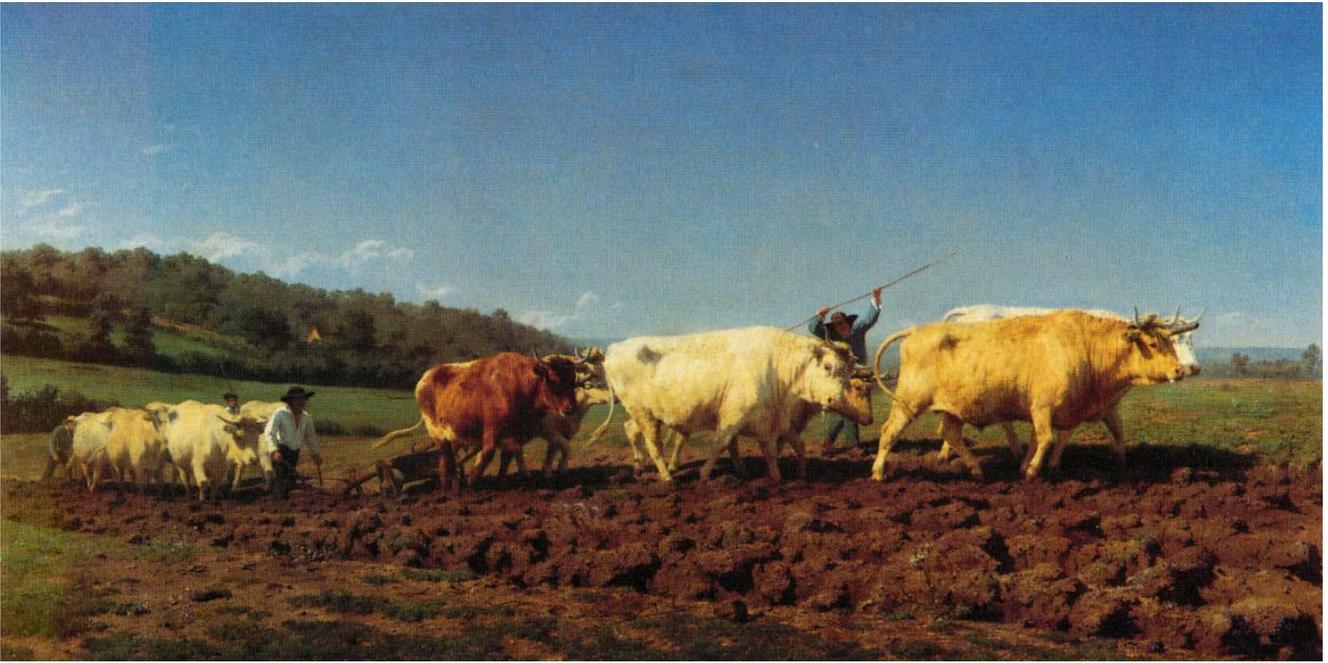


Figure 20 - Rosa Bonheur, *Labourage nivernais*, 1849, Huile sur toile, 134 x 260 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 21 - Rosa Bonheur, *Boeufs et Taureau (race du Cantal)*, 1848, Extrait de : KLUMPKE, Anna (1908). *Rosa Bonheur sa vie son oeuvre*, p. 193.



Figure 22 - Rosa Bonheur, *Fenaison en Auvergne*, 1855, Huile sur toile, 215 x 422 cm, Musée national du château de Fontainebleau, Fontainebleau.



Figure 23 - Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, 1817, Huile sur toile, 45 x 60 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figure 24 - Auguste Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur (Rosa Bonheur at Twenty-two)*, 1844, Huile sur toile, 130,5 x 98,3 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



Figure 25 - Edwin Henry Landseer, *The Shrew tamed (The pretty Horsebreaker)*, 1861, Huile sur toile, 84 x 128 cm.



Figure 26 - Sawrey Gilpin, *Gulliver Taking His Final Leave of the Land of the Houyhnhnms*, 1769, Huile sur toile, 104,1 x139,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

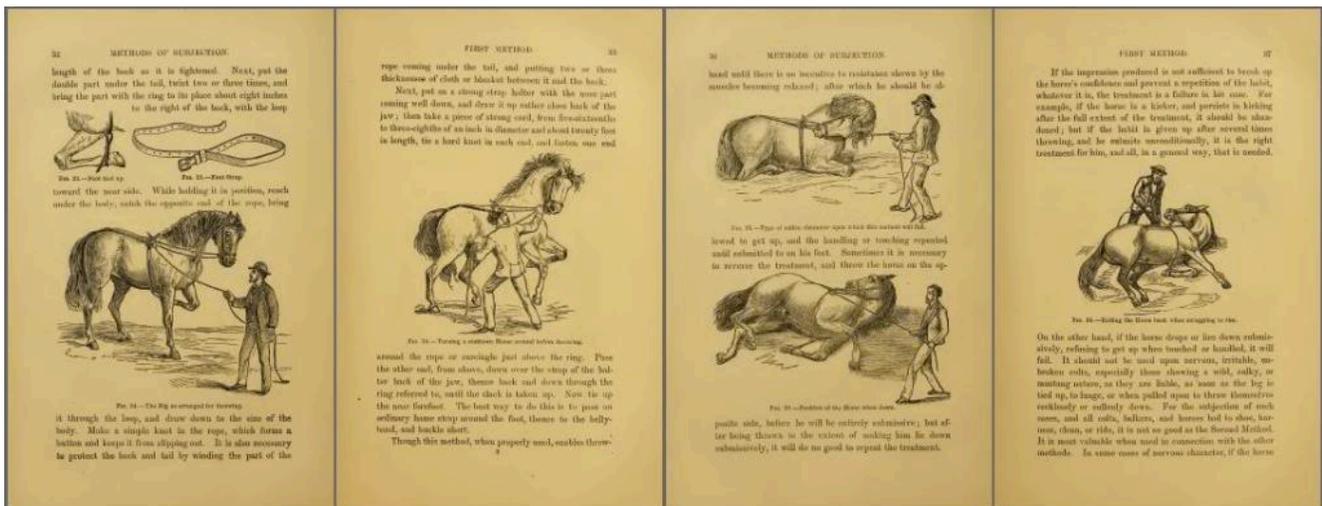


Figure 27 - Exemples des techniques de John Solomon Rarey (1827-1866), Circa 1910, Extrait du web.



Figure 28 - P. Marmuse, 362. – Paris. Marché aux chevaux. Carte Postale, Estampillée le 3 Novembre 1904, Paris, Extrait du web.



Figure 29 - John Wootton, *The duke of hamilton's grey race horse, 'Victorious', at Newmarket, 1725*, Huile sur toile, 287,7 x 322,9 cm, Yale center for british art, New Haven.

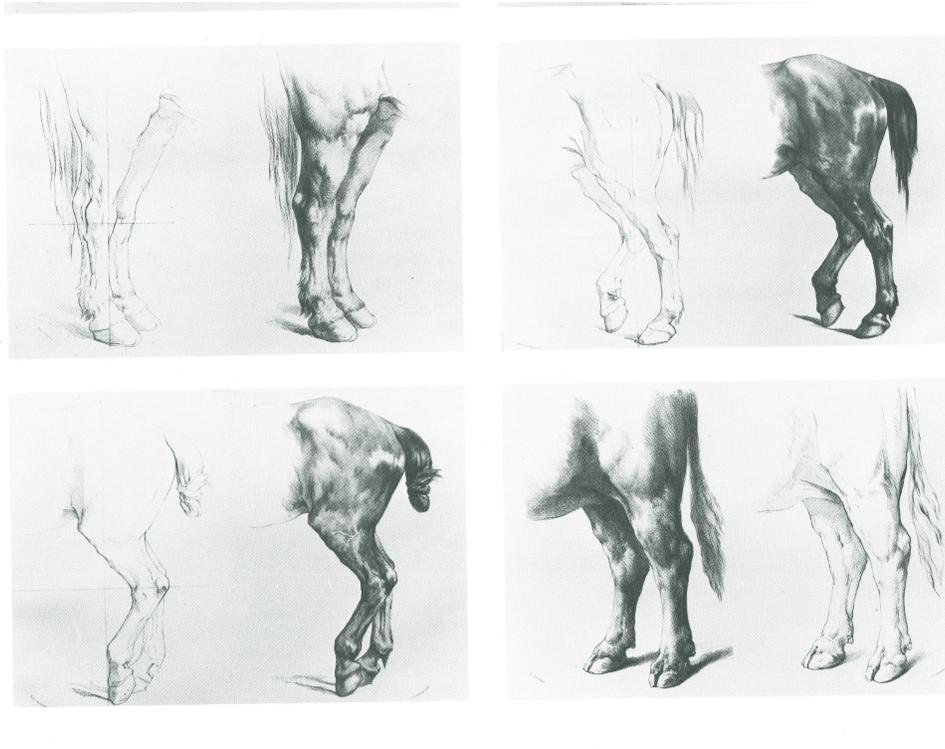


Figure 30 - Rosa Bonheur, *Étude de pattes*, Extrait de: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.65.

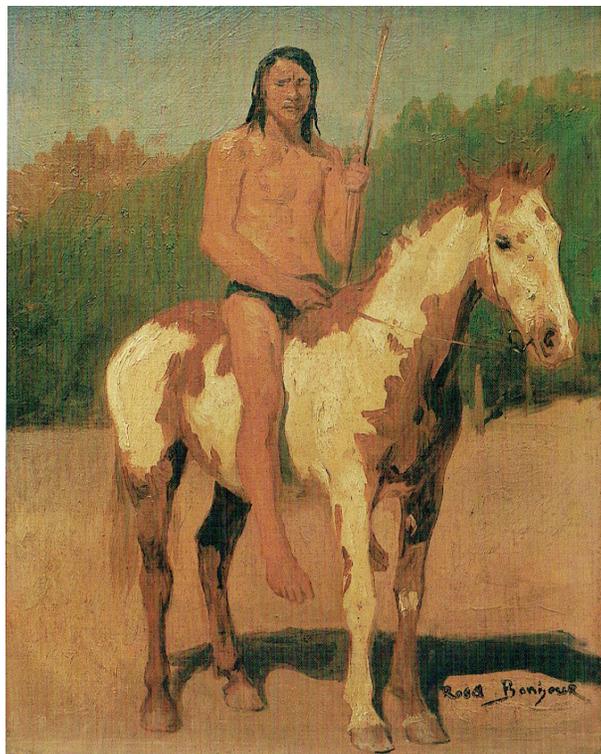


Figure 31 - Rosa Bonheur, *Peau-rouge à cheval*, 1899, Huile sur bois, 29 x 22 cm, Galerie Michel Ibre, Paris.



Figure 32 - Rosa Bonheur, *Indiens à cheval armés de lances*, 1890, Huile sur toile, 34.9 × 48.3 cm, Buffalo Bill Historical Center, Cody, Wyoming.



Figure 33 - Anthony van Dyck, *Equestrian portrait of Charles Ier*, 1635, Huile sur toile , 367 x 292,1 cm, National Gallery, Londres.



Figure 33.1 - Rosa Bonheur, *Lettre à M. Roland*, 1840-99, Crayon et encore noire et brune, 20, 6 x 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #2000.631.

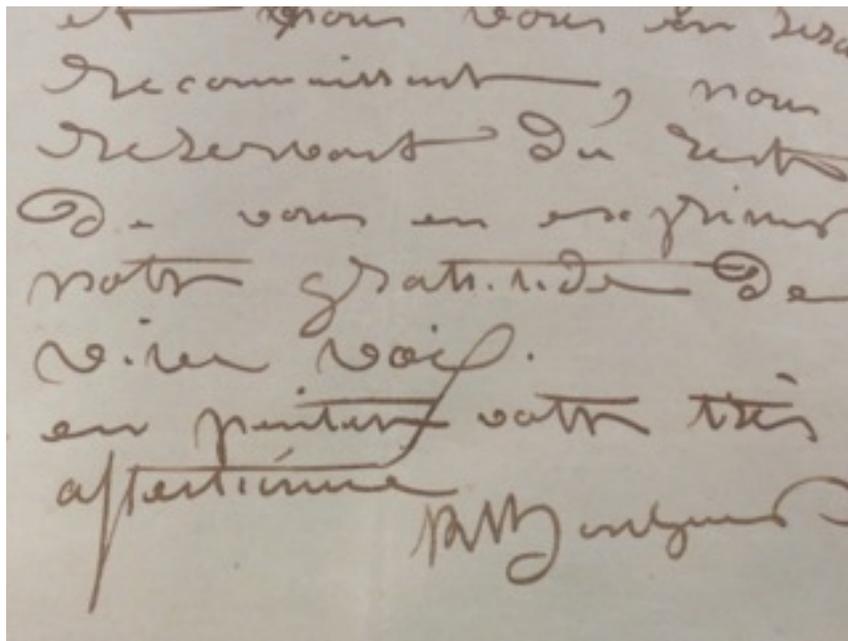


Figure 33.2 - Rosa Bonheur, *Lettre à M. Roland*, 1840-99, Crayon et encore noire et brune, 20,6 x 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #2000.631, détail, ma photographie.

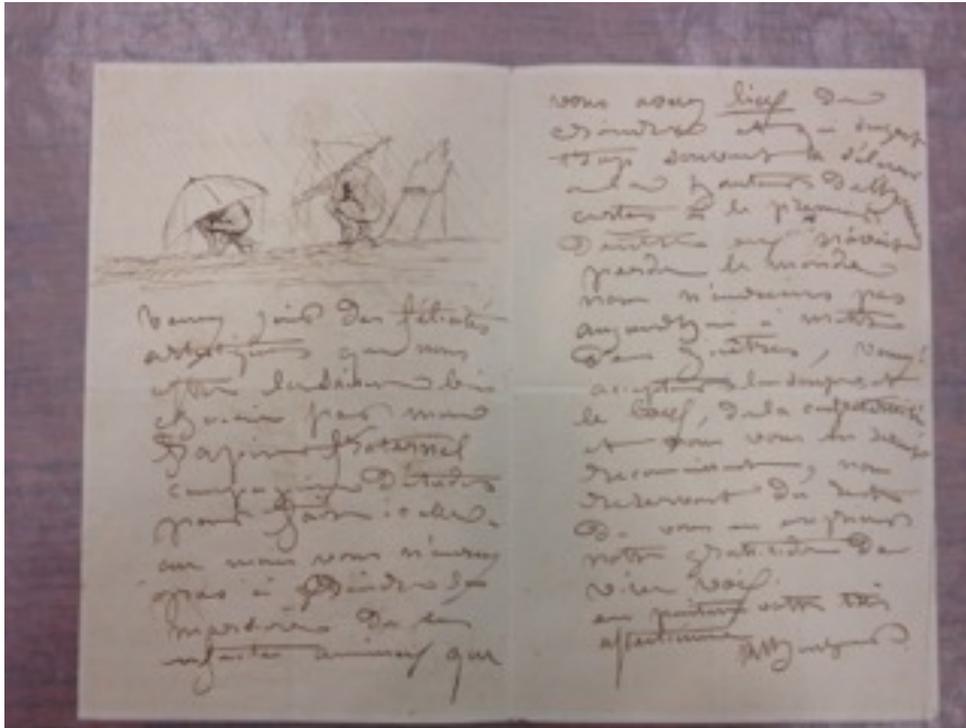


Figure 33.3 - Rosa Bonheur, *Lettre à M. Roland*, 1840-99, Crayon et encore noire et brune, 20,6 x 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, #2000.631, détail, ma photographie.



Figure 34.1 - Rosa Bonheur, *Barbaro après la chasse*, 1858, Huile sur toile, 96,5 x 130,2 cm, Philadelphia museum of art, Philadelphia.

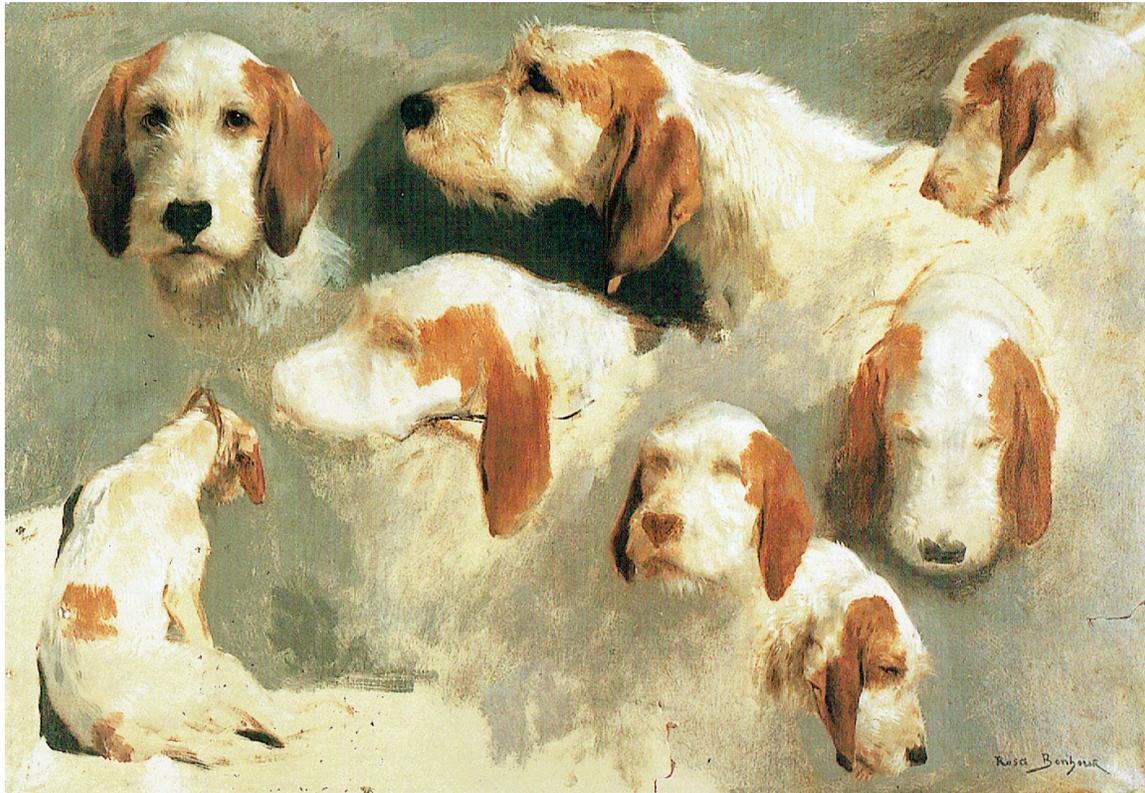


Figure 34.2 - Rosa Bonheur, *Sept études de têtes de chiens courant et un chien courant vu de dos*, entre 1822-1899, Huile sur toile, 38 x 54 cm, Musée National du château de Fontainebleau, Fontainebleau.

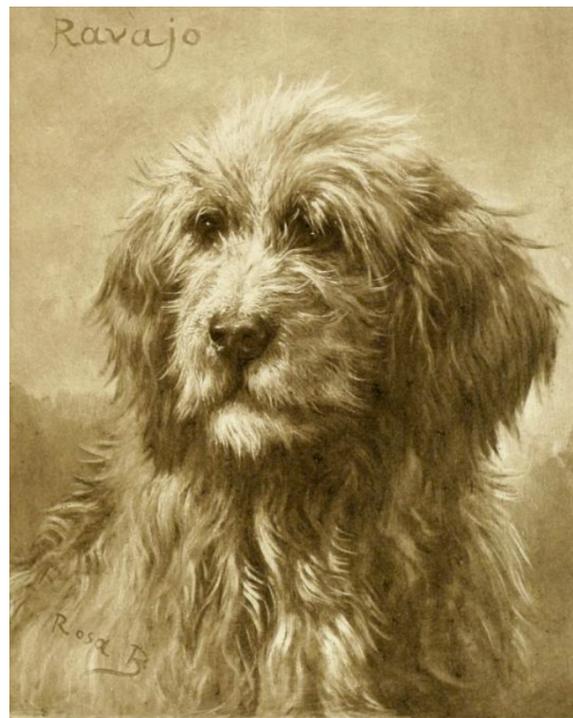


Figure 35 - Rosa Bonheur, *Ravajo*, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p. 115.



Figure 36.1 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807, 1861-75*, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Figure 36.2 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807, 1861-75*, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail, ma photographie.



Figure 36.3 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail.



Figure 36.4 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail.



Figure 36.5 - Ernest Meissonier, *Friedland, 1807*, 1861-75, Huile sur toile, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, detail.



Figure 37.1 - Eugène Delacroix, *Ovid among the Scythians*, 1862, Huile sur papier, sur bois, 32,1 x 50,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Figure 37.2 - Eugène Delacroix, *Ovid among the Scythian*, 1862, Huile sur papier, sur bois, 32,1 x 50,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, détail, ma photographie.



Figure 38 - Rosa Bonheur, *Le duel*, 1895, localisation inconnue.



Figure 39 - George Stubbs, *Horses fighting*, 1781, Watercolor, gouache, and pen and black ink on moderately thick, slightly textured, cream wove paper, 43,5 x 59,1 cm, Yale Center for British Art, Yale.



Figure 40 - Rosa Bonheur, *Pégase*, Extrait de: *Rosa Bonheur sa vie son oeuvre*, KLUMPE, Anna (1908), p. 60.



Figure 41 - George Stubbs, *Phaeton* 1775, Émail sur cuivre, oval, 38,5 x 46 cm, Collection privée.



Figure 42 - 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, Metropolitan Museum of Art, New York.

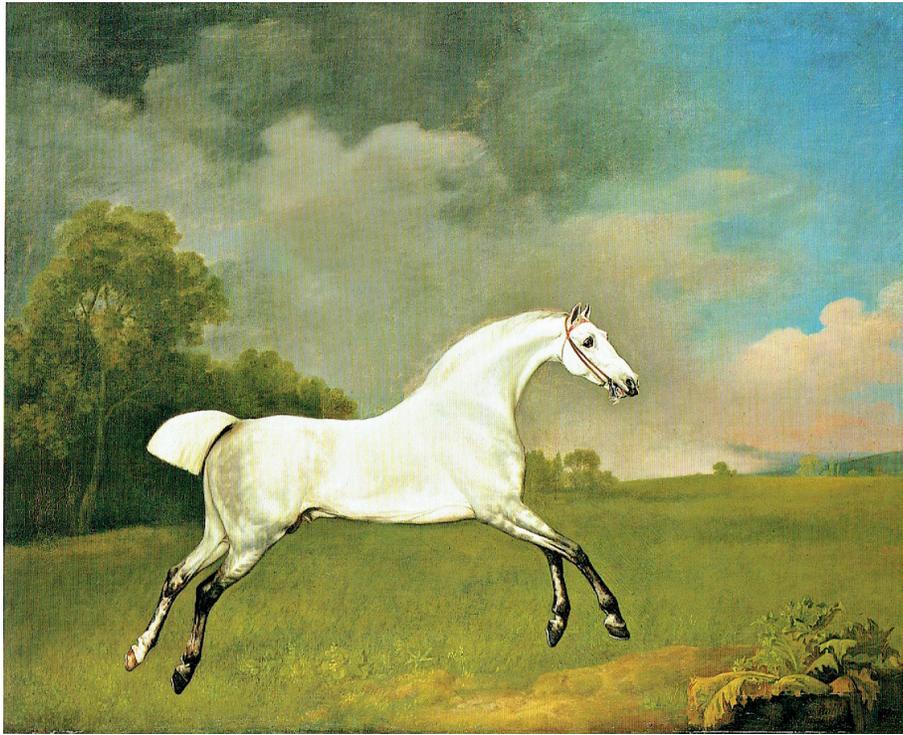


Figure 43 - George Stubbs, *A Grey Horse galloping in a field*, 1793, Huile sur toile, 102,2 x 127,3 cm, The Royal Collection, Queen's gallery, London.



Figure 44 - George Stubbs, *Reapers*, 1785, Huile sur bois, 89,9 x 136,8 cm, Tate Britain, Londres.



Figure 45 - George Stubbs, *Whistlejacket, the Marquess of Rockingham's Arabian Stallion*, 1762, Huile sur toile, 292 x 246,4 cm, National Gallery, Londres.



Figure 46 - George Stubbs, *Self-Portrait on a White Hunter*, Enamel on Wedgwood earthenware, 92,7 x 69,9 cm, National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.



Figure 47 - Edwin Henry Landseer, *Favorites, the property of H.R.H. Prince George of Cambridge*, 1834-35, Huile sur toile, 101,6 x 125,7 cm, Yale Center for British Art, Yale.

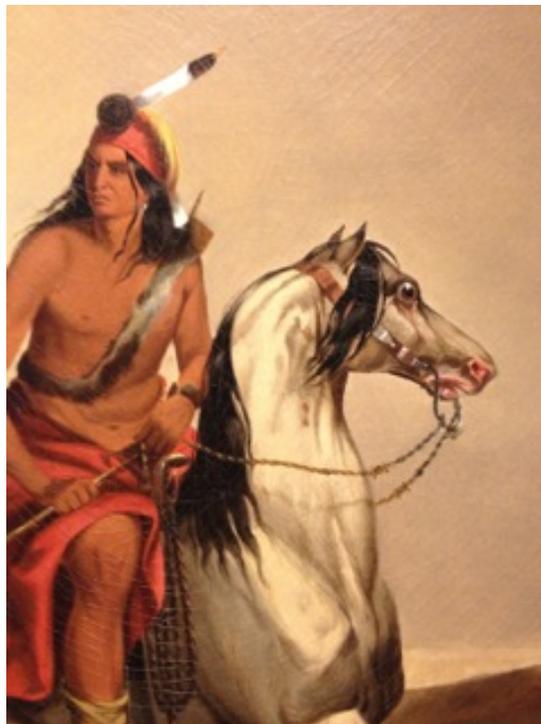


Figure 48- John Mix Stanley, Détail de: *Black Knife, An Apache Chief on Horse Back, Reconnoitering Gen. Kearney's Command, Version 1*, 1850, Huile sur bois, 107, 8 x 132,1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, détail, ma photographie.

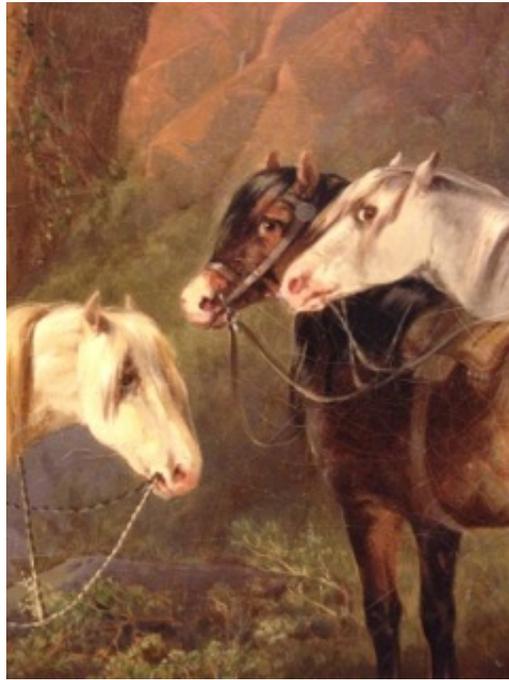


Figure 49 - John Mix Stanley, Détail de: *The Buffalo Hunt*, 1855, Huile sur bois, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arizona, détail, ma photographie.

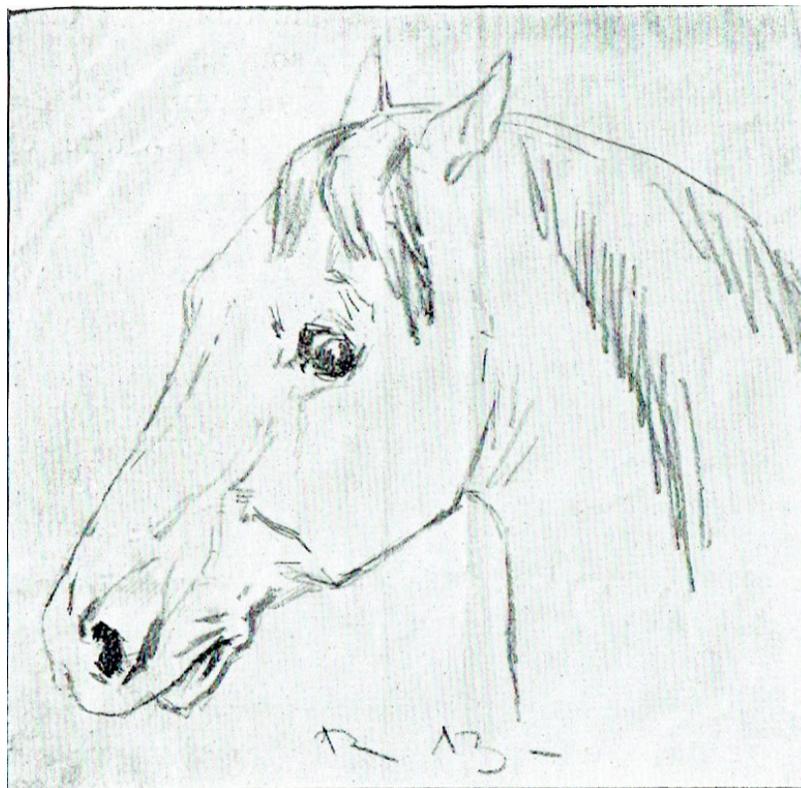


Figure 50 - Rosa Bonheur, *Tête de cheval*, Croquis de Rosa Bonheur à 13 ans, Extrait de: *Rosa Bonheur sa vie son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p. 157.



Figure 51 - Rosa Bonheur, *Le berger et ses moutons*, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre* KIUMPKE, Anna (1908), p.167.



Figure 52 - George Stubbs, *Pangloss, a dark chestnut horse evidently nicknamed 'Rufus'*, 1762, Huile sur bois, 65,2 x 75,4 cm, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, détail.

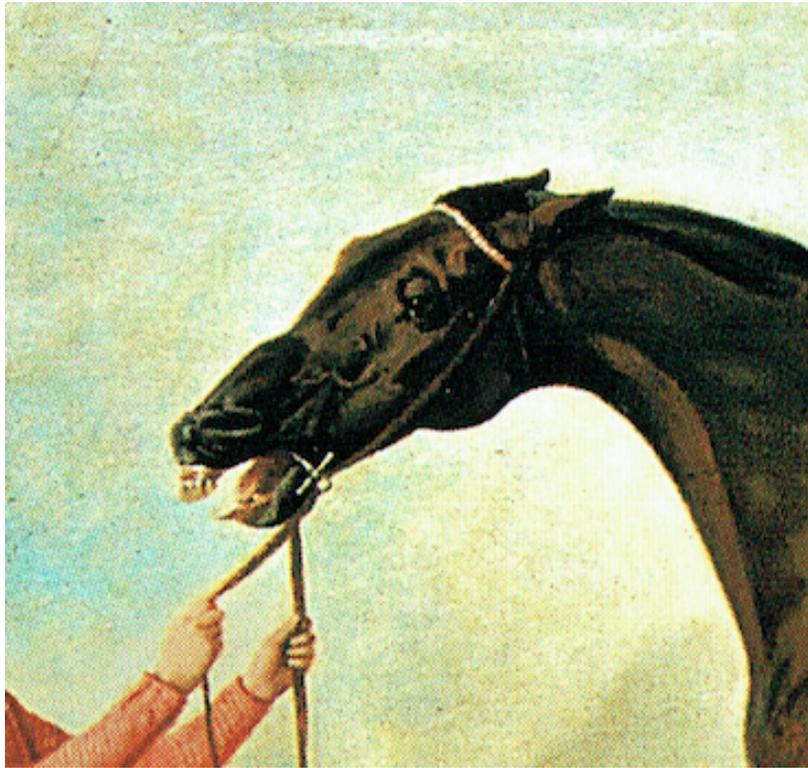


Figure 53 - George Stubbs, *Scape Flood, held by a stable-lad*, 1777, Huile sur bois, 99 x 124,5 cm, The collection at Althorp, detail.



Figure 54 - Carolee Schneemann, *Infinity Kisses*, 1981-88, Self-shot, 33mm photographs, 7'x6', San Francisco Museum of Modern Art.

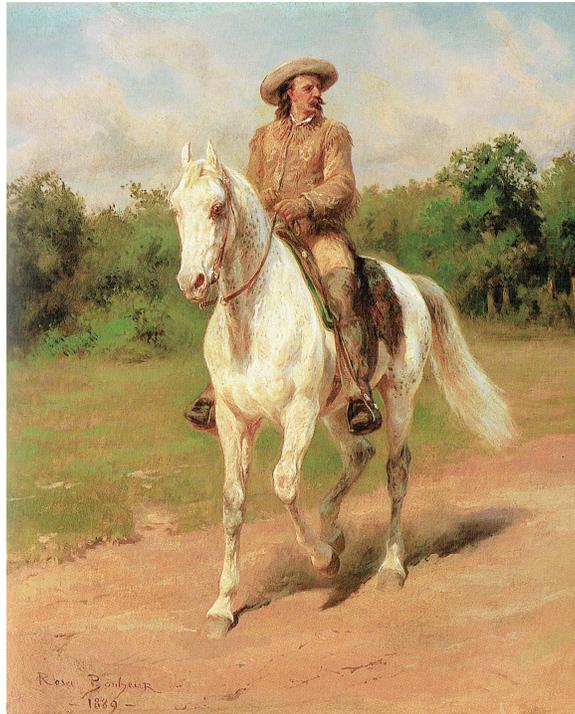


Figure 55 - Rosa Bonheur, *Portrait de colonel William F. Cody dit Buffalo Bill*, 1889, Huile sur toile, 46,99 x 38,73 cm, Buffalo Bill Historical Center, Cody, Wyoming.

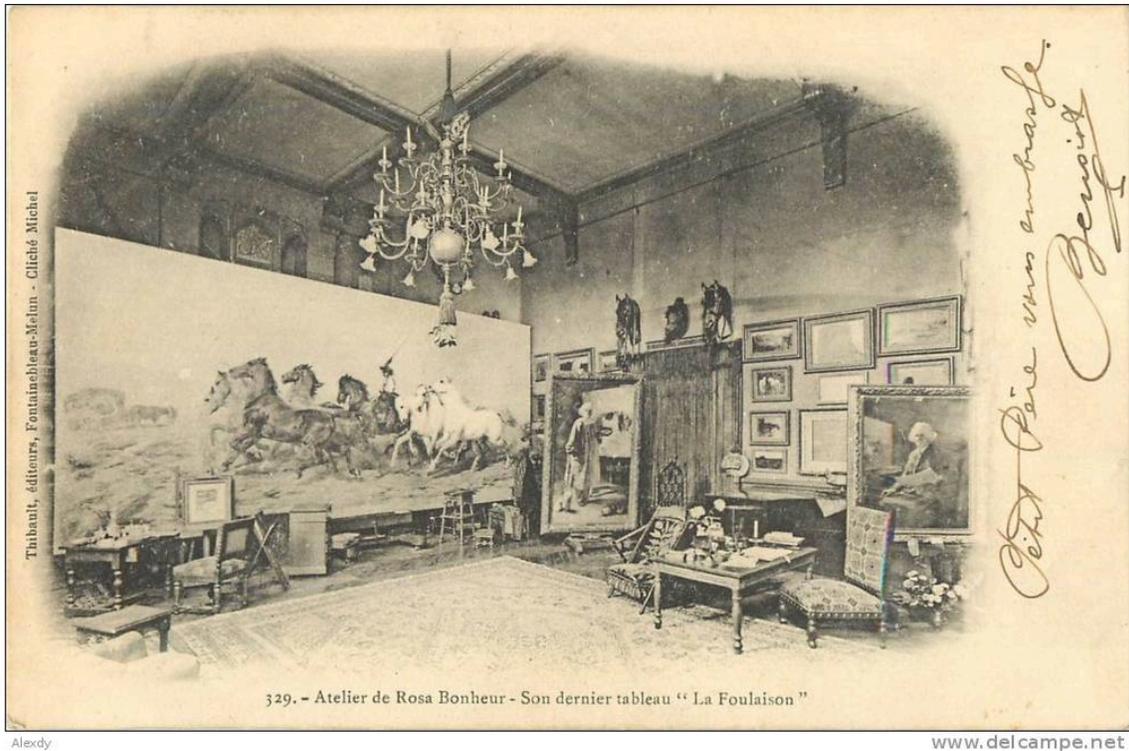


Figure 56 - Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait du web.

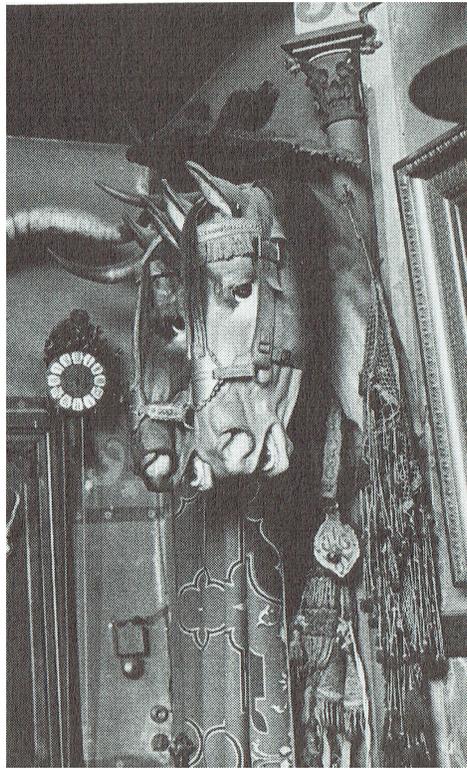


Figure 57 - Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p. 167.



Figure 58 – Photographie de l'atelier de l'artiste, Château de By, Extrait: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.138.

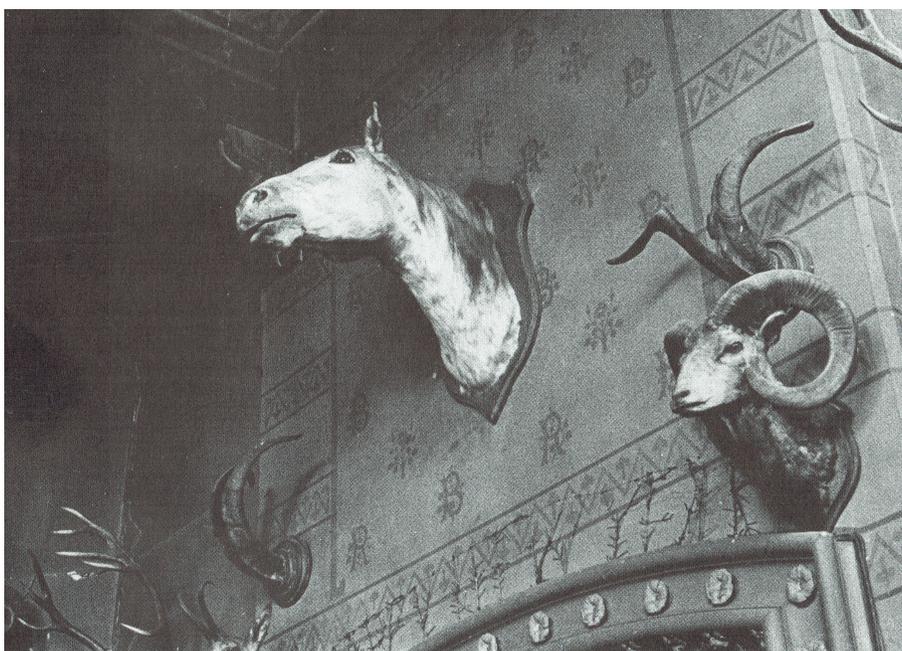


Figure 59 – Photographie de l’atelier de l’artiste, Château de By, Extrait: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.142.



Figure 60 - Rosa Bonheur, *L'heureuse famille*, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre* KLUMPKE, Anna (1908), p.169.

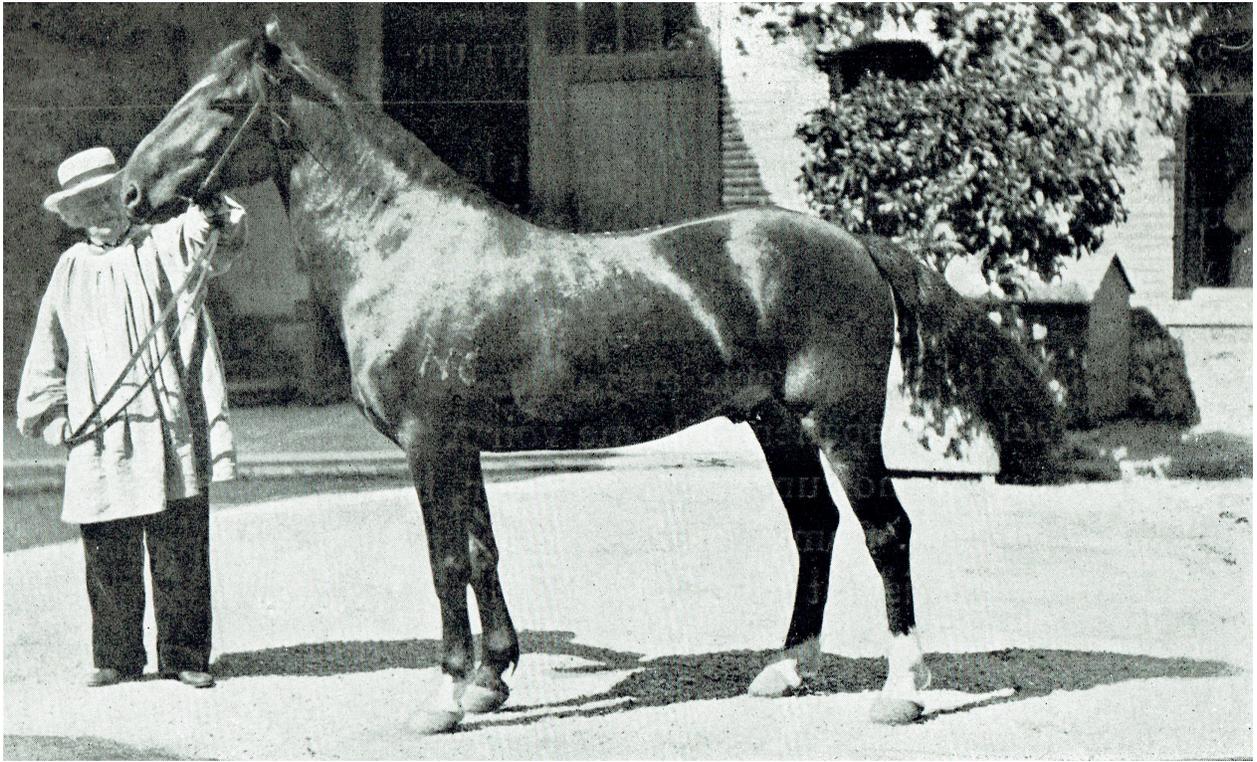


Figure 61- Photographie de Rosa Bonheur avec Solferino, Extrait de: *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre*, KLUMPKE, Anna (1908), p.49.

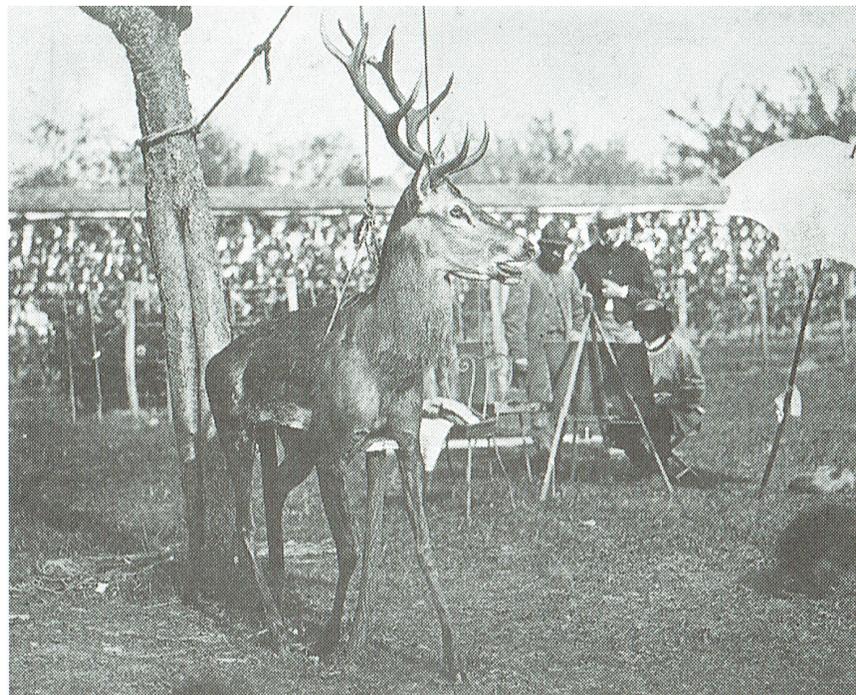


Figure 62 – « Rosa Bonheur qui dessinant un cerf juste tué suspendu par des cordages à un arbre »
Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p. 94.



Figure 63 – Photographie de Fathma et Rosa Bonheur, vers 1886, Atelier de By, Extrait de: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p. 137.



Figure 64 - Photographie de Fathma avec le vétérinaire Rousseau, Extrait de: *Rosa Bonheur: 1822-1899*, RIBEMONT, Francis, Marie-Thérèse CAILLE et David FARMER, (1997), p. 93.



Figure 65 - Rosa Bonheur, *Les Tombereaux de pierres*, Dessin, Extrait de *Rosa Bonheur: Sa vie, son oeuvre* KLUMPKE, Anna (1908), p.180.



Figure 66 - Rosa Bonheur, *Boniface*, 1885, Extrait de: *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, ASHTON, Dore and Denise Browne Hare (1981), p.171.



Figure 67- Marion Laval-Jeantet, *Centaure*, 2011, Extrait de: « Art Orienté Objet: que l'animal vive en nous! », Pirson, Chloé (2014).



Figure 68 - Pablo Picasso, *Jeune homme et cheval (Boy leading a horse)*, 1905-06, Huile sur toile, 220,6 x 131,2 cm, Museum of modern art, New York.



Figure 69 - Theodor Kittelsen, *Gutt På Hvit Hest (Garçon sur un cheval blanc)*, entre 1890-1909, Crayon de couleur sur papier, Kittelsen-Museum, Blaafarvevaeket.

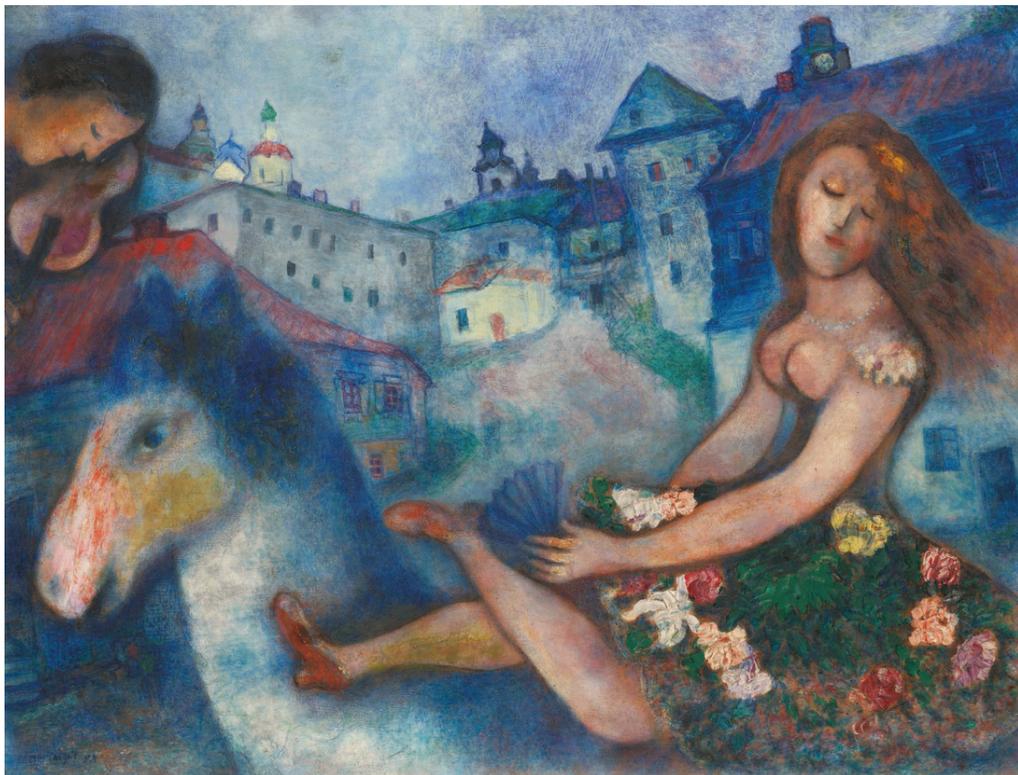


Figure 70 - Marc Chagall, *Jeune fille au cheval*, 1927-29, Huile sur toile, 77 x 101.5 cm, En date du 28 août 2016 le tableau était toujours en vente chez Christie's pour la somme de 8 948 348 USD, Lot # 107.

Annexe A.

Déclaration Universelle des Droits de l'Animal

La Déclaration Universelle des Droits de l'animal a été proclamée solennellement le 15 octobre 1978 à la Maison de l'UNESCO à Paris. Elle constitue une prise de position philosophique sur les rapports qui doivent désormais s'instaurer entre l'espèce humaine et les autres espèces animales. Son texte révisé par la Ligue Internationale des Droits de l'Animal en 1989, a été rendu public en 1990.

PRÉAMBULE :

- Considérant que la Vie est une, tous les êtres vivants ayant une origine commune et s'étant différenciés au cours de l'évolution des espèces,
- Considérant que tout être vivant possède des droits naturels et que tout animal doté d'un système nerveux possède des droits particuliers,
- Considérant que le mépris, voire la simple méconnaissance de ces droits naturels provoquent de graves atteintes à la Nature et conduisent l'homme à commettre des crimes envers les animaux,
- Considérant que la coexistence des espèces dans le monde implique la reconnaissance par l'espèce humaine du droit à l'existence des autres espèces animales,
- Considérant que le respect des animaux par l'homme est inséparable du respect des hommes entre eux,

IL EST PROCLAME CE QUI SUIT :

Article premier

Tous les animaux ont des droits égaux à l'existence dans le cadre des équilibres biologiques. Cette égalité n'occulte pas la diversité des espèces et des individus.

Article 2

Toute vie animale a droit au respect.

Article 3

- Aucun animal ne doit être soumis à de mauvais traitements ou à des actes cruels.
- Si la mise à mort d'un animal est nécessaire, elle doit être instantanée, indolore et non génératrice d'angoisse.
- L'animal mort doit être traité avec décence.

Article 4

- L'animal sauvage a le droit de vivre libre dans son milieu naturel, et de s'y reproduire.

- La privation prolongée de sa liberté, la chasse et la pêche de loisir, ainsi que toute utilisation de l'animal sauvage à d'autres fins que vitales, sont contraires à ce droit.

Article 5

- L'animal que l'homme tient sous sa dépendance a droit à un entretien et à des soins attentifs.
- Il ne doit en aucun cas être abandonné, ou mis à mort de manière injustifiée.
- Toutes les formes d'élevage et d'utilisation de l'animal doivent respecter la physiologie et le comportement propres à l'espèce.
- Les exhibitions, les spectacles, les films utilisant des animaux doivent aussi respecter leur dignité et ne comporter aucune violence.

Article 6

- L'expérimentation sur l'animal impliquant une souffrance physique ou psychique viole les droits de l'animal.
- Les méthodes de remplacement doivent être développées et systématiquement mises en œuvre.

Article 7

Tout acte impliquant sans nécessité la mort d'un animal et toute décision conduisant à un tel acte constituent un crime contre la vie.

Article 8

- Tout acte compromettant la survie d'une espèce sauvage, et toute décision conduisant à un tel acte constituent un génocide, c'est à dire un crime contre l'espèce.
- Le massacre des animaux sauvages, la pollution et la destruction des biotopes sont des génocides.

Article 9

- La personnalité juridique de l'animal et ses droits doivent être reconnus par la loi.
- La défense et la sauvegarde de l'animal doivent avoir des représentants au sein des organismes gouvernementaux.

Article 10

L'éducation et l'instruction publique doivent conduire l'homme, dès son enfance, à observer, à comprendre, et à respecter les animaux.

La Déclaration Universelle des Droits de l'Animal a été proclamée solennellement à Paris, le 15 octobre 1978, à la Maison de l'Unesco.

Son texte révisé par la Ligue Internationale des Droits de l'Animal en 1989, a été rendu public en 1990.

N° 677

Peau-Rouge à cheval.

De trois quarts à droite et de face.

Panneau. Haut., 27 cent.; larg., 21 cent.

N° 678

Peau-Rouge à cheval.

De profil.

Panneau. Haut., 21 cent.; larg., 27 cent.

N° 679

Peau-Rouge assis.

Panneau. Haut., 27 cent.; larg., 21 cent.

N° 677

Indian on horseback.

Three quarters to the right, front view.

Panel. Height, 10.6 inches; width, 8.3 inches.

N° 678

Indian on horseback.

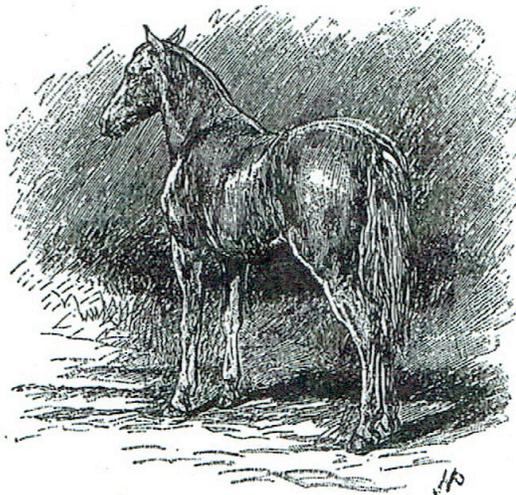
Profile.

Panel. Height, 8.3 inches; width, 10.6 inches.

N° 679

Indian seated.

Panel. Height, 10.6 inches; width, 8.3 inches.



N° 1265

Galérie Georges Petit
Catalogue de la vente de l'atelier de Rosa Bonheur
vol. 1 Tableaux 30 - 31 mai - 1 - 2 juin 1908
(892 lots)

ROSA BONHEUR

143

PEAUX-ROUGES

1060

N° 673

Cavaliers peaux-rouges
guettant un ennemi.

L'un sur un cheval bai, l'autre sur un
cheval blanc.

Toile. Haut., 63 cent. 1/2; larg., 1 m. 01 1/2.

N° 674

Campement de Peaux-Rouges

Au-devant des tentes, ils sont là, groupés,
assis ou debout, en leurs costumes bariolés.

Toile. Haut., 34 cent. 1/2; larg., 46 cent.

N° 675

Cavaliers peaux-rouges.

Esquisse.

Toile. Haut., 30 cent.; larg., 1 m. 30.

N° 676

Campement de Peaux-Rouges

Au-devant des tentes, deux Peaux-Rouges
assis, dont l'un fume une longue pipe.

Toile. Haut., 37 cent.; larg., 54 cent.

THE RED SKINS

N° 673

Indians on horseback
watching an enemy.

One on a bay horse, the other on a white
horse.

Canvas. Height, 25 inches; width, 39.9 inches.

N° 674

Indian camp.

They are grouped before their tents, stand-
ing or sitting, in their many colored costumes.

Canvas. Height, 13.6 inches; width, 18.1 inches.

N° 675

Indian horsemen.

Study.

Canvas. Height, 35.4 inches; width, 51.2 inches.

N° 676

Indian camp.

Two Indians seated before their tents, one
smoking a long pipe.

Canvas. Height, 14.6 inches; width, 21.3 inches.

NOTICE

This material may be
protected by copyright
law (Title 17 U.S. Code)