

## Têtes de moutons posées sur une sellette<sup>1</sup>

### Deux têtes

Soit l'épreuve sur papier d'un(e) photographe resté(e) anonyme, de petit format, datée des alentours de 1880 (fig. 1). Deux têtes sont posées côte à côte, cadrées assez large pour que l'on puisse apercevoir un peu de l'arrière-plan, un mur et une porte. La lumière vient d'un rayon à gauche, qui traverse la composition en éclairant ce que l'on voit forcément comme une décapitation sur un billot plus foncé que le reste. La tête de droite se tient légèrement en retrait sur celle de gauche. Elle a pour particularité sa langue qui sort, et l'œil qui nous atteint. La première tête semble aussi nous regarder.

Si nous devons décider du genre auquel cette œuvre appartient, il s'agirait d'une *nature morte*, même si l'expression n'est pas satisfaisante s'agissant de têtes aussi vivantes. Quant à la destination de cette image, elle demeure inconnue et l'on ne peut faire que des hypothèses. Étant donné le format restreint et le sujet, elle n'est sans doute pas destinée à être vendue comme un tableau pour finir sur les murs d'un intérieur comme c'était déjà le cas d'un certain nombre de photographies à cette époque. Côté réception, il faut attendre 1985 pour qu'elle soit montrée au public lors de l'exposition *Hommage à Ferdinand Chaigneau 1830–1906*, à Barbizon. Elle fut réexposée en 1990 au titre d'acquisition lors de l'exposition *De Manet à Matisse, 7 ans d'enrichissement au Musée d'Orsay* ; puis à nouveau présentée *Dans l'atelier* au Musée d'Orsay en 2005.

Par don de M. Bachelet aux Musées nationaux, en 1984, cette photographie appartient au fonds Chaigneau du Musée d'Orsay, où elle côtoie des portraits et des paysages de

---

1 Je remercie Marie Robert pour sa lecture attentive de ce texte à propos d'œuvres conservées dans son département de photographie du Musée d'Orsay ; et Thibault Boulvain pour ses conseils avisés.

la forêt de Fontainebleau. Elle s'intègre dans un ensemble de photographies animalières, de moutons surtout, ainsi que de vues d'intérieur d'une « Bergerie ». Nous savons par ailleurs que Ferdinand Chaigneau (1830–1906) était peintre des Landes, un peu connu en son temps. Il avait commencé à exposer au Salon en 1848, raté le Prix de Rome, avant d'être membre de l'école paysagiste de Barbizon, où il s'installa en 1858, à « la Bergerie ». Il semble qu'il y ait été heureux, entouré de sa famille et de ses trois enfants qui allaient devenir également artistes.

C'est dans cette atmosphère sans problème apparent qu'il peignait de nombreux moutons de la plaine de Chailly aux alentours, mais aussi de la Bergerie même, où il gardait quelques « modèles » dans un enclos. On sait aussi qu'il était tellement concentré sur son objet qu'il était surnommé le « Raphaël des moutons » et qu'il fonda la Société des artistes animaliers en 1882 avec Charles Jacque (1813–1894), peintre et graveur français également membre de l'école de Barbizon. Nous connaissons une photographie de Chaigneau avec ses moutons, vers 1880<sup>2</sup>. Son sujet favori ayant trouvé son public en son temps, on retrouve ses œuvres favorites jusqu'à la Manchester Art Gallery, en Angleterre.

Malgré ces informations, le statut de cette photographie n'est pas assuré. A-t-elle fait tout simplement partie de son matériau d'artiste qui voulait « tout » savoir du mouton sans pour autant le peindre en son ensemble ? L'hypothèse est d'autant plus attirante que ce peintre demeurait dans une veine bucolique et multipliait les hommages à la nature et à la simplicité de la vie – dans ses représentations de *Troupeaux*, le berger et ses bêtes fusionnaient. Replacer cette photographie dans un ensemble plus vaste aura le mérite de l'évaluer un peu mieux. Et comme l'imagerie des moutons est immense, nous privilégierons la riche collection du Musée d'Orsay.

### Collection de moutons

La plupart des moutons photographiés dans cette collection sont de Charles Augustin Lhermitte, et ils sont postérieurs à nos deux têtes de moutons. La suite est un brin ennuyeuse. Elle s'inscrit dans la tradition pastorale née dans l'Antiquité avant d'être réactivée en peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle sans que la Révolution n'y mette fin, au contraire : elle en fut comme le refuge alors même que l'histoire s'emballait. En peinture, cette mode bien représentée par Jean-Baptiste Huet suivait la mode hollandaise. On aimait

---

2 Ferdinand Chaigneau (Bordeaux, 1830–1906, Barbizon) parmi les moutons, épreuve argentique, 14,9 x 19,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, fonds Chaigneau.



1. Anonyme, *Têtes de moutons posées sur une sellette*, vers 1880, épreuve sur papier, 12,4 × 16,8 cm, Paris, Musée d'Orsay, fonds Chaigneau

l'horizon bleuté de paysages idylliques, les vieux arbres, les petits ponts, les habitations rares perdues dans la nature, la bergère et sa chèvre, sa vache ou ses moutons. On continua au XIX<sup>e</sup> siècle d'aimer d'autant plus un art animalier bucolique où l'ordre de la nature est exalté que la vie se faisait plus urbaine. Les artistes représentaient des terrains pittoresques qui étaient de « vaines pâtures » déjà dépassées au moment où ils étaient peints. L'heure était venue du progrès agricole, et l'on parquait les animaux de façon de plus en plus rationnelle. Dans ce mouvement de modernisation, l'art servait moins à documenter le présent qu'à rêver de modes de vie traditionnels en train de disparaître, justement.

L'école de Barbizon dont Chaigneau se sentait familier excellait en paysages où vivent harmonieusement les animaux, avec Jean-François Millet, en particulier, mais aussi avec Constant Troyon ou son familier Charles Jacque. Nous retrouvons dans les collections du Musée d'Orsay les exemples de cette sensibilité qui doit au mouton de servir au mieux le culte d'une nature domestiquée. Qu'il soit généralement groupé ou non, l'animal est pris sous tous les angles et les plans, en France comme ailleurs. Assorti de son berger ou de sa bergère, de son chien ou non, il est devenu le signifiant majeur d'un bonheur équilibré dans la campagne civilisée. Avec Constant Alexandre Famin, il

devenait aussi l'animal que l'on élève dans son enclos pour le vendre et donc l'abattre<sup>3</sup>. Mais cette destination n'était pas montrée, bien au contraire. Le sujet « mouton » avait acquis trop de lettres de noblesse pour qu'on le condamne à n'être plus qu'un objet-marchandise. Pour saisir au mieux son statut à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sa dimension historique et anthropologique ne doit pas non plus nous échapper.

## Humanité

Dans l'histoire longue, le mouton est l'un des premiers mammifères ruminant que l'on a domestiqué – nous en conservons les traces en Mésopotamie (entre 9 000 et 11 000 ans). Nous le retrouvons dans toutes les cultures agricoles. Il est apprécié depuis toujours pour sa laine, sa peau, son lait, sa viande, dans les contrées carnivores. À cet égard, il faut se reporter à son étymologie : en français<sup>4</sup>, le mot *mouton* vient de « *multo* », de l'ancien irlandais « *molt* » et du breton « *maout* » qui veut dire « mâle châtré destiné à la boucherie » (1120). Au registre de ses propriétés, l'animal a l'avantage de vivre 10 à 12 ans en moyenne et de se reproduire très facilement. Nous savons qu'il parle à ses congénères par bêlements, qu'il est exclusivement herbivore, avec un très bon odorat et une bonne audition. Il est doté d'une très bonne vision aussi, y compris périphérique (jusqu'à 320°). Depuis quelques temps, nous sommes sûrs qu'un mouton reconnaît durablement les visages humains et des autres animaux. Quant à l'organisation sociale, certains dominent le groupe, généralement les béliers à plus grandes cornes. Leur grégarité fut popularisée par la littérature : l'expression « moutons de Panurge » est utilisée en référence initiale au *Quart Livre* de Rabelais (1522), dans lequel toutes les bêtes du marchand Dendenault se jettent à l'eau une fois que l'un d'eux y a été poussé. Cette tendance au mimétisme mérite pourtant d'être précisée : ils sont grégaires seulement en cas de danger. Dépourvus de moyens de défense, ils sont objectivement les proies faciles de nombreux animaux, y compris des chiens domestiques : leur sensation du péril n'en est que plus grande. D'où le berger qui protège le troupeau autant qu'il le guide, ainsi que les chiens élevés pour le garder ; dans certaines régions, ce sont les ânes et les lamas qui peuvent remplir cette fonction. Par extension, on parle d'une personne comme d'un « mouton » quand elle est douce, crédule et facile à duper (1556) ; cette douceur s'inver-

---

3 Constant Alexandre Famin (Paris 1827–1888), *Moutons*, entre 1865 et 1900, épreuve sur papier albuminé, 12,3 x 19 cm, Paris, Musée d'Orsay.

4 « Mouton », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 1286.

sera dans l'expression « mouton enragé » (1803). Il faut lire Pierre Aubé qui s'insurge de cette mauvaise réputation dans son *Éloge du mouton* (2001)<sup>5</sup>, alors même que les humains qui l'imposent sont pris régulièrement en flagrant délit de moutonnerie, en particulier dans les guerres les plus meurtrières et rationnellement peu explicables.

Alors que désormais sa dimension utilitaire est la plus visible, le mouton fut aussi et surtout un animal sacré dans certaines religions. Il est sacrifié dans plusieurs rites représentés depuis l'Antiquité romaine. Dans quelques régions et cultures, dans le symbolisme lié aux premières religions, les crânes de béliers occupaient une place centrale dans les sanctuaires. Dans la religion égyptienne antique, le bélier symbolisait des dieux, parfois en lien avec la fécondité. On offrait des moutons pour le Korban, prescrit dans la Torah (culte du sanctuaire). En Islam, le sacrifice pour l'Aïd el-Kebir rappelle la soumission d'Abraham à son Dieu. Dans la religion chrétienne, le troupeau de mouton sert de métaphore des chrétiens : le jeune mouton est associé à l'image du Christ, symbole de pureté et d'innocence, sacrifié pour « enlever le péché du monde ». Les saints sont volontiers comparés à des bergers et l'on mange l'agneau pascal à Pâques, après la crucifixion du Christ. Certaines cultures interdisent au contraire la consommation de sa viande, à Madagascar, par exemple, où l'âme des ancêtres peut se réincarner dans l'animal. Dans le bouddhisme, il est interdit de manger une viande de bête qui aurait souffert à l'abattage.

Désormais, ce sont moins les sacrifices religieux que les conditions d'élevage et d'abattage qui font régulièrement l'objet de vives critiques de la part des défenseurs d'un droit animal. En Australie, la pratique où la peau est retirée sans anesthésie fut récemment condamnée. Les conditions d'exportation et d'entassement des troupeaux sont également visées par les associations de défense des animaux. À cet égard, il faut noter que les Anglo-Saxons ménagent au *mouton* deux mots distincts : *sheep* renvoie à l'animal, *mutton* à la viande, tandis qu'en français, *mouton* veut dire à la fois l'animal vivant ou l'animal mort. S'il est représenté mort, il entre dans la catégorie bien connue en histoire de l'art de la nature morte. Notre photographie anonyme en fait partie.

---

5 Pierre Aubé, *Éloge du mouton*, Arles, 2001.

## Nature morte

La nature morte ou la reproduction de choses inanimées tient une place importante aux débuts de la photographie, inventée (sous la forme d'héliographie dans un premier temps) vers 1826/1827, avant d'être « annoncée » par Arago en 1839, et de se diffuser vraiment à partir des années 1850, soit trente ans avant les *Têtes de moutons posées sur une sellette*. À partir de ces années, les natures mortes en photographie sont à rapprocher de la peinture du même genre. Elles ont le même intérêt d'ennoblir de simples objets usuels à l'aide cette fois des propriétés monochromes de la photographie. Comme les peintres, les photographes procédaient à la disposition des choses, à leur cadrage. Leurs objets avaient au moins l'avantage de ne pas bouger, et compte tenu des contraintes techniques – le temps de pause était très long –, mieux valait faire poser des choses que des humains ou des animaux vivants. Toutes sortes de clichés témoignent ainsi du goût des pionniers pour les objets arrangés comme ils l'étaient traditionnellement dans la nature morte en peinture : de Jacques Daguerre, qui photographie *L'atelier de l'artiste* (1837)<sup>6</sup> à la *Couronne de fleurs* (1854) ou au *Trophée de chasse au renard* (1867) d'Adolphe en passant par William Henry Fox Talbot qui s'intéresse à une porte ouverte (1844)<sup>7</sup>. John Moyer Heathcote avec sa *Nature morte avec instruments de pêche* (1853)<sup>8</sup> ou Achille Bonnuït avec ses *Vieilles choses, balais, escabeau, panier, arrosoir, dans la cour* (vers 1870)<sup>9</sup> semblaient, eux, davantage encore imposer des sujets neutres.

Dans les collections du Musée d'Orsay, quelques exemples au moins ont pu jouer leur rôle dans la composition de la photographie qui nous intéresse. Eugène Cuvelier, photographe de paysages, proche de l'école de Barbizon comme Chaigneau, avait photographié ainsi quatre natures mortes connues dont un *Lièvre mort aux gousses d'ail* (1860), qui rappelle un lièvre mort de Chardin. À propos d'un album de Braun qui représentait aussi des cadavres d'animaux, présenté à l'Académie des Sciences, un critique remarquait dès 1854 dans *Le Journal des débats* que « ces charmantes victimes

---

6 Louis Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, 1787–1851, Bry-sur-Marne), *L'Atelier de l'artiste*, 1837, daguerréotype, Paris, Musée d'Orsay.

7 William Henry Fox Talbot (Melbury, 1800–1877, Lacock), *The Open door*, 1844, Salted paper print from a Calotype negative, 14,3 x 19,4 cm, Paris, Musée d'Orsay.

8 John Moyer Heathcote (1800–1892), *Nature morte avec instruments de pêche*, 1853, négatif papier ciré sec, 14,2 x 18,6 cm, Paris, Musée d'Orsay.

9 Achille Bonnuït (1833–1906), *Vieilles choses, balais, escabeau, panier, arrosoir, dans la cour*, vers 1870, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion humide, 17 x 12,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

sont tellement bien saisies, leurs formes si délicatement accusées et la structure de leurs organes exprimée par des finesses tellement exquises, que l'on ne songe même pas à la couleur absente.<sup>10</sup> » Nous étions encore loin de ce qui secoue notre sensibilité devant deux *Têtes de mouton sur la sellette* dont l'histoire ne serait pas complète sans les images de l'environnement de la bergerie.

## Boucherie

Une photographie de Paul Géniaux, postérieure aux deux *Têtes de mouton sur la sellette*, montre des images aussi peu bucoliques dans ses *Sous-sols des Halles de Paris* (vers 1900)<sup>11</sup> : les têtes de moutons y sont fendues en deux d'un coup de hache. La boucherie existe depuis toujours et nous avons des représentations de scènes bouchères dès l'Antiquité alors que la loi romaine établissait les façons dont on devait élever, nourrir, abattre et préparer la viande des animaux. Nous savons aussi la fortune critique du boucher, considéré comme le premier des marchands notables au Moyen Âge, mais il faut attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour voir immortalisé un *Bœuf écorché* par Rembrandt (1655)<sup>12</sup>, en Hollande, au moment de l'essor du marché de l'art mais aussi des *memento mori*. Sa beauté artistique devenait aussi attirante que le sujet était répugnant mais tellement humain – l'artiste tint à conserver jusqu'à sa mort dans son atelier cette pièce de haute intensité. Dès cette époque sans doute, la dimension humaine de l'animal pendu n'échappait pas à tout le monde et elle ne fit que s'accroître à mesure que se développait notre souci des bêtes.

Est-ce dans son sillage qu'un photographe fit poser un beau jour deux têtes de moutons morts sur une sellette ? La question oblige à nous reposer la question du propriétaire. Nous sommes sûrs que Ferdinand Chaigneau aimait passionnément les moutons et les peignait de façon presque obsessionnelle : il avait alors au moins quelques spécimens de son animal préféré dans l'enclos de sa Bergerie. Par les très rares écrits sur lui, nous savons aussi que « s'il aimait les étudier vivants, au naturel, en route pour leur lieu de pâture, il lui arrivait d'aller chercher des têtes coupées<sup>13</sup> ». Or, s'il allait les chercher,

---

10 *Journal des Débats*, 7 décembre 1854.

11 Paul Géniaux (Rennes, 1873–1929, Paris), *Sous-sols des Halles de Paris, les têtes de moutons sont fendues en deux d'un coup de hache*, vers 1900, aristotype, 17,9 x 12,9 cm, Paris, Musée d'Orsay.

12 Rembrandt (Leyde, 1606/1607–1669, Amsterdam), *Bœuf écorché*, 1655, huile sur toile, 94 x 69 cm, Paris, Musée du Louvre.

13 Hélène Bocard, *La photographie au Musée d'Orsay, sous la direction de Françoise Heilbrun*, Paris, 2008, p. 156.

c'est qu'il ne les trouvait pas sur place : pas de boucherie à la Bergerie donc, juste des blancs moutons appréciés pour leur joliesse et leur tempérance. Reste à savoir pourquoi ces têtes se trouvaient là et si l'artiste ne les peignait pas ainsi, pourquoi aller les chercher ? Et tout d'abord, où pouvait-il les trouver ? À la boucherie du village sans doute, ou chez un fermier du coin après l'abattage ?

### Mise en scène

Nous repensons forcément aux *Sous-sols des Halles de Paris* (vers 1900) photographiés par Paul Géniaux ou à d'autres lieux dans le même genre. En tout état de cause, nous faisons assez spontanément le lien entre les deux têtes posées sur une sellette et un abattoir artisanal. Pour ce qui est de la mise en scène, qui connaît la vie à la ferme sait bien qu'elle est incongrue, sauf si un artiste y règne en maître. Or, il est probable que Ferdinand Chaigneau soit à l'origine de cette présentation : il était bien un artiste peintre et fermier à sa façon, qui faisait poser les animaux, parmi d'autres. Disons qu'il décida d'une disposition comme s'il s'apprêtait à dessiner une nature morte.

Si l'on revient à nos moutons<sup>14</sup>, nous savons seulement que cette photographie fut retrouvée dans son fonds, et si elle n'est pas signée par lui, rien ne dit qu'il ne l'a pas prise lui-même. Nous savons en revanche qu'il existe dans le même fonds Chaigneau du Musée d'Orsay d'autres photographies de têtes coupées du même genre, sans doute prises au même moment, des mêmes moutons, mais pas sur la même sellette et présentées de façon différente. Les dispositifs prouvent ainsi que l'on peut jouer avec les moutons comme avec les choses et que même dans le registre macabre, un artiste continue à disposer, à mettre en scène, à cadrer. Qu'il ait photographié lui-même ou fait photographier, Ferdinand Chaigneau a pu organiser sa mise en scène, changer les têtes de sellette pour voir l'effet qu'elles donnaient. Il a pu passer de blocs de bois à des bûches puis à des pierres sur un tabouret pour revenir finalement à des constructions en bois, sans doute des bûches, mais posées différemment, de façon plus intéressante d'ailleurs. Par cette série de photographies, nous savons que tout fut disposé en pleine nature ou dans une cour, ou sur fond de jardin, sans doute dans la photographie qui nous intéresse, à la Bergerie. Sur une deuxième photographie, les têtes sont de profil et nous concernent

---

14 L'expression « revenir à nos moutons » s'utilise depuis *La farce de Maître Pathelin* (1464), où le juge s'exclame : « Sus ! Revenons à nos moutons ! » pour ramener les plaideurs à leur affaire de moutons volés.



moins car le regard est absent : elles ne nous fixent pas. La troisième est prise en plan moins rapproché et les yeux semblent moins présents aussi. La quatrième, avec une tête isolée qui semble rivée à sa pierre, attire la compassion par son humanité. Comme les autres, elle semble aujourd'hui une allusion funéraire à l'heure de l'Anthropocène.

## Hypothèses

Deux hypothèses peuvent être finalement avancées. Ferdinand Chaigneau avait cette photographie pour observer la bête, plus immobile que dans un champ ou même que dans son enclos. Peut-être s'en est-il inspiré pour peindre ses scènes bucoliques avec plus d'assurance. Ces têtes de moutons auraient été prises par lui ou à sa demande pour l'aider à étudier les animaux qu'il voulait avant tout représenter bien vivants dans la nature idyllique des alentours de Barbizon.

Je préfère une deuxième hypothèse : Ferdinand Chaigneau aura voulu représenter tous les états de la vie des moutons, au champ comme à la bergerie. Au champ, surtout, puisqu'il appartenait à une école de Barbizon qui aimait peindre *in situ*, le mouvement changeant et présenté comme charmant de la nature. Malgré tout, peintre de son état, il a pu prendre ou faire prendre en photographie ces deux têtes pour les peindre avant de caler. Il a buté contre un obstacle parce que l'art animalier de cette époque ne concevait pas encore (ou plus) la souffrance animale<sup>15</sup>. Il n'était pas acceptable pour un artiste, comme lui en tout cas, de montrer la souffrance des animaux, *a fortiori* par l'intermédiaire de deux *Têtes de moutons sur une sellette*, présentées comme une nature morte, surtout en photographie, ce genre encore mineur qui peinait à s'imposer comme art à part entière.

Son aîné Courbet fait partie des rares peintres qui avaient osé représenter jusqu'à la cruauté des hommes envers les bêtes. Avant lui, Goya aurait pu servir de modèle à Chaigneau : avant même l'avènement de la photographie, il avait peint la vie d'un mouton jusqu'au bout, jusqu'à sa mise en pièces<sup>16</sup>. Sa *Nature morte à la tête de mouton* appartient à une série de douze, malheureusement aujourd'hui dispersées ou perdues.

---

15 Je renvoie à la très riche bibliographie sur le sujet, en particulier à : Jean-Christophe Bailly, *Le parti-pris des animaux*, Paris, 2013 ; Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, 1998. Dominique Lestel, *L'animal est l'avenir de l'Homme. Munitions pour tous ceux qui veulent (toujours à défendre les animaux)*, Paris, 2010.

16 Francisco Goya (Fuendetodos, 1746–1828, Bordeaux), *Nature morte à la tête de mouton*, 1808–1812, huile sur toile, 45 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre.

Dans son étrange peinture, il représente des morceaux de corps de mouton, sans doute d'agneau d'ailleurs, si l'on prête attention à la taille des pièces. Les côtes et une tête sont très soigneusement « disposées » et mises en scène. La peinture, très peu léchée, semble avoir été lancée par le peintre sur la toile à coup de traits de pinceaux épais et avec un jeu limité de couleurs. Sur fond sombre, il a décliné les rouges, blancs et beiges, un peu de noir, sur un tapis jauni grossièrement délimité. La fragmentation du corps animal est mise en valeur avant tout, avec la tête qui regarde de profil et l'œil du jeune mouton mort, si présent. Il est difficile de limiter cette scène à de la boucherie, tant la métaphore pathétique s'impose – comme dans *Le bœuf écorché* de Rembrandt que Goya admirait beaucoup. L'humanité qui s'en dégage n'a, au temps de l'artiste, pas échappé aux observateurs, et de moins en moins lorsque l'on en vient à notre époque sensible à la souffrance animale et aux conditions d'abattage des bêtes.

À cet égard, il faut revenir à la date de la peinture de Goya : sa *Nature morte à la tête de mouton* a sans doute été peinte vers 1808–1812, sensiblement au moment où il commençait à travailler *Les désastres de la guerre* (1810–1823). La guerre dite « d'indépendance » menée par les Espagnols, l'inspira, elle dura de 1807 à 1814, usant le pays en provoquant toutes sortes de dégâts sans précédents. Cette guerre de guérilla, où s'enlisèrent les troupes napoléoniennes, toucha de plein fouet Goya, clivé entre son goût des idées révolutionnaires françaises et le dégoût que lui inspiraient les actions violentes des armées. *Les désastres de la guerre* sont nés de ses tensions intérieures et font partie de ces œuvres dont l'influence fut énorme jusqu'à nos jours. Non publiées du temps du vivant de l'artiste, ses quatre-vingt-deux gravures sont le produit d'un homme des Lumières qui en pressentait les ombres pendant l'occupation, alors que les espoirs d'émancipation portés par la Révolution française s'abîmaient dans la violence de l'invasion. Depuis bien longtemps, Goya savait à quoi s'en tenir avec l'humanité dans sa déraison et, d'une certaine façon, il ne cessa d'épiloguer. Il savait aussi que les monstres ne viennent pas seulement de l'extérieur mais que le meilleur des hommes les contient. Dans une moindre mesure que dans ses *Désastres*, mais finalement dans le même esprit, sa *Nature morte à la tête de mouton*, qui était une déclinaison animale au moment de la guerre, inspira de nombreux artistes jusqu'à Picasso dont la *Tête de mouton écorchée* de 1939<sup>17</sup> est à raison saisie comme une métaphore de la condition humaine au moment où l'Europe basculait à nouveau dans la guerre totale. Picasso s'inspirait ainsi très littéralement de Goya qu'il admirait en ajoutant le cri du mouton dans sa gueule grande ouverte.

---

17 Pablo Picasso (Malaga, 1881–1973, Mougins), *Tête de mouton écorchée*, 1939, huile sur toile, 50 x 61 cm, Paris, Musée Picasso.

Sensiblement au même moment que Goya, Théodore Géricault avait représenté comme en nature morte des membres humains, cette fois, qui devaient lui servir à peindre *Le Radeau de la Méduse* (1817–1819)<sup>18</sup>. Or, si ces formes étaient effrayantes, c'est qu'elles parlaient de l'histoire mais également des tendances cannibales des humains en cas de détresse extrême. En romantique aussi, Géricault donna une forme à l'effroi dans ces études de fragments anatomiques qui auraient été exécutées dans un amphithéâtre de dissection de l'hôpital Beaujon, voisin de son atelier.

Comme pour les *Têtes de suppliciés décapités*<sup>19</sup>, Géricault avait étudié le morbide non sans rapport avec les événements. Ainsi, les têtes coupées rappelaient-elles forcément l'invention récente de Guillotin (1789), défendue comme un outil pour « humaniser la mort », qui condamnait les anciens bourreaux au chômage ou à n'être là que pour actionner la nouvelle machine à couper les têtes. Nos deux têtes de moutons s'inscrivent désormais dans cette lignée de sensibilité. Même si elles sont prises par un(e) anonyme, elles demeurent énigmatiques par leur disposition comme si elles étaient placées là pour nous regarder. Elles renvoient non seulement à l'histoire de l'art mais aussi à tout notre imaginaire en matière d'animaux sacrifiés. Comme la *Nature morte à la tête de mouton* de Goya, cette photographie pose la question du statut des morceaux de cadavre d'animaux fraîchement tués, pris comme des « choses », alors que l'on sait désormais bien que les têtes peuvent « tomber » dans les guerres ou dans les révolutions. Or, ces deux *Têtes de mouton sur la sellette* ont sans doute été photographiées vers 1880, soit dix ans après la guerre franco-prussienne et la Commune qui, dans la foulée, avait fini aussi dans un bain de sang.

Cette photographie anonyme s'inspire-t-elle des événements aussi ? Ce qui est sûr, c'est que, regardées attentivement aujourd'hui, ces têtes nous interrogent comme celle de Goya ou de Picasso ou, plus récemment, comme celle d'une vache d'Andres Serrano qui semble nous avoir à l'œil<sup>20</sup> : toutes s'imposent désormais comme des cas de conscience.

---

18 Théodore Géricault (Rouen, 1791–1824, Paris), *Le Radeau de la Méduse*, 1817–1819, huile sur toile, 52 x 64 cm, Paris, Musée du Louvre.

19 Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés*, 1818, huile sur toile, 50 x 61 cm, Musée de Stockholm.

20 Andres Serrano, *Cabeza de Vaca*, 1986, cibachrome, 40 x 30 inches, courtesy of Paula Cooper Gallery, New York.