



Figure 1 Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, 1853–1855, huile sur toile, 244,5 × 506,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Photo: Metropolitan Museum of Art.

(Re)Voir le *Marché aux chevaux*: l'éthique animalière de Rosa Bonheur

Valérie Bienvenue

The Horse Fair is an iconic work by 19th century animal artist Rosa Bonheur. The immense work, which is on the scale of a history painting, has already generated numerous interpretations focusing on issues of gender and sexuality. The horses, the main subjects of the work, have been side-lined, made to serve as representations of the artist's personality and expressions of her sexuality. My close reading of *The Horse Fair* reveals, by contrast, that in an era where animals were seldom accorded a voice, Bonheur sought to grant her equine subjects a measure of expressive autonomy. I consider how the work examines relational inequities between humans and horses, enabling *The Horse Fair* to stand as a powerful exploration of interspecies ethics.

Valérie Bienvenue est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal.
—valerie.bienvenue@umontreal.ca.

1. La citation complète se lit comme suit : « Le cheval est comme l'homme la plus belle ou la plus misérable des créatures; seulement c'est le vice ou la misère qui font l'homme indigne et laid; il est presque responsable de sa décadence, tandis que le cheval n'est qu'un esclave que le Créateur avait confié à l'homme et dont celui-ci

« Le cheval est comme l'homme la plus belle ou la plus misérable des créatures¹. »
— Rosa Bonheur

Réanimer la vue

Une image nous est donnée à voir. Depuis elle, le sol réverbère la vibration de chevaux lourds, qui défoncent la terre battue de leurs sabots. Poussière et cailloux se soulèvent. Des hennissements stridents se mêlent aux sacres des hommes qui maudissent l'instant. Le tapage fracasse la scène et trouve son écho dans le ciel orageux. Les odeurs rances de transpiration suintent indistinctement des corps humains et animaux. Elles empestent l'espace. Le tumulte est extraordinaire, vertigineux. À l'intérieur de l'œuvre, les spectateurs sont situés sur les remparts, à droite, en marge de l'action. Dans la continuité, l'artiste nous offre les meilleures places, à l'extérieur du tableau. Installés aux premières loges, face à l'œuvre, les chevaux « parquent » devant nous et pour nous.

Pour apprécier à juste titre le *Marché aux chevaux*, | fig. 1 | il faut remettre l'art de Rosa Bonheur dans le contexte du XIX^e siècle. L'artiste a vécu à une époque où les chevaux étaient omniprésents et constituaient un moyen de transport courant². Dans sa vie privée, elle connaissait bien les chevaux et appréciait particulièrement « les gros³ » et les « races françaises⁴ », tels qu'ils sont représentés dans son *Marché*. Il faut savoir en outre que cette œuvre n'est pas une commande. C'est délibérément que l'artiste a choisi de reproduire une scène de la vie parisienne qui met en vedette des animaux, et ce, dans un format exclusif à la peinture d'histoire. Qui plus est, la virilité du sujet est un choix tout à fait inusité pour une femme artiste. Pour jauger le caractère distinct de l'œuvre, il s'agit là d'informations très utiles. Cependant, le *Marché aux chevaux* contient également des richesses de compréhension en matière de relations interespèces nettement sous-estimées.

Ainsi, pour apprécier l'œuvre encore davantage, il convient de considérer la portée de l'éthique animalière qu'elle renferme. Ce type de lecture du *Marché* est certes en marge de celle qui domine actuellement. Cet article vise à faire la démonstration de la valeur d'une telle posture et s'engage à (re)voir le *Marché aux chevaux* en détail. Pour Kari Weil, les études animales (*animal studies*) sont indispensables « pour repenser nos conclusions à propos de qui nous sommes, de qui sont les animaux et de comment nous

abuse dans son ingratitude et sa misère lâche et égoïste, jusqu'à devenir au-dessous de la brute même. » Anna Klumpke, *Rosa Bonheur sa vie, son œuvre*, 1^{re} éd. 1908, Bordeaux, Musée Rosa Bonheur, 2020, p. 308.

2. Pour une discussion détaillée concernant l'organisation et l'importance, à l'époque, des chevaux en tant que mode de transport (où, en sous-texte, l'utilisation des calèches-taxis représente une expression de la domination de l'humain sur l'animal), voir Nicholas Papayanis, *Horse-Drawn Cabs and Omnibuses in Paris: The Idea of Circulation and the Business of Public Transit*, Bâton Rouge et Londres, Louisiana State University Press, 1996.

3. Correspondance de Rosa Bonheur avec son vétérinaire, le commandant Anatole Rousseau, datée du 25 novembre 1880. Cité par Francis Ribemont, « Rosa Bonheur telle qu'en elle-même. L'artiste et ses animaux », dans *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, 1997, p. 89.

4. Correspondance de Bonheur avec le commandant Rousseau, datée du 5 juin 1898, *ibid.*

5. Kari Weil, *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?*, New York, Columbia University Press, 2012, p. xvii.

6. Kari Weil, *Precarious Partners. Horses and Their Humans in Nineteenth-Century France*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2020, p. 79.

7. Jean-Pierre Digard, « Daniel Roche, La culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e. L'ombre du cheval », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 54, 2017, <https://journals.openedition.org/rh19/5201> (6 août 2021).

8. Karen Raber et Treva J. Tucker, « Introduction », dans Raber et Tucker, dir., *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*, Londres, Palgrave Macmillan, 2005, p. 2. Côtayer les chevaux était une réalité du XIX^e siècle, qui est aujourd'hui devenue extrêmement rare, surtout chez les historiens de l'art. Si Karen Raber et Treva J. Tucker valorisent un certain type de proximité au cheval—l'équitation classique, pour en parler au mieux—mes nombreuses années d'expérience auprès des chevaux s'avèrent ici être un atout non négligeable. De plus, mes dix années d'enseignement des

sommes interconnectés⁵». Weil remarque à propos du *Marché aux chevaux* qu'il possède la capacité de subjuguer le spectateur, de le dominer par son format singulier, de même par ce que la penseuse considère être « l'agilité » des chevaux⁶. En effet, je crois comme Weil que ces éléments confèrent une puissance au tableau. Ce type de force contribue cependant à rendre moins visibles certains détails significatifs qui ont le potentiel de rendre plus chancelante l'analyse historiquement dominante du *Marché*. En ce qui concerne ce dernier aspect, mes années d'expérience au sein des milieux équestres, tant traditionnels qu'alternatifs, participent à remédier à « l'influence des œillères académiques » qui a « conduit les historiens à tellement négliger le cheval » et, de ce fait, ce tableau précisément⁷. Car comme Karen Raber et Treva J. Tucker le précisent, « [p]our écrire quelque chose d'intelligent sur le sujet du cheval, il est souvent nécessaire de combiner une formation académique avec une formation, ou au moins une exposition substantielle, aux arts et aux nuances de l'équitation⁸ ».

Ainsi, avant de se dévoiler, les chevaux peints à l'huile du *Marché*, à l'image de la rencontre entre un cheval biologique et un humain, requièrent une attention patiente et soutenue⁹. Ils se révèlent le mieux lorsqu'ils sont regardés par un œil habitué aux subtilités de l'équin et aux réactions typiques des humains à leurs côtés. L'historienne de l'art que je suis opère, devant l'œuvre représentant des chevaux, une sorte de méditation qui conduit à une médiation auprès de ses pairs. De fait, j'aspire par mes mots, tout comme l'a fait Bonheur avec tact par ses touches anciennes qui ont mené à la création du gigantesque tableau, à mettre à la vue certaines dynamiques interspèces nuisibles ainsi que leurs effets désastreux pour chacun des partis, de même qu'à célébrer les potentiels qui résident dans de meilleures coopérations entre espèces.

En laissant une plus grande liberté aux chevaux pour s'exprimer, ce que Bonheur fait à répétition dans ses œuvres, notamment par le biais de regards puissants, une redéfinition de l'équin peut se produire. Les chevaux sont alors reconnus comme investis d'une agentivité qui les éloigne d'une identification limitée à des concepts typiquement humains. De plus, un regard porté sur le *Marché aux chevaux*, teinté de l'apport des études animales, permet d'apprécier la manière dont la part d'indécidabilité qu'il contient encourage la conception de nouvelles avenues pour les relations interspèces. Au sein de la tradition artistique occidentale, les peintures de chevaux ont souvent été très restrictives, porteuses d'une violence relationnelle interspèces. À profusion, elles incarnent des oppositions binaires dans lesquelles le cheval devient le terme subordonné à l'humain qui, « bien en selle » sur ses croyances, demeure convaincu de privilèges immuables. Il sera démontré que dans le *Marché*, cette opposition est à l'occasion inversée, le cheval prenant alors le rôle du dominant, tandis que parfois, l'opposition humaine-animale est annulée, faisant alors place à plus possibilités de paix entre les espèces.

Le but de mon approche est de décentrer la lecture prédominante de l'œuvre, où celle-ci est majoritairement entendue comme un testament de

principes d'une équitation « libre », c'est-à-dire sans selle ni bride, auxquelles s'ajoutent autant d'années de réhabilitation d'équins traumatisés physiquement et psychologiquement, sont incontestablement des forces qui viennent directement enrichir ma vision d'historienne de l'art posée sur le cheval-sujet en art.

9. Pour un résumé d'une approche optimale du cheval, je suggère le chapitre « À chacun son rythme », dans l'ouvrage de Pierre Enoff, *Le silence des chevaux. Plaidoyer pour un autre monde équestre*, Paris, AMPHORA, 2014, p. 67–69.

10. Harriet Rivo, « On the Animal Turn », *Daedalus*, vol. 136, n° 4, p. 118–122.

11. Albert Boime, « The Case of Rosa Bonheur: Why Should a Woman Want to Be More Like a Man? », *Art History*, 4 Décembre 1981, p. 384–409.

12. James Saslow, « Disagreeably Hidden: Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rosa Bonheur's *Horse Fair* », dans Norma Broude et Mary D. Garrard, dir., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, Icon Editions, 1992, p. 186–205.

13. Whitney Chadwick, « The Fine Art of Gentling: Horses, Women and Rosa Bonheur in Victorian England », dans Kathleen Adler et Marcia Pointon, dir., *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge, University Press, 1993, p. 89–107.

14. Dominique Dussol, « La place de Rosa Bonheur dans l'art animalier à travers la presse de 1841 à 1899 », dans *Rosa Bonheur: 1822–1899*, op. cit., p. 39. Après ce que Bruno Foucart nomme une première « réhabilitation [...] au tribunal-musée de Bordeaux, à la décisive épreuve du regard », en 1997, une importante exposition sur l'artiste est à venir, en 2022, au Musée des beaux-arts de Bordeaux et au Musée d'Orsay. Bruno Foucart, « La grande Rosa », dans *Rosa Bonheur: 1822–1899*, *ibid.*, p. 13.

l'orientation sexuelle lesbienne de l'artiste. À l'heure où, dans maintes disciplines, les animaux commencent à avoir droit au chapitre, persister à lire et à voir le *Marché aux chevaux* sous un angle aussi restreint consiste à commettre une injustice. Les limites de ce type d'analyse étouffent le sujet réel de l'œuvre, c'est-à-dire les chevaux, ce qui doit cesser. Il me semble nécessaire et urgent d'extraire l'œuvre de l'emprise de cette idéologie, pour que les chevaux-sujets de Bonheur soient remis à la vue et qu'ils s'émanicipent figurativement. Une fois le *Marché* décloisonné, l'espoir de Bonheur de transmettre par son art plus de conscience aux humains à l'endroit des animaux pourra rayonner davantage. Et ce, à la faveur du « tournant animal¹⁰ » dont l'histoire de l'art ne peut dorénavant plus ignorer les effets lors de l'étude d'œuvres mettant en scène des animaux. C'est ici que je précise que je ne prétends pas offrir « la vérité » sur le *Marché aux chevaux* ou encore sur Rosa Bonheur, mais plutôt « ma » compréhension, combinant connaissances équines, historiques et artistiques, du *Marché* et de l'artiste.

Au-delà du genre et du biographique

Le *Marché aux chevaux* est l'œuvre la plus célébrée de Bonheur en histoire de l'art. Elle a principalement été étudiée auparavant par le biais de l'orientation sexuelle de l'artiste. Les analyses offertes par Albert Boime (1981)¹¹, James Saslow (1992)¹² et Whitney Chadwick (1993)¹³ sont celles qui dominent à ce jour la lecture de l'œuvre au sein de la discipline. Réfléchir au tableau en passant par les études des genres et sexualités a permis de faire sortir Bonheur de ce que Dominique Dussol suggère être une « indifférence polie¹⁴ », qui a régné à son endroit jusqu'aux années 1980. C'est en adoptant un angle biographique que Boime soutient, entre autres par l'analyse du *Marché*, que Bonheur était inconfortable dans sa sexualité féminine et aspirait à être un homme. À sa suite, Saslow et Chadwick, qui, elle, s'intéresse particulièrement à la réception du *Marché* en Angleterre, affirment que le rôle des œuvres de Bonheur à l'époque était de servir d'espace permettant d'articuler des croyances sur les animaux, les femmes et la sexualité. Ainsi, Bonheur se serait servi de l'immense canevas de son *Marché* pour faire passer des messages, des secrets. Si l'hypothèse est excitante, elle n'en demeure pas moins limitée dans ses considérations. Et surtout, elle néglige considérablement la prise en compte des acteurs équins qui sont explicitement principaux dans l'œuvre. Cet article s'applique à démontrer que l'angle de lecture par lequel une œuvre est étudiée, s'il est choisi en amont d'une investigation visuelle approfondie, comporte le risque important de passer outre à ce qui peut être son véritable sujet. Ces lacunes du « voir », ici propres à la lecture du *Marché*, ont eu des conséquences. Elles ont circulé jusqu'à devenir des convictions qui raturent l'œuvre. Ce faisant, le tableau a été assujéti à une idée fixe, un voile idéologique, qui en est venue à dominer son contenu et qui participe à aveugler son public.

En s'appuyant sur l'idée que Bonheur souhaitait exprimer son identité lesbienne de façon publique par son *Marché aux chevaux*, Saslow soutient une hypothèse surprenante. L'argument central de Saslow, selon lequel le

personnage vêtu de bleu dans le *Marché* et qui tourne la tête vers le public serait un autoportrait de l'artiste, est devenu si célèbre qu'il passe désormais communément pour une «vérité» au sujet du tableau parmi les historiens de l'art dans l'histoire de l'œuvre¹⁵. La vision que Saslow se fait de Bonheur, qu'il perçoit comme étant une artiste «déchirée» entre la réalité de sa vie privée et les contraintes imposées aux amitiés romantiques entre femmes, est telle que l'artiste aurait été forcée de produire des signaux codés dans son art pour témoigner de ses désirs. Ce type d'approche-verdict doit être traité avec beaucoup de prudence. Il sera démontré que le *Marché aux chevaux* contient une myriade de détails relevant de l'éthique intéressantes qui méritent notre attention, sans compter que le corpus global de Bonheur témoigne beaucoup plus d'une reconnaissance de la sensibilité de ses animaux-sujets qu'il corrobore les idées imposées par des théories antérieures relevant de la sexualité de l'artiste. Bonheur était une membre active de la Société protectrice des animaux, une organisation fondée en France, en 1845. Son œuvre *Les tombereaux de pierres*, | fig. 2 | reproduite dans le seul ouvrage biographique autorisé par Bonheur, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, influent dans nombres d'écrits portant sur l'artiste et rédigé par sa compagne des dernières années, Anna Klumpke, manifeste une préoccupation pour le mieux-être des chevaux de calèche.

Le Marché aux chevaux

Mesurant 244,5 centimètres sur 506,7 centimètres, un format prestigieux et certainement inédit pour une peinture animalière, le *Marché aux chevaux* a été exposé pour la première fois au Salon de Paris de 1853. Sa réception a été positive, le tableau unanimement admiré par les critiques et le public¹⁶. Par la suite, il a voyagé jusqu'en Angleterre, au château de Windsor, où la reine Victoria a demandé à le voir en privé¹⁷. Dans *Rosa Bonheur, A Life and a Legend*, Dore Ashton souligne que «peu de tableaux ont eu un impact public aussi fort¹⁸». Le *Marché aux chevaux* est inspiré d'une scène de la vie courante de la France du milieu du XIX^e siècle¹⁹. Bonheur, reconnue pour son travail *in situ*, a produit de nombreuses études en vue de la réalisation de l'œuvre finale. Dans les écrits portant sur l'artiste, il est généralement reconnu comme vrai que l'artiste a obtenu l'autorisation officielle de porter le pantalon pour mener à bien ses recherches en vue de la création du *Marché*, notamment dans les abattoirs. En vérité, le seul permis qu'on lui connaisse et retrouvé en archives date de 1857, soit quatre ans après la première exposition du *Marché*. Ainsi, il est impossible d'établir la preuve de manière irréfutable que Bonheur «s'habillait en homme» en vue de la préparation du tableau, une idée assumée qui contribue à perpétuer un mythe sur l'artiste en créant un lien entre son genre, sa sexualité et ses œuvres²⁰. Il faut savoir que ce type de permis était valide pour une période allant de trois à six mois avec des renouvellements possibles²¹. Certes, il est possible que Bonheur en ait fait la demande auparavant pour faciliter son travail. Force est d'admettre cependant que les indices sont insuffisants pour établir une relation de cause à effet entre la création de l'œuvre et une demande de

15. Saslow va jusqu'à affirmer que le *Marché* «peut désormais être considéré comme étant le portrait d'une femme». Saslow, «Disagreeably Hidden», op. cit., p. 191.

16. Dore Ashton et Denise Brown Hare, *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*, Londres, A Studio Book, 1981, p. 88.

17. Aux États-Unis, le succès de l'œuvre a eu un impact direct sur les ventes des chevaux Percherons. Parallèlement, les éleveurs français ont compris l'erreur commise de négliger la race Perche, «bijou du territoire, à l'abandon». Léa Rebsamen, «Rosa Bonheur, artiste animalière au XIX^e siècle», thèse de doctorat d'État, Maisons-Alfort, École nationale vétérinaire d'Alfort, 2013, p. 115. Il est à noter que l'artiste est à tel point reconnue pour l'excellence de ses aptitudes zootechniques que cette thèse de médecine vétérinaire a été rédigée exclusivement d'après son corpus.

18. *Ibid.*, p. 90.

19. Les marchés aux chevaux étaient très populaires à Paris au XIX^e siècle. Celui peint par Bonheur, le marché de l'Hôpital, était le plus gros de la ville. Chaque samedi, pas moins de 800 chevaux y étaient présentés. Victor Borie, *Paris, Guide par les principaux écrivains et artistes de la France, 2e partie: La vie*, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 1526–1538, cité par Léa Rebsamen, *ibid.*, p. 119.

20. Dans la biographie rédigée par Klumpke, il est dit au sujet de Bonheur qu'elle a sollicité du préfet de Police l'autorisation de porter des habits masculins dans le but d'étudier les animaux dans les foires, mêlée aux maquignons. Ajoutant, «le costume que je porte est ma tenue de travail, et rien autre chose». Klumpke, op. cit., p. 309.

21. Gretchen van Slyke, «The Sexual and Textual Politics of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross-Dressing Permits», *Nineteenth-Century French Studies*, printemps-été, 1998, vol. 26, n° 3–4, p. 321.

Figure 2. Rosa Bonheur, *Les tombereaux de pierres*, reproduction tirée de *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, par Anna Klumpke, p. 180.



Figure 3. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, 1^{er} quart du XIX^e siècle (1800–1825), huile sur papier collé sur toile, 45 × 60 cm, Paris, Louvre.
Photo: Michel Urtado, Grand Palais (Musée du Louvre).

«travestissement» sanctionnée par l'État. Ce qui est toutefois incontestable est la valeur pour Bonheur de côtoyer les chevaux de près pour ainsi saisir leurs subtilités de ses crayons. Il s'agit là d'une prémisse essentielle qui a mené à l'exécution du tableau à l'huile. Considérer cet aspect est crucial à sa juste appréciation.

Tout comme l'artiste étudiant ses sujets, l'œuvre offre un type de proximité au spectateur. Celle-ci «remplit [son] champ de vision» et le maintien habilement dans une tension où, à tout instant, «les chevaux indisciplinés pourraient sortir du cadre²²». Devant le tableau, le regardeur se sent «objectivement en sécurité, mais viscéralement, par son imagination, il expérimente une sensation de danger²³». En périphérie de la frise tournante inspirée du Parthénon, à l'intérieur et à l'extérieur du cadre, il est positionné de manière à admirer l'énergie brute qui se dégage de la composition. C'est cependant depuis l'extérieur de la toile que le public peut affronter le mieux l'ensemble de la scène chaotique, où se joue des bras de fer interespèces. Dans l'œuvre, hommes et chevaux sont les acteurs de luttes de pouvoir caractérisées par la peur, la rage et même la furie. Au sein du *Marché*, semblables à *Course de chevaux libres à Rome* | fig. 3 | de Théodore Géricault, œuvre à laquelle le *Marché* est souvent comparé, des hommes forts et virils rivalisent avec des chevaux rebelles, tout aussi musclés.

Le *Marché aux chevaux*, de même que l'art animalier de Bonheur de façon plus large, est généralement louangé pour son réalisme. Ce type de réalisme est conçu de façon «simpliste», entendu comme étant un miroir fidèle de la réalité²⁴. Cependant, une observation attentive du *Marché* révèle que son degré d'attachement au réalisme entendu dans ce sens du terme est partiel. Dans un véritable marché, il n'y a aucune logique à montrer les chevaux en rangs aussi serrés. Le but de les faire défiler était de donner la chance aux futurs acheteurs d'examiner chaque animal individuellement, en vue d'une acquisition judicieuse. Une «parade» en peloton, comme Bonheur la dépeint dans le *Marché*, rend impossible la présentation individuelle de la «marchandise» aux acquéreurs potentiels. Ainsi, la composition de l'œuvre empiète sur tout réalisme historique. En exagérant le caractère dramatique de la scène, en sacrifiant la véracité pour la création d'un effet, il est clair que, malgré le titre choisi pour son tableau, Bonheur souhaite dépasser la création très habile d'une représentation littérale de la vie parisienne. Par le débordement qu'elle met en œuvre, c'est dans un but bien précis que l'artiste entend nous en mettre plein la vue.

La motivation qui a poussé Rosa Bonheur à créer cette composition complexe des interactions entre chevaux et humains est liée à un désir conscient de nous mettre en présence d'une représentation particulièrement violente du déséquilibre relationnel entre les espèces. Au sein du *Marché*, ce déséquilibre est soigneusement amplifié afin qu'il ne puisse être ignoré. Le *Marché aux chevaux* recèle un fort potentiel. Une fois son contenu bien vu, il est en mesure d'instiguer une solide réflexion en matière de configurations inégales des relations entre humains et chevaux, dominantes à l'époque de sa création et existantes encore aujourd'hui. Sa valeur éducative est

22. Charles Musser, «A Cornucopia of Images: Comparison and Judgment across Theater, Film, and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century», dans Nancy Mowl Matthews *et al.*, dir., *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880–1910*, Hudson Hills Press, Manchester, 2005, p. 13.

23. *Ibid.*

24. Voir le premier chapitre du livre *Realism* par Linda Nochlin pour une discussion à propos du réalisme comme conception associée à une transparence de la réalité. Linda Nochlin, *Realism*, Penguin, Harmondsworth, 1971.

toujours d'actualité. Cependant, Bonheur savait très bien que de dénoncer ouvertement des comportements abusifs envers les animaux, tels qu'ils sont inscrits dans le tableau, équivaudrait à attaquer de front des coutumes bien ancrées en matière de relations interspèces. Même si sa participation à la naissante Société protectrice des animaux est la preuve de son souhait de voir se développer plus de conscience envers les animaux et de meilleurs traitements envers ceux-ci, une telle dénonciation ouvertement admise dans son art aurait nui à sa carrière. Ainsi, stratège par excellence, Bonheur a su inscrire son tableau dans une apparente fidélité à la tradition, tout en y insérant une fine critique. Depuis son œuvre, l'artiste s'investit discrètement, mais de manière répétée, dans un discours engagé portant sur certaines questions relevant de l'éthique interspèces.

Au sein du *Marché*, Bonheur a créé un langage pictural innovant qui permet au regardeur, s'il se donne la peine d'être attentif aux détails, de sortir de sa torpeur concernant la hiérarchie dominante dans les relations humaines-animales, dans laquelle le cheval est l'être subordonné. En effet, à première vue, le tableau semble en accord avec la philosophie de René Descartes, pour qui les animaux ne sont rien de plus que des machines²⁵. Cependant, contempler le *Marché* en prenant en compte la subtilité avec laquelle Bonheur investit certains détails fait émerger une contre-narration. Cette «histoire», Bonheur l'a soigneusement élaborée. La lecture que je propose de ce tableau a toujours été disponible, elle n'est pas cachée. Cependant, la réticence ou encore la difficulté à voir davantage que l'aspect «spectaculaire» de la scène, de même qu'au-delà du genre et de la sexualité de Bonheur, sont des facteurs qui, jusqu'à aujourd'hui, ont participé à l'occulter.

Porter attention aux détails

Pour saisir la complexité du *Marché aux chevaux*, il est nécessaire de lire le tableau dans son ensemble, mais aussi de plus près, en s'avançant, pour en saisir les détails. Une meilleure compréhension du tableau commande d'entrer en relation intime avec celui-ci. Comme face à l'animal, où «nos actions affectent profondément leurs opportunités et les résultats de nos rencontres», une approche tranquille et détachée d'aprioris est idéale²⁶. Dans cet état de lâcher-prise, divers éléments sont repérés individuellement. Ils apparaissent, et pour faire pleinement sens, ils doivent être remis en dialogue avec l'ensemble. En cela, mon approche se distingue de certaines pratiques historiennes telles que celle de Daniel Arasse, qui souhaite isoler des détails afin de construire une histoire de l'art à partir de ces mêmes détails, qui deviennent un tout²⁷. Le riche engagement d'Arasse envers les détails, qu'il considère comme des manifestations de la personnalité, de l'habileté et des indices du désir du spectateur, est qualitativement différent du mien. Pour moi, chaque détail contribue à une meilleure vue d'ensemble. Pour ce qui est du *Marché*, ces détails sont des signaux de détresse, des incongruïtés, un potentiel interspèces inexploité qui, une fois fondus dans le tout, viennent offrir une connaissance plus exhaustive du tableau que ce dont il a bénéficié jusqu'à maintenant. Ces aspects participent à libérer l'œuvre des

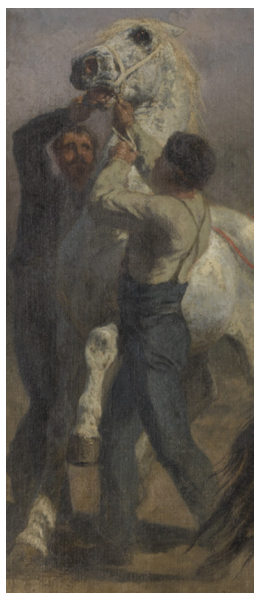
25. René Descartes, *Discours de la méthode*, 1^{re} éd. 1637, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1987, p. 54–60. Pour une discussion au sujet du cheval-machine au XIX^e siècle, je propose : *The Horse in the City: Living Machines in the Nineteenth Century* par Clay McShane et Joel A. Tarr, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2007.

26. Lynda Birke, Kirrilly Thompson, «Meeting horses», *(Un)Stable Relations. Horses, Humans and Social Agency*, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 83.

27. Pour aller plus loin sur cette question, je suggère Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1^{re} éd. 1992, Paris, Flammarion, 1996.

lectures dominantes du passé. L'aporie qu'elle héberge se révèle davantage accueillie.

À l'extrême gauche du tableau, deux hommes se battent contre un cheval blanc. Ils sont positionnés de chaque côté de l'animal, leurs mains très près de sa bouche. Les hommes tiennent fermement les rênes. Ils tirent si fort sur le mors que l'action pousse le Percheron à ouvrir la bouche de douleur. Cette scène située en arrière-plan passe facilement inaperçue. Lorsqu'on la voit, il est facile de ne pas remarquer que, dans une fraction de seconde, l'homme portant la salopette aura son pied droit écrasé par le sabot de l'antérieur gauche du cheval perturbé. | **fig. 4** | D'un instant à l'autre, cet homme devra lâcher sa prise pour se concentrer sur sa douleur. Le cheval aura alors réussi, au moins partiellement, à se libérer du contact intrusif. Son regard offre à lire sa terreur et son incompréhension. Ses oreilles plaquées vers l'arrière sur son encolure, relevée au maximum de sa capacité, témoignent de son état de panique extrême. Son imminente attaque sur l'homme n'est pas malveillante. Agité, il trépigne. Il se sent menacé et l'homme inattentif a certainement mal placé son pied. Incessamment il payera chèrement son manque d'écoute. Le coup brisera instantanément ses os.



Un autre exemple parlant du degré de l'illusion de domination de l'humain sur le cheval, loin d'être anodin, réside dans le fait que les cordes que Bonheur a fournies à nombre de meneurs dans le tableau pour retenir les lourds et parfois redoutables chevaux sont ridiculement fines. Au premier plan du *Marché*, bien que l'homme attiré au duo de Percherons blancs ait des avant-bras remarquablement musclés, les cordes qu'il utilise pour «guider» la paire sont excessivement délicates. Jamais il ne pourrait espérer maîtriser des chevaux aussi puissants par de telles ficelles. Non seulement ces cordes sont exagérément fines, mais elles ont déjà été sectionnées, puis réparées par le passé. De petits nœuds sont visibles sur l'encolure du cheval le plus près de nous et témoignent d'une réutilisation. | **fig. 5** | D'apparence insignifiante dans l'ensemble, la corde démesurément fine, sectionnée-réparée-réutilisée, incarne la filiation fragile et défaillante entre humains et équins, de même qu'elle prouve l'instabilité de la supposée domination de l'humain sur l'animal dans le tableau. Dans l'éventualité où les deux Percherons voudraient rompre les rangs, la corde de jute ne les retiendrait pas et scierait l'intérieur des mains de l'homme. Cependant, l'air résigné du Percheron le plus près de nous permet de déduire qu'il ne se rebellera pas. À travers son corpus, Bonheur accorde souvent beaucoup de force à ses animaux, notamment par des regards puissants qui semblent capables de déchirer le statu quo. Moins fréquemment, comme c'est le cas avec le Percheron blanc le plus en avant-plan dans le *Marché*, ses animaux sont représentés ouvertement dominés. Leurs yeux n'en sont pas moins éloquentes quant à leur condition. *Barbaro après la chasse* | **fig. 6** | expose la réalité d'un chien attaché si court au mur qu'il ne peut se coucher ni atteindre son os. Le regard piteux qu'arbore sa tête enfoncée entre ses épaules témoigne de sa crainte de l'humain qui se situe, avec lui, à l'intérieur du cadre. Les yeux de Barbaro, tout comme ceux du Percheron au premier plan du *Marché*, attestent de la

soumission, et non de la révolte. Inconfortablement, nous réalisons alors être témoins de l'arrogance des contraintes que notre espèce leur impose.

Le ciel orageux du *Marché aux chevaux* reflète certes l'énergie des bêtes, mais le présage de tempête témoigne surtout de l'humeur erratique des humains et des chevaux. Partout, la tension est dans l'air. L'étalon noir cabré, situé vers le centre de la composition, personnifie l'instabilité généralisée. Malgré sa pose spectaculaire, il est dans une position précaire et pourrait facilement tomber à la renverse. Par son action, l'étalon se révolte et cherche à se débarrasser de l'homme abusif monté sur lui. Le cavalier se braque. Selon une logique chancelante qui vise à «calmer l'animal» et à le ramener à l'ordre, l'homme est sur le point de lui asséner un coup. Les yeux de l'ani-

Figures 4 (page ci-contre) et 5. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détails, 1853-1855, huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Photos: Metropolitan Museum of Art.



mal désemparé roulent vers l'arrière et cherchent à identifier la source de son malheur. Le hennissement produit par sa bouche ouverte et ses naseaux dilatés témoigne de sa détermination à fuir la situation.

L'étalon noir n'est cependant pas la figure centrale du tableau. C'est le cheval blanc cabré au cœur de la procession qui représente le cœur du *Marché*. Sa présence est un pivot pour articuler le sens de l'œuvre. Dans les lectures précédentes du tableau, ce cheval n'a pas reçu l'attention que Bonheur souhaitait de toute évidence lui accorder. C'est néanmoins à travers lui que l'artiste fait valoir son argument le plus fort en faveur d'une plus grande justice entre les espèces. Son regard furieux nous est directement adressé. | **fig. 7** | Capable d'une vision à la fois binoculaire et monoculaire, le cheval divise son attention. Ainsi, en plus de nous regarder directement de son œil droit, l'étalon a l'œil gauche verrouillé sur l'homme qui le retient. Les yeux de cet homme sont tournés vers l'équin qui le surplombe. L'expression du regard du meneur témoigne qu'il est inconfortable, incertain. Contrairement à plusieurs de ses semblables, même s'ils sont en difficulté, cet homme ne semble pas vraiment prêt à se battre pour affirmer sa dominance et se montrer «en charge». Il apparaît plutôt figé par la peur. L'incertitude de sa réalité l'atterre. Peut-être sait-il par expérience que toute tentative de dominer un cheval à tel point déchaîné est illusoire? Peut-être connaît-il la personnalité rebelle de ce cheval en particulier? Peut-être a-t-il déjà été blessé? Bonheur transfère le pouvoir traditionnellement accordé à l'humain

Figure 6. Rosa Bonheur, *Barbaro après la chasse*, 1858, huile sur toile, 96,5 × 130,2 cm, Philadelphia Museum of Art. Photo: Philadelphia Museum of Art.



Figure 7. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, 1853–1855, huile sur toile, 244,5 × 506,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Photo: Metropolitan Museum of Art.

vers l'animal. Ici, c'est l'équin qui fait ouvertement figure d'autorité. Une autorité que l'homme craint visiblement. L'artiste crée un renversement des forces. La dynamique interespèces hiérarchique dominante est inversée. Ce faisant, un nouveau type de déséquilibre est produit. Au sein du tableau, et au XIX^e siècle, ce duo révèle le caractère provisoire de tous les privilèges, supposés immuables, que l'humain possède par rapport au cheval.

Par la représentation de cette paire, Bonheur s'éloigne du réalisme que l'histoire de l'art a tenté d'imposer à son œuvre et à son art. Une fois de plus, la corde que l'homme utilise pour retenir l'animal est inadéquate dans l'exercice de ses fonctions. Cette fois, elle est incroyablement courte. Ainsi, en plus de fournir à l'intérieur de l'œuvre une chance supplémentaire à l'équin de s'enfuir en rompant ses liens, Bonheur reconnaît également, consciemment ou non, que la peinture «fixe» ses sujets et tente ainsi d'y remédier. La courte ficelle de jute, qui dépasse de quelques centimètres seulement du poing de l'homme, illustre à quel point ce dernier est au bout du rouleau dans son combat avec l'animal. D'ici peu, il aura épuisé ses dernières réserves d'énergie et sera incapable de retenir le puissant Percheron. Le rose aux joues, il est sur le point de perdre le contrôle et, de ce fait, de perdre la face, juste devant nous, au centre du tableau.

La force des regards

Bien que James Saslow affirme que le *Marché* comporte un autoportrait de l'artiste *en son centre*, lorsqu'on le prend horizontalement, le réel point médian du *Marché* s'avère être l'œil du Percheron blanc impétueux. Loin d'être une coïncidence, ce point milieu témoigne qu'il constitue le foyer de la scène et qu'il est nécessaire d'y engager notre regard pour réellement voir l'œuvre. Enragé, ce cheval voit rouge. Son œil contient d'ailleurs une touche de peinture cramoisie. Comme tout cheval poussé à bout, il a le potentiel de devenir violent. Même si l'homme qui lui est attitré tient fermement ce qui reste de la corde qui l'attache, Bonheur laisse au cheval le choix de sa prochaine action. Car si à première vue celui-ci semble victime de sa situation, le regard perçant que Bonheur lui a attribué lui donne une voix. Il lui confère une agentivité. Par son œil déchaîné, il interpelle le spectateur et cherche à l'ébranler pour éveiller sa conscience. L'organe oculaire peint possède une telle puissance d'autorité, que soutenir ce regard, s'y investir, est un acte troublant. Par lui, Bonheur s'attend précisément à une confrontation. Une fois nos yeux plongés dans le sien, l'effet des tourments que notre espèce fait subir à ses semblables et aux autres animaux est ressenti, et ce ressenti fait mal. C'est un appel à l'aide de l'équin, un *wake-up call* adressé à l'humain²⁸. Soigneusement, l'artiste a composé son tableau de manière à ce qu'en son centre, avec sa tête tournée aux trois quarts vers nous comme dans un portrait, un cheval invite directement le spectateur par son regard. L'observation de son corpus révèle par ailleurs que cette stratégie du regard-inquisiteur est récurrente dans ses tableaux et concerne différentes espèces. En choisissant une pose de trois quarts, Bonheur encourage un plus grand engagement entre le modèle et le spectateur.

28. Au Salon de 1853, Claude Vignon dit de l'œuvre qu'elle «manifeste *sans fracas* un réalisme extraordinaire» (je souligne). Vignon cité par Dussol, *op. cit.*, p. 46. En revanche, je considère plutôt que ce «regard criant» fait du *Marché* l'un des tableaux les plus bruyants du corpus de Bonheur.

Antérieur à son *Marché, Labourage nivernais* | fig. 8 | est un autre tableau important de Bonheur qui, cette fois, représente des bœufs. Si la plupart du bétail affiche un air nonchalant, celui qui est attelé, à droite, dans la paire du centre du premier attelage, nous adresse un regard franc. Lorsque Bonheur a peint elle-même le bouvillon sur lequel elle est accoudée dans *Portrait de Rosa Bonheur* par Edouard Dubufe, | fig. 9 | elle s'est assurée que celui-ci soit placé de face, tandis qu'elle regarde au loin²⁹. Chez les équins, dans son œuvre *Fouaison du blé en Camargue*, | fig. 10 | qui surpasse le format du *Marché*, Bonheur a conféré au cheval bai foncé, situé à l'avant-plan du meneur, un regard qui nous interpelle. Et parmi les seuls éléments «achevés» de son tout dernier tableau, laissé en plan sur le chevalet de son atelier et représentant exclusivement des chevaux, | fig. 11 | on trouve un cheval blanc au premier plan qui jette un regard puissant et intrigant au spectateur. Un regard animalier de fin de carrière, beaucoup plus difficile à décrypter que ceux que l'artiste a peint auparavant. «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», plaide Francis Ribemont³⁰.

Alors que les chercheurs et chercheuses qui précèdent, y compris Albert Boime, ont parfois noté les personnalités distinctes que Bonheur savait conférer aux animaux par leur regard³¹, étrangement, l'exemple particulièrement assourdissant de ce regard équin à l'intérieur de son *Marché*, délibérément placé au centre exact de son œuvre la plus célèbre, a été rendu muet. Michelle B. Slater, s'inspirant de la pensée de Jacques Derrida sur l'animal, propose que l'animal parle à l'homme «par le biais du regard³²». Kari Weil avance qu'une réelle réflexion interespèces débute par et avec une confrontation avec le regard des animaux, et ce, que leur regard soit posé sur nous ou sur le monde³³. Hélène Cixous aborde également, de manière plus poétique, la question des regards interespèces³⁴. L'idée d'une rencontre visuelle partagée entre l'humain et l'animal, où chacun regarde l'autre plutôt que d'être réduit à «être regardé», perturbe le binaire habituel où les animaux sont relégués, en art et ailleurs, à être des récepteurs passifs du regard humain. Certaines conventions ou croyances en matière de degré de considération à accorder à «l'Autre» en sont, au passage, ébranlées. Au centre du *Marché aux chevaux*, le cri inscrit dans le regard du Percheron blanc, lorsque vu et soutenu, remet vivement en question les dynamiques conventionnelles des conceptions des regards interespèces. En affrontant ce regard et en nous le faisant éprouver, Bonheur invite à voir les fondements de son art et de son éthique de travail, qui est de communiquer quelque chose sur la détresse résultant de l'hégémonie humaine sur les animaux.

Sortir de l'œuvre

Au fur et à mesure que sa carrière se développe, Bonheur reçoit régulièrement des critiques selon lesquelles elle démontre trop peu d'intérêt pour la représentation des personnages humains dans ses œuvres. Bien plus tard, dans les années 1980, la critique est adressée particulièrement à son *Marché*, notamment par Boime. Pourtant, une lecture attentive de l'œuvre permet

29. Dans ce tableau, Bonheur tient dans une main un carnet d'esquisses. Preuve de l'inlassable importance du travail préparatoire chez l'artiste, c'est plus de quarante ans plus tard qu'il réapparaît à ses côtés, dans *Portrait de Rosa Bonheur avec son chien Charley* (1899) peint par Anna Klumpke.

30. Ribemont, *op. cit.*, p. 96.

31. Boime observe dans une œuvre du début de carrière, *Le berger et ses moutons*, que le «béliet [...] confronte le spectateur avec un regard puissant». Boime, *op. cit.*, p. 396.

32. Michelle B. Slater, «Rethinking Human-Animal Ontological Differences: Derrida's 'Animots' and Cixous's 'Fips'», vol. 16, n° 5, 2012, p. 690, <https://doi.org/10.1080/17409292.2012.739440> (6 août 2021).

33. Weil, *Thinking Animals*, *op. cit.*, Introduction, xvi.

34. À propos d'elle-même et de Thea, la chatte: «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.» Hélène Cixous, *Messie*, Paris, Des femmes, 1996, p. 55.



Figure 8. Rosa Bonheur, *Labourage nivernais*, 1849, huile sur toile, 133 × 260 cm, Paris, Musée d'Orsay. Photo: Patrice Schmidt, Musée d'Orsay.



Figure 9. Edouard Dubufe et Rosa Bonheur, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1857, huile sur toile, 130,5 × 97 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Photo: Gérard Blot, Château de Versailles.

Figure 10. Rosa Bonheur, *La Foulaison du blé en Camargue*, 1864–1899, huile sur toile, 313 × 651 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Photo: Frédéric Deval, Musée des Beaux-arts de Bordeaux.



Figure 11. Rosa Bonheur, *Course de chevaux sauvages*, 1899, 126 × 221 cm, Bordeaux, Musée Rosa Bonheur. Photo: Valérie Bienvenue.

une compréhension plus nuancée de son traitement des figures humaines. Il est vrai que, tout au long de sa carrière, Bonheur a été sélective quant aux humains jugés dignes d'être représentés avec le même soin que ses sujets animaliers. Généralement, comme c'est le cas dans le *Marché*, ceux qui reçoivent le plus d'attention sont ceux qui respectent les animaux aux côtés desquels ils apparaissent. Dans *Marché aux chevaux*, même si de multiples scènes de conflit entre hommes et chevaux dominent l'espace pictural, un puissant modèle d'éthique interespèces est également présent. L'homme à la chemise entrouverte jumelé avec un cheval à la couleur de robe distincte³⁵, situé dans la partie gauche de l'image, ne doit pas être ignoré. Arborant sur son visage ce qui semble être une expression semi-amusée dirigée vers le groupe, l'homme présente un comportement qui diffère de celui de tous ceux qui l'entourent et qui sont aux prises dans des luttes de pouvoir. Le cheval rouan et lui sont positionnés à l'écart. Ensemble, ils forment une vision rafraîchissante de collaboration interespèces. L'homme avance avec assurance. Sa posture, tout comme celle du rouan, est visiblement détendue. Bien que ce dernier soit tenu en laisse, il n'est pas rendu prisonnier de l'emprise. Il est traité avec respect et trotte allègrement aux côtés de l'homme.

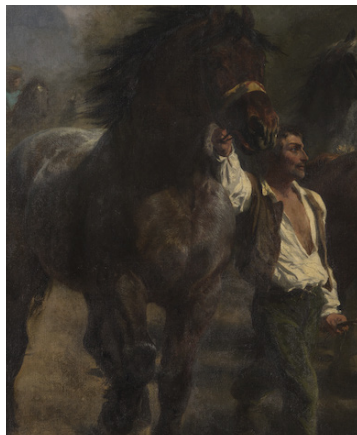
Même si ce dernier possède une cravache, comme ses frères de sang ailleurs dans le tableau, celle-ci traîne par terre et est rendue inutile. L'attention portée à l'habillement de l'homme et aux traits de son visage montre clairement son importance dans la composition. Il est destiné à être remarqué³⁶. Contrairement aux autres hommes du tableau, sa chemise, dont les plis sont méticuleusement détaillés, est complètement ouverte et laisse voir la pilosité de sa poitrine. Ses muscles sont nettement définis, soigneusement modelés par l'artiste. Il est à la fois fort et doux, comme un cheval de trait peut l'être. Dans le *Marché*, il est représenté avec la même attention minutieuse que la peintre accorde à ses sujets équins, défiant l'affirmation de Boime selon laquelle «inconsciemment, [Bonheur] a construit les formes animales au détriment de l'humain³⁷». Ce personnage est délibérément construit par l'artiste de façon détaillée, car il fait partie de ceux qui, au sein de son corpus, font preuve d'humanité envers les animaux. Contrairement à lui, le traitement pictural des autres personnages humains du *Marché*, y compris leurs visages, est plutôt grossier et de plus en plus schématique à mesure que l'on s'éloigne du cortège. Ce manque de « finition » est stratégique. À l'intérieur de l'œuvre, il vise à rendre distinct l'homme à la chemise ouverte. Au bout du compte, le caractère indécidable de ce couple est notable. Dans leur traitement artistique, même si l'homme tient le rouan, ni l'homme ni le cheval ne semblent privilégiés, hiérarchisés. Avec ses oreilles bien pointées vers l'avant, l'animal témoigne être satisfait de sa condition. Il est également remarquable que la queue de ce cheval n'ait pas été écourtée (la caudectomie est une procédure douloureuse, aujourd'hui rare, qui consiste à amputer les vertèbres de la queue). À l'exception du cheval de plus petite taille qui a une boucle rouge attachée à la queue et qui est monté par ce qui semble être un adolescent, ce détail du rouan contraste avec l'intégrité physique des autres chevaux de l'œuvre.

35. Léa Rebsamen, dans sa thèse doctorale de médecine vétérinaire, prend le soin de spécifier que contrairement à la croyance dominante, tous les chevaux représentés au sein du *Marché* ne sont pas strictement issus de la race Percheronne. Le cheval rouan doit notamment être considéré d'un point de vue zootechnique comme un probable ancêtre de ce qui est aujourd'hui un Trait du Nord. Rebsamen, *Rosa Bonheur*, p. 121–128.

36. D'ailleurs, les nombreux croquis étudiés du *Marché* démontrent que bien que la composition ait maintes fois été remaniée, la position de ce couple a été décidée tôt dans le processus et a très peu bougée.

37. Boime, *op. cit.*, p. 398.

Figure 12. Rosa Bonheur, *Marché aux chevaux*, détail, 1853–1855, huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Photo: Metropolitan Museum of Art.



Bien que composée sur le même plan que les autres figures du tableau, la relation entre l'homme et le rouan est en substance si radicalement différente de celle qui caractérise les autres interactions interspécies sur la toile que, comme un collage, le couple semble avoir été transposé d'ailleurs, découpé d'un contexte différent puis ajouté à la scène. Ils sont psychologiquement détachés des relations dysfonctionnelles qui les entourent. Ils

sont aussi subtilement éloignés physiquement du tumulte, prenant une trajectoire légèrement différente de celle du cortège. Une trajectoire qui, si elle est suivie, montre qu'ils seront éventuellement hors du tableau. Figurativement, ils se séparent non seulement du reste du groupe, mais aussi des valeurs hégémoniques qui prédominent dans le tableau et que les autres incarnent en termes de relations entre humains et chevaux. C'est au spectateur qu'il appartient de suivre le mouvement suggéré et de dépasser ainsi ce que Derrida a appelé le «carnophallogocentrisme», une vision carnivore dans laquelle les animaux sont symboliquement (ou littéralement) consommés pour soutenir les conceptions humaines de la supériorité, sacrifiés pour renforcer les idées de domination humaine sur l'animal³⁸. Conjuguée à l'esquisse préparatoire incroyablement détaillée que Bonheur a réalisée de l'homme³⁹, dont le motif s'est adouci du dessin à la peinture et dont certains des traits ont été repris chez d'autres meneurs, la position du couple au premier plan

de la composition ne laisse aucun doute quant à l'importance du duo pour l'artiste. | **fig. 12** | Sa présence avait pour but d'exemplifier une conception différente des interactions interspécies. C'est à travers ce couple que Bonheur exprime son souhait de voir apparaître plus de paix entre les espèces.

Le Marché aux chevaux et ses possibles

Pour Bonheur, la motivation initiale derrière la création de son tableau est certes inséparable d'une fierté professionnelle. L'artiste cherchait à créer un chef-d'œuvre capable de surpasser ceux des peintres animaliers contemporains, majoritairement des hommes. De plus, couplés à une inclinaison à communiquer les sentiments ressentis par les animaux aux regardeurs, les dix-huit mois passés dans les abattoirs en préparation de l'œuvre ont laissé une trace indélébile dans la conscience de l'artiste. L'intensité des émotions observées chez l'animal qui tombe a été transposée et inscrite dans le produit final. Pour acquérir la maestria nécessaire à la réalisation de ses ambitions artistiques, le choix de suivre des animaux à l'abattoir, jusqu'à ce qu'ils aient trépassé sous les mains des exécuteurs par qui ils deviennent de la viande, témoigne d'une dévotion hors du commun envers son sujet à l'époque et encore impressionnante aujourd'hui. Il peut sembler contrituitif, même surprenant d'interpréter les visites de Bonheur dans les abattoirs comme une manifestation de son amour profond des chevaux, cependant, j'avance que cela en est exactement le motif. Les images auxquelles Bonheur a confronté sa vue, à répétition, dans ces lieux et conditions, lui

38. Jacques Derrida, «"Il faut bien manger" ou le calcul du sujet», dans *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 294–295. L'homme au torse partiellement dénudé représente une «dévirilisation» non réductrice de l'homme qui contraste avec le phallogocentrisme prédominant dans le tableau et dans l'histoire de l'art occidental, en général, tel qu'il est peint au sein des relations entre humains et animaux.

39. Pour apprécier l'effort déployé par Bonheur pour la réalisation de ce personnage, je suggère l'étude *Bearded, bare-chested male figure, study for «The Horse Fair»* (réf. 1996.319), Metropolitan Museum of Art, New York.

ont assurément permis d'acquérir une expertise anatomique précieuse. Mais de façon plus importante encore, être la témoin directe de la souffrance des animaux au seuil de leur mort a contribué à raffiner une aptitude déjà innée à ressentir leurs douleurs, leurs peurs et leurs détresses, pour ensuite retranscrire ces intenses émotions avec justesse sur le médium.

Dans son art, Bonheur fait preuve d'empathie pour les chevaux et reconnaît leur «unicité» individuelle, leur «personnalité⁴⁰». Dans son traitement de l'équin, chaque cheval peint n'est pas un «simple cheval»: il s'agit de «quelqu'un». Ce talent de Bonheur, visant à démontrer que les animaux ont un point de vue – Weil nous le rappelle –, est une caractéristique unique parmi les animaliers de renom de son temps⁴¹. L'attention qu'elle porte aux détails, alliée à la précision de ses manipulations, peut donc être interprétée comme l'expression de son amour et de son respect pour la dignité animale. Le caractère distinctif de son toucher posé sur ses animaux-sujets, son coup de pinceau caressant, parle de lui-même et a été reconnu auparavant⁴². Ce travail délicat est rendu particulièrement évident sur les corps des chevaux blancs en avant-plan dont les robes brillent comme si la lumière du soleil les touchait vraiment. Il l'est aussi dans la création de l'homme au torse partiellement dénudé accompagné du cheval rouan. Dans le tableau, comme si l'artiste avait anticipé que le duo aurait besoin d'un moyen d'évasion vers un lieu plus accueillant que celui du *Marché*, ou encore pour s'extirper de l'époque dans laquelle ils sont coincés, Bonheur a aménagé, à l'intérieur de la scène, un espace menant à l'extérieur de celle-ci. En effet, une partie de l'œuvre est clairement laissée inachevée. Cet espace négatif, situé au milieu de la procession, est nettement visible lorsqu'on étudie le tableau de près, «en personne», au Metropolitan Museum. Il apparaît entre le menton et l'épaule du Percheron blanc situé le plus près de nous. Cet espace, où le canevas est recouvert exclusivement de sa couche de fond, est à l'image de tous les détails offerts dans cette analyse: il est là, disponible à la vue depuis 1853, mais est demeuré dans le secret de l'œuvre⁴³. Cette brèche dans la composition, laissée ouverte consciemment ou non par Bonheur, constitue un refus de «finir» l'œuvre et, de ce fait, de laisser la situation représentée figée. La brèche témoigne d'une indécidabilité salvatrice en termes de convictions relationnelles interespèces. Ce trou fait aussi écho, au sens figuré, au trou béant occasionné par des lectures antérieures de ce tableau et du corpus plus général de Bonheur. Il représente également l'ouverture possible résidant en toute chose, et qui rend envisageable la naissance d'une histoire de l'art qui s'outille de plus de vocabulaire et d'un œil davantage critique et éduqué pour arriver à voir, puis à nommer, une sensibilité propre au cheval, nécessaire pour apprécier les objectifs et les réalisations d'une artiste telle que Rosa Bonheur.

Le *Marché aux chevaux* va donc bien au-delà de la simple illustration d'un événement de la vie courante parisienne. L'œuvre doit être lue comme une méditation sur l'éthique animale. C'est un document pictural qui, encore aujourd'hui, nous encourage à réfléchir à nos relations avec les animaux non humains, notamment les chevaux. Les lectures de l'œuvre se sont trop

40. Je considère également l'art et l'empathie en relation à l'équin dans mon chapitre «From the General to the Particular: Piecing Together the Life and Afterlife of A544, Louis XVI's Quagga», dans Valérie Bienvenue et Nicholas Chare, dir., *Animals, Plants and After-images: The Art and Science of Representing Extinction*, Oxford et New York, Berghahn, 2022, p. 334–354.

41. Weil, *Precarious Partners*, op. cit., p. 66.

42. Boime écrit au sujet du portrait du chien Ravajo qu'il est «peint comme si chaque coup de pinceau était une caresse». Boime, op. cit., p. 398.

43. Il est surprenant que cet espace inachevé n'ait jamais été remarqué auparavant, et ce, bien qu'il soit relativement grand. Il convient également de noter que l'artiste a retouché le tableau en 1855 et qu'il semble donc y avoir eu un fort désir, conscient ou non, de laisser cette section non peinte en place.

longtemps concentrées sur la biographie de l'artiste, au détriment de la contribution potentielle de l'œuvre à la politique des espèces. Sous l'emprise de ce que Brian Massumi nomme une « dialectique stérile⁴⁴ », l'accent excessif mis sur des perceptions liées au genre et à la sexualité dans les lectures dominantes du *Marché*, bien que représentant une valeur évidente, a conduit à passer sous silence la manière dont le tableau repense les relations entre humains et chevaux. L'aveuglement de l'histoire de l'art face à l'immense détresse communiquée par le regard du Percheron blanc situé exactement au centre du tableau est de longue date. Sa mise à la vue permet la reprise d'un dialogue interspèces, souhaité il y a de cela bien longtemps par l'artiste. Depuis le milieu du XIX^e siècle, cet étalon de Bonheur attend sa chance, par le biais d'un sérieux échange de regards, de s'adresser à tout spectateur désireux d'entreprendre une autoréflexion menant à plus d'empathie et de conscience dans son rapport à « l'Autre ». Également, l'absence de commentaire sur l'alternative pacifique aux rapports de domination qu'offre l'homme à la chemise ouverte et le cheval rouan peut aujourd'hui cesser pour que la portion d'espoir en matière de bienveillance des relations interspèces contenue dans l'œuvre puisse émerger. Aujourd'hui, le silence tenace emprisonnant ce qui est essentiel dans l'œuvre s'est vu donner une voix, tandis que l'invisibilité historique des chevaux du *Marché* aux yeux des historiens de l'art soulève de sérieuses questions sur nos capacités modernes et contemporaines à nous relier à l'animal-sujet en art.

Hélène Cixous, réfléchissant à la nature de l'idéologie, la décrit comme une peau englobante qui a continuellement besoin d'être grattée et déchirée⁴⁵. En histoire de l'art, une forme de grattage figuratif consiste à amener la discipline à dialoguer avec les développements fertiles issus des études animales. Ainsi, elle pourra apprendre à privilégier des manières de voir plus adaptées à l'animal-sujet en se dotant d'outils critiques capables de leur rendre davantage justice. Une autre forme de grattage consiste à considérer l'adoption de formes de savoir différentes de celles qui sont conventionnellement sanctionnées et célébrées dans le monde universitaire. À cet effet, ma lecture du *Marché* est inextricable de nombreuses années de connaissance intime des chevaux, dont plusieurs en particulier. À l'image de Bonheur, à force de les côtoyer, j'en suis arrivée à bien les voir et, conséquemment, à mieux les comprendre. Cependant, comme le démontre le *Marché aux chevaux*, le travail reste à jamais complexe, lacunaire et perfectible, et la voie conduisant à plus de paix entre les espèces, nécessairement inachevée. ¶

44. Brian Massumi, *What Animals Teach Us about Politics*, Durham et Londres, Duke University Press, 2014, p. 69.

45. Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 266–267.

Je suis reconnaissante aux éditeurs de RACAR pour leurs très utiles commentaires et suggestions à propos d'une version antérieure de cet article. Je remercie également le/la réviseur-e anonyme pour ses judicieuses recommandations. Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance à Elizabeth Zanis, Alisson Rudnick et Melissa Bowling du Metropolitan Museum of Art de New York pour leur précieuse assistance dans le travail d'archives, ainsi qu'à Katherine Brault pour son accueil chaleureux au Château de Rosa Bonheur.