UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART ET LA CHAIR : LA FIGURE DU CANNIBALE COMME ALLÉGORIE DU MONSTRE MORAL CHEZ WILLIAM BOUGUEREAU ET L'ART FRANÇAIS DU XIX^{E} SIÈCLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

JULIE LACHANCE

JUIN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice de maîtrise, Madame Peggy Davis, de m'avoir accompagnée durant ce long parcours. Votre patience, votre humanité, votre savoir-faire et votre rigueur académique ont été essentiels à mon cheminement. Grâce à vos conseils, les eaux-troubles du début ont laissé place à un chemin calme et rassurant. Merci aussi à Madame Ersy Contogouris dont le cours au bac a suscité un premier intérêt pour mon sujet et de m'avoir fait découvrir l'œuvre de William Bouguereau.

Merci à ma famille. Sans ma mère, mon père et mon frère Jeff et leur appui inconditionnel, je n'aurais pu passer à travers mes longues années académiques. Maman et Papa, votre fierté et votre soutien ont été aussi grands que votre incompréhension de mon sujet : donc, énormes! Merci à Jeff de m'avoir sortie de mes livres à coup de films et séries télévisées pour permettre à ma tête de respirer un peu. À Cécile, pour ta présence, pour les retraites d'écriture à la campagne, et pour m'avoir fait découvrir l'art et ses beautés sous toutes ses formes en me faisant visiter les musées dès mon plus jeune âge. À Marjo, pour m'avoir épaulée durant tout ce temps et pour l'approvisionnement infini de lait, bananes et biscuits au chocolat nécessaire à ma productivité. Merci à Caroline Fournier pour tes relectures et d'avoir su mettre de l'ordre dans le chaos de mes idées. J'aurais aimé avoir plus de temps avec notre cerveau en garde partagée, mais je comprends que toi et Jeff en aviez aussi besoin. One brain! Merci aussi à Chantal Paré pour ta présence et ton écoute.

Je dois souligner l'importance de mes collègues de bibliothèques à différents moments de mon parcours : Solenne Costes, Marie-Lise Poirier, Nadia Todaro et Marjorie Charbonneau. Votre présence a rendu agréables les longues journées passées à la bibliothèque. J'avoue avoir espéré que votre brillance et éloquence déteignent un peu sur moi à force de vous côtoyer. Merci, Solenne, de m'avoir fait croire que je courrais plus vite que toi pour soigner mon égo meurtri par les débuts difficiles de la maîtrise. Merci, Marie-Lise, pour ta rigueur et ta patience à répondre à mes innombrables questions de méthodologie. Je persiste à croire que « Marie-Lise a dit que c'était correct » devrait être accepté comme réponse valable à tout argument. Merci, Nadia, pour ta présence virtuelle durant mes longues journées en solitaire devant mon ordinateur. Ton humour et

ton enthousiasme à lire mes leçons ridicules m'ont permis de souffler un peu pendant ce long marathon académique. Merci, Marjorie, pour les longues conversations, ton entraide, tes relectures, et de m'avoir convaincu qu'une amitié pouvait durer plus que 15 semaines. Nadia, Caro et toi étiez toujours prêtes à lire mes remarques et plaintes absurdes sur les longues lectures requises pour ce mémoire. Vous avez aussi compris et accepté, bien malgré vous, que je me devais de partager avec vous des extraits des textes les plus douteux et malaisants que j'ai pu trouver. Vous êtes les bienvenues pour ces merveilleux échanges d'informations aussi inconfortables qu'insolites!

Merci à Karine Chartrand, Marie-Ève Picone et Elkahna Talbi pour votre présence et votre écoute. Les trois dernières années ont certainement été plus faciles à vos côtés, chères Chix de Calixe! Vous avez été un baume et un réconfort à travers les épreuves. Merci à Adeline Caute pour le fusil de Tchekhov. C'est le meilleur conseil que j'ai eu durant mon parcours. Merci à Farah Jemel pour tes relectures et tes appels téléphoniques merveilleusement opportuns. Merci à Bertrand Wall pour les conversations du samedi midi et ton soutient dans les moments les plus difficiles. Une mention particulière et un gros merci à Monique Barsalo, ma fidèle compagne au bac, de m'avoir persuadé de m'inscrire à la maîtrise malgré mes doutes. Ta passion pour l'art et ton amour pour les connaissances sont un modèle à suivre pour tous. Un merci spécial à Roisin Dewart de m'avoir redonné goût à l'écriture à un moment où j'avais en aversion l'idée même de faire une phrase.

À tous, merci. Je vous ai senti à mes côtés à chaque pas, à chaque moment et à chaque mot.

À Maman et Nadia. Vous ne lirez jamais ce mémoire, mais votre présence en habite chaque page.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vi

RÉSUMÉ xv

INTRODUCTION 1

1. ART POMPIER ET WILLIAM BOUGUEREAU 11
   - 1.1 Art Pompier 13
     - 1.1.1 Caractéristiques de l'art pompier 14
     - 1.1.2 Thèmes récurrents 16
     - 1.1.3 Art pompier contre art réaliste 25
     - 1.1.4 Art pompier – aujourd'hui 31
   - 1.2 William Bouguereau 32
     - 1.2.1 Biographie et parcours académique 34
     - 1.2.2 Corpus 39
     - 1.2.3 Critique 41
     - 1.2.4 Bouguereau au XX^{e} et XXI^{e} siècle 43
     - 1.2.5 *Dante et Virgile* 44

2. LE MONSTRE PHYSIQUE ET LE MONSTRE MORAL 47
   - 2.1 Le monstre en histoire de l'art 48
     - 2.1.1 Définition du monstre 48
     - 2.1.2 Symbolique du monstre 48
     - 2.1.3 Monstre physique et monstre moral 50
   - 2.2 Monstre moral 58
     - 2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault 58
     - 2.2.2 Influence de la littérature gothique 64
   - 2.3 Le cannibale est un monstre moral 68
     - 2.3.1 Guerres napoléoniennes 68
     - 2.3.2 Naufrages 70
     - 2.3.3 Faits divers 73
     - 2.3.4 Monstre moral/homme sauvage chez William Bouguereau 74

3. CANNIBALE : FIGURE DE L'ALTÉRITÉ 79
3.1 Iconographie générale de la figure cannibale : Représentation de l'altérité 79
3.1.1 Cannibale étranger 80
3.1.2 Cannibale au corps corrompu 83
3.1.3 Cannibale grotesque 86
3.1.4 Cannibale de la négation du corps et du genre 88
3.1.5 Cannibale féminin 90
3.2 Nouvelle iconographie du cannibale 94
3.2.1 Identification à l'homme civilisé 95

4. CANNIBALE DE WILLIAM BOUGUEREAU : ALLÉGORIE DU MONSTRE MORAL 100
4.1 Construction d'une identité nationale et monstruosité morale chez Dante 101
4.1.1 Cannibalisme dantesque 101
4.1.2 Monstruosité morale chez Dante 104
4.2 Allégorie du monstre moral 106
4.2.1 Cannibalisme de l'identité 107
4.2.2 Cannibalisme du peuple 110
4.2.3 Cannibalisme de l'esclavagisme 117
4.2.4 Cannibalisme de la déviance sexuelle 129

CONCLUSION 142

FIGURES 150

BIBLIOGRAPHIE 239

LISTE DES FIGURES

INTRODUCTION

Fig. 1 William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850, huile sur toile, 281 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris. 150

Fig. 2 Fortuné Dufau, *La Mort d'Ugolin*, 1800, huile sur toile, 114 x 147 cm, Musée de Valence, Valence. 155

Fig. 3 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 89,5 x 64 cm, Musée du Louvre, Paris. 157

Fig. 4 Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-67, marbre de Saint-Béat, 197,5 x 149,9 x 110,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. 162

CHAPITRE 1

Fig. 5 Théodore Chassériau, *Le Tepidarium*, 1853, huile sur toile, 171 x 258 cm, Musée d'Orsay, Paris. 168

Fig. 6 Émile Friant, *La Toussaint*, huile sur toile, 1888, 254 x 325 cm, Musée des Beaux-Arts, Nancy. 168

Fig. 7 William Bouguereau, *La Vierge, L'enfant Jésus et Saint Jean Baptiste*, 1882, huile sur toile, 190,5 x 111 cm, Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca. 169

Fig. 8 Paul Laroche (dit Hippolyte de La Roche), *L'Enfance de Pic de la Mirandole*, 1842, huile sur toile, 105,5 x 77 cm, Musée d'art de Nantes, Nantes. 169

Fig. 9 William Bouguereau, *Flagellation de Notre Seigneur Jésus Christ*, huile sur toile, 1880, 390 x 210 cm, Cathédrale Saint-Louis de La Rochelle, La Rochelle. 170

Fig. 10 Alexandre Cabanel, *La naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris. 171

Fig. 11 William Bouguereau, *Les Oréades*, 1902, huile sur toile, 236 x 182 cm, Musée d'Orsay, Paris. 171

Fig. 12 Amaury-Duval (Eugène-Emmanuel-Amaury Pineu-Duval), *Naissance de Vénus*, 1862, huile sur toile, 196,85 x 108,9 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille. 172

Fig. 13 Paul Baudry, *La perle et la vague*, 1862, huile sur toile, 83,5 x 178 cm, Musée du Prado, Madrid. 172

Fig. 14 Anonyme (d'après Scopas), *Vénus de Médicis*, fin du II^e^ siècle avant notre ère-début I^er^ siècle avant notre ère, marbre de Paros, 153 cm, Galerie des Offices, Florence. 173

Fig. 15 Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, Musée Fabre, Montpellier. 173

Fig. 16 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. 174

Fig. 17 Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, 1893, huile sur toile, 162 x 118 cm, Musée des Beaux-Arts de La Rochelle, La Rochelle. 174

Fig. 18 Jean-Léon Gérôme, *Le marché d'esclaves*, 1866, huile sur toile, 84,6 x 63,3 cm, The Clark Art Institute, Williamstown. 176

Fig. 19 Alexandre Cabanel, *Albaydé*, 1848, huile sur toile, 98 x 80 cm, Musée Fabre, Montpellier. 176

Fig. 20 Anonyme, *La Grève des mineurs (Tableau d'Alfred Roll)*, parue dans *Le Petit Journal. Supplément illustré*, n° 97, samedi 1^er^ octobre 1892, p. 320, lithographie, dimensions inconnues. 177

Fig. 21 Jean-Hyppolyte Flandrin, *Napoléon III, en uniforme de général de division, dans son Grand Cabinet aux Tuileries, en 1862*, 1862, huile sur toile, 212 x 146 cm, Château de Versailles, Versailles. 178

Fig. 22 Thomas Couture, *Romains de la décadence*, 1847, huile sur toile, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris. 179

Fig. 23 William Bouguereau, *Égalité devant la mort*, 1848, huile sur toile, 141 x 269 cm, Musée d'Orsay, Paris. 179

Fig. 24 William Bouguereau, *Tête d'expression : Le dédain,* 1850, huile sur toile, 55 x 46 cm, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris. 180

Fig. 25 William Bouguereau, *Zénobie retrouvée par les bergers sur les bords de l'Araxe*, 1850, 147 x 113 cm, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris. 181

Fig. 26 William Bouguereau, *L'amour fraternel*, 1854, huile sur toile, 147 x 113,7 cm, Boston Museum of Fine Arts, Boston. 182

Fig. 27 William Bouguereau, *Sainte famille*, 1863, huile sur toile, 137 x 108 cm, collection privée. 182

Fig. 28 William Bouguereau, *Parure des champs*, 1884, huile sur toile, 162,9 x 89,9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. 183

Fig. 29 William Bouguereau, *Pastourelle*, 1889, huile sur toile, 93 x 159 cm, Philbrook Museum of Art, Tulsa. 184

Fig. 30 Jean-François Millet, *Des glaneuses* dit aussi *Les glaneuses*, 1857, huile sur toile, 83,5 x 110 cm, Musée d'Orsay, Paris. 185

Fig. 31 Jules Breton, *Rappel des glaneuses*, 1859, huile sur toile, 90,5 x 176 cm, Musée d'Orsay, Paris. 185

Fig. 32 Jean-François Millet, *Un vanneur*, 1847-1848, huile sur toile, 100,5 x 71 cm, The National Gallery, Londres. 186

Fig. 33 William Bouguereau, *La jeunesse de Bacchus*, 1884, huile sur toile, 331 x 610 cm, collection privée. 186

CHAPITRE 2

Fig. 34 *Le chamane dansant* ou *Le sorcier*, 14 000 avant notre ère (Magdalénien moyen), gravure et peinture pariétale, 75 x 50 cm, grotte des Trois-Frères, Commune de Monstesquieu-Avantès. 187

Fig. 35 François Perrier, *Acis et Galatée se dérobant au regard de Polyphème*, *c.* 1645-1650, huile sur toile, 97 x 133 cm, Musée du Louvre, Paris. 188

Fig. 36 Nicolas Poussin, *Bacchanale devant une statue de Pan*, *c.* 1633, huile sur toile, 98 x 142,8 cm, The National Gallery, Londres. 188

Fig. 37 Antoine-Louis Barye, *Panthère saisissant un cerf*, œuvre modelée avant 1847, bronze, 35,9 x 55,2 x 26 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. 189

Fig. 38 Antoine-Louis Barye, *Thésée et le Minotaure*, 1843, bronze, 45,7 x 29,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. 190

Fig. 39 Bernardo Buontalenti, *Tête de lion*, Renaissance, stuc et pierre ponce, dimensions inconnues, Palais Pitti, Florence. 191

Fig. 40 Flaminio Vacca né Vacchi, *Lion de Médicis*, 1598, marbre, Loggia des Lanzi, Florence. 192

Fig. 41 Antonio Canova, *Lion endormi* (décoration de la tombe du Pape Clément XIII), 1783-1792, marbre, dimensions inconnues, Basilique Saint-Pierre, Vatican. 192

CHAPITRE 3

Fig. 42 Johann Froschauer, *Woodcut of South American Indians*, 1505, gravure sur bois coloriée à la main, 25,5 x 35 cm, The New York Public Library, New York. (Reproduction photostatique d'une photographie de l'original à la Bayerische Staatsbibliothek, Munich) 193

Fig. 43 Théodore de Bry, pour Bartolomé de las Casas, image tirée de *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Francfort, Théodore de Bry et Ioannis Saurri, 1598, p. 50, médium inconnu, dimensions inconnues. 194

Fig. 44 Cham, *Nouvelle bouillabaisse dramatique par Mr. Dumas père*, parue dans *Le Charivari*, mercredi 31 mars 1858, n.p., lithographie au crayon, dimensions inconnues. 194

Fig. 45 André Gill, *Un morceau de...prince (cuisine zoulou*), image parue dans *La Lune Rousse*, n° 119, dimanche 16 mars 1879, p. 2-3, estampe, 50,1 x 34 cm, Musée Carnavalet, Paris. 195

Fig. 46 Horace Castelli, *Les Anthropophages – Le chef choisit son morceau qu'il découpa*, page couverture et image tirée de Bénédict-Henri Revoil, « La vie sauvage : Les Anthropophages », *Journal des Voyages et des Aventures de Terre et de Mer*, nº 47, dimanche 2 juin 1878, p. 321, médium inconnu, dimensions inconnues. 195

Fig. 47 Pierre Paul Rubens, *Saturne dévorant un de ses fils*, 1636-1637, huile sur toile, 182,5 x 87 cm, Musée du Prado, Madrid. 196

Fig. 48 Giulia Lama, *Saturne dévorant son fils*, *c.* 1735 ou *c.* 1720-1723, huile sur toile, 123,2 x 111,5 cm, collection privée. 197

Fig. 49 Giovanni Marchiori, *Saturno*, 1765, marbre de carrare, dimensions inconnues, château de Nymphenburg, Munich. 198

Fig. 50 Francisco de Goya, *Saturne dévorant ses enfants*, 1820-23, technique mixte sur un mur (transférée sur toile), 143,5 x 81,4 cm, Musée du Prado, Madrid. 199

Fig. 51 Eduardo Gimeno y Canencia, *La Casa del Sordo : Frescos De Goya : [Saturno devorando a sus hijos]*, image tirée de Gregorio Cruzada Villaamil, « La Casa del Sordo », *El Arte en España*, nº vii, 1868, p. 264-266, gravure, dimensions inconnues. 200

Fig. 52 Charles Pierre Joseph Normand (d'après dessin de Louis Lafitte), *Les Formes acerbes*, 1796, eau-forte et burin, 34 x 38 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris. 202

Fig. 53 Anonyme, *L'Ogre dévorateur du Genre humain*, 1814, estampe, 15,7 x 12,9 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris. 203

Fig. 54 Anonyme, *Le Minotaure Corse*, 1814, gravure à l'eau-forte coloriée, 37,2 x 47,9 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris. 204

Fig. 55 Anonyme, *Suite de la Promenade au Palais Royal*, *c.* 1814, gravure à l'eau-forte coloriée, 20,8 x 22,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris. 205

Fig. 56 Sir Joshua Reynolds, *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, 1770-1773, huile sur toile, 52 x 72 cm, Knole, Kent. 206

Fig. 57 John Dixon (d'après Joshua Reynolds), *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, 1774, mezzotinto, 50,7 x 62,7 cm, The British Museum, Londres. 206

Fig. 58 Moses Haughton Jr. (d'après Johann Heinrich Füssli de 1806), *Ugolin et ses fils*, 1809, gravure, 60,8 x 44,4 cm, The British Museum, Londres. 207

Fig. 59 Charles-Auguste-Romain Lobbedez, *Ugolin et ses enfants*, 1856, huile sur toile, 40 x 57 cm, Palais des beaux-arts de Lille. 207

Fig. 60 Giuseppe Diotti, *Il conte Ugolino*, 1836, 46,5 x 63 cm, huile sur toile, Accademia Carrara, Bergame. 208

Fig. 61 Émile Vernet-Lecomte, *Ugolin et ses enfants*, 1848, huile sur toile, 210 x 250 cm, Musée Calvet, Avignon. 208

Fig. 62 Eugène Delacroix, *Ugolin et ses fils*, 1860, huile sur toile, 50 x 61 cm, Musée d'Ordrupgaard, Copenhague. 209

Fig. 63 William Blake, *Ugolino and his sons in prison*, 1826, tempera sur bois, 33 x 44 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge. 209

Fig. 64 Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* dit *La Barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 241 cm, Musée du Louvre, Paris. 210

Fig. 65 Gustave Doré, *Dante et Virgile au neuvième cercle de l'Enfer*, 1861, huile sur toile, 315 x 450 cm, Musée du Monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse. 211

Fig. 66 Paul Marc Joseph Chenavard*, L'Enfer de Dante*, 1846, huile sur toile, 121 x 117 cm, Musée Fabre, Montpellier. 212

Fig. 67 Francisco de Goya, *Cannibales*, *c.* 1800, huile sur bois, 32,7 x 47 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon. 213

Fig. 68 Francisco de Goya, *Cannibales dépeçant leurs victimes*, *c.* 1800, huile sur bois, 32,8 x 42,8 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon. 213

Fig. 69 Jacques de Backer, *Invidia*, *c.* 1570-1575, huile sur toile, 118 x 156 cm, Museo Capodimonte, Naples. 214

Fig. 70 Antoine Wiertz, *Faim, folie et crime*, 1853, huile sur toile, 155 x 164 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. 214

Fig. 71 Anonyme, *Les Animaux rares ou la Translation de la Ménagerie Royale au Temple le 20 août 1792*, 1792, gravure en taille-douce, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris. 215

Fig. 72 Anonyme, *Le Ci devant Grand Couvert de Gargantua Moderne en Famille*, *c.* 1791, eau-forte, 53 x 36 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris. 216

Fig. 73 James Gillray, *Un petit souper, a la Parisienne; -or- a family of Sans-Culotts refreshing, after the fatigues of the day*, 1792, gravure, 25 x 35,2 cm, The British Museum, Londres. 217

Fig. 74 Anonyme, *Madame patrie*, parue dans *Le Père Peinard*, nº 143, 13 au 20 décembre 1891, p. 8, lithographie, dimensions inconnues. 218

Fig. 75 Francisco de Goya, *Le Vol des Sorcières*, *c.* 1798, huile sur toile, 43,5 x 30,5 cm, Musée du Prado, Madrid. 219

Fig. 76 Anonyme (d'après un original de Phidias), *Statue de Jupiter (Marbury Hall Zeus)*, Ier siècle avant notre ère, marbre, 207 x 100 x 62,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Malibu. 220

Fig. 77 Agésandre, Athénodore et Polydore de Rhodes (attribuée à), *Laocoon*, *c.* 40-30 avant notre ère, marbre, 242 cm, Musée Pio-Clementino, Vatican. 221

Fig. 78 Apollonios, *Torse du Belvédère*, Ier siècle avant notre ère, Musée Pio-Clementino, Vatican. 222

Fig. 79 Anonyme (d'après un original pergaménien), *Galate Capitolin* ou *Galate mourant* ou *Gaulois mourant*, datation inconnue, marbre, 93 cm, Musées Capitolins, Rome. 223

Fig. 80 Agasias, *Gladiateur Borghèse*, *c.* 100 avant notre ère, marbre Pentélique, 173 cm x 172 x 169 cm, Musée du Louvre, Paris. 223

CHAPITRE 4

Fig. 81 John Flaxman (d'après), *Impostors*, 1807, gravure sur papier, 13,2 x 19,3 cm, Tate Britain, Londres. 224

Fig. 82 Anonyme, *Schicchi et Capocchio*, image tirée de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri, première moitié du XIVe siècle, p. f53v, médium inconnu, dimensions inconnues, The British Library, Londres. 224

Fig. 83 William Blake, *The Pit of Disease : Gianni Schicchi and Myrrha*, 1824-1827, plume, encre et aquarelle sur crayon et traces de craie noire, 52,8 x 37,2 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne. 225

Fig. 84 Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile,* 1835, huile sur toile, 166,5 x 234 cm, Wallace Collection, Londres. 226

Fig. 85 Antoine Étex, Caïn et sa race maudits de Dieu, 1832-39, marbre, 205 x 171 x 153 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 226

Fig. 86 Le Caravage, *La Décollation de saint Jean-Baptiste,* 1607-1608, huile sur toile, 361 x 520 cm, Co-cathédrale Saint-Jean, La Valette (Malte). 227

Fig. 87 Jean-Michel Moreau dit Moreau le Jeune (dessinateur), Pierre Charles Bacquoy (graveur), *L'esclave (Surinam)*, image tirée de Voltaire, « Candide, ou l'Optimisme », *Œuvres complètes*, Kehl, De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785, tome 44, p. 286-287, gravure, dimensions inconnues. 228

Fig. 88 Henry de Montaut (Monta), *Émancipons les nègres, mais prenons garde qu'ils s'émancipent trop*, parue dans la rubrique « Fantaisies politiques », *Le Journal pour rire*, n° 15, mai 1848, n.p. Source : Charles Philipon, *Journal pour rire : no 1 à 50*, Paris, Aubert, 1848, n.p., lithographie, dimensions inconnues. 229

Fig. 89 Honoré Daumier, *Je t'ai défendu déjà de m'appeler maitre... apprend que tous les hommes sont frères... animal!...*, parue dans dans la rubrique « Les philanthropes du jour », *Le Charivari*, jeudi 17 octobre 1844, n.p., lithographie, dimensions inconnues. 229

Fig. 90 Michel-Ange, *Captif (l'Esclave rebelle)*, 1513-1515, marbre, 2,09 m, Musée du Louvre, Paris. 230

Fig. 91 Marcel Antoine Verdier, *Châtiment des quatre piquets dans les colonies*, 1843, huile sur toile, 150,5 x 214,6 cm, The Menil Collection, Houston. 230

Fig. 92 Pierre de Francqueville (terminés par Francesco Bordoni), *Quatre Captifs provenant du piédestal de la statue équestre d'Henri IV sur le Pont-Neuf*, 1614-1618, bronze, 160 cm x 64 cm x 56 cm, Musée du Louvre, Paris. 231

Fig. 93 Jean-Baptiste Carpeaux, *Étude pour la composition définitive du groupe d'Ugolin*, *c.* 1860-1861, plume et encre noire sur esquisse au crayon graphite, tache d'encre, sur papier bleu, 42,5 x 29,5 cm, Musée du Louvre, Paris. 231

Fig. 94 Jean-Baptiste Carpeaux, *Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste*, 1872, modèle en plâtre gomme-laqué, 280 x 177 x 145 cm, Musée d'Orsay, Paris. 232

Fig. 95 Théodore de Bry (d'après Jacques Le Moyne), *Agua Dulce people mutilating their enemies (Scalping and mutilation of the slain enemy by Outina's soldiers : dismembered limbs are carried from the field as trophies or to serve for cannibal feasts)*, 1591, médium inconnu, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale de France, Paris. 233

Fig. 96 Anonyme, *Vénus Callipyge*, I^er^ ou II^e^ siècle (copie romaine de l'original grec en bronze *c.* III^e^ siècle avant notre ère, restaurée par Carlo Albacini, *c.* 1780), marbre, 148 cm, Musée archéologique national de Naples, Naples. 234

Fig. 97 Gustave Doré, image tirée de Dante Alighieri, *Dante's Inferno illustrated with the designs of M. Gustave Doré*, trad. par Henry Francis Cary, Chicago, Thompson & Thomas, 1862, p. 136-137, médium inconnu, dimensions inconnues. 235

Fig. 98 Anne-Louis Girodet, Endymion. *Effet de lune,* dit aussi *Le Sommeil d'Endymion*, 1791, huile sur toile, 198 x 261 cm, Musée du Louvre, Paris. 236

Fig. 99 Jean Broc, *La mort d'Hyacinthe*, 1801, huile sur toile, 175 x 120 cm, Musée de Sainte-Croix, Poitiers. 237

Fig. 100 Giulio Romano, Combat autour du corps de Patrocle que soutient Ménélas, 1536-1539, fresque, dimensions inconnues, Palais Ducal de Mantoue, Mantoue. 238

RÉSUMÉ

À l'aube du XIX^{e} siècle, un nouveau type de monstre fait son apparition en France. Le monstre moral s'insère non seulement dans le système judiciaire, mais aussi dans l'imaginaire collectif suivant une prise de conscience nationale de son existence. Sa monstruosité ne provient plus de son apparence, mais plutôt de son comportement. Comment alors représenter visuellement le monstre moral si aucun marqueur physique n'est présent? Ce mémoire vise à démontrer comment la figure du cannibale a été utilisée comme allégorie du monstre moral, tel que conceptualisé par Michel Foucault. Quelques artistes semblent avoir tenté l'expérience. En tête de file, l'artiste pompier William Bouguereau (1825-1905) produit en 1850 une œuvre déconcertante : *Dante et Virgile*. Bouguereau met en scène un cannibale incarné dans un corps d'homme à la beauté classique inspiré de la statuaire grecque, symbole de la nation française. Le cannibale, autrefois vecteur de l'altérité, est soudainement réincarné en homme occidental. À l'intérieur de son œuvre, plusieurs renvois à des comportements associés à la fois au cannibalisme, mais surtout au monstre moral, sont apparents et appuient l'hypothèse de l'utilisation de la figure du cannibale comme allégorie du monstre moral. Bouguereau ne sera pas le seul à utiliser cette figure marginale en relation avec le monstre moral. Une tendance semble se dessiner tout au long du XIX^{e} siècle en France et est présente à l'intérieur de thématique de quelques autres œuvres importantes et canoniques de l'époque. Le premier chapitre de ce mémoire se concentre sur le processus de réflexion artistique de l'art pompier et du travail de William Bouguereau, deux grands négligés de l'histoire de l'art faussement accusés d'être insipides et sans valeur. Le deuxième chapitre explore l'historique du monstre en art et fait la démonstration du concept de monstre moral, selon Michel Foucault. Le troisième chapitre examine la représentation visuelle de la figure cannibale qui incarne traditionnellement l'altérité et souligne ainsi la différence que représente le cannibale de Bouguereau. Le quatrième chapitre démontre l'utilisation du cannibale comme allégorie pour certains types de comportements jugés moralement monstrueux dans l'œuvre de Bouguereau ainsi que de certains de ses contemporains : le cannibalisme de l'identité, le cannibalisme du peuple, le cannibalisme de l'esclavagisme et le cannibalisme de la déviance sexuelle.

Mots clés : art pompier; art académique; William Bouguereau; Fortuné Dufau; Théodore Géricault; Jean-Baptiste Carpeaux; cannibale; cannibalisme; monstre; monstre moral; Michel Foucault; Dante Alighieri; Ugolin; altérité; usurpation; esclavage; homosexualité; XIX^{e} siècle, France.

INTRODUCTION

Le cannibalisme se retrouve au cœur de plusieurs des mythes fondateurs de l'Occident. Le récit de Cronos[1] est certes un des plus troublants dont l'élément le plus marquant, malgré un récit riche et complexe, est celui où il dévore ses enfants par peur d'être détrôné par ceux-ci[2]. Comme si elle souhaitait contrecarrer ce mythe païen du père mangeur et de la cruauté paternelle, la religion chrétienne renverse les rôles. Le cannibalisme s'insère dans le rituel de l'eucharistie où le Christ, représentant de Dieu sur terre, offre à ses disciples de manger son corps et de boire son sang, rituel que les fidèles reprennent lorsqu'ils pratiquent la communion[3]. Le Dieu paternel n'est plus dévorateur, mais ce sont plutôt ses enfants qui le consomment. Il n'y a pas que les religions qui sont fondées sur l'anthropophagie. Les légendes folkloriques du Windigo et de Baba Yaga, qui parcourent les bois et dévorent leurs victimes, terrorisent respectivement les Premières Nations d'Amérique du Nord et la Russie médiévale. Les deux servent de mise en garde, l'une contre le danger de l'isolement de l'individu et l'autre contre celui du matriarcat[4]. Le cannibalisme est donc ancré dans la construction des civilisations. De plus, par sa culture d'absorption, d'assimilation et d'appropriation, l'Occident est indubitablement cannibale[5].

Malgré tout, l'Occident cherche à éloigner le cannibale, à le rejeter et à nier son appartenance à la civilisation. L'Antiquité le relègue dans les contrées éloignées et au-delà des limites géographiques connues. Les premières conquêtes s'empressent de qualifier de cannibales les

---

[1] Titan de la mythologie grecque, il est appelé Saturne dans la mythologie romaine.

[2] Hésiode, *Works of Hesiod and the Homeric hymns*, trad. par Daryl Hine, Chicago, The University of Chicago Press, 2005 [c. 730-700 avant notre ère], p. 69-70.; Edith Hamilton, *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. par Abeth de Beughem, Alleur, Marabout, 1997 [1942], p. 78-80, 82, 100.

[3] Voir Mathieu 26 : 17-30; Marc 14 : 22-24; Luc 22 : 19-20; Jean 6 : 51, 53-57; Actes 2 : 42-47. Voir aussi Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 80.

[4] David D. Gilmore, « Windigo : Monster of the North », *Monsters : Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 80-81.; Ashleigh Imus, « Baba Yaga », dans Salem Press (dir.), *Critical survey of mythology and folklore : World mythology*, Ipswich, Salem Press, 2013, p. 305-306.; Jane Sinnett-Smith, « Une consommation marchandée : le cannibalisme comme dispositif d'échange et de transformation chez Baba Yaga », *Revue Sciences/Lettres*, nº 4, 2016, p. 1-12. En ligne. < http://journals.openedition.org/rsl/9497 >. Consulté le 6 novembre 2022.; Steve Pitt, « Windigo », dans *L'Encyclopédie Canadienne*, 2018. En ligne. < https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/windigo >. Consulté le 6 novembre 2022.

[5] Lydia Vásquez et Juli Leal, *L'Europe cannibale*, préface de Michel Onfray, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2005, p 13.

peuples découverts et conquis pour justifier leur domination sur ceux-ci. Plus tard, les empires coloniaux accusent les colonisés de cannibalisme pour faciliter leur asservissement[6]. S'inscrivant dans ce même discours d'altérité, les représentations visuelles du cannibale mettent tout en œuvre pour éloigner ce monstre de l'homme caucasien, symbole ultime de la civilisation occidentale. Malgré cet effort d'exclusion, certains artistes français du XIX^e^ siècle[7] font fi des conventions artistiques et sociales et identifient leur figure cannibale à l'homme caucasien civilisé. Un de ces artistes qui se démarque particulièrement est le peintre pompier William Bouguereau (1825-1905) avec *Dante et Virgile* (1850) (fig. 1), œuvre déconcertante qui détonne de son répertoire habituel. Comment et pourquoi un tel changement d'iconographie du cannibale s'opère-t-il en France à ce moment? L'apparition et la prise de conscience d'une nouvelle incarnation du monstre au pays des droits de l'homme au XIX^e^ siècle pourraient être responsables de cette nouveauté.

Monstre et monstre moral

Le monstre, généralement reconnaissable par ses attributs physiques, subit une transformation vers le XIX^e^ siècle en France. Sa monstruosité physique devient une monstruosité morale. Offrant une suite logique à ses précédents écrits sur le système punitif, le philosophe Michel Foucault constate la présence du monstre moral dont la naissance est attribuée à une nouvelle économie du pouvoir de punir[8]. Durant deux cours au Collège de France[9], Foucault décrit et explique la transition du monstre physique au monstre moral pour finalement offrir un profil complet de cette figure qui marque la criminalité du début du XIX^e^ siècle. Le cannibalisme et la déviance sexuelle deviennent les caractéristiques littérales et métaphoriques principales de ce nouveau monstre. Pour le philosophe, c'est le comportement qui prime sur le physique. Foucault s'inspire en partie des écrits d'Ernest Martin sur les monstres, *Histoire des monstres : depuis l'antiquité jusqu'à nos*

---

[6] Pour l'altérité du cannibale, voir la partie *3.1.1 Cannibale étranger* de ce mémoire.

[7] Pour ce mémoire, la notion du XIX^e^ siècle français (1789-1914) s'inspire du « Long XIX^e^ siècle » tel que conceptualisé par Ilya Ehrenburg et Eric Hobsbawn. Voir Ilya Ehrenburg, *People and Life : Memoirs of 1891-1917*, trad. par Anna Bostok et Yvonne Kapp, Londres, Maggibbon & Kee, 1961, p. 21.; Eric Hobsbawn, *The Age of Revolution : 1789-1848*, New York, Vintage Books, 1996 [1962], p. 53.; Eric Hobsbawn, *Age of Exremes : The Short Twentieth Century 1914-1991*, New York, Londres, Abacus, 1995 [1994], p. ix, 3.

[8] Le monstre moral n'est pas une invention de Foucault. Le philosophe fait état de sa présence et offre une synthèse de ses éléments et caractéristiques. Les Français.e.s. du XIX^e^ siècle sont conscient.e.s de la présence du monstre moral dans la société. Une démonstration de cette prise de conscience à l'aide d'ouvrages et journaux de l'époque sera proposée dans la partie *2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault* de ce mémoire.

[9] Michel Foucault, *Les anormaux : Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1999, 351 p.

jours[10] qui se tourne vers les enjeux juridiques du monstre et évacue le monstrueux des traits physiques du monstre moral. Cependant, il ne s'agit pas d'une rupture entre le physique et le moral, mais plutôt d'une évolution. Foucault démontre, dans une progression de cas judiciaires, que le monstre perd peu à peu de la monstruosité attachée à son caractère physique au regard de la loi au XIX^e^ siècle et c'est plutôt son comportement, et non son apparence, qui le rend monstrueux.

Problématique

La présence et la prise de conscience du monstre moral en France au XIX^e^ siècle engagent une réflexion sur la représentation du monstre. Alors que le monstre est traditionnellement reconnaissable à ses attributs physiques, il se cache maintenant derrière un corps qui ne se distingue plus des autres. Comment les artistes peuvent-ils alors représenter ce qui ne se voit plus? Il est postulé dans ce mémoire que l'artiste français William Bouguereau a saisi cette nouvelle monstruosité pour la représenter dans son art, le temps d'une œuvre. De surcroît, il y est aussi présenté l'hypothèse que la figure du cannibale repensée par Bouguereau dans *Dante et Virgile* (1850) (fig. 1) soit une allégorie du monstre moral. Bouguereau aurait donc su exploiter tous les aspects du monstre moral à travers la figure du cannibale ainsi que certains comportements moralement monstrueux du peuple français. Incarnant auparavant différents aspects de l'altérité, la figure cannibale, chez Bouguereau, est ramenée à l'homme caucasien en exhibant un corps inspiré de la statuaire grecque.

Si l'histoire de l'art est pionnière dans la recherche et l'analyse du monstre, elle ne l'est certes pas pour la figure cannibale. Malgré l'intérêt de l'anthropologie, de la sociologie et de la psychologie pour le cannibalisme, l'histoire de l'art n'y a porté qu'un regard furtif et très peu révélateur[11]. Le manque d'étude à propos de l'œuvre *Dante et Virgile* de Bouguereau est aussi l'une des raisons pour laquelle j'y ai consacré mes recherches. *Dante et Virgile* se démarque de l'ensemble de la production de Bouguereau qui travaille surtout sur des scènes religieuses, paysannes et mythologiques. Conséquemment, les historien.ne.s[12] de l'art omettent souvent de

[10] Ernest Martin, *Histoire des monstres : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Jérôme Million, 2002 [1880], 322 p.

[11] Catherine Millet, « Éditorial », *artpress2*, n^o^ 20, février 2011, p. 5.

[12] L'écriture inclusive pour les noms communs, dont l'épellation de la version féminine et masculine est différente, est utilisée pour signifier que le féminin et le masculin sont inclus.

commenter l'œuvre dans les rétrospectives ou biographies de Bouguereau. De plus, l'œuvre n'était pas visible au regard du public de façon régulière avant 2010, date à laquelle elle occupe une place permanente au Musée d'Orsay à Paris[13].

Bouguereau n'est pas le seul à avoir utilisé la figure cannibale comme allégorie du monstre moral. Quelques artistes avant lui ont tracé le chemin de ce changement esthétique dans la représentation du cannibale. Et d'autres artistes vont suivre les traces de Bouguereau bien après la réalisation de *Dante et Virgile*. Pour démontrer que la démarche de Bouguereau n'est pas indépendante et témoigne d'une tendance dans l'art français du XIX^{e} siècle, des références à ces artistes qui ont aussi utilisé une figure cannibale caucasienne comme allégorie de monstruosité morale seront évoquées dans les prochains chapitres. Trois autres artistes sont interpellés pour appuyer la démarche de Bouguereau dans ce mémoire. Leur inclusion repose sur l'importance de leur œuvre en histoire de l'art. Fortuné Dufau (1770-1821) marque la première présence d'un sujet de la *Divine Comédie* (entre 1303 et 1321) de Dante Alighieri (1265-1321) au Salon avec *La Mort d'Ugolin* (1800) (fig. 2). Théodore Géricault (1791-1824) propulse le fait divers au rang de peinture d'histoire et lui donne une importance qu'il n'avait jamais eue avant avec *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) (fig. 3). Avec *Ugolin et ses fils* (sculpté de 1857 à 1861) (fig. 4), Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) aborde un sujet jusqu'alors presque exclusivement réservé à la peinture et passe d'élève à maître instantanément. Avec son Ugolin, il produit l'une des dernières œuvres monumentales de la sculpture romantique et s'impose comme le sculpteur du Second Empire. Toutefois, Bouguereau est le seul qui ne laisse aucune ambiguïté sur la figure qu'il propose et montre le cannibale en action. Les autres artistes préférant représenter l'avant ou l'après de l'acte cannibale. Chez Bouguereau, l'anthropophagie n'est pas suggérée, mais bien montrée, créant un impact beaucoup plus grand. De plus, l'œuvre de Bouguereau est produite à un moment où le passé révolutionnaire et napoléonien est encore frais dans les mémoires et où de nouveaux bouleversements politiques et sociaux tout aussi importants et marquants ont lieu.

[13] Bien que l'œuvre ait voyagé un peu en participant à quelques expositions itinérantes, *Dante et Virgile* était dans la collection des héritiers de Bouguereau jusqu'en 2010, où il est accepté par l'État comme don en paiement de droits de mutation à titre gratuit. Voir Musée d'Orsay, « William Bouguereau — Dante et Virgile », dans Musée d'Orsay, 2006. En ligne. < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/dante-et-virgile-153692 >. Consulté le 16 août 2022.

Contexte historique

La situation politique en place lors des années d'activité de Bouguereau et de l'art pompier mérite d'être discutée pour bien comprendre les motivations de l'artiste. Malgré les promesses des nouveaux régimes politiques qui se succèdent les uns après les autres, les Français.e.s ont leur lot de difficultés dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle[14]. Les séquelles des guerres napoléoniennes se font encore sentir par les vétérans désillusionnés, meurtris physiquement, mais aussi psychologiquement. La monarchie de Juillet, qui succède elle-même à un régime défaillant, tombe en 1848 avec une nouvelle révolution qui entraîne la création d'une Deuxième République. Donnant à ses collègues l'impression d'être peu intelligent et facilement manipulable[15], Louis-Napoléon Bonaparte s'implique minimalement en tant que député élu dans le gouvernement temporaire mis en place après la révolution de février 1848. Bonaparte se distancie habilement du tollé engendré par la fermeture des ateliers nationaux et devient une alternative politique valable aux yeux du peuple qui est en furie contre le gouvernement provisoire[16]. Il réussit à garder sa réputation intacte en prenant ses distances des manifestations et violences qui accablent Paris. Il

[14] La première moitié du XIX^{e} siècle n'est pas de tout repos non plus. Depuis 1799, le Consulat est nouvellement installé avec à sa tête trois consuls, dont le général Napoléon Bonaparte. Celui-ci cimente son autorité en une prise de pouvoir totale en se proclamant l'Empereur Napoléon I^{er} en 1804 et s'engage dans des guerres d'expansion. Après la chute de l'Empire en 1814, causée par les résultats désastreux de la campagne de Russie, la Première Restauration signale le retour de la monarchie avec Louis XVIII. N'ayant pas dit son dernier mot, Napoléon riposte et reprend brièvement le pouvoir pendant 100 jours en 1815. Napoléon ne peut conserver le pouvoir et Louis XVIII retrouve le trône qu'il avait brièvement délaissé. Cette Seconde Restauration prend fin en 1830 avec l'abdication de Charles X, successeur de Louis XVIII, après la révolution de Juillet en 1830. La monarchie de Juillet met sur le trône un premier roi issu de la maison d'Orléans, Louis-Philippe I^{er} qui règnera jusqu'en 1848.

[15] Cette stratégie lui permet d'être sous-estimé par ses collègues et futurs opposants pour la présidence. De plus, cette fausse naïveté lui permet de ne pas avoir à intervenir lors de débats enflammés. Louis-Napoléon passe une partie de son enfance et de sa vie en exil en Suisse. Il parle donc un français teinté d'un accent bavarois ou suisse-allemand. Ses interventions orales étaient donc préparées, lui permettant ainsi de diminuer l'impact de son accent et faire oublier qu'il provenait d'ailleurs. Conséquemment, il était peu à l'aise lorsqu'il devait improviser un discours. Voir Auguste Lireux *et al., La revue comique à l'usage des gens sérieux,* Paris, Demineray, 1849, p. 18-20.; Alain Frèrejean, *Napoléon III*, Paris, Fayard, 2017, p. 88-92, 97, 99; Roger D. Price, *Napoleon III and the Second Empire*, Londres, Routledge, 1997, p. 14.

[16] *Ibid.*, p. 13-14. Les rivaux de Louis-Napoléon Bonaparte pour la présidence de la Deuxième République n'ont pas une bonne réputation due aux mauvaises décisions du gouvernement provisoire auquel ils appartenaient. Ils ont aussi une part de responsabilité durant les événements violents de juin 1848. Louis Eugène Cavaignac participe à la répression des événements de juin 1848 où des ouvriers se sont révoltés contre la fermeture des ateliers nationaux. Alphonse de Lamartine et Alexandre Ledru-Rollin sont associés au désordre du début du Gouvernement provisoire. Voir Adrien Dansette, *Louis-Napoléon à la conquête du pouvoir*, Paris, Hachette, 1961, p. 252.; Francis Choisel, « 31 octobre 1849. Louis-Napoléon Bonaparte récuse la "cohabitation" », *Revue du Souvenir Napoléonien*, n^{o} 429, juin-juillet 2000, p. 49.; Alain Frèrejean, *op. cit.*, p. 86-88, 95, 97-98.

parvient ainsi à gagner haut la main le poste de premier président de la Deuxième République[17]. Cependant, devant l'impossibilité de modifier la constitution pour se faire réélire, Louis-Napoléon s'accroche au pouvoir et déclenche un coup d'État pour renverser la Deuxième République en 1851[18]. Il fait arrêter et exiler plusieurs dirigeants républicains qui pourraient s'opposer à lui. Bonaparte présente l'idée d'un Second Empire comme un remplacement valable à un gouvernement condamné à l'instabilité et mise ainsi sur les peurs et les craintes du peuple[19]. Dans un geste faisant écho à son célèbre oncle, il se proclame Empereur Napoléon III et règne sur la France jusqu'en 1870[20]. Il est donc possible que tous ces changements et bouleversements, du passé et du présent, aient contribué à l'élaboration de la figure cannibale caucasienne par Bouguereau et certains de ses compatriotes, avec pour objectif d'en faire une allégorie du monstre moral.

Cannibale et allégorie du monstre moral

Selon l'historien Jacques-Olivier Boudon, auteur de plusieurs ouvrages traitant du cannibalisme, le cannibale est désigné comme un « autre » ou un « sauvage », et lorsqu'il est occidental, comme un être extirpé de sa condition humaine[21]. Il ne peut jamais être un homme civilisé. Durant les guerres napoléoniennes, bien que les deux camps aient pratiqué l'anthropophagie, les Français et les Russes s'accusent mutuellement de cannibalisme. C'est toujours « l'autre » qui est coupable. Par ailleurs, dans la préface du livre *Le Cannibale : Grandeur et décadence*[22] de Frank Lestringant, l'historien Pierre Chaunu résume bien la contradiction et la complexité que représente la figure du cannibale. Chaunu reconnait que le cannibale, c'est l'autre. Il est utilisé pour exprimer l'altérité la plus profonde. En réalité, il croit que le cannibale parle plutôt du soi[23]. La figure de cannibale est un discours sur celui qui accuse l'autre de cannibalisme. Lestringant rajoute que condamner

[17] Pour un récit détaillé des événements qui mènent à l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la Deuxième République, voir Alain Frèrejean, *op. cit.*, p. 73-100.

[18] André Encrevé, *Le Second Empire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 12-14.

[19] Roger D. Price, *op. cit.*, p. 21-23.

[20] En 1870, la France perd la guerre franco-allemande et Paris est assiégée pendant plusieurs mois. Le Second Empire s'écroule et fait place à la Troisième République.

[21] Jean-Noël Jeanneney et Jacques-Olivier Boudon, *Manger son prochain : jamais, parfois, souvent…,* Concordance des temps, balado, 6 juillet 2019, 16 min. 30 s. En ligne. < https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/manger-son-prochain-jamais-parfois-souvent-0 >. Consulté le 6 septembre 2021.

[22] Frank Lestringant, *Le Cannibale* : *Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994, 319 p.

[23] Pierre Chaunu, « Préface », dans Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 18-19.

l'étranger pour cannibalisme, c'est plutôt l'accuser de ce dont nous sommes nous-mêmes coupables[24]. C'est sur la base de cette thèse que je postule que la figure du cannibale chez Bouguereau est en fait un discours sur le peuple français.

En utilisant la figure cannibale, Bouguereau met en scène une représentation visible du monstre moral et allégorise des comportements jugés moralement monstrueux qui sont associés au cannibalisme. Le cannibalisme de l'identité est omniprésent dans la première moitié du XIX^{e} siècle en France avec les accusations d'usurpation de Napoléon I^{er} et de son neveu Louis-Napoléon Bonaparte dans leur montée au pouvoir. Le cannibalisme du peuple se manifeste par les guerres internes et externes qui accablent la France tout au long de ce siècle. L'esclavagisme, métaphoriquement associé au cannibalisme, est au cœur des débats avant et même après son abolition en 1848. Finalement, l'homosexualité et l'inceste, considérés par certain.e.s comme l'équivalent sexuel du cannibalisme, sont étroitement liées au profil du monstre moral. L'homosexualité acquiert une autonomie dans son statut qui cause une perturbation au XIX^{e} siècle, aidé par une crise de la représentation de la nudité masculine en art qui commence à déranger les mœurs et les relations sociales.

Chapitre 1

Certain.e.s critique et historien.ne.s de l'art, en prenant note du nom de l'artiste au centre de ce mémoire ou même du mouvement auquel il appartient, s'empresseront de nier toute analyse poussée concernant la symbolique, l'intention de l'artiste ou toute autre forme d'interprétation au-delà de ce qui est devant les yeux. Face aux probables réticences et doutes que le choix de William Bouguereau engendre, il sera important d'établir dans le premier chapitre de ce mémoire que le courant artistique auquel appartient Bouguereau, c'est-à-dire l'art pompier, n'est pas l'insipide faire-valoir des autres courants du XIX^{e} siècle qu'il a côtoyés. L'art pompier est bien un mouvement qui est doté d'un processus de réflexion artistique légitime et qui a quelque chose à dire sur son époque. Malgré les réticences de la plupart des historien.ne.s de l'art comme E. H. Gombrich, Lorenz Eitner ou Michelle Facos, d'accorder une importance à l'art pompier[25],

[24] Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 234.

[25] Gombrich refuse de mentionner l'art académique dans son ouvrage sur l'histoire de l'art et ne fait point mention de Bouguereau. Eitner nie aux artistes pompiers la même reconnaissance que les artistes réalistes ou impressionnistes. Facos mentionne très peu l'art pompier et préfère l'utiliser comme faire-valoir au mouvement réaliste. Voir E.

quelques courageux.ses de la discipline ont tenté de réhabiliter ce mouvement vers la fin du XX[e] siècle. Aleksa Celebonovic, Jacques Thuillier et Louis-Marie Lécharny ont soumis des arguments qui ont permis d'entrevoir la pertinence, l'importance, la subtilité et l'intellectualité du processus de création des artistes pompiers[26].

Bien qu'il ait été une figure aussi reconnue qu'estimée en Europe et en Amérique du Nord dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle, William Bouguereau est encore aujourd'hui un grand négligé de l'histoire de l'art, probablement dû à son appartenance à l'art académique. Louise d'Argencourt et Mark Steven Walker sont parmi ceux et celles qui ont cherché non seulement à revaloriser l'art pompier, mais surtout reconnaitre l'importance de Bouguereau[27].

Chapitre 2

Le deuxième chapitre offrira une analyse de la signification du monstre ainsi qu'une description du monstre moral tel que conceptualisé par Foucault. *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*[28] du critique d'art Gilbert Lascault se veut un ouvrage essentiel pour discerner la symbolique du monstre en art. L'auteur explique que le monstre est notre miroir et qu'il incarne nos peurs ainsi que tout ce que nous refusons d'admettre sur nous-mêmes. Dans la même veine, le philosophe Pierre Ancet réitère que le monstre n'est peut-être pas « l'autre », mais plutôt notre

---

H. Gombrich, *Histoire de l'art*, trad. par J. Combel, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, 2001 [1950], 688 p.; Lorenz Eitner, *La Peinture en Europe au XIX[e] siècle*, Paris, Hazan, 1993 [1988], 621 p.; Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York / Londres, Routledge, 2011, 435 p.

[26] Aleksa Celebonovic, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, trad. par Sacha Tolstoi, Paris, Seghers, 1974, 198 p.; Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?,* Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 67 p.; Louis-Marie Lécharny, *Manifeste pompier pour une renaissance de la peinture*, Paris, Éditions du Camelot, 1990, 209 p.; *Idem*, *L'art pompier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.

[27] L'exposition et le catalogue d'exposition de *William Bouguereau 1825-1905*, notamment de passage à Montréal en 1984, amorcent une timide réhabilitation pour Bouguereau. Voir Louise D'Argencourt et Mark Steven Walker (dir.), *William Bouguereau 1825-1905* (catalogue d'exposition), Paris, Musée du Petit Palais / Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, 276 p. Plus récemment, Damien Bartoli, Frederick C. Ross et Didier Jung ont proposé des biographies de Bouguereau très élogieuses à son égard. Cependant, ces deux ouvrages ne sont pas infaillibles. Le livre de Bartoli et Ross est très partisan envers Bouguereau, alors que celui de Jung est parsemé d'erreurs. Voir Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *William Bouguereau : His Life and Works*, New York, Antique Collector's Club / The Art Renewal Center, 2010a, 534 p.; Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *William Bouguereau : Catalogue Raisonné of his Painted Work*, New York, Antique Collector's Club / The Art Renewal Center, 2010b, 367 p.; Didier Jung, *William Bouguereau : Le peintre roi de la Belle Époque*, Paris, Le Croît vif, 2014, 390 p.

[28] Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, 466 p.

propre personne[29]. Une brève synthèse de l'iconographie du monstre sera aussi proposée pour bien démontrer la particularité principale de celui-ci : il est visuellement doté de marqueurs physiques monstrueux qui permettent son identification. Le but de cette démonstration est de faire valoir la nouveauté que représente l'apparence du monstre moral au XIX^{e} siècle en France. Celui-ci n'affiche plus sa monstruosité sur son corps, mais plutôt dans ses comportements. Cependant, une fois le monstre moral identifié, comment le représenter?

Chapitre 3

Ce questionnement mène à la présence de la figure du cannibale en art. Le troisième chapitre détaillera les catégories de représentations du cannibale les plus courantes. Celles-ci ont une chose en commun : elles incarnent l'altérité dans le but de s'éloigner de l'homme caucasien civilisé. Bouguereau, accompagné de quelques artistes, vient alors renverser les conventions artistiques en rapprochant le cannibale de la civilisation. Avec l'aide des propos de l'historienne de l'art Athena S. Leoussi[30], il sera démontré que le corps classique de la statuaire grecque mène à une construction d'une identité nationale qui insère le cannibale de Bouguereau dans un processus d'auto-identification et de rapprochement.

Chapitre 4

Le quatrième chapitre poursuit l'exploration du processus de création de l'identité nationale. Selon l'historienne de l'art Aida Audeh[31], une identité nationale est créée avec l'appropriation par le peuple français du poète italien Dante Alighieri et ses écrits. Sa *Divine Comédie* conceptualise l'Enfer comme une allégorie de la monstruosité morale et approfondit le lien entre le cannibale de Bouguereau, d'où le sujet de son œuvre est tiré, et les théories de Michel Foucault. Le cannibale, intrinsèquement lié à la conception de la monstruosité morale tel que défini par Foucault, sert alors d'allégorie pour certains comportements jugés moralement monstrueux au XIX^{e} siècle en France.

---

[29] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 178 p.

[30] Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism : The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, New York, St-Martin's Press, 1998, 260 p.

[31] Aida Audeh, « Dufau's *La Mort d'Ugolin* : Dante, Nationalism, and French Art, *c.* 1800 », dans Aida Audeh et Nick Havely (dir.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 141-163.; *Idem*, « Dante in the nineteenth century : visual arts and national identity », La Parola del Testo, vol. XVII, n^{o} 1-2, 2013a, p. 85-100.

Pour soutenir le rapprochement entre le cannibalisme et les différents comportements moralement monstrueux, plusieurs auteur.e.s provenant de différents champs d'expertise seront sollicités. Les historiennes de l'art Abigail Solomon-Godeau et son étude sur la crise de la représentation du corps masculin en art, ainsi que Darcy Grimaldo Grigsby et ses travaux sur le lien entre le cannibalisme et l'esclavage, seront grandement citées[32]. L'historien Philippe Ariès qui explique le processus de l'autonomie de l'homosexualité au XIX^e siècle sera aussi sollicité, car il fait le récit historiographique des changements dans la perception de l'homosexuel[33]. Le concept d'autonomisation de l'homosexualité entraîne un processus punitif qui semble être exploité dans la représentation de la figure du cannibale chez Bouguereau et certains autres artistes.

Leurs œuvres seront analysées pour démontrer que des renvois à ces comportements sont présents et établissent une nouvelle représentation du cannibale qui permet de rendre lisible l'invisible : la monstruosité morale.

[32] Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames and Hudson, 1997, 264 p.; Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities : Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 165-235.; *Idem*, « Food chains: French abolitionism and human consumption (1787-1819) », dans Geoff Quilley et Kay Dian Kriz (dir.), *An economy of color: Visual culture and the Atlantic world, 1660-1830*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 153-175.

[33] Philippe Ariès, « Réflexions sur l'histoire de l'homosexualité », *Communications : Sexualités occidentales. Contribution à l'histoire et à la sociologie de la sexualité*, n° 35, 1982, p. 56-67.

CHAPITRE 1

ART POMPIER ET WILLIAM BOUGUEREAU

La mauvaise réputation de l'art pompier, aussi appelé art académique, est similaire à celle du rococo au XVIII[e] siècle. Les deux sont encore aujourd'hui considérés comme un peu frivoles et sans importance[34]. Comme le rococo, l'art pompier remet au goût du jour la nudité féminine et le corps de la femme qui avaient presque totalement été remplacés par le corps néoclassique masculin. La première partie du présent chapitre tentera de nuancer la perception péjorative qui caractérise l'art pompier afin de déconstruire les stéréotypes qui lui ont trop longtemps été associés depuis la fin du XIX[e] siècle dans les cercles académiques. De manière générale, la revue de littérature permet de relever que l'art pompier est souvent utilisé comme faire-valoir pour le Réalisme. Malgré le temps qui passe, les stéréotypes négatifs restent.[35] Dans l'enseignement de l'histoire de l'art, lorsque l'art pompier n'est pas l'antagoniste du Réalisme, il est tout simplement omis du corpus, ou bien réduit à un simple commentaire au passage. Les artistes académiques, aussi appelés pompiers, sont reconnus comme des artistes qui n'osent pas contredire les doctrines qui leur ont été enseignées et qui sont déconnectées de la réalité du moment[36]. Néanmoins, je persiste à croire que l'art pompier est intimement lié à son époque et ses préoccupations. Pourquoi le public du XIX[e] siècle, qui l'apprécie particulièrement, n'y verrait-il pas un reflet de son image? Puisque nous concédons qu'une œuvre est une représentation du monde intérieur de l'artiste, n'est-il pas pertinent de postuler qu'elle reflète aussi les idées ou les croyances d'une société ou d'une époque donnée? L'historien et critique d'art Aleksa Celebonovic en est convaincu et démontre dans ses

[34] Eva-Gesine Baur, *Rococo*, Cologne, Taschen, 2007, p. 6-7.

[35] Michelle Facos et E. H. Gombrich, qu'un demi-siècle sépare, partagent encore le même jugement péjoratif à l'égard de l'art pompier. Parmi les rares fois que l'historienne de l'art Michelle Facos fait référence à l'art académique, c'est souvent pour le confronter au Réalisme. Voir Michelle Facos, *op. cit.*, p. 280-283. D'autre part, lorsque l'historien de l'art E. H. Gombrich traite de l'art académique, il le fait en le comparant au Réalisme ou à l'impressionnisme de manière directe et indirecte. D'ailleurs, il mentionne que l'histoire de l'art du XIX[e] siècle n'est pas intrinsèquement celle des artistes qui ont dominé ou qui ont été populaires, mais plutôt comme étant celle d'artistes qui ont pensé par eux-mêmes et qui ont fait preuve de courage en questionnant les conventions et en façonnant un nouveau chemin artistique. Sans nommer les mouvements auxquels il fait référence, Gombrich abaisse ainsi l'art académique qui était dominant et valorise les réalistes qui ont contesté les doctrines de l'académie suivies par les artistes pompiers. Voir E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 504, 511, 525.

[36] Daniel Kiecol, *La peinture du Néoclassicisme à l'Art pompier : 1750 à 1880*, Paris, Place des Victoires, 2019, p. 524.

recherches qu'il s'agit bel et bien d'un « témoignage de vie et de comportement »[37]. En outre, il considère même que les artistes pompiers utilisaient leur art pour représenter les préoccupations de certains groupes sociaux[38]. Dans un des premiers ouvrages sur l'art pompier paru en 1966, le journaliste et critique d'art Jean-Paul Crespelle affirme que « dans toute l'acceptation du terme, [les artistes pompiers] demeurent des peintres témoins de leur temps »[39]. L'historien de l'art Jacques Thuillier propose quant à lui une définition de l'art pompier pour l'*Encyclopaedia Universalis* où il souligne la volonté des pompiers de représenter des problèmes politiques et sociaux[40]. En m'appuyant sur les travaux de ces différents auteurs, je propose de démontrer quelques particularités de l'art pompier qui révèlent un processus de réflexion complexe derrière la création de ces œuvres ainsi qu'une volonté de représentation de différents enjeux sociaux.

Le but de ce chapitre n'est pas d'absoudre l'art pompier de ses fautes ou de l'installer sur un piédestal. L'objectif est de souligner ses stratégies, afin de démontrer, d'une part, la réflexion derrière les choix artistiques de ses artistes, et d'autre part, son importance au sein de l'histoire de l'art. L'art pompier est capable de parler et d'être pertinent. Ses artistes, au même titre que ceux qui les ont précédés et ceux qui leur ont succédé, ont véhiculé des idées, des états d'âme et des opinions à travers leurs œuvres. De ce fait, je m'appuie sur certains aspects de l'art pompier pour approfondir, mais surtout pour justifier mon analyse de *Dante et Virgile* de William Bouguereau. En seconde partie du chapitre, je présenterai Bouguereau afin de démontrer que l'ensemble de ses œuvres, notamment celles qu'il a réalisées au début de sa carrière, étaient dignes d'intérêt et susceptibles d'être porteuses de messages et surtout, qu'elles ne sont pas uniquement réduites à la décoration des salles de bains aujourd'hui.

Certes, l'art pompier est alléchant pour les yeux, mais il ne s'agit pas uniquement de *fast food* qui nous laisse vides après quelques bouchées. L'art pompier est un repas complet et équilibré. À table!

---

[37] Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 22.

[38] *Ibid.*, p. 13.

[39] Jean-Paul Crespelle, *Les Maîtres de la Belle Époque*, Paris, Hachette, 1966, p. 8.

[40] Jacques Thuillier, « POMPIER, art », *Encyclopaedia Universalis*, s.d., p. 8. En ligne. < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pompier-art/ >. Consulté le 22 avril 2021.

1.1 Art Pompier

Situer l'art pompier dans le temps est une tâche ardue. Certain.e.s considèrent son apparition vers la fin des années 1830, alors que d'autres situent ses débuts plus tardivement, vers 1860[41]. Généralement, les historien.ne.s de l'art s'entendent pour en situer le début vers la fin des années 1840, pour ensuite l'étendre tout au long de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle et jusqu'aux premières années du XX^{e} siècle.

Sur le plan artistique, plusieurs mouvements émergent en France au cours du XIX^{e} siècle. Loin d'être une succession linéaire de tendances, les différents courants se chevauchent et s'entremêlent. En tant que courant dominant de l'époque, l'art académique côtoie à la fois le Réalisme et l'impressionnisme à différents moments de son évolution, mais ces deux mouvements le remettent en cause, car ils voient en lui un adversaire qui cherche à entraver leurs progrès. Durant ses premières années, l'art académique est prisé à la fois par le public et la critique. Alors qu'il avait été considéré comme étant l'art de prédilection des Salons pendant plusieurs années, les critiques vont finalement faire volte-face et reprocher à l'art académique ce qui avait autrefois fait sa gloire. À titre d'exemple, la qualité d'exécution de ses artistes qui avait été louangée par le passé devient progressivement le sujet de railleries virulentes de la part de la critique[42]. Néanmoins, l'amour du public persiste. Le public est fervent de cet art et achète les tableaux en grande quantité. Mais puisqu'aucun amour n'est éternel, vers la fin du XIX^{e} siècle, ce même public finit par rejeter l'art académique au moment où il acquiert le qualificatif de « pompier », cimentant ainsi sa déchéance. L'art pompier est alors considéré comme insipide, sans conséquence et niais.

L'origine officielle du terme « art pompier » est encore aujourd'hui méconnue. En 1975, au Collège de France[43], Jacques Thuillier a tenté néanmoins de trouver une provenance au sobriquet. Thuillier note que pour certain.e.s, il s'agit d'une référence aux davidiens qui coiffaient leurs

[41] Parmi les ouvrages situant l'art pompier à une date plus hâtive (vers 1830) : James Harding, *Les peintres pompiers : La peinture académique en France de 1830 à 1880*, trad. par Nadine Chaptal, Paris, Flammarion, 1980, p. 9; Daniel Kiecol, *op. cit.*, p. 524-561. Parmi les ouvrages situant l'art pompier à une date plus tardive (après 1860) : Agnès Voltz-Leguey, « Les pompiers : brusque flambée des prix », *Connaissance des arts*, n^{o} 268, juin 1974, p. 80; Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 24; Cécile Ritzenthaler, *L'école des beaux-arts du XIXe siècle : Les pompiers*, Paris, Mayer, 1987, p. 5; Jacques Thuillier, *op. cit.*, s.d., p. 2.

[42] Lorenz Eitner, *op. cit.*, 1993 [1988], p. 376-379.

[43] Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1984, 67 p.

personnages de casques pompiers ou bien il s'agirait simplement d'un clin d'œil aux pompiers de garde durant les événements officiels[44]. Pour d'autres, il s'agit d'une déformation du terme « pompéiste », octroyé par Théophile Gautier (1811-1872) à Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et ses collègues de l'atelier de Charles Gleyre (1806-1874) qui s'inspiraient des artistes de Pompéi[45]. La similarité sonore avec le mot « pompeux » n'aide pas la cause de l'art pompier et confère même à ses artistes la réputation d'être prétentieux[46]. Peu importe sa véritable origine, le terme est toujours synonyme de moqueries. À juste titre, Thuillier remarque que le terme « art pompier » n'a jamais été traduit en d'autres langues que le français. Cet ancrage linguistique accentue son héritage français ainsi que son appartenance géographique. De surcroît, il permettra aux nations étrangères d'exclure leurs propres artistes de l'art pompier lorsque celui-ci tombe en disgrâce, en prétextant qu'il s'agit d'un art exclusivement français même si leurs artistes appartiennent manifestement au mouvement[47].

1.1.1 Caractéristiques de l'art pompier

La formation académique joue un rôle majeur dans le développement artistique de toute personne pratiquant les beaux-arts au XIX^{e} siècle. Les pratiques et théories enseignées dans les établissements et ateliers ont une empreinte tellement prononcée chez les élèves que plusieurs d'entre eux font le choix de perpétuer les enseignements reçus même après avoir délaissé leur statut d'étudiant[48]. Ils deviennent les artistes de l'art académique. Ces artistes sont à la recherche, dans les corps, les valeurs, les gestes et les sujets, d'une version idéalisée de la réalité.

---

[44] En plus de combattre les incendies et de participer au maintien de l'ordre de la rue à certaines occasions, les sapeurs-pompiers étaient présents lors de fêtes et de cérémonies publiques et corporatives, et servaient parfois d'escorte aux autorités civiles. Voir Hubert Lussier, « La Compagnie des Sapeurs-Pompiers. Une association volontaire en milieu populaire au XIX^{e} siècle », *1848. Révolutions et mutations au XIX^{e} siècle*, n^{o} 2, 1986, p. 27-29. En ligne. < https://www.persee.fr/doc/r1848_0765-0191_1986_num_2_1_2044 >. Consulté le 2 septembre 2021.

[45] De multiples ouvrages et articles rapportent que Gautier est responsable de l'appellation « pompéiste », mais aucun ne cite de sources directes qui permettraient de vérifier cette assertion. Mes propres recherches en ce sens se sont également avérées infructueuses.

[46] Pour des explications plus détaillées des origines du mot « pompier », voir Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1984, p. 18-19; Louis-Marie Lécharny*, op. cit.*, 1990, p. 35-37.; *Idem*, *op. cit.*, 1998, p. 12-15.

[47] Jacques Thuillier, *op. cit.*, s.d., p. 4, 26.

[48] Cécile Ritzenthaler, *op. cit.*, p. 9.

Il ne suffit pas aux peintres pompiers d'avoir des habiletés techniques pour avoir du succès. Par défaut, ils doivent aussi pratiquement devenir des historiens[49]. Puisque chaque détail est rendu à la perfection, non pas juste dans la forme, mais aussi dans son contexte, les meilleurs artistes pompiers étudient et font de la recherche dans les documents historiques pour s'assurer qu'il n'y a pas d'anachronismes ou d'erreurs dans les objets, les vêtements, ou les paysages qu'ils représentent[50].

L'art pompier favorise évidemment la suprématie du dessin sur la couleur. Malgré quelques victoires de la couleur à certains moments de son existence, l'Académie des beaux-arts est majoritairement en faveur du dessin[51]. Cette préférence convient à l'art pompier qui recherche une perfection de l'exécution et une idéalisation de ses sujets. Il en résulte un fini plus soigné

[49] Cette pratique est certainement due à une influence directe du néoclassicisme du XVIII[e] siècle. Les peintres néoclassiques formés à l'Académie devaient aussi faire l'étude de documents et d'objets historiques pour assurer l'exactitude de leur représentation. L'Académie royale de peinture et de sculpture forme les artistes depuis sa création en 1648. Outre une formation pratique, l'Académie offre aussi des cours théoriques où des hommes de différentes disciplines sont appelés à présenter leurs recherches et discuter avec les élèves. Archéologues, collectionneurs, historiens, historiens de l'art et architectes font parties des conférenciers et consultants mis à la disposition des élèves de l'Académie. Cependant, un népotisme flagrant, une hiérarchisation stricte ainsi qu'une structure inéquitable rendent l'Académie impopulaire et incompatible avec les idées de liberté et d'égalité du mouvement révolutionnaire. L'Académie est donc dissoute en 1793. Pour la remplacer, l'Institut National des Sciences et des Arts voit le jour en 1795. Cette nouvelle formule n'est pas idéale pour les artistes qui sont associés aux archéologues et littéraires. Les artistes se trouvent désavantagés face à leurs confrères scientifiques et littéraires dans la nomination des membres de l'Institut. Quelques réorganisations et réformes plus tard, une nouvelle réitération de l'Académie voit le jour sous le nom de l'Académie des Beaux-Arts en 1816. L'Académie des Beaux-Arts renoue avec la tradition académique d'avant la Révolution. Voir Louis Courajod, *L'École Royale des élèves protégés précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire; et suivie de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1874, p. 19; Louis Hautecoeur, « Pourquoi les académies furent-elles supprimées en 1793? », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1959, p. 595-598. En ligne. < https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/pourquoi-les-academies-furent-elles-supprimees-en-1793/ >. Consulté le 8 mars 2022.; Bernard Zehrfuss, « L'Académie des Beaux-Arts », dans Institut de France, *Histoire des cinq académies*, Paris, Perrin, 1995, p. 288, 297, 306.

[50] James Harding, *op. cit.*, p. 9.

[51] La querelle du coloris est un héritage de la Renaissance où les artistes vénitiens préféraient la couleur alors que les artistes florentins privilégiaient le dessin. En France, l'Académie royale préfère la prédominance du dessin sur la couleur depuis sa création en 1648. Un peu plus de vingt ans plus tard, une querelle s'installe entre le dessin et la couleur où les débats sur les vertus des deux mènent à la création de deux camps distincts : les poussinistes (dessin) et les rubénistes (couleur). Les deux camps se disputeront la victoire selon les époques et les courants artistiques. Pour un historique détaillé de la « querelle des coloris », voir Bernard Teyssèdre, *Roger de Pile et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1957, 683 p.; Emmanuelle Delapierre *et al*., *Rubens contre Poussin : La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII[e] siècle*, Gand, Ludion, 2004, 194 p.

contrastant avec l'aspect inachevé et brut des impressionnistes qui s'attardent davantage sur la couleur[52].

Cependant, ce n'est pas parce que les artistes priorisent le dessin et la ligne qu'ils le font au détriment de la couleur. La couleur est importante et même essentielle à la qualité d'exécution. Il est vrai qu'il est rarement question de la couleur chez les artistes pompiers, mais ceux-ci sont passés maîtres dans l'utilisation des gris colorés qui permettaient de travailler la profondeur. Cette nuance et cette maîtrise des gris accentuent les contrastes et donnent aussi plus de vivacité aux couleurs les plus pâles[53]. *Le Tepidarium* de Théodore Chassériau (1819-1856) est l'exemple parfait de l'utilisation de cette technique (fig. 5). La peau des personnages et la couleur des vêtements sont mises en valeur malgré leur tonalité atténuée. L'artiste n'est donc pas contraint d'utiliser les couleurs les plus pures et les plus vives pour accentuer les formes, les personnages ou la profondeur des plans. Il est important d'utiliser la technique et le savoir-faire pour atteindre ce but, plutôt que de se fier seulement à la matière, car utiliser uniquement la couleur, telle qu'elle est, est une stratégie et un travail de teinturier plutôt que d'artiste peintre.

1.1.2 Thèmes récurrents

En général, l'histoire de l'art avance que l'art pompier se limite aux thèmes mythologiques. Les dieux et déesses de l'Olympe ont en effet une place de choix dans le corpus des artistes pompiers. Cependant, restreindre l'art pompier à un simple outil de promotion des héros et héroïnes de l'Antiquité serait simpliste. D'autres thématiques se démarquent et offrent une meilleure compréhension des champs d'intérêt des artistes et soulignent une diversité dans le choix des sujets. Outre la mythologie et l'Antiquité, la vie sociale et les scènes militaires sont courantes. Pour le présent travail, quatre thèmes ont été choisis pour démontrer de façon manifeste un processus de réflexion complexe ainsi que des intentions de représentations sociales de la part des artistes pompiers. Les scènes religieuses, auxquelles se jumelle la vie familiale, seront abordées en premier

[52] Béatrice Joyeux-Prunel, « La crise du système artistique français », *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 61.

[53] Louis-Marie Lécharny, *op. cit.*, 1998, p. 77.

lieu. Ensuite, les thèmes de la mythologie, l'histoire et l'Orient seront regroupés sous la bannière de la nudité[54].

Thèmes religieux

Après la Révolution française, les méfaits iconoclastes, commis envers l'Église par les révolutionnaires, mettent celle-ci dans une situation où elle doit rétablir sa visibilité auprès du peuple[55]. Cependant, un manque d'intérêt du public, des artistes et du gouvernement éradique presque totalement la religion de l'art[56]. Jadis, l'Église était pourtant un mécène important et un grand ambassadeur de l'art. Toutefois, loin des regards du public, les artistes de la nouvelle génération, qui vont dominer la deuxième moitié du XIX[e] siècle, sont de fervents catholiques[57]. Petit à petit, année après année, le nombre de scènes religieuses augmente aux Salons[58]. Ces artistes ont cependant adapté la représentation religieuse à leurs besoins et préférences[59].

---

[54] Le thème des paysan.e.s sera aussi abordé, mais il sera traité en lien avec le travail de William Bouguereau dans la deuxième partie du présent chapitre.

[55] Yann le Pichon, *L'érotisme des chers Maîtres, préface de Salvador Dali*, Paris, Denoël, 1986, p. 70. Pour une analyse de la peinture religieuse en France à cette époque, voir Bruno Foucart, *Le renouveau de la penture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, 443 p.; François Boespflug*, Dieu et ses images : Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008, p. 357-408.

[56] Au début des années 1830, il y a une faible présence d'œuvres religieuses présentées aux Salons. Le public et le gouvernement s'en désintéressent. Toutefois, la situation change vers la fin des années 1830. Voir Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme : Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987 [1914], p. 83-87. Selon les dires du comte de Montalembert (1810-1870), même le clergé ne semble pas faire d'efforts pour remédier à la situation. Voir Charles Forbes de Montalembert, « De l'état actuel de l'art religieux en France (1837) », *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, Jacques Lecoffre, 1861, p. 192-194. Dans son étude sur la peinture religieuse en France dans la première moitié du XIX[e] siècle, l'historien de l'art Bruno Foucart, remarque que le Premier Empire promouvait peu les sujets religieux, il y a un très faible nombre d'œuvres religieuses aux Salons, et que la Restauration semble s'y intéresser un peu plus, mais sans apporté d'innovations artistiques au sujet. Malgré une relation houleuse avec l'Église à ses débuts, la monarchie de Juillet apporte un renouveau artistique au thème religieux qui se fait sentir vers la fin des années 1830 et qui continuera de croître dans les régimes qui succèdent à la monarchie de Juillet. Étonnamment, même s'il nomme des artistes comme Léon Bonnat (1833-1922), Paul Baudry (1828-1886), et Amaury-Duval (1808-1885), Foucart ne mentionne jamais le mouvement auquel ils appartiennent : l'art académique. Voir Bruno Foucart, *op. cit.*, p. 9, 76-77, 80.

[57] Léon Rosenthal, *op. cit*, p. 83-87.

[58] Bien que les scènes religieuses aient un regain de popularité aux Salons, les commandes de décorations d'église se font rares dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Voir Thérèse Burollet, « L'Art Pompier », dans Louise D'Argencourt et Mark Steven Walker (dir.), *op. cit.*, 1984, p. 34.

[59] Ces peintres n'aimaient pas se faire rappeler l'existence de l'Enfer et le caractère punitif et rétributif de la religion catholique. Ce sont plutôt les sujets pieux et paisibles qui sont proposés. Un goût pour la beauté se manifeste dans les traits des divinités qui avaient un visage aimable et humain. Voir Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 47-49, 75.

La peinture religieuse exprime un style de vie à travers le rite religieux. Les artistes pompiers adaptent les scènes religieuses selon leurs désirs et concilient pratique religieuse et vie de famille où le rôle de la femme est de maintenir la sacralité de la famille. La spiritualité est vécue à travers la femme et la famille[60]. C'est pourquoi plusieurs œuvres religieuses mettent en scène des mères. Elles sont montrées allant à l'église ou se recueillant sur une tombe (fig. 6). Parfois, si ce n'est pas simplement la Vierge Marie tenant Jésus dans ses bras, il s'agit d'une variante de ce duo filial avec une mère et son enfant (fig. 7), montrant à la fois la spiritualité, mais surtout la sacralité de la maternité (fig. 8). Cette mise en scène de la femme spirituelle est importante puisqu'elle diffère complètement, et intentionnellement, de la femme à la nudité complète ou partielle qui est aussi très prisée dans l'art pompier[61]. En variant les représentations d'un même sujet, ici sur la femme, l'art pompier est fidèle à dépeindre la société de son époque, comportant nécessairement différents points de vue.

Si les artistes français du début du XIX[e] siècle produisent peu de peintures religieuses, cela ne veut pas dire que celles-ci ne font pas partie du paysage artistique. Les multiples trésors de guerre, rapportés par Bonaparte[62] après son passage en Italie, permettent au public de renouer avec l'art italien lorsque ses œuvres aboutissent au Louvre et ses environs[63]. La sensualité italienne inspire et crée une « fécondation esthétique »[64] sur maintes scènes religieuses de l'art pompier[65]. Cette influence de la peinture italienne est visible dans *La flagellation du Christ* (fig. 9) de William Bouguereau qui montre un Jésus délicat, dans une pose languissante et sous une lumière sensuelle. L'expression faciale du Christ oscille entre la douleur et l'extase. Malgré l'implication de torture que suggèrent son titre et les personnages qui l'entourent, la peau du Christ est intouchée. Quelques

[60] *Ibid.*, p. 65.; François Boespflug*, op. cit.*, p. 391-402.

[61] Le corps féminin dénudé sera exploré dans la partie sur la nudité de ce chapitre.

[62] À cette époque, il n'est pas encore Empereur. Il a le titre de général Napoléon Bonaparte.

[63] Yann le Pichon, *op. cit.*, p. 70.

[64] Le terme « fécondation esthétique » est utilisé par Bénédicte Savoy, historienne de l'art, pour démontrer l'influence et le transfert culturel que les œuvres spoliées ont eus sur l'art et les artistes de la nation où elles sont transplantées. Voir Bénédicte Savoy*, L'art comme butin : capture et restitution*, France, Concordance des temps, balado, 05 août 2017, 38 min. 08 s. En ligne. < https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/lart-comme-butin-capture-et-restitution-0 >. Consulté le 15 juin 2021. Pour un récit complet des trésors de guerre de Napoléon ainsi que de leur restitution, voir Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale : II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021, 546 p.

[65] Thérèse Burollet, *op. cit.*, 1984, p. 34.; Yann le Pichon, *op. cit.*, p. 71.

gouttelettes de sang supposent une blessure, mais rien de plus. De même, les mains attachées du Christ à une colonne rappellent l'iconographie de saint Sébastien, symbole homoérotique célèbre dès la Renaissance[66]. Ce mélange de sensualité et de violence n'est pas une exclusivité de la peinture religieuse, car il sera exploité de manières ingénieuses dans les scènes de nudité de l'art pompier.

Nudité : Mythologie, histoire et Orient

Une des pratiques de prédilections des peintres pompiers durant la deuxième moitié du XIX[e] siècle est le nu. À cette période, et particulièrement durant le Second Empire, il ne faut pas déroger au code moral ou déranger l'ordre public. Gustave Flaubert (1821-1880) en sait quelque chose puisqu'il est poursuivi devant les tribunaux pour immoralité et obscénité[67] lorsque des extraits de son roman *Madame Bovary : mœurs de province*[68] sont publiés dans la *Revue de Paris*. À leur grand désarroi, les artistes de toutes les sphères sont soumis à un code moral dont ils ne peuvent déroger sous peine de répercussions. Voilà bien un défi pour les artistes des beaux-arts dont l'étude et la représentation des corps nus font partie intégrante de leur pratique. Le public aussi, soumis à une éducation stricte et puritaine, est fervent de la sensualité de la chair[69]. Il veut pouvoir scruter le corps de l'autre à l'abri des jugements et des règles morales en place. Les artistes pompiers utilisent une tactique de représentation qui pourra contourner la rigidité des mœurs de l'époque. Une stratégie de distanciation est alors mise en place[70]. Qu'elle soit narrative, temporelle,

---

[66] Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1983 [1959], tome III, p. 1191-1192.; Janet Cox-Rearick, « A 'St Sebastian' by Bronzino », *The Burlington Magazine*, vol. 129, nº 1008, mars 1987, p. 161.

[67] Anonyme, « Tribunal correctionnel de Paris (6e ch.) », *Gazette des tribunaux : journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, nº 9318, dimanche 8 février 1857, p. 145. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6801572n/f3.item >. Consulté le 4 février 2020.

[68] Gustave Flaubert, *Madame Bovary : mœurs de province*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, 479 p.

[69] Jean-Paul Crespelle parle de la « lubricité voilée des amateurs » qui se délectent des nus offerts par les artistes pompiers. Voir Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 21; Agnès Voltz-Leguey, *loc. cit*, p. 81. Aleksa Celebonovic remarque aussi cette disparité entre les désirs refoulés et les bonnes mœurs. Voir Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 60.

[70] Les stratégies de distanciations qui sont avancées dans les prochaines parties de ce mémoire s'inspirent de la théorie des passions du philosophe David Hume (1711-1776). Hume propose que les plus grandes tragédies et la détresse humaines soient source de plaisir dans la peinture. Les scènes de torture ou de violence provoquent chez le public un sentiment de jubilation. Voir David Hume, « III. Of Tragedy », *Four Dissertations*, Londres, A. Millar, in the Strand, 1757, p. 192-193.

ou géographique, la distance permet de justifier la nudité et d'éloigner la censure. Ces stratégies de distanciation incorporent les thèmes de la mythologie, de l'histoire et de l'Orient.

La distance narrative est exprimée principalement par les récits mythologiques, mais aussi les écrits littéraires. La fiction de ces récits permet une distanciation du sujet[71]. L'œuvre maîtresse d'Alexandre Cabanel (1823-1889), *La naissance de Vénus* (fig. 10), et les multiples nus mythologiques de William Bouguereau (fig. 11) témoignent de cette tendance, mais avec une nouveauté sur ce qui a été fait dans le passé : leurs nus sont majoritairement féminins, reléguant au second plan la masculinité dominante du néoclassicisme. Dans ses recherches sur l'utilisation du corps classique comme symbole national dans la France du XIX[e] siècle, l'historienne de l'art Athena S. Leoussi considère que la représentation de la femme française constitue un dilemme pour les artistes de l'époque. Sous le regard masculin, la femme est soumise à deux visions contradictoires : celle de la chrétienté et celle avancée par la mythologie grecque. La première prône la chasteté et la maternité, tandis que la deuxième priorise la beauté physique et le plaisir charnel. Les deux idéologies étant difficilement réconciliables, les artistes pompiers choisissent de dépeindre différemment les deux femmes[72]. Dans les peintures et sculptures religieuses, ils modèlent la femme française sur la Vierge Marie pour sa modestie et sa sérénité. Dans les œuvres mythologiques, ils dépeignent la femme dans une nudité et une sexualité lascives justifiables par son association à un mythe grec, et par conséquent, sa distanciation de la nationalité française[73]. Il existe aussi un dilemme esthétique pour la nudité masculine, mais celle-ci est beaucoup moins répandue à l'époque[74]. Le nu masculin a déjà été exploité et justifié par le biais de la mythologie et du récit historique dans le néoclassicisme français. C'est d'ailleurs le cas de *Dante et Virgile*

[71] Il est à noter que cet aspect « fictif » permet aussi de neutraliser les passions du public. Selon David Hume, la fiction de l'œuvre assagit les passions qu'elle pourrait provoquer chez le public. Le public, étant avide de la chair interdite, voit son désir neutralisé par la distance fictive qu'implique la narration du mythe. Cette neutralisation des émotions s'inscrit dans la même veine que la théorie sur l'esthétique du philosophe Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Hegel dit « C'est là, la sauvagerie, force et puissance de l'homme dominé par les passions. Elle peut être adoucie par l'art, dans la mesure où celui-ci représente à l'homme les passions elles-mêmes, les instincts et, en général, l'homme tel qu'il est. […] Sous ce rapport, on peut dire de l'art qu'il est un libérateur. Les passions perdent leur force, du fait même qu'elles sont devenues objets de représentations, objets tout court ». Voir David Hume, *op. cit.*, p. 192-193.; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. par S. Jankélévitch, Flammarion, 1979, vol. I, p. 45-46.

[72] Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 135.

[73] Il en va de même pour la femme étrangère. Celle-ci sera incorporée dans la stratégie de distanciation géographique.

[74] Cette crise de la représentation de la nudité masculine est reliée à la perception de l'homosexualité au XIX[e] siècle. Voir la partie *4.2.4 Cannibalisme de la déviance sexuelle* du quatrième chapitre de ce mémoire.

de Bouguereau qui bénéficie d'une origine littéraire pour justifier la représentation de la nudité masculine totale. Un sujet mythique très apprécié des artistes et du public où la nudité est de mise est évidemment la naissance de Vénus. Au Salon de 1863, il y a tellement de Vénus exposées que Théophile Gautier le surnomme *Le Salon des Vénus*[75]. Alexandre Cabanel (fig. 10), Amaury-Duval[76] (1808-1885) (fig. 12) et Paul Baudry (1828-1886) (fig. 13) présentent tous trois une Vénus au Salon de 1863. L'œuvre de Cabanel est célèbre parce qu'elle est souvent le porte-étendard de l'art pompier, mais aussi parce qu'elle a été achetée par Napoléon III après son exposition au Salon de 1863. La Vénus de Cabanel ne laisse aucun doute sur l'intention sexuelle du sujet. Avec sa position horizontale, dans un angle où le bas du corps est présenté en premier, mettant en évidence la courbe de ses hanches, un regard invitant et un bras soulevé qui met en valeur une poitrine saillante, elle est bien loin de la pose virginale de la *Venus pudica*[77] (fig. 14). La censure ne peut désapprouver l'œuvre puisqu'elle se terre derrière un prétexte mythologique, donc fictif. Le corps est montré dans toute sa splendeur et sa sensualité, sans crainte de représailles puisqu'il est vu à travers une narration mythologique où la nudité est noble, héroïque et gage de la divinité des personnages[78]. Il est donc facile de concevoir pourquoi les nus de Gustave Courbet (1819-1877) et d'Édouard Manet (1832-1883) (fig. 15 et 16) suscitent tant de polémiques, car ils ne sont pas accompagnés d'une narration mythique ou littéraire[79]. La nudité qu'ils montrent est alors

[75] Théophile Gautier, « Salon 1863 », *Le Moniteur universel*, nº 164, samedi 13 juin 1863, p. 1.

[76] Pseudonyme d'Eugène-Emmanuel-Amaury Pineu-Duval.

[77] La *Venus pudica* est une représentation de Vénus qui adopte une pose classique où sa main droite est levée pour cacher ses seins et où sa main gauche tente de recouvrir son sexe. Quelques variations où la main droite cache son sexe et la gauche tient une étoffe existent aussi.

[78] Au Salon de 1847, Auguste Clésinger (1814-1883) présente une sculpture qui fait scandale. Plusieurs facteurs alimentent la polémique entourant l'œuvre. Mis à part l'utilisation d'un moulage sur nature, éliminant ainsi une partie du travail de l'artiste, et le fait que le modèle était une femme réputée pour ses « mœurs légères », le titre soulève aussi certains problèmes. Clésinger donne le titre *Femme piquée par un serpent* à son œuvre montrant une femme nue étendue dans une pose suggestive. Le scandale aurait pu être évité si Clésinger avait simplement titré son œuvre *Eurydice*, *Cléopâtre*, ou *Ève*, femmes issues de la mythologie, de l'histoire ou de la Bible, donnant ainsi une excuse narrative pour justifier la nudité. Voir Michelle Facos, *op. cit.*, p. 274-275.; Gérard Unger, *Histoire du Second Empire*, Paris, Perrin, 2018, p. 312.; Musée d'Orsay, « Femme piquée par un serpent – Clésinger Auguste », dans *Musée d'Orsay*, 2021. En ligne. < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/femme-piquee-par-un-serpent-5980 >. Consulté le 11 août 2021.

[79] L'historien de l'art Donald A. Rosenthal remarque que Courbet refuse aussi d'utiliser une distance temporelle ou géographique dans ses œuvres. C'est pourquoi ses œuvres de tous genres, pas seulement ses nus, sont critiquées. Voir Donald A. Rosenthal, *Orientalism : The Near East in French Painting, 1800-1880*, Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982, p. 81. Linda Nochlin fait la même constatation avec le *Bal masqué à l'opéra* d'Édouard Manet, où l'artiste met en scène un « marché » de femmes, similaire au *Marché d'esclaves* de Gérôme. Contrairement à Gérôme où les femmes sont orientales, et leurs potentiels acheteurs aussi, les femmes de Manet sont françaises et à la disposition d'hommes civilisés parisiens. Même si les femmes ne sont pas dénudées, l'œuvre de

considérée comme immorale et indécente. En outre, leurs nus ne parviennent pas à dépeindre un idéal de beauté et sont conséquemment jugés décadents[80]. Les corps sont flasques alors que les formes et les courbes sont trop pleines, et du même coup, trop près de la réalité. Eugène Delacroix va même jusqu'à dire que Courbet cherche à montrer l'embonpoint de la bourgeoisie française[81], ce qui n'aide pas à faire aimer les nus de Courbet du public qui y voit une moquerie envers son mode de vie bourgeois.

La distance temporelle s'illustre par des scènes appartenant à un passé lointain comme dans l'œuvre de Paul Joseph Jamin (1853-1903), *Le Brenn et sa part de butin* (fig. 17). L'œuvre représente l'histoire de Brennus, un guerrier gaulois qui, après la bataille, va s'emparer de son butin, c'est-à-dire des femmes pour son propre plaisir. L'action se situe dans le passé, et dans une civilisation qui jouit d'une grande popularité au milieu du XIX^{e} siècle en France. En effet, après la publication d'un ouvrage sur l'histoire de la Gaule par Amédée Thierry en 1828[82], les Gaulois deviennent des héros ayant résisté à César et sont perçus aux yeux des Français.e.s comme les premiers grands hommes et patriotes de la nation française[83]. Le mélange de violence et de sexualité rend l'œuvre de Jamin fascinante. Le sang aux pieds du gaulois et les têtes décapitées se mêlent aux femmes à la nudité partielle et complète (fig. 17, détail 1 et 2). Quelques-unes ont les mains ligotées et affichent des expressions horrifiées face à la menace masculine que représente Brenn. Sous les apparences d'une simple scène du passé, l'artiste réussit à exprimer et montrer un

---

Manet est rejetée par le Salon de 1874 parce qu'il ne bénéficie pas de la protection de la distance géographique. La distance géographique sera explicitée ultérieurement dans la présente partie. Voir Linda Nochlin, « The Imaginary Orient », *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, p. 45. L'historienne de l'art Nicole R. Myers propose que le manque de narration chez Courbet soit un emprunt de la peinture rococo, comme chez Fragonard, qui montrait des baigneuses à l'extérieur sans prétexte historique. Voir Nicole Myers, « Le réalisme et le rococo dans les premiers nus de Courbet », dans Noël Barbe et Hervé Touboul (dir.), *Courbet peinture et politique*, Besançon, Sekoya, 2013, p. 87.

[80] Jennifer L. Shaw, « The figure of Venus : rhetoric of the ideal and the Salon of 1863 », *Art History*, vol. 14, n^{o} 4, décembre 1991, p. 540-541. En ligne. < https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1991.tb00457.x >. Consulté le 4 mars 2020.

[81] Hélène Toussaint, *Courbet (1819-1877)*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, p. 118.; Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 138.

[82] Amédée Thierry, *Histoire des Gaulois, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine*, Paris, A. Sautelet et C^{ie}, 1828, 3 tomes; Henri Martin, *Histoire de France populaire depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Furne, Jouvet et C^{ie}, 1868, tome premier, 588 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9766156r >. Consulté le 10 mars 2020.

[83] André Simon, *Vercingétorix et l'idéologie française*, Paris, Imago, 1989, p. 26-28, 141.; Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 113.

fantasme frôlant la perversion sexuelle par un mélange de violence, de soumission, et de sexualité. Et ce, sans se faire accuser d'immoralité ou d'indécence. De cette façon, le public profite aussi de l'occasion pour assouvir un voyeurisme sadique[84]. Le tout est acceptable puisqu'il s'agit d'un passé qui est terminé. La nudité et la violence sexuelle présentes sont neutralisées par la distance temporelle des gestes représentés.

La distance géographique se manifeste principalement dans les scènes orientalistes[85]. Les peintres pompiers voient l'Orient comme un monde loin des villes et des modes, leur vision de l'Orient devient celle d'une civilisation qui a été épargnée par la contamination urbaine et qui vit encore au rythme des traditions de l'Antiquité[86]. Jean-Léon Gérôme est passé maître dans sa reconstruction d'un Orient falsifié[87]. Il a au moins le mérite d'y avoir voyagé à plusieurs reprises, contrairement à certains de ses contemporains qui se contentent de fabriquer cette contrée lointaine en se basant sur des récits rapportés ou sur leur propre imagination[88]. Alors que l'Orient avait déjà été abordé par les romantiques qui avaient soif d'aventure, les pompiers vont lui ajouter une touche d'érotisme[89]. Les scènes orientalistes dépeignent une contrée éloignée où les harems sont de mise et où les femmes ne servent qu'à assouvir les besoins masculins. Ces femmes étrangères ne représentent pas la vie de famille, la procréation ou l'amour sacré du mariage comme les femmes françaises. Elles ne sont que des corps soumis au désir de l'homme[90]. Elles se glissent dans la même vision esthétique des femmes mythologiques de Leoussi[91], mais aussi de la *Venus Naturalis*

[84] Cécile Ritzenthaler, *op. cit.*, p. 6.

[85] L'orientalisme est souvent considéré comme une sous-catégorie de l'art pompier. Plusieurs ouvrages sur l'art pompier citent l'orientalisme comme thème ou catégorie de l'art pompier, voir Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 112-119; Yann le Pichon, *op. cit.*, p. 109-127.; Daniel Kiecol, *op. cit.*, p. 524. J'ai choisi de jumeler l'orientalisme avec la mise en scène de la nudité, comme je l'ai fait pour la mythologie et l'histoire, car il m'a semblé plus pertinent de démontrer les stratégies de distanciation du nu en les comparant les unes après les autres. L'orientalisme, la mythologie et l'histoire auraient pu avoir leur propre thème distinct.

[86] Jullian Philippe, *Les Orientalistes : La vision de l'Orient par les peintres européens du XIX^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1977, p. 42.; James Harding, *op. cit.*, p. 54.

[87] Donald A. Rosenthal, *op. cit.*, p. 8-9.; Linda Nochlin, *op. cit.*, 1989, p. 36-41.

[88] Donald A. Rosenthal, *op. cit.*, p. 8. Pour une analyse plus détaillée d'une version fictive et reconstruite de l'Orient par l'Occident, voir Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, 368 p.; Linda Nochlin, *op. cit.*, 1989, p. 33-59.

[89] Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 36; Louis-Marie Lécharny, *op. cit.*, 1998, p. 112.

[90] Michelle Facos, *op. cit.*, p. 157.

[91] Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 135.

de Kenneth Clark qui évoque le désir sexuel[92]. Ces femmes orientales incarnent la sexualité sans la notion de procréation. Jean-Léon Gérôme exprime cette réalité avec *Le marché d'esclaves* (fig. 18) où une femme est nue aux côtés de son potentiel propriétaire qui est en train d'examiner sa dentition comme il le ferait à un cheval qu'il désire acquérir. Scruter ces femmes en tant qu'objet de désir devient acceptable parce qu'elles sont exotiques et qu'elles appartiennent à une civilisation prétendument barbare. Dans l'œuvre *Albaydé* de Cabanel (fig. 19), le personnage de la courtisane Albaydé réfère à une collection de poèmes de Victor Hugo appelée *Les Orientales*[93]. Dans un des poèmes, Albaydé est présentée comme un objet de luxure, et c'est en s'inspirant de cet aspect mineur de l'histoire que Cabanel semble avoir projeté sa version de la courtisane orientale sur toile. Avec sa robe entrouverte, laissant entrevoir le galbe de son sein et des yeux mi-clos qui évoquent une tentative de séduction envers l'observateur, elle incarne le fantasme masculin des harems et des femmes qui n'ont d'autre utilité que de servir l'homme[94]. L'Orient devient le lieu propice de tous les plaisirs défendus de l'Occident[95]. Dans un catalogue d'exposition de 1983 sur les peintres orientalistes, Philippe Comte observe que ces derniers font référence à l'Orient dans leur thématique pour éviter la censure. Il dit :

> Le prétexte orientaliste sert ainsi d'alibi à toutes les audaces. Sublimé, l'Orient apparaît comme le révélateur des passions refoulées, le dérivatif d'une sensualité bridée par la moralité victorienne. Le détournement des tabous sociaux en vigueur s'épanche dans une large gamme de perversités : la violence des guerriers et des supplices, le sadisme glacé du bourreau et du marchand d'esclaves, l'équivoque lascivité des cadines et des odalisques[96]

---

[92] L'historien de l'art Kenneth Clark isole deux visions de la Vénus. La *Venus Coelesti* (céleste) incarne la chasteté et évoque le plaisir esthétique par sa beauté. Par contraste, la *Venus Naturalis* (terrestre / vulgaire) est l'incarnation du désir sexuel. Voir Kenneth Clark, *The Nude : A study in ideal form*, Princeton, Princeton University Press, 1984 [1956], p. 71.

[93] Victor Hugo, « Les tronçons du serpent », *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin / Hector Bossange, 1829, tome III, 5e éd., p. 247-252. Plusieurs artistes se sont inspirés de cette œuvre d'Hugo pour les thèmes de leurs peintures orientalistes. Voir Yann le Pichon, *op. cit.*, p. 110.

[94] Selon Norbert Wolf, les peintures orientalistes sont l'occasion pour les artistes masculins d'exprimer leurs fantasmes et désirs. Ils y dévoilent une version érotique, fantasmée et surtout fictive des harems. Voir Norbert Wolf, *L'art des Salons : Le triomphe de la peinture du XIXe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 194-203. Christine Peltre note l'évacuation de la séduction intellectuelle des femmes orientales au profit d'une sensualité exagérée. Voir Christine Peltre, *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2004, p. 154.

[95] Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 112, 117; James Harding, *op. cit.*, p. 72-74.

[96] Philippe Comte, *Les peintres orientalistes (1850-1914)*, Pau, Musée des Beaux-Arts de Pau, 1983, n.p.

Linda Nochlin, historienne de l'art, partage aussi cette notion que la peinture orientaliste, toujours sous la protection de la distance, sert de projection des fantasmes érotiques et sadiques[97]. L'Orient est non seulement une construction fictive des artistes français, mais devient aussi l'exutoire de leurs désirs inconcevables, inassouvis et inavoués[98].

1.1.3 Art pompier contre art réaliste

Dès les premières années de l'art pompier, la critique utilise un vocabulaire alimentaire lorsqu'elle décrit les œuvres ou les diverses techniques utilisées par les artistes pompiers[99]. Étonnement, l'existence de cette association entre les deux est rarement discutée lorsqu'il est question d'art pompier. Considérant le sujet de mon mémoire, il va de soi que j'y ai porté attention[100]. Le langage alimentaire utilisé est en grande partie péjoratif[101]. Par exemple, Bertall (1820-1882) se moque d'une œuvre d'Ernest Hébert (1817-1908) présentée au Salon de 1852 en la comparant à un « jus de pruneau »[102]. Plusieurs autres critiques utilisent aussi des expressions relatives à la nourriture pour décrire et surtout parodier les œuvres présentées aux Salons[103]. Pour

---

[97] Linda Nochlin, *op. cit.*, 1989, p. 41-42, 44-45.

[98] Encore une fois, un rapprochement avec l'adoucissement des passions de Hegel peut être fait. La mise en scène de l'Orient et de ses harems permet aux artistes et au public de se purger d'un désir jugé indécent par la moralité de l'époque. Voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 45-46.

[99] Frédérique Desbuissons, « The Studio and the Kitchen : Culinary Ugliness as Pictorial Stigmatisation in Nineteenth-Century France », dans Andrei Pop et Mechtild Widrich (dir.), *Ugliness : The non-beautiful in art and theory*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 104-121; Allison Deutsch, « Good Taste : metaphor and materiality in Nineteenth-Century art criticism », *Object*, n° 17, décembre 2015, p. 9-32. : Jean-Christophe Abramovici, « Du ragout en peinture », dans Julia Csergo et Frédérique Desbuissons (dir.), *Le cuisinier et l'art : Art du cuisinier et cuisine d'artiste (XVI^e^-XXI^e^)*, Chartres/Paris, Menu Fretin/Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, 2018, p. 217-222.

[100] La terminologie alimentaire est également utilisée pour la description de relations amoureuses ou sexuelles, faisant ainsi le pont entre le cannibalisme et l'homosexualité. Ce lien sera exploré dans la note de bas de page 573 du quatrième chapitre de ce mémoire.

[101] Frédérique Desbuissons, *op. cit.*, p 117-118, 121.

[102] Bertall, « Couleur du Salon de 1852 ou Le Salon dépeint et dessiné », *Le Journal pour rire*, n° 33, samedi 15 mai 1852, p. 1. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54994226/ >. Consulté le 21 juin 2021.

[103] Pour décrire une œuvre de John Linnell au Salon de 1855, Bertall dit « Il faudrait être bête à manger du foin pour ne pas prendre ça pour un pudding ». Voir Bertall, « Le Salon dépeint et dessiné par Bertall », *Le Journal pour rire*, n° 45, samedi 18 août 1855, p. 1. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501842m.item >. Consulté le 21 juin 2021.; Charles Baudelaire emprunte les termes de « glacis », « jus » et « ragoût » pour décrire la technique d'un peintre. Voir Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Louis Conard, 1923, p. 263. Un article sur le Salon de 1857 décrit une œuvre de William Bougueraau en ces termes : « léchée » et « Et que devraient-elles décorer, ces peintures décoratives? Des salles à manger, parait-il. –Ah bah! Avec ces tons gris, ces tons

les plus critiques de l'art pompier, la comparaison va jusqu'à imaginer les techniques de studios comme étant des « recettes » où la création fait place à la simple fabrication[104]. Le public devient ainsi consommateur d'art, il mange les œuvres[105] comme le note Charles Baudelaire (1821-1867) dans sa critique du Salon de 1846 : « L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraichissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal »[106]. Gédéon Baril (1832-1906) fait la même constatation dans une caricature sur le Salon de 1868 où une dame tente de cueillir un raisin d'un tableau pour se rafraichir[107]. Ce lien insistant, entre la peinture pompier et les produits sucrés, souligne et accentue la réputation de l'art académique d'être un plaisir sans substance comme les pâtisseries ou les confiseries[108]. Encore une fois, il est important d'insister sur le fait que, pendant longtemps, la critique et le public ne partageaient pas la même opinion sur le sujet[109].

L'apparition du Réalisme amorce une bataille épique entre celui-ci et l'art pompier qui sévit encore aujourd'hui. En effet, lorsqu'enseigné ou expliqué, l'art pompier est majoritairement mis en opposition au Réalisme et sers de faire-valoir à ce courant. Ce mémoire en est aussi coupable, car le titre de la présente partie porte sur la comparaison entre les deux mouvements. Contrairement

---

violets, avec cette couleur en demi-deuil? C'est appétissant. – Pour un repas de funérailles, alors? ». Voir Jean Rousseau, « Salon de 1857 III : La grande peinture », *Le Figaro*, nº 252, jeudi 16 juillet 1857, p. 3.; Champfleury utilise aussi « ragoût » pour expliquer la particularité d'une œuvre. Voir Champfleury, *L'Hotel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 26. Cham compare la création picturale à la fabrication du fromage. Voir Cham, « Salon de 1868 », *Le Charivari*, dimanche 31 mai 1868, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30538709/ >. Consulté le 22 juin 2021; Cham, *Le Salon de 1869 charivarisé : Album de 60 caricatures*, Paris, Arnauld de Vresse, 1869, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12657646/ >. Consulté le 22 juin 2021.

[104] Frédérique Desbuissons, *op. cit.*, p 112.

[105] *Idem*, « Une peinture sucrée : les plaisirs illégitimes de l'art pompier », *Romantisme*, vol. 186, nº 4, 2019, p. 28-39.

[106] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire : Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 78.

[107] Gédéon Baril (dit Gédéon), « Au Salon », *Le Hanneton*, nº 22, 28 mai 1868, p. 1. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k995091v/f279.item >. Consulté le 23 juin 2021.

[108] Les fruits, les confiseries, le chocolat, les desserts et plusieurs autres termes alimentaires sont utilisés pour décrire les œuvres, les techniques ou les effets des peintures pompiers. Voir Frédérique Desbuissons, *loc. cit.*, p. 35.

[109] Lorenz Eitner note cette divergence d'opinions. Il indique que les artistes réalistes et impressionnistes, qui sont louangé.e.s aujourd'hui, faisaient partie d'une minorité à l'époque où ils et elles étaient actifs. Ces artistes ne représentaient en rien les goûts et désirs du public qui leur préférait les artistes-vedettes des Salons. Voir Lorenz Eitner, *op. cit.*, 1993 [1988], p. 376.

aux historien.ne.s de l'art qui se range majoritairement du côté du Réalisme, au détriment de l'art pompier, il est possible de comparer les deux sans avoir à abaisser l'un au profit de l'autre.

L'art pompier est injustement qualifié d'être vide et dépourvu de sens. Le Réalisme se positionne dès ses débuts et se voit comme l'antithèse au système académique en place. Gustave Courbet est catégorique : l'idéalisation de l'art pompier remplace la raison et sert d'outil de domination de l'élite sur le peuple. L'artiste franc-comtois clame que l'idéal pompier avec ses règles artistiques strictes est servi au peuple pour le garder dans l'ignorance de la réalité et que le Réalisme permet une émancipation de l'individu et le triomphe de la démocratie[110]. Le Réalisme et l'art pompier seraient plutôt les deux côtés de la même médaille. Les deux courants cherchent à éduquer le public, mais la façon dont ils y parviennent est bien différente[111]. Courbet et ses acolytes réalistes mettent en scène des paysan.ne.s et la dureté de leur réalité. Ils montrent et éduquent le public sur la réalité d'une classe sociale qu'il n'a pas l'habitude d'admirer sur la toile. Les pompiers idéalisent, certes, mais demandent au public de réfléchir sur ce qu'il voit. Alors que Courbet ouvre les yeux du peuple en le confrontant à une réalité qu'il n'avait jamais vue représenter avant, l'art pompier préfère faire participer le public et l'amener à tirer ses propres conclusions.

La thèse de l'interaction entre l'art pompier et le public est également avancée par Louis-Marie Lécharny et Aleksa Celebonovic. Pour Lécharny, le lien interactif entre l'œuvre et les regardant.e.s se situe dans l'inclusion du public dans la scène représentée. Le grand format des œuvres, qui rappelle les décors de théâtre, invite les regardant.e.s à s'immiscer à l'intérieur de celles-ci, créant ainsi une expérience immersive[112]. Pour Celebonovic, l'interactivité se manifeste dans la gestuelle présente dans les œuvres pompières et la réflexion qu'elle engendre. Le mouvement ou la gestuelle des personnages saisis sur le vif, bien que d'apparences parfois exagérées ou étant prétexte à démontrer les prouesses techniques de l'artiste, entraîne plutôt une réflexion de compréhension chez les regardant.e.s. Ceux-ci et celles-ci cherchent à comprendre la narration précédant et suivant

[110] Courbet considère l'art réaliste comme un « art démocratique ». Cette affirmation de Courbet se veut probablement une critique du règne impérial de Napoléon III. Voir Anonyme, « Partie littéraire : Causerie de la quinzaine », *Le Courrier du dimanche*, dimanche 1er septembre 1861, p. 5; Thomas Schlesser, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie », *Images Re-vues*, nº 1, 2005, p. 2-4.; Fabrice Masanès, *Gustave Courbet 1819-1877 : Le dernier des romantiques*, Cologne, Taschen, 2006, p. 12-16.

[111] Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 7, 11.

[112] Louis-Marie Lécharny, *op. cit.*, 1998, p. 74.

le mouvement présenté[113]. Il importe au public de remplir ce vide narratif avec sa propre réflexion et lui demande de ne pas être passif. Le public doit interpréter les sujets et voir ce qui n'est pas montré. À titre d'exemple, à la fin du XIX[e] siècle, l'industrie minière est en grève depuis quelque temps et les journaux de toute la France rapportent les mouvements ouvriers. L'Europe entière est sous l'effet d'une crise économique de surproduction qui dura plus de dix ans[114]. Au Salon de 1880, avec *La Grève des Mineurs*[115] (fig. 20), l'artiste académique Alfred-Philippe Roll[116] (1846-1919) présente ce qui constitue l'un des premiers tableaux français portant sur une grève ouvrière. En fait, de mémoire, le public ne se souvient pas d'avoir déjà vu des ouvriers mineurs représentés tout court[117]. C'est bien l'une des rares fois où l'art académique devance les réalistes pour représenter un groupe social auparavant absent des beaux-arts. Cependant, Roll n'utilise pas l'approche

[113] Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 80.

[114] Camille Baillargeon, « 1880 : Des mineurs en grève au Salon ou de l'influence de la peinture sur les acquis sociaux », *HIOES - Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale*, n° 29, 2007, p.2. En ligne. < http://www.ihoes.be/PDF/Baillargeon_1880_mineurs_greve_salon.pdf >. Consulté le 22 avril 2021.

[115] L'œuvre fait son entrée au Salon de 1880 et est exposée quelques fois après. Elle reste dans la mémoire collective des artistes et du public. Elle est mentionnée à quelques reprises, notamment par les peintres Camille Corot (1796-1875) et Lucien Jonas (1880-1947) qui notent la force de la composition et des émotions qui l'habitent. Malheureusement, l'œuvre n'est plus exposée après 1931. Mal entreposée, elle se détériore vite et il ne reste plus que deux fragments de l'œuvre originale. Voir André Pératé, « Les Salons de 1907 », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1907, p. 441-458. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203170x/ >. Consulté le 29 août 2021.; Camille Baillargeon, *loc. cit.*, p. 7.

[116] Je conçois que quelques critiques et historien.ne.s de l'art pourront désaprouver l'insertion de Roll dans le camp des peintres pompiers. Il est vrai que de son vivant, Roll ne cherche pas vraiment à s'identifier à un mouvement artistique en particulier. Cependant, il est bel et bien ancré dans la tradition académique et plusieurs auteur.e.s le considèrent appartenant à l'art pompier. Roll était l'élève de Jean-Léon Gérôme et Léon Bonnat, deux peintres pompiers affirmés. Roll est inclus dans la majorité de la littérature sur l'art pompier. Un texte de la revue *Mercure de France* de 1896 le surnomme même un « pompier tournesol ». Voir Quasi, « Petit vapereau des peintres, des sculpteurs et des ouvriers d'art », *Mercure de France*, tome XVIII, avril 1896, p. 126.; Léopold Honoré, « Alfred Roll, painter and sculptor », *The Studio : An Illustrated Magazine of Fine Applied Art,* vol. 50, n° 210, septembre 1910, p. 255.; Henri Marcel, « Alfred Philippe Roll », *Academy Notes*, vol. X, n° 2, avril 1915, p. 9. Pour des exemples d'ouvrages ou articles qui considèrent Roll comme étant un pompier, voir Pierre Cabanne, « Évolution et maître de la peinture. L'art contemporain: Fin de l'Académisme et de l'Art officiel *», Cahier de notre jeunesse,* 1 mars 1947, p. 33.; Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 44, 69-70.; Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 164, 188.; Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1984, p. 27, 46.; Cécile Ritzenthaler, *op. cit.*, p. 278-281.; Louis-Marie Lécharny*, op. cit.*, 1998, p. 18, 37. Si Roll est parfois considéré comme un « naturaliste », il est important de comprendre que ce mouvement piétine à la fois les limites de la peinture pompier et de la peinture de l'avant-garde. Cette intention de créer des courants artistiques définis ne reflète pas toujours la réalité de l'époque et de ses artistes. Il est probable que cette catégorisation de Roll comme « naturaliste » soit simplement une façon de lui retirer l'étiquette de peintre pompier et permettre à l'histoire de l'art d'insérer Roll dans le discours du XIX[e] siècle sans qu'il ait à porter les stygmates de l'art pompier. Voir Adrian Jenkins*, Painters and peasants : Henry La Thangue and British rural naturalism 1880-1905* (catalogue d'exposition), 2000, Bolton, Bolton Museum and Art Gallery, 2000, p. 32.

[117] René Ménard, « Salon de 1880 », *L'Indépendance Belge*, 25 mai 1880, p. 1. En ligne. < https://uurl.kbr.be/1066685 >. Consulté le 22 avril 2021.; Camille Baillargeon, *loc. cit.*, p. 1-2.

« confrontante » des réalistes. Quelques critiques de l'époque présument des intentions de l'artiste et déclarent que Roll invite le public à tirer ses propres conclusions sur l'œuvre[118], laissant ainsi entendre que l'œuvre est une dénonciation et une critique du monde industriel et des conditions de travail des ouvriers : « Il montre avec une éloquence terrible une plaie hideuse dans la société moderne, et laisse au spectateur le soin d'en tirer la conclusion qu'il voudra »[119]. Roll avoue avoir voulu susciter l'empathie du public[120]. En évoquant un sentiment de pitié chez les bourgeois.e.s, Roll espère que ceux-ci et celles-ci se sentent moins attaqué.e.s par l'œuvre. L'absence du corps patronal dans l'œuvre, alors que sont présents uniquement les ouvriers et les gendarmes, aide à limiter la confrontation entre les bourgeois.e.s et les ouvriers. Toutefois, la pitié engendrée par le sujet conduit les bourgeois.e.s à s'interroger sur la situation et à se voir quand même inclus.e.s dans le conflit[121]. Roll demande ainsi au public bourgeois de réfléchir et de comprendre qu'il fait partie du problème.

Courbet n'avait pas totalement tort de dire que l'art pompier servait l'élite. Il est vrai qu'il a été souvent utilisé comme outil de propagande par le gouvernement en place, comme la plupart des courants artistiques d'ailleurs. Par exemple, le portrait de Napoléon III de Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864) sert à promouvoir l'Empereur (fig. 21). Par l'entremise de la description de l'œuvre, Théophile Gautier louange Napoléon III lorsqu'il considère le portrait possédant « une majesté simple et tranquille qui s'impose sans effort et ne permet pas un instant de doute sur l'auguste nature de la personne représentée »[122]. De plus, le buste de Napoléon I^{er} placé à ses côtés ainsi qu'une aigle napoléonienne à l'arrière-plan, rappelle son association avec le premier empereur français. Napoléon III doit une partie du succès de ses débuts à son lien filial avec son illustre oncle. Il est donc à son avantage de rappeler à la mémoire le Premier Empire et la gloire nationale qu'il a fait naître[123]. La présence de l'ouvrage de Jules César, *Commentaire sur la guerre des Gaules*,

---

[118] Louis de Fourcaud, « Au Salon : scènes populaires », *Le Gaulois*, 10 mai 1880, p. 2. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k523442p >. Consulté le 22 avril 2021.

[119] René Ménard, *loc. cit.*, p. 2.

[120] Azar du Marest, « Alfred Roll », *À travers l'idéal : Fragments du journal d'un peintre*, Paris, Perrin et Cie, 1901, p. 286-287.

[121] Camille Baillargeon, *loc. cit.*, p.2-4.

[122] Théophile Gautier, « Salon 1863 », *Le Moniteur universel*, n^{o} 143, samedi 23 mai 1863, p. 1.

[123] André Encrevé, *op. cit.*, p. 71.

reposant sur des cartes de la France sur la table à côté de l'Empereur n'est pas anodine[124]. Le livre associe Napoléon III avec le plus grand empereur romain et ses désirs d'expansion. Aussi, l'histoire des Gaulois s'insère dans le processus de création du nationalisme et de l'identité nationale en France[125]. Cependant, l'art pompier est aussi dénonciateur des politiques en place. Avec *Les Romains de la décadence*[126] (fig. 22), Thomas Couture (1815-1879) non seulement incite le public à s'immiscer dans son œuvre comme le note Théophile Gautier[127], mais il demande aussi aux regardant.e.s de réfléchir sur la symbolique de son travail, doublant ainsi la notion d'interactivité avec son public. Les regardant.e.s comprennent qu'il s'agit d'une dénonciation du système monarchique en place. Après sa présentation au Salon de 1847, l'œuvre est acclamée[128] et la critique prête immédiatement des intentions de dénonciation à Thomas Couture. Dans le journal *La Réforme*[129], Auguste Luchet (1806-1872) se demande si Couture n'a pas représenté la décadence des Français.e.s et surtout de la monarchie de Juillet. Même Napoléon-Jérôme Bonaparte (1822-1891), neveu de l'empereur Napoléon I^{er} et cousin du futur empereur Napoléon III, est courroucé,

[124] Les photographies actuelles de l'œuvre de Flandrin ne permettent pas de discerner ce détail. Le château de Versailles, où réside l'œuvre, n'a pu confirmer cette information due à l'état actuel de l'œuvre et la perte de certains détails. Cependant, la mention de la présence de l'ouvrage de César par Théophile Gautier au moment de la présence de l'œuvre au Salon peu de temps après sa production est une confirmation en soi. Voir Théophile Gautier, *loc. cit.*, samedi 23 mai 1863, p. 1.

[125] Au XIX^{e} siècle, la France considère les Gaulois comme étant leurs ancêtres. Cette notion a été discutéée plus en détail dans la partie *1.1.4 Thèmes récurrents* abordant la nudité.

[126] Il semble y avoir une incongruité concernant le titre de l'œuvre. L'œuvre est intitulée l'*Orgie romaine* lors de sa présentation au Salon de 1847.

[127] Théophile Gautier évoque en ces termes l'œuvre de Thomas Couture : « Toutefois, en fait de couleurs, il nous a paru avoir plus d'harmonie encore que de mélodie : c'est clair, léger, agréable à la vue; point de trous ni de taches, la perspective aérienne est parfaitement gardée; il semble que l'on pourrait entrer dans la toile et aller s'asseoir sur le triclinium à côté de cette belle femme au regard mystérieux ». Voir Théophile Gautier, *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod et cie, 1847, p. 16. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6552978g/ >. Consulté le 23 janvier 2020.

[128] Théophile Gautier louange le travail de Couture et son analyse de la lumière et de la teinte de peau de ses personnages, suggère que l'action ne se situe pas à Rome, comme le laisse entendre le titre, mais plutôt dans un endroit un peu plus au nord. Ces éléments pourraient laisser entendre de manière voilée que la scène est localisée en France. Voir *Ibid.*, p. 8-20.

[129] Auguste Luchet, « A propos du Salon de 1847 », *La Réforme*, mardi 27 avril 1847, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6799889p/ >. Consulté le 26 février 2020. Quelques décennies plus tard, Victor Fournel attribue la même intention à Couture. Voir Victor Fournel, *Les artistes français contemporains : Peintres-sculpteurs*, Tours, Alfred Mame et fils, 1885, 2e éd., p. 342. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610096f/ >. Consulté le 26 février 2020.

car il y voit une critique de l'empire napoléonien[130]. Les personnages de Couture représentent l'élite romaine et sont montrés ivres, fervents de luxure, épuisés et fainéants. L'œuvre est réalisée quelques mois avant la chute de la monarchie de Juillet, au moment où la monarchie est défaillante. Le public comprend que Couture a représenté la décadence de la société française. Couture n'a jamais démenti ces allégations et l'artiste semblait très critique de la classe dirigeante[131]. Effectivement, l'art pompier a quelque chose à dire et il n'est pas seulement la marionnette d'un pouvoir en place. Il peut critiquer et dénoncer en sollicitant la capacité d'interprétation du public.

1.1.4 Art pompier – aujourd'hui

Lorsque les historien.ne.s de l'art reconstruisent le XIX^e^ siècle artistique, ils et elles mettent l'accent sur des courants et mouvements qui étaient à l'époque considérés comme mineurs et parfois peu appréciés. Nous avons donc une vision un peu erronée de cette période.

Aujourd'hui, nous reconnaissons l'importance du Réalisme et de l'impressionnisme, et nous les insérons dans la narration historique de l'époque, mais nous avons écarté l'art académique qui était pourtant la force dominante et le miroir de sa société au XIX^e^ siècle[132]. L'histoire de l'art a donc réécrit le passé pour satisfaire les goûts du présent.

L'excellence d'exécution des artistes pompiers n'a pas de commune mesure pendant au moins un demi-siècle, ce qui fait de ce courant un incontournable. C'est par l'évasion d'une réalité peu agréable et par une stratégie pour échapper à un régime strict et austère que l'expression de fantasmes tabous a pu être possible. C'est aussi un art qui a mené à la création de mouvements importants du XX^e^ siècle. Sans l'art pompier, il n'y aurait pas le surréalisme et la fiction rendue crédible par le traitement hyperréaliste des éléments. Il n'y aurait pas l'hyperréalisme avec son goût du réel et le réalisme saisissant de ses œuvres. L'art pompier inspire même la bande dessinée européenne avec la recherche presque historienne qu'elle implique ainsi qu'avec l'utilisation des

[130] Patricia Mainardi, « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand tenu le 25, 26, 27 mai 1987, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989, p. 60.

[131] Pierre Vaisse, « Thomas Couture ou le bourgeois malgré lui », *Romantisme*, n^o^ 17-18, 1977, p. 103-122. En ligne. < https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5128 >. Consulté le 4 août 2021.

[132] Aleksa Celebonovic, *op. cit.*, p. 13.

couleurs académiques et la manipulation des teintes de gris pour travailler la lumière et les ombres[133]. L'artiste surréaliste Salvador Dalí (1904-1989) était un grand admirateur des pompiers[134]. Même Pablo Picasso (1881-1973), dans ses premières années, s'inspirait et faisait l'apologie de Meissonier et Bouguereau[135]. Dalí dira de Picasso qu'il avait peur des pompiers, car selon lui, Picasso fabriquait du « laid » parce qu'il avait peur du « beau » de Bouguereau[136]. Alors, si l'un des artistes les plus importants de l'histoire redoutait l'art pompier, c'est parce que l'art pompier avait bel et bien quelque chose à dire!

1.2 William Bouguereau

Les précédentes mises en contexte historique et artistique de l'art pompier mènent à la présentation de William Bouguereau, l'artiste au cœur de ce mémoire. Bouguereau est reconnu pour ses portraits de paysannes où la spiritualité et la simplicité de cette classe sociale sont mises au premier plan. Il est aussi fervent de scènes religieuses et mythologiques, bien que celles-ci soient moins aimés du public. Artiste prolifique, Bouguereau aurait produit plus de 800 œuvres peintes terminées, sans compter ses nombreux dessins, aquarelles, esquisses et autres œuvres non signées[137]. Renommé pour sa fidélité à la tradition académique, il reçoit plusieurs distinctions au cours de sa carrière et est respecté par ses collègues académiciens. De son vivant, il jouit d'une grande popularité auprès des acheteurs, mais il est méprisé et stigmatisé par les artistes de l'art moderne. La critique l'encense au début de sa carrière, mais fait progressivement volte-face avec l'émergence de l'avant-garde réaliste. Aux yeux des historien.ne.s de l'art d'aujourd'hui, mais aussi de certain.e.s critiques et artistes du XIX^{e} siècle, Bouguereau personnifie le parfait antagoniste qui

---

[133] Pour les différents courants artistiques influencés par l'art pompier, voir *Ibid.*, p. 24; Louis-Marie Lécharny*, op. cit.*, 1990, p. 204-206.; *Idem*, 1998, p. 88-98.

[134] Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1984, p. 34; *Idem*, *op. cit.*, s.d., p. 5.

[135] Dans plusieurs entretiens télévisés, Salvador Dali mentionne son admiration pour les peintres pompiers et donne ses impressions de Pablo Picasso, en évoquant notamment son admiration et sa peur de la peinture académique. Voir Jean Bescont et Guy Labourasse, *Salvador Dali à propos de Picasso*, Paris, extrait d'émission de télévision *Main dans la main*, son, noir et blanc, 13 juin 1964, 0 min. 30 sec. En ligne. < https://www.ina.fr/video/I15015855 >. Consulté le 6 mars 2020.; Pierre Jourdan, *Rencontre avec Salvador Dali*, Paris, émission de télévision *Discorama*, son, noir et blanc, 14 février 1971, 7 min. 10 s. En ligne. < https://www.ina.fr/video/I04197090 >. Consulté le 6 mars 2020. Voir aussi Borghi & Co., *William-Adolphe Bouguereau, L'Art Pompier* (catalogue d'exposition), New York, Borghi & Co., 1991, p. 11.

[136] Salvador Dali, *Les cocus du vieil art moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1989 [1956], p. 23.

[137] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010b, p. 10.

tente de prévenir et empêcher la montée de la modernité lorsqu'il défend l'importance d'une bonne exécution de la ligne et du dessin[138]. L'amour de son public persistera bien après les premiers reproches de la critique. Cependant, les critiques auront finalement raison de lui puisqu'à sa mort, il est vite oublié par ses pairs, par les historien.ne.s de l'art et le public.

Vers la fin du XX^e^ siècle, l'émergence d'un intérêt nouveau pour Bouguereau, ainsi qu'une reconsidération de l'art académique par les historien.ne.s de l'art, redonnent à l'académisme un peu de son lustre d'autrefois. Toutefois, la réhabilitation n'est pas encore complète. Bouguereau est fréquemment omis du *curriculum* des cours d'histoire de l'art[139] et l'art académique est souvent enseigné dans l'unique but de promouvoir la supériorité de l'art moderne. Pour Albert Boime, les académiciens ne sont pas nécessairement oubliés, mais sont souvent réduits à la figure d'opposition au Réalisme. La publication de quelques monographies sur Bouguereau dans les dernières années et une exposition récente en sol américain est susceptible d'alimenter l'intérêt grandissant pour ce peintre[140]. La partie qui suit vise à démontrer le profil professionnel de Bouguereau à travers sa

[138] Le critique d'art Félix Léal confronte directement Bouguereau et Courbet. Voir Félix Léal, « Salon bordelais : Dix neuvième exposition de la Société des Amis des Arts », *La Gironde*, n° 6739, dimanche 17 avril 1870, n.p. Plusieurs autres publications au XIX^e^ siècle dressent les deux artistes l'un contre l'autre ou mentionnent l'opposition de Bouguereau à tout changement artistique. Pour quelques exemples, voir Arnould Frémy, « Le Salon », *Le Charivari*, lundi 6 juillet 1857, n.p.; Simon Boubée, « Le Salon de 1881 », *La Gazette de France*, mercredi 1^er^ juin 1881, n.p.; Anonyme, « L'opinion du voisin », *Moniteur des arts*, n° 1926, vendredi 5 décembre 1890, p. 417.; Francisque Laharne, « La scène à faire », *Gil Blas*, n° 4913, lundi 1^er^ mai 1893, p. 1. Chez les auteur.e.s de la fin du XX^e^ siècle et début du XXI^e^ siècle, voir Thérèse Burollet, *op. cit.*, 1984, p. 53-54.;Cécile Ritzenthaler, *op. cit.*, p. 56.; Borghi & Co., *op. cit.*, p. 7.; Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 21.; Didier Jung, *op. cit.*, p. 293-294.; Abigail Solomon-Godeau, « William-Adolphe Bouguereau : A Problem for Art History », dans Tanya Paul et Stanton Thomas (dir.), *Bouguereau & America* (catalogue d'exposition), New Haven / Londres, Yale University Press, 2019, p. 66.

[139] Un catalogue d'exposition sur l'art pompier de 1974 fait le même constat. Voir Albert Boime et Stuart Pivar, *Art Pompier : Anti-Impressionism 19 th Century French Salon Painting* (catalogue d'exposition), Hempstead, Emily Lowe Gallery, 1974, n.p. Dans son célèbre ouvrage *Histoire de l'art*, E. H. Gombrich ne fait aucune mention des artistes pompiers proéminents tels que William Bouguereau, Alexandre Cabanel, Ernest Meissonier, ou Thomas Couture. Il fait à peine allusion à l'art académique et celui-ci n'est jamais expliqué ou détaillé. D'ailleurs, Gombrich ne semble pas vouloir même reconnaitre l'art académique en tant que mouvement de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Gombrich l'amalgame avec le néoclassicisme, le classicisme et autres doctrines issues des académies européennes. Dans son livre *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, utilisé surtout à des fins pédagogiques, Michelle Facos résume l'art du XIX^e^ siècle et omet l'art académique de sa trame narrative. Elle fait malgré tout référence à Cabanel, Meissonier, et Couture, mais refuse toute mention de leur courant artistique. Même Bouguereau, l'artiste le plus prolifique et populaire de son temps, est totalement absent de son ouvrage. Facos ne dédie aucun chapitre ou paragraphe à l'art académique, pourtant courant dominant de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle en France. Lorsqu'elle fait mention de l'art académique (trois mentions), c'est toujours en articulant une réflexion péjorative ou dans le cadre d'une comparaison peu flatteuse avec d'autres courants. Pour les mentions de l'art académique par Gombrich et Facos, voir E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 394-395, 508, 511, 525, 586; Michelle Facos, *op. cit.*, p. 124-126, 276-277, 333.

[140] La dernière exposition sur Bouguereau *Bouguereau & America* a été présentée entre février 2019 et mars 2020 au Milwaukee Art Museum, au Memphis Brooks Museum of Art et au San Diego Museum of Art Voir Tanya Paul et Stanton Thomas (dir.), *op. cit.*, 191 p. Pour les monographies les plus récentes sur William Bouguereau, voir Damien

formation, son parcours professionnel, ainsi que sa place dans l'histoire de l'art. Une attention particulière sera portée sur la période menant à la production de *Dante et Virgile*, qui est le point focal de ce mémoire.

1.2.1 Biographie et parcours académique

C'est dans la ville de La Rochelle, en France, que naît William-Adolphe Bouguereau, le 30 novembre 1825. Provenant d'un milieu familial modeste et éloigné des grands centres urbains et artistiques de l'époque, Bouguereau ne semble pas prédisposé à un futur artistique prometteur[141]. Il devient pourtant l'un des artistes les plus influents de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, autant auprès de ses pairs que du public. C'est au collège de Pons que Bouguereau entame ses premières études artistiques en 1839, alors qu'il est âgé de 14 ans. Il apprend le dessin auprès du professeur Louis Sage (1816-1888), lui-même ancien élève du peintre Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Deux ans plus tard, à la demande de son père, Bouguereau interrompt ses études et se rend à Bordeaux pour rejoindre la nouvelle aventure entrepreneuriale de la famille et contribuer financièrement à la vie familiale[142]. Malgré l'arrêt de ses études, il continue à pratiquer le dessin et montre clairement un intérêt pour les arts. L'ennui s'empare de Bouguereau dans ses nouvelles fonctions de commis de bureau et l'artiste en devenir passe son temps à décorer ses papiers administratifs de croquis divers[143]. Son père, ne voulant pas le priver de son plaisir à dessiner, consent à l'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux[144]. Cependant, le père exige que les études de son fils ne mènent jamais vers une carrière artistique qu'il juge futile et dépourvue d'avenir[145]. En 1841, Bouguereau commence alors sa formation à Bordeaux sous les enseignements

Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, 534 p.; Didier Jung, *op. cit.*, 390 p.; Kara Lysandra Ross et Frederick C. Ross, *William Bouguereau*, trad. par Catherine Pierre-Bon, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2018, 240 p.

[141] La Rochelle n'avait pas de vie artistique riche et était bien loin de l'effervescence culturelle des grandes villes. Voir Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 17.

[142] En 1841, le père de William, Théodore Bouguereau, quitte l'île de Ré, près de La Rochelle, et décide d'installer sa famille à Bordeaux et démarre une petite entreprise d'huile d'olive. Voir Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 56; Didier Jung, *op. cit.*, p. 35-36.

[143] *Ibid.*, p. 36.

[144] Aussi appelée l'école municipale de Bordeaux.

[145] Le père de Bouguereau exprime à son fils que sa permission est conditionnelle. William peut s'enrôler à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, mais il ne désire pas qu'il devienne artiste de profession. Le père de Bouguereau finira par céder en disant à son fils que s'il décide d'entreprendre une carrière artistique, il ne pourra pas compter sur son aide financière ou autre. Voir Mark Steven Walker, « William Bouguereau under the reign of Napoleon III », Mémoire

de Jean-Paul Alaux (1788-1858), ancien élève d'Horace Vernet (1789-1863). Bouguereau ne peut assister à tous les cours puisqu'il doit maintenir ses fonctions dans l'entreprise familiale et, ironiquement, financer son aventure académique[146]. Conséquemment, il ne reçoit pas une formation complète comme les autres élèves. Malgré tout, quelques années plus tard, en 1844, Bouguereau remporte le premier prix en peinture de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, faisant meilleure figure que ses camarades de classe qui eux jouissent pourtant d'une éducation à temps plein[147].

Appuyé et encouragé par ses succès, Bouguereau demande finalement l'approbation paternelle pour entreprendre une carrière artistique. Avec réticence et résignation, le père de Bouguereau l'autorise à poursuivre ses ambitions artistiques et il peut enfin envisager de partir en direction de Paris en 1846. Pour financer ses prochaines études dans la capitale française, Bouguereau demande l'aide de son oncle, résidant à Mortagne[148], pour dénicher des clients potentiels dans cette région. Bouguereau produit 33 portraits à l'huile sur une période de trois mois, tirant probablement profit d'un manque de présence d'artistes-peintres dans la région ainsi que de la demande des habitant.e.s aisé.e.s à se faire portraiturer[149]. Avec une bourse bien garnie, du moins bien plus élevée que le maigre salaire qu'il gagnait dans l'entreprise paternelle, Bouguereau peut enfin partir pour la Ville Lumière et espérer gagner sa place parmi les grands.

Arrivé à Paris en 1846 et armé d'une lettre de recommandation d'Alaux, Bouguereau se présente à l'atelier de François-Édouard Picot (1786-1868) avec la ferme intention de préparer son entrée à

---

de maîtrise, Riverside, University of California, 1982, p. 9.; Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 53-59; Didier Jung, *op. cit.*, p. 37.

[146] Bouguereau, comme un grand nombre d'artistes pompiers, est issu d'un milieu peu fortuné. Ces artistes devaient trimer dur pour financer leurs études artistiques. Voir Thérèse Burollet, *op. cit.*, 1984, p. 34.; Jacques Thuillier, *op. cit*., 1984, p. 45-47.

[147] Ses collègues de classes seront d'ailleurs furieux du succès de Bouguereau et tenteront même en vain de contester les résultats. Voir Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 60; Didier Jung, *op. cit.*, p. 40.

[148] Appelé Mortagne-sur-Gironde depuis 1895. Il s'agit d'une ville portuaire du sud-ouest de la France dans la région de la Nouvelle-Aquitaine.

[149] Puisque Mortagne est une région éloignée de France, il est concevable que peu d'artistes-peintres y séjournaient. La classe bourgeoise a sûrement vu la présence de Bouguereau dans la région comme une belle occasion de se faire portraiturer. Voir Marius Vachon, *W. Bouguereau*, Paris, A. Lahure, 1899, p. 11.; Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 62; Didier Jung, *op. cit.*, p. 41.

l'École Royale des Beaux-Arts[150]. Quelques mois plus tard, il termine 99e au test d'admission et réussit de justesse à obtenir une des 100 places disponibles. Lors de ses études dans la fameuse institution, il reçoit les enseignements de différents professeurs de renom tels que Jean-Auguste-Dominique Ingres et Pierre-Jean David d'Angers[151] (1788-1856). Que ce soit lors de ses cours à l'École Royale ou lorsqu'il fréquente l'atelier de Picot, Bouguereau travaille assidûment dans le but d'atteindre l'ultime récompense : le Grand Prix de Rome[152].

En avril 1848, Bouguereau y participe pour la première fois. Au même moment, la situation politique est tendue et la monarchie de Juillet s'effondre. Le gouvernement provisoire mis en place éprouve des difficultés, causant des manifestations et une montée aux barricades qui menacent Paris. En mai 1848, alors que la Deuxième République n'a que quelques mois d'existence, des manifestants expriment leur mécontentement à l'Assemblée nationale et s'ensuivent les émeutes sanglantes de juin 1848 déclenchées par la fermeture des Ateliers nationaux[153]. Bouguereau et plusieurs de ses collègues répondent à l'appel aux armes d'Alphonse de Lamartine (1790-1868) et d'Alexandre Ledru-Rollin (1807-1874) et s'engagent dans la Garde nationale pour défendre Paris et ramener l'ordre. Bouguereau est témoin des atrocités de la rébellion qui laisseront une forte impression sur lui[154]. Après l'agitation des manifestations, les résultats du Grand Prix de Rome sont dévoilés. Cependant, les juges ne s'entendent pas sur le lauréat du premier prix. Ils décident alors de s'abstenir de couronner un grand gagnant et choisissent plutôt d'octroyer deux deuxièmes

[150] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 64.; Didier Jung, *op. cit.*, p. 43.

[151] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 68.

[152] Concours dont le premier prix consiste en un séjour de quatre ans à l'Académie de France à Rome.

[153] Après la révolution de février 1848, les Ateliers nationaux sont créés en mars 1848 par l'État pour donner du travail aux chômeurs parisiens.

[154] Dans son journal intime, Bouguereau fait mention de cet événement. Il ira même jusqu'à qualifier ses compatriotes de « Caïn », premier meurtrier de l'humanité. Dans la partie *4.2.2 Cannibalisme du peuple* du quatrième chapitre de ce mémoire, j'expliquerai en détail en quoi ce qualificatif est révélateur dans le symbolisme de *Dante et Virgile* de Bouguereau. Voir Damien Bartoli et Frederic C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 74; Didier Jung, *op. cit.*, p. 51-53. Bouguereau n'en fait pas mention dans son journal personnel, mais les insurgés auraient commis des actes de cannibalisme. Les faits sont rapportés dans différents quotidiens. Voir Anonyme, « Paris 24 juin », *Le Constitutionnel : Journal politique, littéraire, universel*, nº 177, dimanche 25 juin 1848, n.p.; Anonyme, *L'Assemblée nationale*, nº 180, lundi 9 octobre 1848, n.p.; Maurizio Gribaudi et Michèle Riot-Sarcey, *1848 la révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2009, p. 230.

places parmi les participants. Bouguereau termine deuxième aux côtés de Gustave Boulanger (1824-1888)[155].

Enhardi par ce prix, Bouguereau pose de nouveau sa candidature au Grand Prix de Rome l'année suivante. Malheureusement, il sort bredouille du concours[156]. Cette même année, il expose aussi pour la première fois au Salon de peinture et de sculpture en y présentant deux œuvres *Égalité devant la mort*[157] (fig. 23) et *Portrait de Mlle CC*[158]. Didier Jung et Philippe Saunier offrent une analyse d'*Égalité devant la mort* qui dément la réputation de Bouguereau de ne pas être engagé dans son art[159]. Les deux auteurs suggèrent que l'œuvre symbolise la révolution de 1848 où Bouguereau, engagé dans la Garde nationale, est témoin des massacres de mai et juin. L'œuvre est

[155] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 72-76.

[156] *Ibid.*, p. 76-77.

[157] À l'époque, l'œuvre s'intitulait uniquement *Égalité*.

[158] Il n'existe pas d'image de *Portrait de Mlle CC*, car l'œuvre n'a jamais été photographiée ou les photographies n'ont pas été rendues publiques. Le registre des ouvrages et celui des artistes ont mal orthographié le nom de Bouguereau. En effet, une faute d'orthographe donne à l'artiste le patronyme de « Bonguereau », rendant ainsi les recherches un peu plus ardues. Voir Archives nationales, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des ouvrages - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015a. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-6i9saq5be-oebbuu8aunyy/Cote_KK_43_Ouvrages_du_salon_1848_2_MI_153_000106 >. Consulté le 12 juillet 2019.; Archives nationales, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des artistes - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015b. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-61xlr5g56--1fw16volz4y1q/Cote_KK_20_Notices_du_salon_1849_2_MI_150_000028 >. Consulté le 12 juillet 2019.; Archives nationales, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des procès-verbaux des décisions du Jury - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015c. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-aay422gyv--18pqkg9z6lk3o/Cote_KK_64_PV_du_Jury_1849_2_MI_155_000014 >. Consulté le 12 juillet 2019.; Archives nationales, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des procès-verbaux des décisions du Jury - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015d. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-aay422gyv--18pqkg9z6lk3o/Cote_KK_64_PV_du_Jury_1849_2_MI_155_000031 >. Consulté le 12 juillet 2019.

[159] Il est vrai que Bouguereau décidera de s'éloigner des sujets trop révolutionnaires ou violents de ses débuts. *Égalité devant la mort* et *Dante et Virgile*, deux œuvres entamées au même moment, mais terminées à deux ans d'intervalle semblent être les dernières excursions de Bouguereau dans le tragique et la violence. D'ailleurs les deux œuvres partagent une technique inédite chez Bouguereau. Ce sont les deux seules œuvres où Bouguereau expérimente avec un mélange de peinture et de sable pour représenter l'aridité et la rugosité du sol. Bouguereau s'abstiendra d'explorer de nouveau la violence corporelle comme il le fait avec *Dante et Virgile*, et ce, même si l'occasion se présente avec *La flagellation du Christ* où il préfère plutôt exploiter la sensualité. Bouguereau est conscient que ces thématiques ne sont pas très populaires auprès du public. *Égalité devant la mort* et *Dante et Virgile* resteront dans l'atelier de Bouguereau jusqu'à sa mort. Les héritiers de Bouguereau les offriront, avec trois autres œuvres, à titre de dation à l'État en 2010 et les œuvres trouveront leur place au Musée d'Orsay. Voir Didier Jung, *op. cit.*, p. 54.; Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 2019, p. 63.

l'expression du bouleversement de l'artiste qui a vu le tumulte et la violence des émeutes où les Français ont tiré sur leurs compatriotes[160].

1850 est une année faste pour Bouguereau. Il remporte les grands honneurs dans un concours d'expression avec *Tête d'expression : Le dédain* (fig. 24). Il participe également au Grand Prix de Rome pour la troisième fois et décroche enfin le prix tant convoité, mais avec une limitation. Puisque l'édition du Grand Prix de Rome de 1848 n'avait pas couronné de grand gagnant, un fonds supplémentaire est à la disposition des juges s'ils désirent donner plus d'un premier prix dans les trois années subséquentes. En 1850, les juges décident de prendre avantage des fonds supplémentaires en octroyant le premier prix à Paul Baudry et remettant un « second » premier prix à Bouguereau pour les efforts démontrés dans son œuvre *Zénobie retrouvée par les bergers sur les bords de l'Araxe* (fig. 25)[161]. Grâce à cette récompense, il entreprend un périple vers Rome pour y parfaire son éducation artistique. Puisqu'il est gagnant d'un « second » premier prix, son séjour en Italie est réduit à trois ans plutôt qu'aux quatre ans traditionnels. Dans la période d'attente entre sa soumission pour le Prix de Rome et la décision des juges, Bouguereau termine *Dante et Virgile*[162] qu'il avait préalablement entrepris en même temps qu'*Égalité devant la Mort* en 1848, mais qu'il avait mis de côté. Il présente le gigantesque tableau au Salon de 1850-1851[163]. Il quitte Paris en décembre et arrive dans la Ville éternelle au début de l'année 1851.

---

[160] Didier Jung postule qu'il s'agit de la seule incursion de Bouguereau dans un art révolutionnaire. Je conteste évidemment que cela n'est pas le cas. Je crois qu'il le fait aussi avec *Dante et Virgile*. Sans être révolutionnaire, je crois que l'ensemble de son œuvre démontre aussi certains enjeux sociaux, comme mentionné dans la partie suivante : *1.2.2 Corpus*. Voir Didier Jung, *op. cit.*, p. 53-54. Voir aussi Philippe Saunier, « L'éthos protestant de Bouguereau », *48/14 La revue du Musée d'Orsay,* nº 30, automne 2010, p. 75.

[161] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 82.

[162] Dans les registres du Salon de 1850-1851, l'œuvre porte le titre *L'enfer de Dante*. Voir Archives nationales, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des ouvrages - 1850 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015. En ligne. https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-6it8fypv0-1crjmr4gp4qtr/Cote_KK_44_Ouvrages_du_salon_1850_2_MI_154_000143>. Consulté le 12 juillet 2019. L'œuvre est présentée sous le titre *Dante et Virgile aux Enfers* en 1984 dans sa première exposition depuis le Salon de 1850-1851 et apparaît encore sous ce titre dans différentes publications. Une publication aussi récente que 2019 lui donne aussi ce titre. Cependant, sur le site internet du musée d'Orsay, elle porte le titre *Dante et Virgile*. Voir Louise D'Argencourt, « Dante et Virgile aux Enfers », dans Louise D'Argencourt et Mark Steven Walker (dir.), *op. cit.*, p. 145.; Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 2019, p. 63.

[163] Léon Plée, « Études et croquis : William Bouguereau », *Les Annales Politiques et Littéraires*, 27 août 1905, p. 131. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5867174d/ >. Consulté le 31 août 2019.; Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 82.

1.2.2 Corpus

Au début de sa carrière, Bouguereau s'aventure vers le tableau d'histoire ainsi que vers des thèmes plus troublants. Acclamées par la critique et le public, les scènes d'histoires et les scènes à lourde charge émotionnelle ne trouvent cependant pas d'acheteurs. L'artiste délaisse vite ces deux genres en voyant que ses représentations de paysannes ont de meilleures retombées financières.

Si au départ, les scènes religieuses de Bouguereau sont austères, il comprend vite que leur vente est plus ardue. C'est avec le succès de *L'Amour fraternel* (fig. 26) en 1851 que Bouguereau débute un style de peinture religieuse où la sainteté de la famille[164] est mise de l'avant. C'est avec *Sainte famille* (fig. 27) en 1863 qu'il cimente cette iconographie[165].

Bouguereau affectionne aussi les scènes mythologiques où ses habiletés à peindre des corps nus en mouvements sont rehaussées. *Les Oréades* (fig. 11) qu'il peint vers la fin de sa vie est un opus au mouvement, mais surtout à la nudité féminine qui est très présente chez Bouguereau. Si l'on regarde l'ensemble de son œuvre, force est de constater qu'il peint peu de nus masculins, *Dante et Virgile* est une de ses rares explorations du corps masculin.

Malgré une diversité de thèmes au début de sa carrière, ce sont surtout les représentations de paysannes qui font la renommée de Bouguereau (fig. 28 et 29). Les réalistes et les artistes pompiers ont représenté des scènes de cette classe sociale, mais ils s'y sont pris de manières différentes[166]. Il est certain que la version idyllique de la vie pastorale de Bouguereau et ses confrères ne ressemble en rien à celle des réalistes qui dépeignent la dureté du travail et de la vie des gens de la classe défavorisée. C'est sûrement pourquoi les critiques considèrent Bouguereau comme déconnecté des enjeux de l'époque puisqu'il n'affiche pas clairement ses positions à travers son art, préférant

[164] Il emboîte le pas avec ses congénères pompiers et utilise la femme pour représenter la spiritualité dans les scènes religieuses.

[165] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 146.

[166] Un parfait exemple est la comparaison qui peut être faite entre l'œuvre de Jean-François Millet (1814-1875), *Des Glaneuses* (1857) (fig. 30) et celle de Jules Breton (1827-1906), *Rappel des glaneuses* (1859) (fig. 31). Millet n'idéalise pas le corps des femmes. Elles s'affairent à la tâche et le poids de leur labeur est reflété dans leur corps trapu et leurs gestes lourds. Breton préfère montrer les paysannes lorsque leur journée de travail est terminée. Elles sont idéalisées et dégagent une noblesse et une sérénité accompagnées de la lumière douce et romantique de l'heure dorée, tout juste avant le coucher du soleil.

montrer une réalité idéalisée peuplée de jeunes paysannes au regard doucereux. Il est difficile de croire que le refus de Bouguereau de sombrer dans le misérabilisme, que certains artistes réalistes adoptent, fait de lui un artiste déconnecté. Il donne à ses paysannes une noblesse et une dignité peu associées à cette classe sociale. Les artistes de l'art pompier ont su habilement développer des stratégies de détournement des conventions, comme le démontre la mise en œuvre de la nudité et ses stratégies de distanciation narrative, temporelle et géographique. Je crois que les paysannes de Bouguereau sont aussi une tactique de détournement propre à l'art pompier. Plutôt que de combattre une rigidité des mœurs, Bouguereau et les artistes pompiers contournent un tabou artistique et remanient les goûts du public. Longtemps marginalisé, les paysan.ne.s s'imposent avec la Révolution française lorsqu'ils et elles sortent eux aussi dans les rues pour se faire entendre. Malgré leur présence pendant les journées de révolution et le recrutement des paysans dans l'armée de l'Empire, les paysan.ne.s appartiennent toujours à une classe sociale oubliée de la conscience artistique. Ils et elles restent un personnage qui n'a pas assez d'importance pour être dépeint par les artistes de l'époque. Ce n'est qu'au moment où le paysan devient citoyen à part entière, avec le suffrage universel de 1848, que Jean-François Millet (1814-1875), l'un des instigateurs du mouvement réaliste, l'introduit au Salon de 1848 avec *Un vanneur* (fig. 32) dont la facture brute reflète le labeur et la situation sociale du sujet[167]. Gustave Courbet et ses collègues reprendront le paysan affligé de Millet, mais le public refuse cette nouvelle esthétique et surtout ce nouveau sujet. Bouguereau et les pompiers donnent une belle facture à ce qui est perçu comme étant laid et permettent l'acceptation des paysan.ne.s par le public. De surcroît, Bouguereau trouve le moyen de convaincre le public de délier leurs bourses pour en acquérir quelques représentations. Le public devient alors plus conscient de la présence des paysan.ne.s et surtout de leur importance puisqu'ils et elles habitent maintenant les œuvres des grands artistes académiques. S'il est vrai que Millet introduit le paysan au Salon, Bouguereau a le mérite de l'avoir fait entrer dans les maisons.

[167] Entre février et juillet 1848, plusieurs manifestations et révoltes provoquent la chute de la monarchie de Juillet. Un des facteurs déterminants de cette révolution est la détresse rurale et les troubles agricoles qui sont causés par de mauvaises récoltes. L'œuvre de Millet est perçue comme un commentaire sur la situation ou du moins comme offrant une certaine sympathie envers les travailleurs agricoles. Pour une critique de l'œuvre de Millet au Salon de 1848, voir F. de Lagenevais, « Le Salon de 1848 », *Revue des deux mondes*, Paris, Revue des deux mondes, 1848, tome XXII, p. 282-299. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30515089/ >. Consulté le 19 mai 2021; Théophile Gautier, « Salon de 1848 (8e article) », *La Presse*, mardi 2 mai 1848, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431026r >. Consulté le 19 mai 2021. Pour une analyse de la situation agricole de 1848 en France, voir Albert Soboul, « Les troubles agraires de 1848 », *1848 et les révolutions du XIXe siècle*, tome 39, no 180, juin 1948, p. 1-20.

1.2.3 Critique

La présence de Bouguereau aux Salons est remarquée et louangée. Ses œuvres sont saluées et ses efforts sont célébrés par plusieurs critiques dont Théophile Gautier[168]. C'est au Salon de 1863 que le vent commence à tourner pour Bouguereau. Cette exposition annuelle apporte son lot de louanges, mais introduit également les premières attaques à son égard. Habituellement rapide à applaudir Bouguereau, Gautier n'approuve plus son travail[169]. Le critique et certains de ses collègues deviennent las de la perfection d'exécution de Bouguereau et des pompiers. Lorsque sa technique n'est pas mise en cause, ce sont ses sujets qui dérangent la critique. Les paysannes de Bouguereau, bien qu'appréciées du public, ne plaisent pas aux critiques qui leur préfèrent les versions moins idéalisées des réalistes. La critique, tout en admettant la qualité de son travail, lui reproche le manque d'imperfection qui trouble l'ensemble de l'œuvre. La constance de la qualité de son travail est monotone et prévisible aux yeux de celle-ci[170]. Au cours des années suivantes, les reproches sur son travail se feront plus fréquents et virulents[171].

C'est la finesse des tableaux de Bouguereau et son adhésion à la tradition académique qui le mènent à la gloire, mais qui entraînent aussi son déclin. Vers la fin du XIX^{e} siècle et surtout après sa mort en 1905, Bouguereau est l'objet de moqueries par les critiques et le monde de l'art. Les critiques d'art ainsi que les historien.ne.s de l'art de la première moitié du XX^{e} siècle voient les artistes de l'art académique du XIX^{e} siècle sous un mauvais œil. Bouguereau est particulièrement la cible de railleries et son nom disparaît des ouvrages d'histoire de l'art. S'il est mentionné, ce

[168] Théophile Gautier n'a que des éloges pour Bouguereau au début de sa carrière. Voir Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 143.

[169] Gautier écrit « On était en droit d'attendre davantage de M. Bouguereau d'après ses débuts si remarquables. […] Son exposition de cette année ne répond pas à ces brillantes promesses. Du classique, M. Bouguereau est tombé à l'académique dans le mauvais sens du mot. Sa grande toile des *Remords* rappelle trop les compositions d'école; l'artiste, au lieu de dégager peu à peu sa propre originalité, semble au contraire revenir à l'imitation et au poncif ». Voir Théophile Gautier, « Salon de 1863. IV », *Le Moniteur universel*, 20 juin 1863, p. 885.

[170] Théophile Gautier, « Salon de 1869 : peinture », *Journal officiel de l'Empire français*, mercredi 16 juin 1869, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2094807r/ >. Consulté le 20 mai 2021; Georges Lafenestre*, L'art vivant : La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881, tome I, 366 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96907376 >. Consulté le 23 mai 2021; Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 247; Didier Jung, *op. cit.*, p. 219-220.

[171] Damien Bartoli et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 146.

n'est que pour déprécier sa technique et son style[172] comme dans cette entrée le concernant dans le *Dictionnaire universel de la peinture*[173] :

> Peintre français, né à La Rochelle. Prix de Rome en 1850, Bouguereau connut de son temps une célébrité qu'on imagine mal aujourd'hui. Auteur de grandes décorations murales sèches et impersonnelles et de tableaux religieux d'une sentimentalité doucereuse (*Vierge consolatrice*, 1877, Musée du Louvre, Paris), il dut sa réputation à des nus mythologiques ou anecdotiques, faits en série dans une pâte lisse absolument dénuée de vie et d'une précision tout académique. Il fut membre de l'Institut en 1876. On osa le comparer à Raphaël[174].

Le dictionnaire *Petit Larousse de la Peinture*[175] offre une notice un peu moins cinglante, mais où les louanges et les insultes se chevauchent :

> […] Si certains [tableaux de Bouguereau] sont réalistes jusqu'à la minutie, mièvres ou même ridicules, d'autres, par contre, atteignent par leur matière vitrifiée et leur délicatesse de tons à une poésie suave. […] Les décorations murales qu'il exécuta à la cathédrale de La Rochelle et à Paris pour Sainte-Clotilde, Saint-Augustin ou Saint-Vincent-de-Paul, bien qu'habilement composées, sont plus lourdes et ternes[176].

Sa renommée résiste un peu plus longtemps en sol américain. À partir des années 1860 et jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, Bouguereau jouit d'une grande popularité auprès des acheteurs américains[177]. Cependant, au tournant du XX^e^ siècle, les critiques françaises sur la perfection de son travail traversent l'Atlantique et se retrouvent dans le langage des critiques d'art américain[178]. À sa mort,

---

[172] *Ibid.*, p. 21.; Kara Lysandra Ross et Frederick C. Ross, *op. cit.*, p. 221.

[173] Robert Maillard (dir.), *Dictionnaire universel de la peinture*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1975, vol. I, 495 p.

[174] *Ibid.*, p. 318.

[175] Michel Laclotte (dir.), dans *Petit Larousse de la Peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1979, vol. I, 1072 p. Il est à noter que la réhabilitation de Bouguereau dans les dernières décennies n'a pas changé la perception de Larousse envers ce dernier. Les différents dictionnaires de l'art publiés par Larousse utilisent encore cette même notice.

[176] Thérèse Burollet, « Bouguereau (*William*) », dans Michel Laclotte (dir.), *op. cit.*, 1979, p. 216.

[177] James F. Peck (dir.), *In the Studios of Paris : William Bouguereau & His American Students* (catalogue d'exposition), Tulsa, The Philbrook Museum of Art, 2006, p. 12.; Didier Jung, *op. cit.*, p. 186.

[178] Robert Isaacson, *William-Adolphe Bouguereau* (catalogue d'exposition), New York, The New York Cultural Center, 1975, p. 17.

sa notice nécrologique publiée dans le *New York Times* montre qu'il a finalement perdu de son prestige :

> […] His pictures just suited the American public of a couple of decades ago. Nowadays, the American collector knows better, but at one time to possess a Bouguereau was regarded as a first necessity for an art patron[179].

Finalement, les critiques auront eu raison de lui. Même le public américain, si dévoué à son art autrefois, tourne le dos à Bouguereau. Une anecdote rapportée par Didier Jung évoque bien ce changement de cap dans leur appréciation de l'artiste. Au début des années 1970, quelques années avant une exposition majeure de Bouguereau aux États-Unis, une de ses œuvres décorait le mur de la salle principale d'une université américaine. Considérant l'œuvre sans importance et sans valeur, les étudiants avaient pris l'habitude de la transpercer au passage avec leur crayon[180]. L'engouement pour l'artiste français s'était bel et bien estompé.

1.2.4 Bouguereau aux XX^e^ et XXI^e^ siècles

La réputation et la notoriété de Bouguereau ne font pas l'objet d'un consensus. Adulé par certain.e.s, il est aussi vilipendé par d'autres. Ce qui a fait sa renommée a aussi causé son déclin. Les critiques lui reprochent la perfection d'exécution de sa technique qui lui a pourtant valu de nombreux prix et récompenses dans le passé[181]. Malgré les efforts des dernières années, Bouguereau n'est pas encore tout à fait réhabilité parmi les grands, tels que Courbet ou Manet, comme le prouve une vente aux enchères d'une de ses œuvres au printemps 2019. Estimant la vente de l'immense œuvre *La jeunesse de Bacchus* (fig. 33) entre 25 et 35 millions de dollars américains, la maison Sotheby's à New York a fait face à une grande déception le 14 mai 2019. Ne parvenant pas à atteindre le cap des 18 millions de dollars, malgré les efforts du commissaire-priseur, le

[179] Traduction libre : « Ses œuvres convenaient au public américain d'il y a quelques décennies. Aujourd'hui, les collectionneurs américains sont plus avisés, mais il fut un temps où posséder un Bouguereau était vu comme une nécessité pour un mécène ». Voir Anonyme, « Bouguereau dead at 80 », *New York Times*, 21 août 1905, p. 7.

[180] Didier Jung, *op. cit.*, p. 322-323.

[181] Prenons pour exemple la critique de Théophile Gautier de l'œuvre *Apollon et les Muses* que Bouguereau présente au Salon de 1869. Gautier dit : « Mais à cette grande toile si parfaite il manque quelque chose que nous ne pouvons définir – peut-être un défaut – une rupture d'équilibre du côté du dessin ou de la couleur, une violence quelconque, un éclair de génie troublant cette inaltérable sérénité ». Voir Théophile Gautier, *loc. cit.*, mercredi 16 juin 1869, n.p.

tableau de Bouguereau a été ravalé et a repris le chemin de l'atelier de Bouguereau[182]. Les articles relatant l'événement sont avares de détails sur le déroulement de la vente. Nous ne savons pas avec certitude si les enchères ont commencé à 18 millions et qu'aucun acheteur n'a voulu s'aventurer dès le départ ou si, au contraire, les offres se sont rendues près de ce montant, mais jugeant la somme trop basse, l'œuvre ne fut pas adjugée. Si tel est le cas, il est quand même impressionnant que le travail de Bouguereau ait suscité de telles offres puisque jusqu'à ce jour, le prix le plus élevé payé pour une œuvre de Bouguereau est d'un peu plus de 3 millions de dollars. Si au contraire, aucun acheteur ne s'est manifesté, le chemin vers une place de choix dans les prochaines éditions de livres d'histoire de l'art se montre encore ardu pour Bouguereau.

Si Jean-Léon Gérôme a dit « Messieurs, il est plus facile d'être incendiaire que d'être pompier! »[183], Bouguereau a finalement réussi à être les deux. Par son travail, il est certes parmi les plus académiques de tous, et encore aujourd'hui, il est au cœur des débats enflammés sur l'héritage artistique des artistes pompiers et sur sa propre place en histoire de l'art. Le temps nous dira si les défenseurs de Bouguereau réussiront à lui offrir une réhabilitation complète et incontestée.

1.2.5 *Dante et Virgile*

L'art pompier et William Bouguereau sont donc capables de susciter une réflexion artistique et intellectuelle qui transcendent le premier regard d'une œuvre. C'est avec cette idée en tête qu'il est temps de tourner ce regard vers l'œuvre qui est au centre de ce mémoire. Afin de présenter *Dante*

[182] Judith Benhamou-Huet, « Des œuvres modernes remarquables dans les ventes de New York », *Les Échos*, 2 mai 2019, n.p. En ligne. < https://www.lesechos.fr/patrimoine/investissements-plaisir/des-oeuvres-modernes-remarquables-dans-les-ventes-de-new-york-1033433 >. Consulté le 13 août 2019.; Tim Schneider, « A Record-Shattering $111 Million Monet Powers an Otherwise Staid $350 Million Impressionist and Modern Sale at Sotheby's », *artnet*news*, 14 mai 2019, n.p. En ligne. < https://news.artnet.com/market/claude-monet-meules-sothebys-1544995 >. Consulté le 13 août 2019.; Tim Schneider et Eileen Kinsella, « Who Won Auction Week? Here Are 15 Key Takeaways from New York's Eyebrow-Singeing $2 Billion Spring Art Sales », *artnet*news*, 20 mai 2019, n.p. En ligne. < https://news.artnet.com/market/auction-takeaways-spring-2019-1551952 >. Consulté le 13 août 2019.; Marie Potard, « Les hauts et les bas de la peinture pompier », *Le Journal des Arts*, nº 524, 24 mai au 6 juin 2019, p. 33.

[183] Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme : peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste : d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906, p. 8.

et Virgile comme une allégorie du monstre moral, il faut comprendre les éléments iconographiques mis en place par Bouguereau.

Bien que le tableau *Dante et Virgile* soit achevé en 1850, Bouguereau entame son œuvre dantesque au même moment qu'*Égalité devant la mort*, soit en 1848[184]. *Dante et Virgile* illustre une scène tirée du chant XXX de *La Divine Comédie : L'Enfer*[185] du poète italien Dante Alighieri (1265-1321). Bouguereau représente Dante et Virgile[186], tous deux situés derrière Gianni Schicchi se jetant sur Capocchio, le premier mordant la gorge du second dans un geste cannibale peu représenté en histoire de l'art[187] (fig. 1, détail 1). Schicchi et Capocchio sont deux falsificateurs condamnés dans le huitième cercle de l'Enfer. Ils sont condamnés respectivement à la faim et la soif pour des crimes de fraudes[188].

Dante jette un regard furtif sur la scène se déroulant devant lui et Virgile, alors que ce dernier préfère détourner les yeux (fig. 1, détail 2). Non loin d'eux, un corps gisant au sol pourrait être celui de Griffolino d'Arezzo[189] (fig. 1, détail 3). Dans le récit, Dante et Virgile s'interrogent sur l'identité de l'agresseur de Capocchio et c'est Griffolino qui confirme l'identité de Schicchi[190]. Un démon ailé survole le spectacle, regardant attentivement Dante et Virgile (fig. 1, détail 2). Derrière et dans une obscurité très prononcée, un amoncellement de corps forme une pyramide de damnés (fig. 1, détail 4). Dans cette pile, un seul corps féminin est perceptible (fig. 1, détail 5). En me basant sur les écrits de Dante, je spécule qu'il s'agit de Myrrha, condamnée pour usurpation

[184] Léon Plée, *loc. cit.*, p. 131.; Damien Bartoli et Frederic C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 82. Il est à noter que Plée fait une erreur sur la date de début de production des deux tableaux. Il la situe en 1849 alors que la datation officielle du musée d'Orsay d'*Égalité devant la mort* est de 1848. Une grande majorité des publications sur Bouguereau attribuent aussi la date de production de cette œuvre à 1848.

[185] Dante Alighieri, « Chant XXX », *La Divine Comédie : L'Enfer*, trad. par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992 [1985]. p. 268-277.

[186] Dans son œuvre, Dante imagine une rencontre fictive entre lui-même et le poète de l'Antiquité, Virgile.

[187] La scène de cannibale la plus populaire qui est parfois représentée dans l'œuvre de Dante est celle liée au personnage d'Ugolin. Cet épisode de *L'Enfer* sera expliqué plus en détail dans les parties *2.3.4 Monstre moral/homme sauvage chez Bouguereau* et *3.1.4 Cannibale de la négation du corps et du genre* de ce mémoire.

[188] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985]. p. 267, 269, 271, 343-344.

[189] Dans le chant XXIX de *La Divine Comédie : L'Enfer*, Dante et Virgile rencontrent Griffolino d'Arezzo dans le huitième cercle de l'Enfer, gisant au sol et torturé de douleur. Griffolino refait une apparition dans le récit au moment où les deux poètes voient la scène représentée par Bouguereau dans son œuvre *Dante et Virgile*.

[190] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985]. p. 271.

d'identité dans le but de vivre une relation incestueuse avec son père. Tout comme Schicchi, Myrrha est identifiée par le personnage de Griffolino d'Arezzo et est décrite mordant les autres condamnés[191].

Les deux personnages principaux de l'œuvre sont évidemment Schicchi et Capocchio. Leurs corps sont les seuls réceptacles de la lumière dans l'œuvre et leur position centrale les met de l'avant. Ce sont justement ces deux personnages qui ont suscité mon intérêt et mes questionnements sur la représentation du cannibale dans l'art français au XIX^{e} siècle. Ils ne ressemblent en rien au monstre ou au cannibale représenté en art jusqu'à ce moment. Ils sont l'incarnation même de l'homme civilisé à la beauté et à la nudité classique. Ils ne sont pas une représentation typique du monstre physique et étranger, qui fera l'objet du deuxième chapitre de ce mémoire. Et si l'on regarde spécifiquement l'iconographie du cannibale, dont il sera question au troisième chapitre, on constate que l'œuvre de Bouguereau ne suit pas les conventions de l'esthétique habituelle de la figure cannibale qui servait généralement de représentation de « l'autre ». Comme il l'a fait avec la figure de la paysanne, Bouguereau et certains de ses contemporains ont choisi de représenter le cannibale d'une façon qui diffère de ce qui a été fait auparavant. Le but de cette nouvelle représentation semble être d'utiliser le cannibale comme une allégorie du monstre moral auquel l'homme civilisé occidental peut s'identifier.

[191] *Ibid.*

CHAPITRE 2

LE MONSTRE PHYSIQUE ET LE MONSTRE MORAL

« Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le devenir lui-même »[192]. Voilà une mise en garde de Friedrich Nietzsche (1844-1900) qui est arrivée trop tard pour le XIX^e^ siècle français. Traditionnellement, le monstre porte les marques physiques de sa monstruosité et incarne « l'autre » pour mieux affirmer la supériorité de celui qui le perçoit. Cependant, un changement s'opère dans la monstruosité en France à partir de la fin du XVIII^e^ siècle qui rend possible et probable l'allégorisation de la monstruosité morale par l'entremise de la figure cannibale. Par son geste d'anthropophagie, le cannibale est déjà monstrueux, mais sa représentation physiquement monstrueuse vient doublement accentuer sa monstruosité. Or, des artistes comme Bouguereau choisissent d'incarner le cannibale dans un corps idéal masculin caucasien à la beauté classique qui contraste avec l'archétype du monstre, du cannibale et avec leurs iconographies. Ce nouveau cannibale n'est plus une figure de l'altérité, mais devient familier et défie ainsi les conventions artistiques de l'époque tout en créant un lien avec la naissance et la prise de conscience du monstre moral en France au XIX^e^ siècle. Les Français, à force de pointer du doigt la monstruosité de l'autre, deviennent soudainement le monstre qu'ils craignaient tant. Si seulement Nietzche était né plus tôt!

Pour bien saisir l'importance de la nouveauté de la représentation du monstre moral par le biais de la figure cannibale dans l'art français du XIX^e^ siècle, il faut avant tout démontrer comment le monstre est représenté en art jusqu'à ce moment. Le présent chapitre débutera avec une définition et un portrait du monstre tel que dépeint jusqu'à l'apparition du monstre moral dans l'art français du XIX^e^ siècle. En exposant ainsi la façon dont le monstre est traditionnellement représenté, la différence esthétique adoptée par Bouguereau et certains autres artistes français dans leur

[192] Frédéric Nietzsche, *Par delà le bien et le mal : Prélude d'une philosophie à venir*, trad. par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1907 [1886], 6^e^ éd., p. 132. Dans les premières traductions françaises de son œuvre, le prénom de Nietzsche est francisé, comme dans l'ouvrage d'où est tirée la référence qui suit. Cependant, il est toujours appelé « Friedrich » aujourd'hui.

représentation de la figure cannibale sera mise de l'avant[193]. Une explication détaillée du monstre moral tel que conçu par Michel Foucault sera offerte et sa connexion avec la figure du cannibale sera dévoilée.

2.1 Le monstre en histoire de l'art

2.1.1 Définition du monstre

Le *Dictionnaire critique de la langue française* conçoit le monstre comme un animal contraire à la nature. Il est « extrêmement laid et difforme »[194]. L'histoire, la philosophie, la littérature, et l'anthropologie ont toutes cherché à étudier et définir le monstre. Mais avant que tous ces champs disciplinaires s'y attardent, un l'a étudié de manière plus approfondie : l'histoire de l'art[195]. Bien entendue, l'histoire de l'art a un avantage que les autres disciplines ne possèdent pas. Le mot « monstre » provient du latin *monstrare* qui signifie « montrer » ou « indiquer », ainsi que du latin *monstrum* qui se traduit par « avertir ». On montre du doigt le monstre, ayant une apparence anormale, pour en informer les autres et les mettre en garde. À la base, tout est dans la démonstration et dans le dévoilement de cet être hors norme[196], d'où l'avantage de l'histoire de l'art qui accomplit exactement ce qu'un « monstre » signifie; l'art expose à la vue de tous ses créatures monstrueuses.

2.1.2 Symbolique du monstre

Avant même de faire un survol de la représentation du monstre en art, il est important de cerner la symbolique de cette représentation. Pour les besoins de ce mémoire, deux significations et utilisations courantes du monstre seront abordées. Celles-ci concordent avec l'utilisation de la

[193] Une étude centrée sur l'iconographie de la figure du cannibale sera présentée dans le troisième chapitre de ce mémoire.

[194] Jean-François Féraud, « Monstre », *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Chez Jean Mossy, 1787, Tome 2, p. 122.

[195] L'historien de l'art Rudolf Wittkower est le premier, en 1942, à offrir une rétrospective littéraire et picturale de la représentation du monstre dans l'Antiquité jusqu'au XVII[e] siècle. Une dizaine d'années plus tard, Jurgis Baltrušaitis s'attarde sur la monstruosité dans l'art médiéval. Voir Rudolf Wittkower, « Marvels of the East : A Study in the History of Monsters », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942, p. 159-197.; Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique : Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, A. Colin, 1955, 299 p.

[196] Annie Ibrahim (dir.), *Qu'est-ce qu'un monstre?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 13.

figure cannibale par Bouguereau et certains autres artistes français au XIX^e^ siècle : le monstre est notre miroir et le monstre sert à neutraliser ce qui nous fait peur.

Dans son étude du monstre dans l'art occidental, le critique d'art Gilbert Lascault postule que le monstre « désigne ce que nous ne voulons pas ou ne pouvons pas reconnaitre en nous, ce qui ne peut être vécu par nous que comme ce qui nous nie : le néant que nous portons en nous et qui, peut-être, nous constitue »[197]. Il est un miroir dont le reflet déformé ne correspond pas à notre physique, mais personnifie la laideur de notre monde intérieur. Le monstre est donc l'incarnation de nos peurs, de nos désirs inavoués, de nos hontes, de nos défauts, de nos fautes, bref, de tout ce dont nous voulons nous dissocier. Le philosophe Pierre Ancet offre une analyse similaire lorsqu'il avance, en parlant du monstrueux, comment « est étrangement inquiétant le rappel d'un aspect de soi que l'on refuse d'accepter malgré sa familiarité […]. L'étrangement familier signe le retour de quelque chose de bien connu que l'on aurait préféré passer sous silence, laisser reposer en soi sous le sceau du secret »[198]. Ancet propose une remise en question de soi et du corps de l'observateur face à la monstruosité de l'autre qui force la question : « le monstre est-il bien une autre personne? »[199]. J'avance ainsi que Bouguereau et quelques autres artistes ont utilisé la figure cannibale pour incarner différents événements et actions jugés moralement monstrueux commis par le peuple français dans un XIX^e^ siècle rempli de désordre politique et social. Ainsi, ces artistes utilisent la figure cannibale comme une allégorie du monstre moral qui personnifie l'image reflétée par le miroir placé devant la société française.

---

[197] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 13-14.

[198] Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 84. « L'inquiétante étrangeté » est un concept de Sigmund Freud (1856-1939), mais originalement conçu par l'écrivain Ernst Theodor Amadeus (E. T. A) Hoffmann (1776-1822) dans son histoire fantastique *L'Homme au sable* (1817) où il est question du malaise et de l'inquiétante familiarité ressentie face à des automates. Marie Bonaparte (1882-1962) et Madame Edouard Marty (18..-19..) établissent la terminologie de « l'inquiétante étrangeté » en 1933 lorsqu'elles traduisent en français le texte original allemand de Freud parut en 1919. Cependant, certain.e.s traducteur.trice.s jugent le terme « étrangeté » trop éloigné du sens réel de l'allemand *Das Unheimliche*. Le terme « l'inquiétant familier » est plus largement accepté et adopté aujourd'hui. Pour Freud, ce concept consiste en la confrontation d'aspects de nous-mêmes que nous préférons et choisissons de ne pas voir ou reconnaitre. Voir E. T. A. Hoffmann, « L'Homme au sable », trad. par Henry Egmont, *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Camuzeaux, 1836, p. 255-314.; Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », trad. par Marie Bonaparte et E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933 [1919], p. 163-211.; Sigmund Freud, *L'inquiétant familier. Suivi du Marchand de Sable de E. T. A. Hoffmann*, trad. par Olivier Mannoni, Payot, 2011 [1919], 153 p.

[199] Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 4.

Le monstre en art est aussi utilisé comme outil de neutralisation des peurs qu'il incarne. Le philosophe Georges Canguilhem stipule que l'humain et le monstre vivent un rapport complexe où ce dernier est à la fois fascinant et repoussant aux yeux de l'humain[200]. L'art devient un moyen d'exploiter cette relation dichotomique, car il permet d'apprivoiser cette peur et de l'utiliser. C'est ce que le philosophe Jacques Derrida considère comme un processus de domestication du monstre dans le but de le normaliser et d'enrayer la peur générée par son caractère inconnu. Derrida considère que dès que le monstre entre dans la culture, il commence petit à petit sa domestication et change les perceptions et l'expérience de ceux et celles qui le confrontent[201]. De ce fait, il serait possible que la figure cannibale incarne ce désir de neutraliser les peurs et les angoisses des Français au XIX[e] siècle. En utilisant la figure du cannibale, ainsi que toutes les connotations et associations qui s'y rattachent, Bouguereau neutralise la peur et le dégoût des actes du peuple français du passé, mais aussi ceux dont il a été témoin, notamment durant la Révolution de Février 1848. Bouguereau voit alors ses compatriotes s'entretuer et prend probablement connaissance des actes de cannibalisme des insurgés rapportés dans les journaux durant la Révolution de 1848[202].

2.1.3 Monstre physique et monstre moral

Le monstre, puisqu'il contredit la normalité et le familier, incarne traditionnellement l'étranger et devient le réceptacle de notre méfiance face à l'altérité et les angoisses qui l'accompagnent[203].

---

[200] Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1980 [1952], p. 173. Voir aussi Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 13.

[201] Jacques Derrida et Elisabeth Weber (dir.), « Passages — du traumatisme à la promesse », dans *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 399-401.

[202] Anonyme, *loc. cit.*, dimanche 25 juin 1848, n.p.; Maurizio Gribaudi et Michèle Riot-Sarcey, *op. cit.*, p. 230. Un journal utilise à la fois les termes « cannibale » et « monstre » pour les insurgés de 1848. Voir Anonyme, *loc. cit.*, lundi 9 octobre 1848, n.p. Pour une explication plus détaillée de l'expérience de Bouguereau durant la Révolution de 1848, voir la note de bas de page 154 du premier chapitre de ce mémoire ainsi que la partie *1.2.1 Biographie et parcours académique*.

[203] Le monstre, et surtout le cannibale, comme représentation de l'altérité, est une notion très répandue. L'Antiquité grecque et romaine s'empresse de distribuer à l'étranger le rôle du monstre. Les monstres de l'Antiquité sont localisés en Orient, en Inde ou en Afrique. Voir Martial Guédron, *Les monstres : Créatures étranges et fantastiques, de la préhistoire à la science-fiction*, Paris, Beaux Arts, 2018, p. 47. Le spécialiste du Moyen Âge, John Block Friedman, remarque que le monstre s'éloigne de plus en plus de la civilisation lorsque les limites géographiques de celles-ci s'étendent. Voir John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000 [1981], p. 1. Voir aussi Sherry C. M. Lindquist et Asa Simon Mittman, *Medieval Monsters : Terrors, Aliens, Wonders* (catalogue d'exposition), New York, The Morgan Library & Museum, 2018, 175 p. L'historienne Carole Reynaud-Paligot associe le monstre et l'étranger lorsqu'elle analyse la relation entre la science et la monstruosité. Reynaud-Paligot remarque que l'intérêt de la communauté scientifique au XIX[e] siècle pour la recherche des origines de l'homme renforce l'idée de la monstruosité des peuples considérés primitifs. Une « bestialité

Ce désir d'utiliser le monstre comme représentation de l'altérité perdure malgré le temps et les différents courants artistiques qui parcourent l'histoire de l'art.

Le monstre et l'art sont intimement liés, et ce depuis des milliers d'années. Peu importe le continent et peu importe l'époque, le monstre a une emprise sur l'humain qui se manifeste sous toutes les formes d'art[204]. Dans son ouvrage sur les prodiges et les monstres à l'âge gothique, l'historien de l'art Jurgis Baltrušaitis fait une constatation qui résume bien notre relation avec les monstres : « L'humanité ne cesse jamais d'aimer les monstres et elle les trouve là où ils sont »[205]. Baltrušaitis conclut que nous voyons les monstres partout autour de nous, et lorsque nous ne les voyons pas, nous les cherchons. Nous pouvons donc déduire que dès les origines de l'art, nous avons créé des monstres[206].

La naissance de l'art pariétal[207] se situe environ autour de 60 000 ans avant notre ère[208]. Dès ses premières manifestations artistiques, des formes monstrueuses jaillissent de l'imaginaire de

---

des races inférieures » (p. 103) est légitimée par la science et consolide la croyance que la monstruosité représente l'altérité. Voir Carole Reynaud-Paligot, « Monstres, science et littérature à l'époque coloniale (1860-1920) », dans Anne Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini (dir.*), Monstre et imaginaire social : Approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, p. 103-105. Dans un ouvrage collectif sur la monstruosité dans la littérature française du XIX^{e} siècle, les différents auteur.e.s s'interrogent sur la monstruosité. Parmi ces auteur.e.s, l'éditrice Anne-Laure Milcent, conclut que « le monstre, cet être insolite, cette figure de l'altérité évoquant un anti-monde, semble s'opposer au dépaysement anxieux, troublant et insidieux de l'inquiétante étrangeté » (p. 9). Voir Anne-Laure Milcent (dir.), « Avant-propos » *L'inquiétante étrangeté des monstres : Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^{e}-XX^{e} siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 9.; Michel Viegnes, « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », dans Anne-Laure Milcent (dir.), *op. cit.*, 15, 19. Dans la sphère littéraire britannique, *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe (1660-1731) touche aussi à cette association. Selon l'historienne de l'art Darcy Grimaldo Grigsby, le cannibalisme et le colonialisme sont liés dans le roman de Defoe. La peur de l'autre alimente l'ambition européenne d'affirmer son pouvoir sur les territoires étrangers et leur population. Voir Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 167. Dans son analyse du roman de Defoe, Frank Lestringant constate que le roman britannique a probablement isolé encore plus la figure cannibale en le situant sur une île. L'insularité de sa situation géographique accentue son éloignement de la civilisation et de ce fait, son altérité face à l'homme occidental. Voir Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 235.

[204] Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 11.

[205] Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 331.

[206] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 43.; Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 11.

[207] L'art pariétal consiste en des œuvres d'art produites sur des parois de grottes ou des abris sous roche. À ne pas confondre avec l'art rupestre qui est situé sur des rochers à l'air libre.

[208] Cette nouvelle datation provient de découvertes faites dans les dernières années. Auparavant, l'art pariétal était daté à 40 000 ans avant notre ère. Voir Emma Marris, « Neanderthal artists made oldest-known cave paintings », *Nature*, 22 février 2018, n.p. En ligne. < https://www.nature.com/articles/d41586-018-02357-8 >. Consulté le 28 novembre 2020.; Dirk L. Hoffmann *et al.*, « U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art »,

l'humain[209]. Les représentations animales et humaines sont bien distinctes. Alors que les animaux bénéficient d'une objectivité visuelle et sont livrés dans un style naturaliste, les artistes paléolithiques semblent délibérément disproportionner les figures humaines en leur donnant des parties animales et des corps mal articulés[210]. Il est impossible de savoir avec certitude les intentions des artistes paléolithiques, mais l'apparence zoomorphe de leur figure humaine laisse envisager la possibilité que les artistes cherchaient à démontrer une altérité de l'humain, un être hors norme, à travers son hybridité[211].

Ce type de monstre hybride traverse l'histoire de l'art de la préhistoire jusqu'à aujourd'hui. Que ce soit par une hybridité uniquement animale, fantaisiste, ou humaine, le monstre hybride fait partie de l'imaginaire dès les balbutiements de l'humanité dans la sphère de l'art. Les marqueurs physiques de la monstruosité sont extrêmement importants en art, car ils facilitent la compréhension de la narration de l'œuvre et permettent une lecture facile de celle-ci pour un public qui n'est pas toujours éduqué ou lettré.

L'Antiquité grecque est une période faste pour le monstre en art et est une importante source d'inspiration pour les époques qui suivent. Une panoplie de bas-reliefs, de statues, de peintures, de mosaïques et d'arts décoratifs témoignent de la fascination qu'avaient les Grecques et les Romains[212] pour le monstre et de sa fonction au sein de la mythologie; le monstre est présent pour

---

Science, vol. 359, nº 6378, 23 février 2018, p. 912-915.; Maxime Aubert, Adam Brumm et Jillian Huntley, « Early dates for 'Neanderthal cave art' may be wrong », *Journal of Human Evolution*, vol. 125, décembre 2018, p. 215-217.

[209] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 43.; Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 11.

[210] Denis Vialou, *Au cœur de la Préhistoire : Chasseurs et artistes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 87-88.

[211] Dans la grotte des Trois-Frères en France, l'image d'un être monstrueux, moitié animal, moitié humain, se démarque des représentations animales qui l'entourent. Son appartenance à l'espèce humaine est exprimée par sa courbure vertébrale et surtout par ses mains et ses pieds qui sont étonnamment très détaillés. On reconnait ses parties animales par son visage semblable à une chouette, des cornes et des oreilles de renne, la queue d'un cheval et un organe génital masculin humain, mais qui est positionné courbé vers l'arrière et en dessous de l'anus comme chez les félins. Il y a une hybridité réfléchie par l'artiste où nous pouvons identifier les différentes parties du corps (fig. 34). Voir Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 43.; Jean-Pierre Duhard, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, p. 79-80.; Stéphane Audeguy, *Les monstres*, Paris, Gallimard, 2013 [2007], p 18.; Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 11.

[212] Puisque les Romains se sont approprié la culture grecque et que la culture romaine est construite majoritairement de copies de l'art grecques, je considère que la culture grecque et romaine a traité le monstre de la même façon. Plusieurs écrits corroborent cette appropriation romaine de la culture grecque, allant même jusqu'à affirmer que la « culture romaine » n'existe pas. L'écrivain et diplomate Joseph Arthur de Gobineau déclare que « Rome n'avait rien de propre, ni religion, ni lois, li langue, ni littérature ». Voir Joseph Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin Didot, 1884 [1855], tome II, 2ᵉ éd., p. 273.

être vaincu par le héros[213]. Conséquemment, les marqueurs physiques de la monstruosité sont importants pour différencier de façon distincte les héros des monstres dans leur représentation. Les dieux et héros sont représentés dans une nudité héroïque alors que les monstres sont des êtres hybrides, évitant ainsi toute confusion des rôles présente dans certaines représentations d'affrontement[214].

Le monstre de la mythologie est aussi un représentant de l'altérité, et par le fait même, un danger pour sa propre identité. Dès que les héros, habituellement grands voyageurs, repoussent les limites du monde connu, ils sont constamment opposés à une créature monstrueuse qui représente ces nouveaux et lointains territoires[215]. Selon le médiéviste et théoricien de la monstruosité, Jeffrey Jerome Cohen, le monstre, par sa différence physique, incarne aussi les limites et la cohésion du corps humain. La présence du monstre représente une menace de démembrement et parfois de cannibalisme pour les voyageurs errants. Il plane ainsi toujours un risque de dissolution du soi à son contact[216].

---

[213] Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 14.; Ken Dowden, *The Uses of Greek Mythology*, Londres, Routledge, 2005, p. 95.; Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 17.

[214] À titre d'exemple, les premières représentations de la Gigantomachie montrent les héros et les Géants en simples soldats ou affichant une nudité héroïque. Il est alors difficile de discerner les deux camps dans la représentation de leur combat. Ce n'est que vers le IV^e^ siècle avant notre ère que les artistes commencent à représenter les Géants en créatures anguipèdes pour bien les différencier des dieux et héros. Voir Pseudo-Apollodore d'Athènes, *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien*, trad. par Étienne Clavier, Paris, Delance et Lesueur, 1805 [*c.* IIe siècle], tome premier, p. 29-33.; Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 78-80, 82, 100, 174.; Frank Hildebrandt, « Gigantomachies recovered. Two Apulian vases in the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg », dans Françoise-Hélène Massa-Pairault et Claude Pouzadoux (dir.), *Géants et gigantomachies entre Orient et Occident*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 2017, p. 85-107.; Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 14.

[215] Le voyageur par excellence de la mythologie grecque est certes Ulysse, figure centrale de l'*Odyssée* (fin du VIII^e^ siècle avant notre ère) d'Homère (VIII^e^ siècle avant notre ère). Après la guerre de Troie, Ulysse prend 10 ans à revenir chez lui. Son voyage de retour est perturbé par la colère de Poséidon, dont le fils, Polyphème le cyclope, a été aveuglé par Ulysse. Le dieu de la mer ne cesse de mettre devant Ulysse des obstacles qui l'éloignent sans cesse de sa destination. Des affrontements avec plusieurs monstres de la mythologie font partie du quotidien d'Ulysse durant son voyage. Voir Homère, *Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris, Gallimard, 1999 [1955], 512 p.; Stéphane Audeguy, *op. cit.*, 2013 [2007], p 22-24.

[216] Jeffrey Jerome Cohen, *Of Giants : Sex, Monsters, and the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. xii.

Au Moyen Âge, les bestiaires illustrés, inspirés du bestiaire chrétien *Physiolugus*[217], contribuent de beaucoup à la propagation de l'imaginaire monstrueux de l'époque. Typiquement, en art, le monstre est utilisé pour désigner « l'autre » dans le but de le discréditer. Bien que les citoyens de l'Europe médiévale pouvaient rarement établir leur emplacement géographique, les pays et endroits éloignés connus étaient toujours peuplés de ces monstres étrangers. Au fur et à mesure que les connaissances géographiques de leurs emplacements se précisaient, les monstres étaient alors repoussés dans des territoires plus lointains et mystérieux[218]. Il est important de se comprendre que pour l'homme médiéval, tout ce qui vit en périphérie des territoires conquis est monstrueux. C'est un monde peuplé de bêtes étranges, mais aussi de peuples étranges. Ces étrangers sont dépeints en monstre pour les déshumaniser et accentuer leur altérité[219]. Rappelons que tout ce qui s'éloigne un peu de la norme devient alors monstrueux et doit être condamné[220].

La Renaissance, en renouant avec l'art antique, offre un retour vers les monstres mythologiques, délaissés par la chrétienté du Moyen Âge. Les héros mythiques reprennent l'avant-scène, et avec eux, les monstres qu'ils affrontent. De Nessus et l'Hydre de Lerne affrontant Héraclès, jusqu'à la dépravation sexuelle et sauvage des satyres, le monstre mythologique hybride est bien ancré à la Renaissance[221].

L'âge classique français du XVII^{e} et XVIII^{e} siècle subit une purge du monstre. Après le Concile de Trente, l'Église décide de couvrir ses nus, et une campagne « d'habillement » des figures

[217] Aussi appelé *Phisiolugos,* il s'agit d'un bestiaire originalement écrit en grec par un auteur inconnu entre le II^{e} et IV^{e} siècle. Il aurait été traduit en latin vers le IV^{e} siècle. La plus ancienne version du *Physiolugus* connue date du IX^{e} siècle et se trouve à la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne.

[218] Pour une analyse de la présence des monstres à l'époque médiévale, voir John Block Friedman, *op. cit.*, 308 p.

[219] Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 48-49. Pour une étude approfondie de l'utilisation de l'imagerie monstrueuse pour représenter les peuples vivant en marge de la civilisation ou de la normalité occidentale au Moyen Âge, voir Sherry C. M. Lindquist et Asa Simon Mittman, *op. cit.,* 175 p.

[220] Georges Canguilhem, *op. cit.*, p. 174-175.

[221] Nessus fait partie d'une longue tradition de représentation de centaure, créature moitié homme, moitié cheval. Il enlève la femme d'Héraclès, mais est défait par celui-ci avant de pouvoir la violer. Selon les versions, l'Hydre de Lerne à un corps hybride de différents animaux. La description la plus commune est celle d'un corps de chien avec de multiples têtes reptiliennes. Les satyres sont moitié bouc et moitié homme. Voir Pseudo-Apollodore, *op. cit.*, p. 225-226.; Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 13, 218.; Martial Guédron (dir.), *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2011, p. 28, 93-98.

sculptées et peintes s'ensuit[222]. Plusieurs œuvres célèbres sont retouchées pour masquer les parties génitales de leur sujet, mais cette nouvelle censure ne touche pas seulement la nudité. Il y a aussi une censure de l'insolite, de la fausseté et du monstrueux dans l'art. L'Église décide qu'il est dans l'intérêt des chrétiens d'exclure les monstres[223]. Face à la menace de la réforme protestante, l'Église catholique ne désire pas donner de munitions à ses détracteurs. Elle décide de ne pas montrer de monstres pour éviter que les protestants puissent se moquer d'eux, mais aussi pour rapprocher la religion de la raison en se débarrassant de ce qui est fantaisiste[224]. Toujours un peu rebelles, les artistes utilisent des stratagèmes pour neutraliser les attributs monstrueux de leur création et ainsi leur permettre de continuer la tradition artistique de représenter les monstres. Une stratégie de dissimulation de la monstruosité est mise en place. Par exemple, François Perrier (1594-1649), avec *Acis et Galatée se dérobant au regard de Polyphème* (1645-1650) (fig. 35), utilise les vagues et l'obscurité pour dissimuler le point de rencontre où l'homme devient à la fois poisson et cheval. Il utilise le drapé et les vagues pour cacher la queue de poisson de la femme. D'autres vont plutôt utiliser une stratégie de dissociation, comme Nicolas Poussin (1594-1665) dans *Bacchanale devant une statue de Pan* (vers 1633) (fig. 36). Le bas du corps du satyre est caché par la femme qui se trouve devant lui. Des pattes de bouc sont visibles, mais ne sont pas rattachées au satyre. Il en va de même pour ses cornes, dont le point de raccordement avec la tête est dissimulé par la couronne de fleurs[225].

[222] Pour répondre à la réforme protestante de Martin Luther (1483-1546), le pape Paul III (1468-1549) convoque un concile œcuménique dans la ville de Trente en Italie. Le but est de revigorer l'Église qui a perdu des plumes, et des fidèles, après les dénonciations de Luther en 1517 et la publication d'un des textes les plus influents du protestantisme de Jean Calvin (1509-1564) en 1541. Commençant le 13 décembre 1545, le Concile de Trente se termine le 5 décembre 1563. Le Concile de Trente détermine que les artistes ont maintenant une grande obligation morale. Plusieurs actions sont entreprises pour interdire la nudité dans les nouvelles productions artistiques, mais aussi censurer celles qui existent déjà. Malgré un désir d'écarter tout ce qui n'est pas moral et religieux, dont la mythologie et la nudité, plusieurs œuvres qui sont produites après le Concile de Trente sont encore tout aussi lascives que païennes. En dehors de l'Italie, les pays catholiques tardent à suivre le pas et leurs artistes continuent de produire des dieux sans vêtements. L'Église finit par avoir ce qu'elle désire seulement lorsque les goûts artistiques du public changent aussi. Voir Charles Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques : Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Paris, Ernest Thorin, 1884, p. 241-243, 247, 255, 257-258, 268-270.

[223] *Ibid.*, p. 242-243.; Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 45-46.

[224] *Ibid.*, p. 45.

[225] *Ibid.*, p. 48-49.

Vers la fin du XVIII[e] siècle, et avec l'aide des Lumières, les artistes commencent à libérer les monstres des contraintes imposées par l'âge classique. Le romantisme noir[226], avec son culte du Sublime[227], encourage les artistes à exprimer la fascination qu'engendrent leurs peurs. Des artistes comme Francisco Goya (1746-1828) et Henri Füssli (1741-1825) transposent sur toile les hantises et les peurs humaines en leur donnant la forme de monstres[228]. Cette libération de « l'horrible » va continuer et prendre son essor dans le siècle suivant.

Bien que le reste de l'Europe adopte le romantisme noir vers la fin du XVIII[e] siècle, la France tarde un peu à emboîter le pas. Après un début timide au début du XIX[e] siècle, le romantisme noir prend une dizaine d'années à s'établir alors que les artistes français produisent des œuvres inspirées des romans gothiques et de l'atmosphère cauchemardesque des récits de Dante Alighieri et de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)[229]. Contrairement à Goya, Füssli ou William Blake (1757-1827), les artistes français s'éloignent des monstres macabres et grotesques et préfèrent

[226] Sous-genre du romantisme, le romantisme noir voit le jour vers la fin du XVIII[e] siècle et puise ses sources dans la mélancolie, l'abîme, le grotesque, le plaisir, les sensations fortes, et le Sublime. Sa fascination pour le macabre et l'angoissant donne lieu à un courant littéraire et pictural teinté d'une atmosphère glauque et peuplée de créatures surnaturelles. Pour une étude complète du romantisme noir dans la sphère littéraire, voir Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX[e] siècle : Le romantisme noir*, trad. par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977 [1966], 492 p. Pour une synthèse du romantisme noir dans les arts visuels, voir Côme Fabre et Felix Kramer (dir.), *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Max Ernst* (catalogue d'exposition), trad. par Lydie Echasseriaud, Jean Torrent, Aude Virey-Wallon, et Laetitia Iturralde, Paris, Musée d'Orsay, 2013, 303 p.

[227] Le Sublime provient à l'origine des théories de l'écrivain grec Pseudo-Longin (I[er] siècle). Dans la version antique du traité sur le Sublime, faussement attribué au philosophe Longin (205-273), Pseudo-Longin propose une force destructrice accompagnée d'un sentiment d'extase. C'est Edmund Burke (1729-1797) qui réinterprète et cimente la théorie du Sublime dans l'esthétique au XVIII[e] siècle. Burke allie beauté et terreur et y ajoute l'aspect du plaisir ressenti devant la peur et l'effroi. Voir Longin, *Traité du sublime*, trad. par G.-M. Auguste Pujol, Toulouse, Edouard Private, 1853 [fin du I[er] siècle], 352 p.; Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, R. et J. Dodsley, 1757, 184 p.; Johannes Grave, « Des images d'une inquiétante étrangeté », dans Côme Fabre et Felix Kramer (dir.), *op. cit.*, p. 39.; Luke Morgan, *The Monster in the garden : The grotesque and the gigantic in Renaissance landscape design*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2016, p. 6, 168.

[228] Florelle Guillaume, « De Friedrich à Ernst, le romantisme noir en trois temps », *Beaux Arts Magazine*, 2013, supplément *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst*, p. 8.; Juan Manuel Ibeas et Lydia Vázquez, « La déclinaison visuelle du monstre au XVIII[e] siècle : Goya », *Convergences Francophones*, vol. 5, n[o] 2, 2018, p. 1. En ligne. < https://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/issue/view/32 >. Consulté le 7 février 2021.

[229] Stéphane Guégan, « Orgie noire : terreur et mélancolie au Salon de 1801 », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 284-287.; François Angelier, « Shakespeare, Dante, Goethe, Hugo… La littérature, fantastique inspiratrice », *Beaux Arts Magazine*, 2013, supplément *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst*, p. 20-21.; Amélie Hardivillier et Marie Dussaussoy, *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst* (brochure d'exposition), Paris, Musée d'Orsay, 2013, p. 19.; Thomas Schlesser, « Goya et Füssli : au commencement, deux génies », *Beaux Arts Magazine*, 2013, supplément *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst*, p. 10.

adopter l'atmosphère ténébreuse du romantisme noir[230]. Leurs monstres puisent plutôt leurs sources dans la science. La conception du monstre en France se base surtout sur les écrits du naturaliste Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) et de son fils, le zoologiste Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861), et emprunte désormais des idées de déviation et d'anomalies[231]. Conséquemment, plusieurs artistes délaissent une idée du monstre issu de l'imagination pour se concentrer sur une vision liée à la science et la nature. Le monstre se doit d'être biologiquement réaliste, ce qui se traduit par des monstres hybrides dont les différentes parties du corps peuvent être identifiées, appartenant spécifiquement à une espèce ou à une autre[232].

En parallèle et en complément de ce nouveau monstre en France au XIX^e^ siècle, il y a aussi un deuxième aspect du monstre qui se dessine : le monstre moral. Le monstre provient habituellement d'ailleurs et incarne l'étranger qui habite en périphérie de la société civilisée. Néanmoins au XIX^e^ siècle en France, il n'est plus loin, mais se rapproche et est maintenant parmi les Français. Il n'est plus physiquement reconnaissable, car sa monstruosité est intérieure et ressemble en tout aux citoyen.e.s caucasien.e.s, se fondant ainsi dans la foule. Les Français.e.s peuvent le redouter plus que tous les autres, car comme Pierre Ancet le proclame : « Le pire monstre est celui qui nous ressemble »[233].

---

[230] Des artistes comme Anne-Louis Girodet (1767-1824), Théodore Géricault (1791-1824), Ary Scheffer (1795-1858) et Eugène Delacroix (1798-1863). Voir Nerina Santorius, « Les fils de Satan : L'héritage de la déraison dans le romantisme français », dans Côme Fabre et Felix Kramer (dir.), *op. cit.*, p. 101-105.

[231] Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Considérations générales sur les monstres*, Paris, Imprimerie de J. Tastu, 1826, 48 p.; *Idem*, *Philosophie anatomique. Monstruosités humaines*, Paris, chez l'auteur, 1822, 550 p.; Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1832, tome premier, 739 p.; *Idem*, *Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1836, tome second, 571 p.

[232] Olivier Vayron, « La fabrique des monstres urbains au XIX^e^ siècle, ou la statuaire sous "l'empire de la science" », *Revue de la BNF*, n° 56, 2018, p. 58, 60. En ligne. < https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-58.htm?contenu=resume >. Consulté le 14 janvier 2021.

[233] Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 1.

2.2 Monstre moral

2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault[234]

On peut s'interroger sur les raisons de l'apparition du monstre moral en France à ce moment précis. Selon Michel Foucault, c'est la Révolution française qui vient tout bouleverser. Alors qu'avant la Révolution, la monstruosité était susceptible d'être criminelle, le XIX[e] siècle renverse cette perception et c'est la criminalité qui est indubitablement soupçonnée de monstruosité[235]. La monstruosité n'est plus une dérogation de la nature causée par un physique monstrueux, mais est maintenant une transgression de la loi civile, religieuse et divine. Foucault s'interroge alors sur la raison pour laquelle il n'y a pas eu cette réversibilité de la monstruosité avant le XVIII[e] siècle. Il conclut que dans le droit classique, le crime atteint les droits d'autrui et de la société, mais surtout, il atteint le droit du souverain. Le souverain étant un symbole des lois, toute infraction est un peu comme un régicide. La pénitence qui s'ensuit n'est pas seulement une réparation des dommages, mais aussi la vengeance du monarque. Un déséquilibre est alors occasionné entre le crime et le châtiment, car la punition se doit d'être plus puissante que le crime commis puisqu'elle est un symbole du pouvoir du souverain. Un rituel punitif est alors en place où, en guise de punition et

[234] Par souci de transparence, il est important de mentionner qu'il existe quelques réticences dans le monde académique en ce qui concerne la publication des cours donnés par Michel Foucault, y compris ceux d'où est extraite la notion de monstre moral pour la rédaction de ce mémoire. En effet, quelques érudit.e.s considèrent que les dernières volontés de Foucault auraient dû être respectées. Le philosophe ne souhaitait pas que ses textes non publiés de son vivant le soient après sa mort. Puisque les notes de cours de Foucault n'ont pas été publiées de son vivant, certain.e.s jugent qu'elles ne sont pas admissibles à faire partie de l'œuvre du philosophe. Or, les cours ne sont pas une publication des notes de Foucault, bien qu'elles aient été consultées, mais sont plutôt des transcriptions d'enregistrements faits par ses élèves durant ses classes. Certain.e.s foucaldien.ne.s remarquent que Foucault lui-même considérait les lectures publiques et leur transcription comme faisant partie de l'œuvre d'un.e auteur.e. Donc, un cours est un processus de « publication », bien qu'il ne soit pas sur papier. Ils et elles défendent ainsi la publication posthume des cours de Foucault en soulignant que lorsque Foucault présentait ses cours, ceux-ci devenaient automatiquement des ouvrages publiés. Voir Brad Elliott Stone, « Defending Society from the Abnormal : The Archaeology of Bio-Power », *Foucault Studies*, n° 1, 2004, p. 77-78.

[235] Foucault explique en détail ce passage de monstruosité physique à morale en faisait une étude de cas judiciaire de l'hermaphrodisme. À l'origine, l'hermaphrodite était condamné devant la loi pour sa dualité sexuelle. Ensuite, l'hermaphrodite est considéré comme coupable de crime s'il y a utilisation des deux sexes et non seulement du sexe dominant. Peu à peu, le motif de condamnation ne repose plus sur la nature de l'hermaphrodite, mais plutôt sur sa moralité. Par exemple, un hermaphrodite serait condamné s'il/elle décidait de se marier, car cela impliquerait une profanation du sacrement du mariage. Avec cet historique judiciaire, Foucault démontre que l'hermaphrodite est devenu peu à peu monstrueux, non pas par son physique, mais par ses gestes. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p.51-74, 75-100. Ce passage de monstruosité physique à morale de l'hermaphrodite est corroboré par l'historienne Alice Domurat Dreger dans un ouvrage où elle décrit la médicalisation de l'hermaphrodite au XIX[e] et XX[e] siècle. Voir Alice Domurat Dreger, *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1998, 268 p.

surtout d'avertissement, des scènes de torture et d'exécutions horribles manifestent le pouvoir royal. Conséquemment, le système en place ne se soucie pas de déterminer ou définir la gravité des crimes ou leur monstruosité parce que le rituel de punition est tellement fort, qu'il absorbe et annule automatiquement l'horreur de la faute commise[236]. Donc, la nature du crime et la monstruosité des gestes n'ont pas à être démontrées, car elles sont neutralisées par le système punitif ritualisé. Dans le cas contraire où la démonstration de la monstruosité du crime aurait eu lieu, cela aurait conséquemment provoqué l'introduction du monstre moral.

L'absence du monstre moral avant le seuil du XIX^{e} siècle est donc expliquée par un système punitif qui n'est pas propice à son apparition. Foucault souligne qu'avec la Révolution française, le souverain disparaît, et son pouvoir aussi. Il faut donc refaire le système judiciaire qui était basé sur le pouvoir monarchique. À la fin du XVIII^{e} siècle, le pouvoir n'est plus rituel, comme lorsqu'il était associé au souverain, mais se manifeste par des mécanismes permanents de surveillance et de contrôle. La surveillance constante et serrée assure que chaque crime soit reconnu et qu'il n'y ait pas de laxisme envers certains écarts criminels comme dans le système punitif monarchique. Tout le corps social est soumis au nouveau système judiciaire, même les classes ou individus qui avaient auparavant bénéficié de la clémence de l'ancien système. Contrairement aux excès de châtiments d'avant, le crime est puni en fonction de sa gravité et dans le seul but de décourager une récidive. Pour déterminer la punition appropriée pour le crime et éviter la démesure de la punition monarchique, une étude de la nature du crime doit se faire. Pour Foucault, l'aspect le plus important du nouveau système punitif est la découverte des raisons derrière le crime. C'est ce nouveau système qui mène à l'apparition du monstre moral, car c'est le comportement de l'individu qui est étudié et jugé[237]. Foucault démontre quelques exemples de cette transition de monstruosité physique vers une monstruosité morale avec l'évolution de la monstruosité chez quelques êtres « monstrueux ». L'exemple de Foucault le plus éloquent dans le cas qui nous concerne est celui de l'homme sauvage[238]. Selon Foucault, le monstre est essentiellement le mélange des deux règnes; humain et animal. L'homme sauvage devient l'archétype du monstre moral tel que défini par

[236] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 75-77.

[237] *Ibid.*, p. 80-83.

[238] Aussi appelé un « homme de la forêt » ou « homme bestial ».

Foucault puisqu'il passe d'une monstruosité physique à une monstruosité morale au XIX[e] siècle[239]. Originellement, l'homme sauvage est monstrueux et primitif, car il est plus près de la bête que de l'homme avec une pilosité qui lui couvre tout le corps, à l'exception des mains, des pieds, et d'une partie du visage. Il est souvent nu, caractérisé par une sexualité débridée, et est fréquemment soupçonné de cannibalisme[240]. Au fil du temps, il perd sa pilosité excessive et est redéfini sauvage et monstrueux non pas par son apparence, mais par sa réclusion de la société et son comportement animal.

C'est en regardant le profil du monstre moral tel qu'élaboré par Foucault que l'œuvre de Bouguereau, notamment son personnage de Schicchi, se révèle correspondre à cette monstruosité morale. Foucault associe l'anthropophagie et une sexualité dépravée au monstre moral surtout parce que ce sont des crimes de cannibalisme et des crimes à caractères sexuels qui ont mené à la formation de la médecine légale dans ce nouveau système judiciaire. Donc, ce sont ses deux grandes interdictions, alimentaire et sexuelle, qui deviennent des symboles associés au monstre moral[241] et qui ont mené à l'association que j'établis entre de la figure cannibale et la monstruosité morale dans ce mémoire[242]. Pour bien comprendre le monstre moral et l'utilisation de la figure cannibale chez Bouguereau, il est important de comprendre comment Foucault conceptualise le monstre moral : il le divise en deux entités. Comme deux images inversées qui se regardent, le monstre politique et le monstre révolutionnaire sont deux facettes du monstre moral.

Monstre Politique / Monstre royal

Foucault propose le monstre politique comme le premier monstre moral à voir le jour. Il porte aussi l'appellation de monstre royal. Le monstre politique se privilégie aux dépens des lois de la

[239] Selon Foucault, le monstre du Moyen Âge jusqu'au XVIII[e] siècle est un mélange physique de l'homme et de l'animal, ou un être à la fois homme et femme. Dans son élaboration de la monstruosité morale, il utilise l'homme sauvage pour montrer son évolution de monstruosité. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 58-61, 85.

[240] Martial Guédron (dir.), *op. cit.*, 2011, p. 233.

[241] Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce ne sont pas des crimes de folies qui ont mené à la création et développement de la médecine légale à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] siècle. Foucault note que le « premier monstre » enregistré légalement est le cas d'une femme de Sélestat qui avait tué sa fille pour ensuite la manger en 1817. Il fait aussi état de l'affaire Antoine Léger (1824) où celui-ci avait tué, violé et mangé une petite fille. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 91, 94.

[242] La notion de sexualité dans l'œuvre de Bouguereau sera explorée dans la partie *4.2.4 Cannibalisme de la déviance sexuelle* du quatrième chapitre de ce mémoire.

société. Il ne se souscrit pas aux lois établies, refusant ainsi le pouvoir en place au profit de son propre pouvoir et en abuse grandement. Du même coup, le monstre politique revient à l'état de la nature parce qu'il rompt le contrat social qui faisait de lui un membre de la société. Il est surtout incarné par l'homme sauvage, mais sans les marqueurs physiques de monstruosité que lui donnaient auparavant ses attributs animaliers[243]. Ce premier monstre politique voit le jour avec le roi Louis XVI (1754-1793). Il est le despote qui brise les lois pour son propre intérêt. Le couple royal, Louis XVI et Marie-Antoinette (1755-1793), est couramment décrit et représenté comme un couple monstrueux dans les pamphlets qui circulent. C'est surtout Marie-Antoinette qui acquiert l'étiquette de monstruosité et les caractéristiques qui en font partie. Autrichienne, elle est l'étrangère par excellence qui n'est pas incluse dans le corps social. Décrite buvant le sang de son peuple[244], elle hérite du côté anthropophagique du monstre en plus d'être accusée d'inceste avec son frère, son fils[245] et de relations homosexuelles avec certaines femmes de son entourage. Pour Foucault, ce jumelage du cannibalisme et d'inceste est une des plus imposantes caractéristiques du monstre politique au seuil du XIX^{e} siècle[246].

---

[243] Ayant des ancêtres dans l'art pariétal, l'homme sauvage s'inspire beaucoup de l'homme animal de la mythologie comme les satyres et les faunes. Au Moyen Âge, son iconographie se décide sur l'apparence d'un homme couvert de poils, à l'exception du visage, des mains et des pieds. Il peut aussi parfois avoir une tête semblable à un singe. Foucault isole l'homme sauvage comme un représentant du monstre politique en faisant un parallèle avec leur cheminement respectif. L'homme sauvage est un monstre très populaire au Moyen Âge. À l'origine, les hommes se divisaient en deux catégories, ceux qui travaillaient à l'agriculture pour nourrir le clan et les chasseurs qui protégeaient ces hommes de la terre contre les bêtes sauvages. Après un certain temps, les chasseurs se retournent contre ceux qu'ils étaient censés protéger et deviennent eux-mêmes des bêtes sauvages. Foucault considère la monarchie et son pouvoir absolu comme le chasseur qui menace les gens qu'il devait protéger. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 85-86, 89-90.; Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 93-94.

[244] Voir F. Dantalle, *Description de la ménagerie royale d'animaux vivans, établie aux Thuileries, près de la terrasse nationale : avec leurs noms, qualités, couleurs et propriétés*, Paris, Imprimerie des Patriotes, 1792, p. 3-4.; Charles-Joseph de Mayer, *Vie de Marie-Antoinette, Reine de France, Femme de Louis XVI, Roi des Français*, Paris, Chez L'auteur et ailleurs, 1793, tome premier, p. 5.; Laura Lunger Knoppers et Joan B. Landes (dir.), *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 2004, p. 155. Cette consommation du sang du peuple n'est pas exclusive à Marie-Antoinette. Le monstre politique est généralement associé à cette diète sanguinaire, ce qui justifie aussi son rapprochement avec le cannibalisme. Par exemple, en 1793, le Saint-Siège à Rome, en conflit avec la République française pour son rejet de la monarchie et pour la création de la constitution civile du clergé, est décrit comme un monstre politique qui boit le sang du peuple après l'assassinat à Rome du journaliste et diplomate français Nicolas-Jean Hugou de Bassville (1753-1793). Voir Anonyme, « Nouvelles des armées », *Bulletin de la Convention nationale*, n^{o} 5, mercredi 20 février 1793, n.p.

[245] Émile Campardon, *Marie-Antoinette à la Conciergerie (Du 1er Août au 16 Octobre 1793)*, Paris, Jules Gay, 1863, p. 284-285.; Charles-Joseph de Mayer, *op. cit.*, p. 5.

[246] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 85-91. La notion de monstre politique associé au cannibalisme et à la Révolution française n'est pas exclusive à Foucault ou aux auteur.e.s et journalistes français.e.s de l'époque. L'homme politique et philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797) regarde avec un œil critique la révolution au pays des Lumières. Burke considère que le gouvernement qui remplace la monarchie finira indubitablement par devenir lui aussi un

Monstre populaire / Monstre révolutionnaire

Foucault propose une autre figure du monstre qui est une gémellité inversée du monstre politique. Alors que le monstre politique brise le pacte social par un abus de pouvoir, le monstre populaire, aussi appelé monstre révolutionnaire, le fait par la révolte. Le premier brise le pacte par le haut, alors que le deuxième s'y prend par le bas. Il est un homme et une femme ordinaire, mais comme le monstre politique, il est aussi associé à la débauche sexuelle et surtout au cannibalisme. Foucault n'est pas le seul à faire ce rapprochement. Les écrits de Madame Roland[247] sur les massacres de septembre mentionnent les tortures teintées d'anthropophagie qu'ont perpétrées les révolutionnaires sur les femmes[248]. Paul de Vallière, dans son récit des événements du 10 août 1792[249], rapporte que les femmes et les hommes révolutionnaires ont consommé la chair humaine des gardes-suisses qui sont morts en défendant le roi[250]. Cette association entre révolutionnaires et cannibalisme n'est pas seulement littérale, elle est aussi métaphorique. Dans un extrait de *La Quotidienne ou Feuille du jour*[251] du 23 juin 1797, les révolutionnaires sont appelés cannibales, non pas pour un réel acte d'anthropophagie, mais parce qu'ils et elles sont accusé.e.s de dépecer et diviser la France en plusieurs républiques. Plus d'un demi-siècle plus tard, la presse française utilise

monstre politique dévorateur de sa propre nation. Voir Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France*, Paris, Adrien Égron, 1823 [1790], p. 394.

[247] Manon Roland, née Marie Jeanne Phlipon ou Philipon, est une personnalité politique française et une figure de la Révolution française.

[248] Claude Perroud (dir.), *Lettres de Madame Roland, Paris*, Imprimerie nationale, 1902, tome II, p. 436.

[249] Après le 14 juillet 1789, date de la prise de la Bastille, le 10 août 1792 est une des dates les plus significatives de la Révolution française. À cette date, les révolutionnaires prennent d'assaut le Palais des Tuileries. Les événements sont sanglants et les morts s'accumulent autant du côté des révolutionnaires que des gardes-suisses, chargés de protéger le Palais et le roi.

[250] Paul de Vallière, *Le 10 août 1792 : Grandeur helvétique. La défense des Tuileries et la destruction du régiment des gardes-suisses de France à Paris*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 124-125. Un autre événement de la Révolution, un peu moins connu cependant, est le massacre de Belzunce. Après avoir été destitué de son commandement d'un régiment, le vicomte Henri de Belzunce se présente devant une foule qui le méprise pour son arrogance et son comportement violent. Affichant son arrogance habituelle, il enflamme la foule, et se fait tuer par un garde national. La foule piétine et traîne le corps de Belzunce. Il est ensuite dépecé et dévoré par cette même foule affamée et en colère, qui souffre de la rationalisation du blé qu'elle trouve injuste et qu'elle soupçonne de servir à la bourgeoisie et l'aristocratie. Voir Louis Marie Prudhomme, *Histoire générale et impartiale des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution française*, Paris, s.e., 1797, tome III, p. 148-149.; Alain Corbin, *Le village des cannibales*, Paris, Aubier, 1990, p. 130.

[251] « Si un département, pour faire triompher le cannibalisme des vautours révolutionnaires, s'arroge le droit de refuser à l'exécution des loix émanées du corps législatif, la république cesse d'être unie et indivisible dès ce moment, et la France sera bientôt dépecée en autant de républiques qu'elle compte de départemens ». Voir Anonyme, « Variétés », *La Quotidienne ou Feuille du jour*, nº 422, vendredi 23 juin 1797, p. 3.

encore le terme cannibale pour désigner les révolutionnaires de la Révolution française[252]. La terminologie et l'image du cannibale associée au monstre politique et révolutionnaire sont donc bien ancrées dans la société française du XIX^e^ siècle.

Pour bien comprendre la prise de conscience collective de la présence du monstre moral en France, il suffit de dépouiller les ouvrages et journaux français de l'époque. Le monstre moral est connu de la population et n'est pas seulement le fruit d'une théorie d'un philosophe du XX^e^ siècle. Sans nécessairement saisir tous les aspects qui y sont rattachés, les Français ont en partie conscience de son existence. Dès la Révolution française, nous pouvons constater l'apparence dans les journaux des termes « monstre moral » ou « monstruosité morale » pour qualifier les criminels coupables de crimes horribles, mais qui ont l'apparence de gens normaux et respectables. En 1794, la *Feuille du salut public* et *Le Républicain* publient des textes où il est question de monstres à la fois moraux et politiques[253]. Dans un extrait du *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts* de 1797, le concept de monstruosité moral est abordé : « Enchaînez le monstre, mais craignez de l'avoir formé vous-même par votre méthode insensée : la nature est avare de monstres au moral comme au physique »[254]. Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, le juriste Louis-Mathurin Moreau-Christophe (1799-1881) publie un ouvrage sur la réforme pénale et établit une différence distincte entre la monstruosité physique et la monstruosité de l'âme qu'il a identifiée dans la population carcérale[255]. En 1859, le psychiatre Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) publie une étude où il proclame que « la nature morale a ses monstruosités comme la nature physique »[256]. Le monstre moral gagne surtout en reconnaissance et en popularité avec l'essor du fait divers dans les journaux du XIX^e^ siècle. Selon le journaliste Georges Auclair et le spécialiste de la théorie littéraire, Philippe Hamon, le fait divers est une infraction à une norme

---

[252] Alceste, « Lettres parisiennes », *L'Assemblée nationale*, n° 231, dimanche 19 août 1849, n.p.; Empereur, « Coup-d'oeil : Sur les Républiques anciennes et modernes », *Gazette du Midi*, n° 5710, mercredi 23 juillet 1851, n.p.

[253] Anonyme, « Commune de Paris », *Journal des hommes libres de tous les pays, ou Le Républicain*, n° 54, 12 février 1794a, p. 216.; Anonyme, « Commune de Paris. Séance de duodi Pluviste », *Feuille du salut public*, n° 224, 12 février 1794b, p. 4.

[254] P. Buman, « Philosophie », *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, n° 17, 1797, p. 33. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k424117p >. Consulté le 10 janvier 2020.

[255] Louis-Mathurin Moreau-Christophe, *De la réforme des prisons en France, basée sur la doctrine du système pénal et le principe de l'isolement individuel*, Paris, Desrez, 1838, p. 168.

[256] Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Librairie Victor Masson, 1859, p. 305.

(juridique, statistique, éthique, naturelle, etc.) dont le sujet de prédilection est le monstre[257]. Le fait divers aide à l'identification du monstre moral qui transgresse les droits civils, religieux ou divins. Il informe le public de l'existence du monstre moral puisque les termes « monstruosité morale », « monstre moral » et leurs dérivés, sont couramment utilisés dans les articles de journaux pour décrire les personnes d'apparence ordinaire qui commettent des actes répréhensibles. Prenons pour exemple l'affaire Lacenaire de 1835 qui devient un fait divers très en vogue auprès des lecteurs. Pierre François Lacenaire est amené devant les tribunaux pour double meurtre. Ses complices ont toute l'apparence de criminels endurcis aux allures de brutes alors que Lacenaire est un jeune homme distingué[258]. Pour pallier l'absence de preuves visuelles de sa monstruosité, comme l'apparence vulgaire de ses comparses, il est décrit comme un monstre moral[259]. Toutefois, il ne suffit pas d'être un criminel pour mériter ce titre peu flatteur. Les figures d'autorité aussi héritent du terme, surtout si elles sont soupçonnées de despotisme ou d'être trop révolutionnaire[260]. En somme, les journaux de l'époque démontrent que la France est bien nantie de personnages à la moralité monstrueuse.

2.2.2 Influence de la littérature gothique

Dans le but de démontrer qu'il existe un antécédent artistique au monstre moral, je propose de faire un bref survol de son historique artistique. S'il est vrai qu'il semble faire une entrée dans les

[257] Georges Auclair, *Le mana quotidien : Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Anthropos, 1982 [1970], p. 18-19.; Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, nº 97, 1997, p. 7.

[258] Anonyme, « Lacenaire », *Le Constitutionnel : Journal du commerce, politique et littéraire*, nº 318, samedi 14 novembre 1835, n.p.

[259] Un article de 1835 décrit Pierre François Lacenaire comme suit : « On dit qu'il y avait des monstres dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. Lacenaire est du nombre ». Voir Anonyme, « Lacenaire », *L'Ami de la Charte. Journal du Puy-de-Dôme*, nº 95, samedi 28 novembre 1835, p. 1.; Voir aussi Anonyme, « Feuilleton – Un mot de phrénologie à propos de Lacenaire et d'Avril », *Gazette médicale de Paris*, nº 5, samedi 30 janvier 1836, n.p.

[260] Par exemple, un journal de 1797 associe le despotisme avec la monstruosité morale : « Personne n'a le droit d'abuser du pouvoir; Le despotisme règne où règne l'arbitraire; De ce monstre moral quel que soit le repaire; Le détruire est vertu, le combattre est devoir ». Voir Anonyme, « Principes de tout gouvernement », *La Quotidienne ou Feuille du jour*, 8 mai 1797, p. 3. Un journal de 1848 rapporte les paroles d'Auguste Blanqui (1805-1881), révolutionnaire ayant participé à plusieurs manifestations de 1848, qui est accusé d'être l'auteur d'un document dénonçant certaines personnes de complots contre le gouvernement. Blanqui dénonce le fait d'avoir été accusé de monstruosité morale : « Sycophante, qui voudriez me poser en monstre moral […] ». Voir Anonyme, « Lettres politiques », *L'Assemblée nationale*, nº 46, vendredi 14 avril 1848, n.p.

arts visuels avec les artistes français du XIX^e^ siècle, le monstre moral était déjà ancré dans la culture artistique de l'époque. En effet, il apparaît dans la littérature dès la fin du XVIII^e^ siècle.

Comme précédemment énoncé, Foucault croit que l'apparition du monstre moral est due à un changement dans le système punitif. Il imagine aussi un autre événement qui aurait favorisé la naissance du monstre moral. Selon le philosophe, la littérature de terreur de la fin du XVIII^e^ siècle contribue aussi à sa création et cimente son existence dans l'imaginaire populaire. Pour Foucault, ces romans de la terreur sont en fait des romans politiques peuplés de monstres abuseurs de pouvoir et de monstres de la révolte[261].

L'Angleterre, malgré son historique conflictuel avec la France, exerce une influence considérable sur la société française au XIX^e^ siècle. À cette époque, la lecture est la façon la plus efficace de transmettre les connaissances d'une société à une autre, mais les échanges culturels se font aussi par le biais d'exilés politiques français en Angleterre et d'Anglais qui résident en France pour le travail ou le loisir[262].

L'un des monstres moraux les plus célèbres en littérature gothique provient assurément du roman de Mary Shelley (1797-1851), *Frankenstein, ou Le Prométhée des temps modernes*[263]. Le monstre n'est pas la créature déformée qui est un amalgame de différentes parties de corps humain, mais bien son créateur, le docteur Victor Frankenstein. C'est dans son traitement de sa création que le docteur est monstrueux[264]. Frankenstein crée une créature destructrice, l'abandonne et se

[261] Il s'agit ici du monstre politique et du monstre révolutionnaire. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 69. Il est aussi démontré que les auteur.e.s britanniques regardaient avec intérêts et appréhensions les bouleversements politiques qui mènent à la Révolution française ainsi que ceux qui en découlent. Pour une étude de l'impact de la Révolution française sur le roman gothique, voir Ronald Paulson, « Gothic Fiction and the French Revolution », *ELH*, automne 1981, vol. 48, n^o^ 3, p. 532-554.

[262] Sylvaine Marandon, *L'image de la France dans l'Angleterre victorienne, 1848-1900*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 21-22.

[263] Mary W. Shelley, *Frankenstein; or The Modern Prometheus*, Londres, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818, 280 p.; Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée des temps modernes*, trad. par Jules Saladin, Paris, Corréard, 1821a [1818], tome 1, 244 p.; Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée des temps modernes*, trad. par Jules Saladin, Paris, Corréard, 1821b [1818], tome 2, 210 p.; Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée des temps modernes*, trad. par Jules Saladin, Paris, Corréard, 1821c [1818], tome 3, 261 p.

[264] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 208.

déresponsabilise de ses actions[265]. L'archétype du savant fou[266] qui joue à être Dieu et qui abandonne les créations qu'il devrait protéger résonne d'ailleurs avec le concept du monstre politique, tel que défini par Foucault, qui menace ceux et celles qui sont sous sa protection. C'est cependant avec le personnage de Dorian Gray dans *Le portrait de Dorian Gray*[267] d'Oscar Wilde (1854-1900) que le monstre moral atteint son paroxysme dans la sphère littéraire. Gray, jeune homme beau et charmant, dont le portrait caché arbore toutes les marques de la laideur de son âme, est l'exemple même du monstre moral qui se cache parmi nous. Il est moralement abject et chaque geste répréhensible défigure et marque le portrait du jeune homme. Le portrait s'enlaidit au fur et à mesure que la débauche morale de Gray avance.

La littérature française n'a cependant rien à envier à son homologue anglophone et met aussi en scène le monstre politique et révolutionnaire. Victor Hugo (1802-1885) amène ses lecteurs à se questionner sur la nature de la monstruosité. Avant la fin du XVIII[e] siècle, la monstruosité morale était surtout représentée dans le physique. Un personnage comme Richard III, dans la pièce

[265] Dans différentes analyses du roman de Shelley, il a été démontré que celui-ci est largement influencé par la Révolution française et en est même une allégorie. L'œuvre de Shelley semble elle-même avoir été influencée par un ouvrage français publié pendant la Révolution. La parution du livre *Le Miroir des événemens actuels, ou La Belle au plus offrant, histoire à deux visages* (1790) de François-Félix Nogaret (1740-1831) met en scène un inventeur nommé Frankésteïn qui construit un humain artificiel. L'œuvre contient plusieurs motifs faisant référence à la Révolution. Ce lien entre Frankenstein et la France est accentué si l'on considère que le docteur Frankenstein et sa créature seraient eux-mêmes un peu français. Dans l'œuvre de Mary Shelley, Victor Frankenstein est citoyen de Genève et laisse entendre que sa langue maternelle est le français. La créature de Frankenstein, lorsqu'il rencontre un personnage français, mentionne que le français est la seule langue qu'il connaisse. Voir François-Félix Nogaret*, Le Miroir des événemens actuels, ou La Belle au plus offrant, histoire à deux visages*, Paris, s.n., 1790, p. 42. Mary W. Shelley, *op. cit.*, 1818, p. 158.; Annik-Corona Ouellette, « Le monstre de Frankenstein qui parlait français », *Le Devoir*, 26 octobre 2016, n.p. En ligne. < https://www.ledevoir.com/opinion/idees/483383/bicentenaire-de-l-oeuvre-de-mary-shelley-le-monstre-de-frankenstein-qui-parlait-francais >. Consulté le 8 décembre 2021. Pour une démonstration du roman de Shelley comme allégorie de la Révolution française, voir Jean-Jacques Lecercle, « La contradiction historique : Frankenstein et la conjoncture », *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 50-73.; Lisa Catron, Edgar L. Newman et Michel Vovelle, « Frankenstein : Les lumières et la Révolution comme monstre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 292, 1993, p. 203-211.; David A. Hedrich Hirsch, « Liberty, Equality, Monstrosity : Revolutionizing the Family in Mary Shelley's Frankenstein », dans Jeffrey Jerome Cohen (dir.), *Monster Theory : Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 115-140.; Julia V. Douthwaite, « The Frankenstein of the French Revolution », *The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 59-97.

[266] Un autre exemple est celui du Dr Moreau de H. G. Wells (1866-1946). Il est le véritable monstre du roman même s'il est entouré de ses créatures hybrides. Il expérimente et crée des êtres moitié homme, moitié animal, les considère comme des échecs, puis les abandonne à eux-mêmes. Voir H. G. Wells, *The Island of Dr. Moreau*, Londres, Heinemann, 1896, 175 p.; H. G. Wells, *L'Île du docteur Moreau*, trad. par Henry-D. Davray, Paris, Mercure de France, 1901 [1896], 246 p.

[267] Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Londres, Ward, Lock & Co., 1891, 334 p.; Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, trad. par Eugène Tardieu et Georges Maurevert, Paris, Albert Savine, 1895 [1891], 316 p.

éponyme[268] de William Shakespeare (1564-1616), soutient que son physique monstrueux est un reflet de sa propre nature immorale[269]. Chez Hugo, contrairement à Shakespeare, ses personnages difformes montrent une moralité louable alors que certains personnages à l'allure banale font preuve d'une moralité monstrueuse[270]. Avec *Notre-Dame de Paris*[271] (1831), Hugo montre un monstre physique, Quasimodo, dont l'apparence ne reflète pas la moralité. Quasimodo, bossu et difforme, est sensible et bon[272]. À l'opposé, l'archidiacre Claude Frollo, un homme sans difformité physique, devient de plus en plus abject et sauvage dans ses gestes et démontre une moralité monstrueuse[273]. La monstruosité physique n'est donc plus garante d'une monstruosité morale[274].

Le monstre moral est bel et bien présent dans la vie artistique et culturelle de la France du XIX^e^ siècle. Cependant, il ne semble pas être adopté par les arts visuels. Après tout, comment peut-on représenter l'invisible? Il est donc probable que les artistes, dans le but de régler ce problème esthétique, mais aussi de combler un besoin de la population qui exigeait de « voir » la

[268] William Shakespeare et Janis Lull (dir.), *King Richard III*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 [*c.* 1592-1593], 236 p.

[269] Au moment de l'écriture de la pièce par William Shakespeare, il était historiquement reconnu par tous que Richard III était un tyran et un meurtrier d'enfants. Dans l'œuvre de Shakespeare, le personnage de Richard III, dans un monologue où il cite ses difformités, admet du même coup son immoralité. Il utilise son physique monstrueux pour justifier ses actes moralement critiquables. Dans l'acte I, scène I : « Mais moi qui ne suis pas fait pour ces exercices; Moi qui suis mal assemblé, et qui n'ai rien de charmant. Pour séduire les jolies nymphettes que je crois à la cour; Moi qui n'ai rien pour plaire. Et qui, difforme, tordu, fut expulsé avant son temps. Dans ce monde des vivants. Avec un corps si lamentable, si révoltant. Que les chiens se mettent à aboyer quand je m'arrête auprès d'eux –[…] J'ai décidé de jouer le rôle du grand méchant. Et de haïr les plaisirs frivoles de notre temps. J'ai mis en marche un plan pour fomenter la discorde entre mon frère Clarence et le roi en me servant de prémonitions, de mensonges, de rêves. Et si le roi Édouard est aussi noble et honnête que moi je suis fourbe, menteur et traître, sous peu Clarence sera arrêté à cause d'une prophétie qui dit que G parmi les héritiers du roi sera responsable de sa mort. ». Voir William Shakespeare et Janis Lull (dir.), *op. cit.*, p. 2, 62-63.; William Shakespeare, *Richard III : théâtre*, trad. par Jean Marc Dalpé, Sudbury, Prise de parole, 2015 [*c.* 1592-1593], p. 14-15.

[270] Pour une analyse de la monstruosité dans les romans de Victor Hugo, notamment la monstruosité de Quasimodo, voir Agnès Spiquel, « Victor Hugo d'un monstre à l'autre », dans Anne-Laure Milcent (dir.), *op. cit.*, p. 43-51.; Hanna Thompson, « Metaphors of the Monstrous : The Case of Victor Hugo », *Taboo : Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France*, Londres / New York, Routledge, 2013, p. 105-125.

[271] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831a, tome I, 3^e^ éd., 404 p.; Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831b, tome II, 3^e^ éd., 536 p.

[272] Victor Hugo, *op. cit.*, 1831a, p. 86-87, 267.; *Idem*, *op. cit.*, 1831b, p. 228-232, 443-446.

[273] *Ibid.*, p. 235-255, 292-301.

[274] Charles T. Wolfe, « The Materialist Denial of Monsters », dans Charles T. Wolfe (dir.), *Monsters and Philosophy*, Londres, College Publications, 2005, p. 190n13.

monstruosité[275], ont forgé une nouvelle iconographie de la figure cannibale de façon à ce qu'elle puisse incarner cette monstruosité morale qui se fait de plus en plus présente dans leur quotidien. Bouguereau, plus que tous les autres, a su utiliser la facture académique de l'art pompier pour rendre acceptable ce qui, moralement, ne l'est pas. Il rend beau ce qui est laid[276].

2.3 Le cannibale est un monstre moral

On peut se demander pourquoi la figure cannibale serait utilisée pour personnifier la monstruosité morale. Le lien entre le monstre moral et le cannibalisme que Foucault établit n'est pas une invention du philosophe. L'association entre les deux est bien présente dans la société française du XIX^e^ siècle. Comme démontré précédemment, le monstre moral est bien ancré dans le vocabulaire français du XIX^e^ siècle, et ce depuis la Révolution française. Mais qu'en est-il du cannibale? Celui-ci est tout aussi reconnu et associé à la monstruosité morale dans la France du XIX^e^ siècle. Non seulement le cannibalisme était jugé moralement monstrueux par les Français.e.s, mais il incarnait aussi un acte honteux qu'ils cherchaient parfois à dissimuler.

2.3.1 Guerres napoléoniennes

Sur les champs de bataille, les longues campagnes napoléoniennes, particulièrement celle de Russie[277], et la difficulté de ravitaillement des troupes conduisent les soldats à la famine. Devant

[275] La fascination des romans gothiques britanniques et des monstres dans les romans français active l'imagination des lecteur.trice.s qui aimerait voir en image ce qu'ils et elles s'imaginent lors de leur lecture. De plus, la popularité des foires de l'insolite (*freak shows*) et des « musées des monstres » nourrit le voyeurisme monstrueux de la population. Dans un article sur l'évolution dans la littérature du monstre « invisible » au XIX^e^ siècle en France, Jade Patterson constate que les bouleversements politiques et les révolutions de 1830 et 1848 jouent un rôle important dans la construction du monstre littéraire de cette époque. Voir Jade Patterson, « Du "monstre-humain" au "monstre-objet" : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *À rebours* », *Convergences Francophones*, vol. 5, n^o^ 2, 2018, p. 14. Pour une étude du phénomène des *freak shows* au XIX^e^ siècle, voir Hanna Thompson, *op. cit.*, p. 105-125. Pour un regard sur la popularité du musée Dupuytren créé en 1836 où des figures de cire et des spécimens monstrueux sont exhibés, voir Patrice Josset, « Le musée Dupuytren : Quel avenir pour un "musée des monstres"? », dans Anne Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini (dir.*), op. cit.*, p. 295-303.

[276] Comme il l'a été démontré dans le premier chapitre de ce mémoire, Bouguereau reprendra cette stratégie avec un grand succès dans ses œuvres de paysannes. Il donne une beauté aux paysan.ne.s, sujet qui avait été préalablement introduit en art par les réalistes. Les paysan.ne.s réalistes sont jugé.e.s laid.e.s tout en étant rejeté.e.s par la critique et le public. L'embellissement de Bouguereau et des artistes pompiers a permis l'acceptation des paysan.ne.s en art à cette époque.

[277] Après un incident diplomatique où Napoléon I^er^ injure l'ambassadeur de Russie, plusieurs autres actes de l'Empereur français contrarient le Tsar Alexandre I^er^ et mènent à la guerre de 1812 entre la France et la Russie.

le manque de nourriture, les soldats, démunis, se tournent vers leur monture pour assouvir leur faim[278]. Une fois les chevaux consommés, certains soldats, encore affamés, se seraient vus contraints de se rassasier avec la chair de leurs compagnons tombés au combat[279]. Humiliés et dégoûtés par leurs propres actions, les soldats hésitent à avouer leur déchéance alimentaire et malgré les rumeurs qui circulent, certains refusent d'en parler ou d'admettre une telle possibilité. Il s'agit du secret dont personne ne parle, mais dont tout le monde est conscient[280]. Dans les récits de guerres de soldats, ils décrivent l'horreur de voir leurs compagnons, ainsi que des prisonniers de guerre, manger leurs compatriotes[281].

Dans les mémoires du sergent Adrien Bourgogne, plusieurs fois réédités, il est intéressant et révélateur de noter que le passage de cannibalisme est présent dans certaines versions, mais complètement absent de d'autres, et ce, même si les cannibales en question sont des prisonniers russes et non pas les soldats de l'armée française[282]. Comme quoi une pudeur chez l'éditeur

---

[278] Alain Pigeard, *L'armée de Napoléon (1800-1815) : Organisation et vie quotidienne*, Paris, Tallandier, 2002 [2000], p. 292-293.

[279] Bien qu'il n'ait pas été témoin direct d'actes de cannibalisme, le comte de Langeron (1763-1831) rapporte l'extrême famine des soldats français durant la campagne de Russie et déclare avoir vu des cadavres dont les cuisses avaient été dépecées afin de nourrir les soldats encore vivants. Le comte de Langeron est français d'origine. Il soutient la monarchie jusqu'à la Révolution française. Il émigre en Russie et combat pour l'empire russe. Dans ses mémoires de la guerre de la Russie contre Napoléon, il se fait honneur de mentionner le manque de préparation et l'incompétence de l'armée française. Voir Alexandre-Louis Andrault, comte de Langeron, « Mémoires du comte de Langeron », *Nouvelle Revue Rétrospective*, janvier-juin 1895, p. 330-331. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203798h/f1.item >. Consulté le 30 octobre 2019.

[280] Jean-Noël Jeanneney et Jacques-Olivier Boudon, *op. cit.*, 42 min. 43 s.

[281] Philippe de Ségur, *Histoire de Napoléon et de la grande armée pendant l'année 1812*, Paris, Baudoin Frères, 1824, tome II, p. 407. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6512158v >. Consulté le 4 mai 2021. Pour d'autres récits rapportant des actes de cannibalisme chez les soldats napoléoniens et leurs prisonniers, voir Eugène Labaume, *Relation Circonstanciée de la Campagne de Russie*, Gènes, Yves Gravier, 1814, 2e éd., p. 232.; Alexandre-Louis Andrault, comte de Langeron, *loc. cit.*, p. 330-331.; Louis-Joseph Vionnet de Maringoné, *Campagnes de Russie et de Saxe (1812-1813) : Souvenirs d'un ex-Commandant des Grenadiers de la Vieille-Garde*, Paris, Edmond Dubois, 1899, p. 77.; Christian Wilhelm von Faber du Faur*, Campagne de Russie, 1812 : d'après le journal illustré d'un témoin oculaire*, Paris, Armand Dayot, 1895, p. XVI. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355867s/ >. Consulté le 4 mai 2021.

[282] Des quelques éditions que j'ai pu consulter, les éditions de 1898 et 1910 mentionnaient l'acte d'anthropophagie alors que les éditions de 1900 et 1905 ont supprimé toutes allusions au cannibalisme de sa trame narrative. Voir Adrien Bourgogne, *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin*, Paris, Hachette, 1898 [1868], p. 63.; *Idem*, *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin et Maurice Hénault*, Paris, Hachette, 1900 [1868], p. 51.; *Idem*, *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin et Maurice Hénault*, Paris, Hachette, 1905 [1868], p. 51.; *Idem, Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin*, Paris, Hachette, 1910, 6e éd., p. 63.

s'installe lors de la publication du récit. Les récits d'anthropophagie durant les guerres ne sont pourtant pas nouveaux. Durant les croisades, les chrétiens ont dégusté la chair de leurs ennemis pour assouvir leur faim[283]. Or, cette incartade alimentaire semble plus acceptable que celle qui survient durant les guerres napoléoniennes. Le cannibalisme des croisades est justifié par la consommation de « l'autre » et aussi par la distance temporelle qu'il implique. Cette altérité des êtres consommés est justifiable, car ils appartiennent à une autre religion et surtout, il s'agit d'un geste démontrant son pouvoir sur l'autre[284]. Ce qui rend le cannibalisme des guerres napoléoniennes si effrayant aux yeux des soldats et de la population française est qu'il s'agit d'endocannibalisme[285].

2.3.2 Naufrages

La parution du roman *Robinson Crusoé*[286] (1719) de Daniel Defoe (1660-1731) suscite une fascination pour les naufrages, mais aussi pour le cannibalisme, qui atteint un point culminant au XIX^e^ siècle[287]. Le naufrage de la frégate *La Méduse* est un épisode célèbre du XIX^e^ siècle français où les survivants ont dû manger leurs compatriotes pour survivre. En juillet 1816, le gouvernement donne la gouverne de la frégate *La Méduse* à un capitaine pour ses affiliations politiques plutôt que

[283] Foucher de Chartres, *A history of the expedition to Jerusalem, 1095-1127*, trad. par Frances Rita Ryan, Knoxville, University of Tennessee Press, 1969, [vers1127], p. 112. Suzanne Akbari, « The Hunger for National Identity in Richard Coer de Lion », dans Robert M. Stein et Sandra Pierson (dir.*), Reading Medieval Culture : Essays in Honor of Robert W. Hanning*, Notre-Dame, University of Notre Dame Press, 2005, p. 206-213.; Sandra Gorgievski, « L'Orient revisité : décapitations et rhétorique de la violence dans les enluminures et dans *Richard Coer de Lyon* au XVe siècle », *Babel*, nº 42, 2020, p. 236-239.

[284] Dans le cas des croisades, ceux qui se font manger par les chrétiens sont des Sarrazins, c'est-à-dire des musulmans. Le geste de manger l'autre est aussi une allégorie de la conquête militaire où le vainqueur s'approprie et absorbe les terres et possessions du vaincu. Voir Geraldine Heng, *Empire of Magic : Medieval Romance and the Politics of Cultural Fantasy*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 31.; Jean-Noël Jeanneney et Jacques-Olivier Boudon, *op. cit.*, 20 min. 41 s.; Sandra Gorgievski, *loc. cit.*, p. 238-240.

[285] L'endocannibalisme consiste à manger des membres issus de son propre groupe. Voir Jean-Noël Jeanneney et Jacques-Olivier Boudon, *op. cit.*, 17 min. 32 s.

[286] Le roman de Defoe est traduit en premier en français par Thémiseul de Saint-Hyacinthe et Justus Van Effen en 1720 et ensuite par Petrus Borel en 1836. Voir Daniel Defoe, *The Life and Strange Suprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner : who lived eight and twenty years, all alone in an un-inhabited island on the coast of America, near the mouth of the great river of Oroonoque; having been cast on shore by shipwreck, whereon all the men perished but himself. With an account how he was at last as strangely deliver'd by pyrates. Written by himself*, Londres, William Taylor, 1719, 364 p.; Daniel Defoe, *La vie et les avantures surprenantes de Robinson Crusoé*, Amsterdam, chez L'Honoré et Chatelain, 1720, 629 p.; Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, trad. par Petrus Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, tome I, 422 p.; Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, trad. par Petrus Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, tome II, 474 p.

[287] Maggie Kilgour, *op. cit.*, 1990, p. 149.

ses aptitudes navales[288]. Le Traité de Paris restitue à la France la colonie du Sénégal, alors sous la gouverne de l'Angleterre. Les passagers de la *Méduse* sont chargés de reprendre possession de cette ancienne colonie française[289]. Lorsque la frégate s'embourbe dans un banc de sable, le capitaine et les hauts officiers réquisitionnent les bateaux de sauvetage alors qu'un radeau est construit pour recueillir 152 membres de l'équipage et passagers. Le radeau, remorqué par des canots d'officiers, est abandonné par ceux-ci et laissé à la dérive. Des 152 membres d'équipage, seulement quinze survivent assez longtemps pour être secourus et cinq d'entre eux trouveront la mort peu après leur sauvetage[290]. Les naufragés, abandonnés à leur sort pendant treize jours, doivent survivre en mangeant leurs compagnons d'infortune. À leur retour, les naufragés sont ostracisés par la société qui les qualifie de monstres et qui accentue la honte qui les accable. Ils sont jugés pour leur consommation de chair humaine[291]. Le gouvernement tente de minimiser l'affaire et le Ministère de la Marine cherche à camoufler l'incompétence du capitaine[292]. La nouvelle du naufrage est finalement publiée quelques mois plus tard[293].

Devant l'incapacité du gouvernement à assumer le blâme pour la tragédie, deux rescapés mettent en écrit leur récit et publient un livre sur les événements[294]. Le livre d'Alexandre Corréard (1788-1857) et de Jean Baptiste Henri Savigny (1793-1843), publié en 1817, ravive les émotions et attire l'attention du peintre Théodore Géricault (1791-1824)[295] qui est à la recherche d'un sujet tiré de

---

[288] Germain Bazin, *Théodore Géricault : Étude critique, documents et catalogue raisonné. Tome VI : Génie et folie. Le Radeau de la Méduse et Les Monomanes*, Paris, Wildenstein Institute, 1994, p. 7.

[289] *Ibid.*

[290] Pour un récit complet des événements, voir Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny, *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816*, Paris, Eymery, 1818, 2e éd., 396 p.

[291] Corréard et Savigny notent que les naufragés sont proscrits de la société à leur retour. Ils rapportent aussi les écrits de mademoiselle Schmalz. Celle-ci, ainsi que sa mère et son père, Julien Schmalz, nouveau gouverneur du Sénégal, étaient tous à bord de *La Méduse* et ont bénéficié d'une place sur le bateau de sauvetage qui devait remorquer le radeau. Dans une lettre, mademoiselle Schmalz confie qu'elle ne peut s'empêcher de considérer avec mépris et horreur les gestes posés par les naufragés pour survivre. Paulin d'Anglas de Praviel, passager de *La Méduse* qui est dans la chaloupe chargée de remorquer le radeau, accuse les naufragés d'être faible pour s'être adonnés au cannibalisme. Voir Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit*., p. 83, 207, 228-229.; Paulin d'Anglas de Praviel, *Scène d'un naufrage ou La Méduse : nouvelle et dernière relation du naufrage de la Méduse*, Nismes, Gaude, 1858, p. 100.; Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 188-189.

[292] Lorenz E. A. Eitner, *Géricault, His Life and Work*, Londres, Orbis, 1983, p. 162.

[293] Anonyme, « France. Paris, 7 septembre », *Journal des débats politiques et littéraires*, dimanche 8 septembre 1816, p. 3.

[294] Jacques-Olivier Boudon, *Les Naufragés de la Méduse*, Paris, Belin, 2016, p 7-11.

[295] Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, Londres, Phaidon, 1972, p. 11.

faits divers[296]. *Le radeau de la Méduse*[297] de Géricault brise le tabou du cannibalisme et délie les langues des soldats de l'Empire qui confessent avoir eu recours à l'anthropophagie durant le désastre des guerres napoléoniennes en Russie[298]. L'homme de lettres Stendhal[299] (1783-1842), en parlant du naufrage de la *Méduse*, dit que « c'est notre histoire en Russie »[300]. Il fait ainsi référence aux actes d'anthropophagies présents sur le radeau et durant la campagne de Russie, mais aussi aux malaises qu'ils engendrent dans les deux situations. Malgré quelques esquisses préparatoires qui montrent un repas cannibale, Géricault décide finalement de ne pas montrer explicitement la consommation de chair humaine et se contente d'allusions et de sous-entendus[301].

Dans les années qui suivent le désastre de *La Méduse*, d'autres naufrages font aussi les manchettes pour cause de cannibalisme. Par exemple, le baleinier l'*Essex* fait naufrage en 1820 et dérive pendant plusieurs mois. Les cadavres de l'équipage deviennent la source primaire alimentaire de la survie des naufragés. Le naufrage de l'Essex deviendra d'ailleurs la source d'inspiration pour le roman *Moby Dick*[302] d'Herman Melville paru en 1851. Le sang et les mutilations qui accompagnent les naufrages fascinent et nourrissent le goût pour l'horreur de leur public[303]. Les récits de naufrages sont habituellement accompagnés d'épisodes d'anthropophagie.

---

[296] *Idem.*, *op. cit.*, 1983, p. 155-156.

[297] L'œuvre de Géricault fera quelques apparitions dans ce mémoire. Géricault, tout comme Bouguereau, utilise des hommes à la beauté classique pour mettre en scène des cannibales. *Le radeau de la Méduse* sera vu en lien avec la partie sur le cannibalisme du peuple, de l'esclavagisme et de la déviance sexuelle dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

[298] Emmanuel Laurentin, *Destin des images (4/4) : Le radeau de la méduse*, France, La Fabrique de l'Histoire, balado, 15 mars 2018, 37 min. 21 s. En ligne. < https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/destins-des-images-44-images-en-lutte >. Consulté le 29 mars 2018.

[299] Né Henri Beyle.

[300] Stendhal, *Correspondance (1816-1820) V*, Paris, Le Divan, 1934, p. 207. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6875m/ >. Consulté le 6 septembre 2021. L'historien Jules Michelet (1798-1874) propose aussi que le *Radeau de la Méduse* (1818-1819), ainsi que *Officier de chasseurs à cheval de la Garde impériale, chargeant* (1812) et *Cuirassier blessé, quittant le feu* (1814) de Géricault, soit un commentaire sur la défaite de la France face à la Russie ainsi que la bataille de Waterloo. En parlant du radeau, il dit « c'est la société tout entière du siècle, que Géricault embarque avec lui » (p. 39). Voir Jules Michelet, *Géricault*, Paris, L'Échoppe, 1991, p. 38-41.

[301] Une hache avec quelques traces de sang se trouve à la droite du radeau. Celle-ci a vraisemblablement été utilisée pour découper des morceaux de chair humaine. Aussi, la présence de corps morts sur le radeau laisse supposer qu'ils sont là pour servir de repas aux survivants. Voir Lorenz Eitner, *op. cit*. 1972, p. 23, 25.

[302] Herman Melville, *Moby Dick; or The Whale*, New York / Londres, Harper & Brothers / Richard Bentley, 1851, 654 p.

[303] Monique Brosse, « La littérature marginale : les histoires des naufrages », *Romantisme : Voyager doit être un travail sérieux*, nº 4, 1972, p. 114.

Le spectre du cannibalisme plane dans l'esprit de chaque naufragé lors d'une tragédie maritime. S'il ne redoute pas à avoir lui-même recours à ce moyen de survie, il craint d'être mangé par les étrangers qui habitent les rives, ou pire encore, servir de repas à ses compagnons d'infortune[304].

2.3.3 Faits divers

Les journaux, avec la popularité du fait divers, constituent un répertoire fertile de monstruosité morale. Dans sa réflexion sur le fait divers, le philosophe Roland Barthes conclut qu'il s'agit en fait d'une information inclassable. Puisque le fait divers est rejeté et ne peut s'insérer dans les différents types de rubriques, comme s'il incarnait « l'altérité » des informations, Barthes le qualifie d'« information monstrueuse »[305]. Il n'est donc pas surprenant que le fait divers soit employé pour informer la population des monstres de la société, puisqu'il est lui-même monstrueux.

En 1824, le crime d'Antoine Léger choque le public. Léger est accusé d'avoir violé une fillette et par la suite dévoré le cœur de sa jeune victime. Il est un parfait exemple de l'homme sauvage et du monstre moral que l'on retrouve chez Foucault. Vivant seul dans les bois, il se nourrit de la forêt. Il a les cheveux longs et une barbe négligée que les autorités s'empressent de couper au moment de son arrestation[306]. Les journaux et revues médicales de l'époque le décrivent à maintes reprises comme étant un monstre à l'apparence calme, voire emplie de douceur[307].

Un autre exemple de monstre moral est le vampire de Montparnasse qui commet ses crimes et subit son procès au moment de la production de l'œuvre de Bouguereau. Entre l'été 1848 et le début de l'année 1849, François Bertrand déterre des corps de jeunes femmes, mutile les cadavres

---

[304] Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 185-186.; Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 165-235.

[305] Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Édition du Seuil/Éditions du Point, 1981 [1964], p. 188.

[306] Anonyme, « Cour d'assises de Paris », *Gazette de France*, nº 30, vendredi 30 janvier 1824, p. 3.; Anonyme, « Cour d'assises de Versailles », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 novembre 1824a, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k434963m >. Consulté le 8 septembre 2021.

[307] Anonyme, « Cours d'assises de Versailles », *Gazette de France*, nº 328, mardi 23 novembre 1824, p. 3-4.; Anonyme, *loc. cit.*, 24 novembre 1824a, n.p.; Anonyme, « Cour d'assises de Versailles », *La Quotidienne*, nº 329, mercredi 24 novembre 1824b, p. 4.; Anonyme, « Cour d'assises de Versailles », *Le Moniteur universel*, nº 330, jeudi 25 novembre 1824, p. 1533-1534.; Étienne-Jean Georget, *Examen médical des procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine*, Paris, Migneret, 1825, p. 4, 53.

et commet des actes de nécrophilie sur leur dépouille. Lors du procès, il est aussi soupçonné d'avoir mangé quelques parties de leur corps, d'où son surnom de vampire. Son cas est souvent associé à celui d'Antoine Léger, lui-même cannibale, durant le procès et dans les journaux[308]. Un docteur qui étudie les dépouilles est convaincu que Bertrand a commis des actes de cannibalisme à leur endroit. Cette accusation d'anthropophagie ne sera pas retenue puisque lors du procès, un autre médecin croit plutôt que les parties « mâchonnées » des cadavres sont le résultat d'un instrument mal affilé plutôt que des dents de l'accusé[309]. Néanmoins, le stigmate du cannibalisme plane sur l'affaire, même sans accusation formelle.

La figure du cannibale est donc bien présente dans l'imaginaire collectif français, mais aussi dans sa conception du monstre morale. Devant leur présence accrue, les arts visuels n'ont d'autre choix que de tenter de les mettre en image, conformément à leur nouvelle place dans la société française. Puisque les deux sont intrinsèquement liés, la figure cannibale devient ainsi le meilleur outil pour mettre en image le monstre moral. Ce faisant, Bouguereau et certains de ses compatriotes et contemporains défient les conventions artistiques déjà en place de représentation du monstre et de la figure cannibale[310]. Avec eux, l'altérité du cannibale devient familière et l'invisibilité du monstre moral est soudainement lisible.

2.3.4 Monstre moral/homme sauvage chez William Bouguereau

Avec la figure du cannibale, Bouguereau et certains de ses contemporains délaissent la convention artistique de marqueurs physiques de monstruosité, mais conservent le thème récurrent de l'hybridité adoptée depuis l'art pariétal[311]. Bouguereau choisit de donner à Schicchi et

[308] Les journaux semblent mélanger les cas judiciaires. Ils font référence à l'affaire Antoine Léger, mais se trompent dans la datation et dans les détails de ses gestes. Ils mentionnent que Léger déterrait aussi les cadavres pour en manger les entrailles, d'où le rapprochement avec François Bertrand. Cependant, de tous les articles de journaux consultés sur l'affaire Léger, aucun ne fait mention de ces gestes. Voir Anonyme, « Juridiction militaire », *Le Droit : Journal des tribunaux,* nº 162, mercredi 11 juillet 1849c, p. 658.; Anonyme, « Tribunaux », *Le Siècle,* nº 181, mercredi 11 juillet 1849d, p. 5.

[309] Voir Anonyme, « Justice criminelle », *Gazette des Tribunaux*, nº 6870, mercredi 11 juillet 1849b, p. 917-919.; Anonyme, *loc. cit.*, mercredi 11 juillet 1849c, p. 657-660.; Anonyme, *loc. cit.*, mercredi 11 juillet 1849d, p. 1-8.

[310] Une iconographie du cannibale comme représentant de l'altérité sera présentée dans le prochain chapitre.

[311] Plusieurs auteur.e.s considèrent l'hybridité comme un trait distinct de la monstruosité. Évanghélia Stead, professeure de littérature comparée et de culture de l'imprimé, démontre que la monstruosité est intimement liée à l'hybridité. Voir Évanghélia Stead*, Le monstre, le singe et le fœtus : Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 70. L'historienne de l'art et plasticienne Aurélie Martinez note une prolifération du

Capocchio une hybridité du comportement et de la gestuelle entre l'humain et l'animal plutôt qu'une hybridité physique, typiquement attribuée aux monstres. Cette perte de monstruosité anatomique vers une monstruosité du comportement coïncide avec l'évolution de la monstruosité de l'homme sauvage, emblème du monstre moral, de Foucault. Bouguereau ramène ses personnages à l'homme sauvage sans en utiliser les attributs habituels[312]. Anatomiquement, ses cannibales sont des hommes caucasiens bien musclés, rappelant la statuaire grecque antique. Bouguereau courbe le haut du dos de Schicchi, ce qui fait baisser la tête et exacerber la colonne vertébrale de celui-ci, rappelant la posture d'un prédateur[313]. Il lui donne une musculature protubérante et le fait paraître comme un félidé avec ses mains qui font office de griffes sur les flancs de Capocchio. Schicchi partage d'ailleurs des similitudes dans sa posture avec les prédateurs sautant sur leurs proies et qui pressent leur mufle sur la nuque de leurs victimes comme dans les sculptures animalières d'Antoine-Louis Barye (1795-1875)[314] (fig. 37). Le travail de Barye semble être une grande source d'inspiration pour Bouguereau. Dans *Thésée et le Minotaure* (1843) (fig. 38), la posture du Minotaure[315], monstre hybride anthropophage, s'apparente à celle de

monstre hybride dans l'imagerie du Moyen Âge et qui perdure jusqu'au XX^e^ siècle. L'importance de sa présence varie d'une époque à une autre, mais elle souligne un regain de popularité du monstre hybride à la fin du XVIII^e^ jusqu'à la première moitié du XIX^e^ siècle. À ce moment, les hybrides moitié homme, moitié animal ont pour but de critiquer le pouvoir en place. Voir Aurélie Martinez, *Images du corps monstrueux*, préface de Steven Bernas, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 21, 135, 142. Anne-Laure Milcent, spécialiste de la littérature française, fait aussi un constat similaire lorsqu'elle note la fascination et la répulsion que provoque le monstre hybride, le rendant ainsi très populaire à cette époque. Voir Anne-Laure Milcent, « Avant-Propos », dans Anne-Laure Milcent (dir.), *op. cit.*, p. 11.; L'historien de l'art et spécialiste de la représentation des monstres Martial Guédron propose plusieurs raisons de l'hybridité omniprésente chez les monstres, en passant par leur origine chaotique jusqu'à de simples erreurs de traduction. Voir Martial Guédron, *op. cit.*, 2018, p. 11-14.

[312] Voir la partie *2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault* ainsi que la note de bas de page 243 du présent chapitre.

[313] Même Dante fait mention du comportement animal de Schicchi et de Myrrha. Il imagine Schicchi et Myrrha comme deux porcs sortants de la porcherie. Le porc est un symbole de la gloutonnerie et de voracité. De Schicchi, il dit qu'il « planta ses crocs » (Dante Alighieri, p. 271) dans le cou de Capocchio. Voir James Hall, « Pig », dans *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Boulder, Westview Press, 1979 [1974], p. 247.; Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 269-271.

[314] Il a été démontré que Bouguereau et Antoine-Louis Barye se connaissaient puisqu'une correspondance de 1874 entre les deux hommes est archivée à la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art. Dans cette lettre, Bouguereau invite Barye à visiter son atelier pour qu'il puisse juger d'un tableau sur lequel Bouguereau travaille. Il est difficile de savoir si Bouguereau et Barye avaient un rapport personnel au moment de la production de *Dante et Virgile* de 1848 à 1850, mais nous pouvons supposer que Bouguereau était au moins conscient du travail de Barye qui était déjà professionnellement reconnu à ce moment. Voir Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, « Lettre de William Bouguereau », dans *Collections numérisées de la bibliothèque de l'INHA*, 2019. En ligne. < https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/52044-lettre-de-william-bouguereau >. Consulté le 24 novembre 2021.

[315] Le Minotaure est un monstre moitié homme, moitié taureau. Vexé et en colère après que le roi de Crète, Minos, ait tenté de le tromper, Poséidon provoque chez Pasiphaé, femme de Minos, une passion amoureuse pour le taureau blanc que celui-ci a refusé de sacrifier au dieu de la mer. Né de l'union adultère de ce taureau et de Pasiphaé, le Minotaure

Schicchi. Chez Barye, le Minotaure est en position de soumissions face à un Thésée dominant. Bouguereau inverse les rôles et c'est Schicchi qui s'impose sur son adversaire. Tous ces détails ne permettent pas de catégoriser systématiquement Schicchi comme un monstre hybride ou un homme sauvage, moitié homme et moitié animal, car ils ne dérangent en rien la beauté du personnage ou l'intégrité de son anatomie. Son corps est parfaitement humain, sans contamination animalière. Puisque l'hybridité monstrueuse de Schicchi se traduit dans la gestuelle, Bouguereau montre un simulacre du comportement animal plutôt qu'une représentation de la physionomie animalière. En commentant l'œuvre de Bouguereau, l'historienne de l'art allemand et français du XIX[e] siècle Nerina Santorius propose que « montrer un homme en déchiquetant et dévorant un autre est la façon la plus extrême de symboliser la déchéance de l'être humain ravalé à l'état de bête »[316]. Cappochio prend aussi une pose animale lorsqu'il cambre les reins. Capocchio adopte le même réflexe de lordose, c'est-à-dire le dos cambré en signe de soumission et d'acception, que chez les mammifères femelles lors de l'accouplement[317]. Il est vrai que dans l'œuvre de Bouguereau, Capocchio n'est pas montré commettant un acte de cannibalisme. Il n'est cependant pas inconcevable qu'il se soit lui aussi adonné à l'anthropophagie puisque Dante mentionne que les damnés du huitième cercle de l'Enfer se mordent pour assouvir leur faim[318]. L'hybridité

est source de honte pour Minos qui l'enferme dans un labyrinthe conçu par l'architecte Dédale. Minos s'assure ainsi de cacher des regards le monstre hybride, mais aussi de l'empêcher de s'échapper. En expiation du meurtre du fils de Minos, le roi d'Athènes, Égée, doit fournir à Minos sept hommes et femmes à être sacrifié.e.s tous les neuf ans. Les malheureux.euses sont ensuite envoyé.e.s dans le labyrinthe, d'où ils ne sortent jamais, car le Minotaure se nourrit de leur chair. Seul Thésée, fils d'Égée, réussit à vaincre le monstre anthropophage et retrouver la sortie du labyrinthe grâce à l'aide d'Ariane, fille de Minos. Dans la *Divine Comédie*, le Minotaure fait une apparition où il est décrit comme un cannibale se mordant lui-même dans un excès de rage. Voir Pseudo-Apollodore, *op. cit.*, p. 255-257, 401-403.; Dante Alighieri, op. cit., 1992 [1985]. p. 115.; Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 193-194.

316 Nerina Santorius, *op. cit.*, p. 104.

317 Serge Wunsch, « Phylogenèse de la sexualité des mammifères. Analyse de l'évolution des facteurs proximaux », *Sexologies*, vol. 26, n° 1, janvier-mars 2017, p. 7. En ligne. < http://dx.doi.org/10.1016/j.sexol.2016.12.001 >. Consulté le 13 juin 2019. La forte connotation homosexuelle dans la posture de Schicchi et Capocchio sera explorée plus attentivement dans le quatrième chapitre de ce mémoire. Cette ambigüité du genre chez Capocchio rappelle le mythe d'Hermaphrodite. De plus, l'hermaphrodite est lié au concept d'alchimie au XIX[e] siècle. Or, Capocchio est condamné en Enfer car il est un faussaire et un alchimiste. Voir A. J. L. Busst, « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », dans Ian Fletcher, *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 5.; Richard Lansing (dir.), *The Dante Encyclopedia*, Londres / New York, Routledge, 2000, p. 141. Comme précédemment démontré dans la note de bas de page 235, l'hermaphrodite est utilisé par Foucault pour exemplifier le passage du monstre physique à moral. Capocchio détient ainsi une double association au monstre moral par son ambigüité sexuelle, mais aussi par son possible cannibalisme.

318 Dans le chant XXX de *L'Enfer* de Dante, seuls Schicchi et Myrrha sont décrits en train de mordre, tels des animaux affamés, les autres condamnés au moment où Dante et Virgile visitent le huitième cercle de l'Enfer. Mais puisque les falsificateurs et imposteurs sont tous condamnés à la faim et la soif, nous pouvons supposer que d'autres épisodes de

comportementale de Schicchi et Capocchio confirme leur statut monstrueux et d'homme sauvage, mais ne les inscrit pas dans la tradition artistique de l'époque.

Bouguereau n'est pas un cas isolé et quelques autres artistes ont aussi fait écho à l'homme sauvage avec leur figure cannibale. Sans menacer leur statut d'hominidé, leurs cannibales adoptent aussi un simulacre d'apparence et de gestuelle animale[319]. Bien avant l'œuvre de Bouguereau, *La mort d'Ugolin* (1800) de Fortuné Dufau (1770-1821) amorce timidement l'occidentalisation du cannibale en délaissant l'apparence de l'altérité typiquement attribuée à celui-ci[320]. S'inspirant aussi d'un épisode de la *Divine Comédie : L'Enfer* de Dante, Dufau met en scène le moment où Ugolin, emprisonné avec ses héritiers, voit ceux-ci mourir de faim. Ugolin, le regard fixé vers le spectateur, est entouré de ses fils mourants qui s'offrent à lui en guise de nourriture pour prolonger ses jours[321]. Ugolin rappelle ainsi les accusations de cannibalisme associées à l'homme sauvage. Ugolin a un corps et une posture solide, en opposition aux corps de ses enfants accablés par la souffrance de la famine ou simplement mourants. Un simple drapé sur ses genoux suggère une nudité totale. Sa chevelure fournie et ébouriffée, ainsi qu'une barbe hirsute, sont des vestiges d'une monstruosité physique qui a été purgée et qui évoque l'homme sauvage et sa pilosité excessive (fig. 2, détail 1). Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) reprend aussi la figure d'Ugolin et pousse un peu plus loin la similitude avec l'homme bestial. Tout comme Dufau, Carpeaux ne montre pas un corps amaigri ou torturé de douleurs par plusieurs jours de famine. Il offre plutôt un idéal de la beauté masculine avec un corps nu et une musculature bien développée. Carpeaux montre un homme bien rasé et coiffé. La beauté de son visage peut être constatée, malgré le rictus qu'il adopte. Sa bouche avec ses lèvres retroussées, et sa chevelure coiffée vers l'arrière comme une crinière rappellent les lions du Palais Pitti à Florence (fig. 4, détail 1 et fig. 39), et ses pieds affichent une

---

cannibalisme ont eu lieu avant et après la visite des deux poètes. Voir Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 269-271.

[319] Il est à noter que dans les récits des croisades, cette hybridité animale était réservée à la représentation et description d'hommes noirs. Les soldats noirs incarnaient l'étrangeté et étaient monstrueux par la couleur de leur peau, mais surtout par leurs traits perçus comme ressemblants à ceux des animaux. Les hommes musulmans n'échappent pas, eux non plus, à une conversion en homme sauvage. La représentation de leur chevelure abondante et leur barbe effilée les fait paraître être recouvert de poil. Voir Fanny Caroff, « Laideur, monstruosité et altérité physique dans les chroniques illustrées des croisades », dans Anne Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini (dir.*), op. cit.*, p. 35, 41-44. Ce détail accentue l'anomalie esthétique que représente la figure cannibale de Bouguereau, Dufau, et Carpeaux.

[320] Une description de l'iconographie de la figure cannibale est présentée dans le troisième chapitre de ce mémoire. En bref, la figure cannibale est traditionnellement représentée de façon à l'éloigner de l'homme occidental civilisé.

[321] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 293-299.

similitude avec les pattes du félin des statues des Lions des Médicis[322] (II^e siècle et 1598) et de celle du Lion endormi (1783-1792) d'Antonio Canova (1757-1822) (fig. 4, détail 2, fig. 40 et 41). Chez les pieds d'Ugolin et chez les pattes antérieures des félins, les tendons et phalanges sont bien saillants, conséquence du mouvement qu'ils adoptent[323]. Par son cannibalisme, sa nudité, son expression faciale et la position de ses pieds, Ugolin est l'incarnation de l'homme sauvage qui subit la transition de monstre physique à un monstre moral comme le décrit Foucault.

La figure cannibale chez Bouguereau, et chez certains de ses contemporains, s'inscrit donc bien dans cette nouvelle prise de conscience de la monstruosité morale. Ces artistes préfèrent montrer la monstruosité dans le comportement et la gestuelle, tout en laissant entrevoir un lien avec l'homme sauvage et son hybridité humaine et animale.

[322] Emblème de la ville de Florence, ces lions aussi appelés *Marzocco* sont des symboles de la République. Un premier lion daté du II^e siècle est retravaillé par Giovanni di Scherano Fancelli vers 1581-1582. Un deuxième lion presque identique est sculpté par Flaminio Vacca en 1598. Voir Louis Alexander Waldman, « A Case of Mistaken Identity : The Martellini Jupiter by Giovanni di Scherano Fancelli », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n^o 1149, 1998, p. 793-794.; Giovanna Giusti *et al*. (dir.), *The statues of the Loggia della Signoria in Floren : Masterpieces restored*, Florence, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 129.

[323] À l'origine, l'animalité dans la gestuelle d'Ugolin était plus apparente. Carpeaux avait imaginé Ugolin, tel un animal, rampant sur le corps de ses enfants. Il décide finalement de redresser Ugolin, lui donnant un aspect moins animal et plus humain. Voir Laure de Margerie, « *Ugolin* : l'enfer de Carpeaux », dans Mehdi Korchane (dir.), *Michel-Ange au siècle de Carpeaux* (catalogue d'exposition), Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes / Milan, Silvana Editoriale, 2012, p. 50.

CHAPITRE 3

CANNIBALE : FIGURE DE L'ALTÉRITÉ

Depuis quelques décennies, l'apport enrichissant des disciplines des sciences humaines et sociales a permis à l'histoire de l'art d'entamer une révision de sa conception de l'art. Grâce à une ouverture vers d'autres disciplines, les historien.ne.s de l'art conçoivent que l'art est à la fois un reflet et un « élément constitutif » de son époque[324]. Ainsi, il serait plausible d'avancer l'hypothèse que les représentations du cannibale puissent être intimement liées avec l'apparition du monstre moral au XIX^{e} siècle en France.

Dans le chapitre précédent, l'importance des marqueurs physiques de monstruosité a été démontrée à travers l'iconographie du monstre. Le cannibale n'échappe pas à cette tradition de représentation. La représentation visuelle du cannibale porte les marques de son altérité. Dans le présent chapitre, une iconographie de la figure cannibale en lien avec l'altérité sera articulée, de manière à souligner ce qui fait la spécificité de celle proposée par William Bouguereau. Celle-ci s'inscrit dans une toute nouvelle esthétique qui amorce une rupture avec la représentation traditionnelle du cannibale en histoire de l'art.

3.1 Iconographie générale de la figure cannibale : Représentation de l'altérité

Inspirée directement de la conception générale du cannibale, qu'elle soit littéraire, documentaire ou scientifique, la représentation visuelle du cannibale incarne principalement l'altérité. Depuis l'art pariétal, le monstre est le porte-étendard de tout ce qui est hors norme[325]. Parmi tous les monstres, le cannibale est le substitut par excellence de tous ceux et celles qui sont différents et porte sur son corps les marques de cette différence. Après l'examen de la figure du cannibale en art, il m'apparaît que cinq catégories de représentation du cannibale se démarquent dans leur intention de montrer l'altérité : le cannibale étranger, le cannibale au corps corrompu, le cannibale

[324] Philippe Bordes, « Préface », dans Mehdi Korchane, *Figures de l'exil sous la Révolution : De Bélisaire à Marcus Sextus*, Vizille, Musée de la Révolution française, 2016, p. 7.

[325] Pour un survol du monstre en tant qu'objet de l'altérité, voir la partie *2.1.3 Monstre physique et monstre moral*, ainsi que la note de bas de page 203 du deuxième chapitre de ce mémoire.

grotesque, le cannibale de la négation du corps et du genre, et finalement, le cannibale féminin. Toutes ces catégories ont une chose en commun : elles s'éloignent intentionnellement de l'image de l'homme occidental civilisé, incarné typiquement par un corps qui répond aux canons de la beauté classique mise en place depuis l'Antiquité grecque.

3.1.1 Cannibale étranger

La catégorie de représentation visuelle la plus répandue est indubitablement celle d'un cannibale qui incarne l'étranger[326]. Gilbert Lascault dénonce l'aspect raciste de la projection de la monstruosité sur l'autre, notamment en art. L'étranger est perçu comme portant les signes de sa monstruosité sur sa peau, car il ne ressemble en rien à l'homme occidental[327]. Avec les grandes explorations et découvertes du XVI^{e} siècle, les peuples de ces nouveaux territoires sont encore plus ostracisés par leur présumée pratique de l'anthropophagie[328]. Aux premiers contacts avec les

[326] Dans son encyclopédie *Étymologie* (*c.* 615-630), le religieux Isidore de Séville donne un aperçu des peuples étrangers du monde connu. Son entrée sur les peuples scythes les décrit comme étant monstrueux, sauvages et cannibales. Voir Isidore de Séville, « Book XIV : The earth and its parts (De terra et partibus) », dans Stephan A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, et Oliver Berghof (dir. et trad.), *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 288. Le philosophe et humaniste Michel de Montaigne (1533-1592) accole le terme « cannibale » aux « indigènes » Tupinambas du Brésil. Montaigne estime, l'acte de manger l'autre comme étant barbare. Voir Michel de Montaigne, *Essais*, Bordeaux, Féret et Fils, 1870 [1580], tome I, p. 174-176. L'explorateur et écrivain André Thevet (1516-1590) va même jusqu'à déclarer que les peuples anthropophages sont accablés de divers malformations et traits monstrueux. Voir André Thevet, *Les singularitez de la France Antarctique*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1878 [1558], p. 75, 203-204. Alors que Montaigne cherche à anoblir et excuser le cannibale en lui attribuant un désir honorable dans sa consommation de l'autre, l'ethnographe Antoine François Prévost (1697-1763) est plutôt catégorique dans sa description de la nature vile de l'anthropophage. L'abbé Prévost croit que l'anthropophagie s'éloigne de l'homme civilisé, pour devenir un modèle d'une nature méprisable et d'une humanité inférieure. Dans ce geste, il existe une volonté d'exclusion de l'autre. Voir Antoine François Prévost*, Le philosophe anglois; ou, Histoire de Monsieur Cléveland, fils naturel de Cromwell*, 1778, tome III-IV, livre VII, p. 10-14, 29, 148.

[327] Cette notion de signes sur la peau peut être comprise comme faisant référence à la couleur de la peau et aux stéréotypes physionomiques de certains groupes ethniques comme la largeur des lèvres, la forme du nez ou des yeux, la texture des cheveux, etc. Voir Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 286. Dans un ouvrage collectif sur le monstre, l'historienne Fanny Caroff constate que la description de la pigmentation foncée de la peau dans les écrits de voyages est utilisée comme indicateur de laideur et associée au diable. Elle rapporte les écrits de Marco Polo qui décrit les peuples de la Nubie, du Nouristan, et de Zanzibar en portant particulièrement attention à la couleur de leur peau noire et leurs caractéristiques faciales. Elle perçoit une réelle intention d'infériorisier l'autre dans ses descriptions, car il les considère comme affreux et monstrueux. Voir Fanny Caroff, *op. cit.*, p. 29-45.; Marco Polo, *La Description du monde*, trad. par Pierre-Yves Badel, Paris, Livre de Poche, 1998 [1298], p. 424-46, 454.

[328] À la fin du XX^{e} siècle surgit un débat où le cannibalisme ne serait pas réel, mais plutôt une construction des Occidentaux dans le but de déshumaniser les peuples d'Amérique du Sud pour mieux les conquérir et les exploiter. L'anthropologiste William Arens remet en question l'existence du cannibalisme, et avance que son existence ou non ne change en rien qu'il soit utilisé comme un indicateur de non-civilisation pour permettre une exploitation plus facile des peuples et de leurs ressources. Arens revisite son ouvrage près de 20 ans plus tard et réitère qu'il s'agit d'une construction narrative des conquérants, ayant été appuyé par la discipline de l'anthropologie qui adopte un point de vue occidental. Voir William Arens, *The Man-Eating Myth*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 22, 28-36.;

peuples du « Nouveau Monde », Christophe Colomb invente le terme « cannibale »[329]. Ces derniers sont automatiquement catalogués cannibales et sodomites[330] pour accentuer leur différence avec les hommes civilisés d'Europe[331]. De plus, les Occidentaux leur reprochent leur nudité tout en les considérant comme des êtres bestiaux aux multiples vices[332].

Au XVI^e siècle, les illustrations présentes dans les récits de voyage permettent de joindre un public illettré. Ainsi, toutes les classes sociales sont soumises aux représentations stéréotypées des « indigènes » cannibales du Nouveau Monde[333]. L'ouvrage du commerçant et navigateur Amerigo Vespucci[334] (1454-1512) inspire une des premières représentations de cannibalisme des peuples du Nouveau Monde par l'artiste allemand Johann Froschauer[335] (XV^e siècle-1523) (fig. 42). Par ailleurs, l'artiste Théodore de Bry (1528-1598) est l'un de ceux qui contribuent amplement à la propagation de l'image du cannibale étranger et primitif, par ses multiples gravures qui illustrent les récits des grandes conquêtes[336]. L'une de ces images démontre bien cette infériorité imposée et attribuée au peuple conquis (fig. 43). De Bry y représente les « indigènes » courbés devant

Idem, « Rethinking anthropophagy », dans Francis Barker, Peter Hulme et Margaret Iversen (dir.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 39-62.

[329] Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 43.

[330] Le cannibalisme et l'homosexualité (sodomie) seront explorés dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

[331] À la suite d'une correspondance avec Christophe Colomb où il accuse certains « indigènes » de cannibalisme, les souverains d'Espagne y verront la possibilité d'affirmer leurs droits sur les Amériques. Légalement, l'occupation de l'Hispaniola, Cuba et Porto Rico devient légitime seulement si les habitants demandaient la protection de l'Espagne contre un ennemi. Isabelle I^re (1474-1504) et Ferdinand V (1474-1504) s'empressent de décréter une loi où il est permis d'emprisonner, de torturer et de soumettre à l'esclavage tout peuple « soupçonné » de cannibalisme. Ainsi, les cannibales « présumés » seront accusés d'être des ennemis que les Espagnols doivent combattre pour protéger leurs « alliés » natifs de ces nouvelles terres. Ceci permettra à l'Espagne de justifier son envahissement et asservissement de l'Amérique. Voir Kris Lane, « Punishing the sea wolf : Corsairs and cannibals in the early modern Caribbean », *New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische Gids*, vol. 77, n^o 3/4, 2003, p. 203-204.

[332] Le sémiologue Tzvetan Todorov fournit plusieurs exemples dont un témoignage datant de 1525 du prêtre dominicain Tomas Ortiz. Celui-ci raconte que les « Indiens » sont cannibales et sodomites et certifie qu'il n'y a pas d'autres peuples plus emplis de vices et de bestialité. Voir Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique : La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 63, 191.

[333] Rachel Doggett, Monique Hulvey et Julie Ainsworth (dir.), *New World of Wonders : European Images of America 1492-1700*, Washington, D.C., The Folger Shakespeare Library, 1992, p. 15.

[334] Amerigo Vespucci et Jean-Paul Duviols, *Le nouveau monde : Les voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, trad. par Jean-Paul Duviols, Paris, Chandeigne, 2005 [1505], 304 p.

[335] Jean Michel Massing, « The Origin of the Iconography of Cannibalism in the Early Modern Period », *Print Quarterly*, vol. 33, n^o 1, mars 2016, p. 5.

[336] Théodore de Bry illustre les récits des voyageurs Hans Staden (1525-1579) et Jean de Léry (1536-1613). Voir Théodore de Bry, *Americae tertia pars : Memorabilem provinciae Brasiliae historiam continens*, s.l., s.n., 1592, 296 p.

l'envahisseur, ou simplement forcés de travailler sous la menace de représailles. Les Espagnols sont toujours représentés dans une position surélevée vis-à-vis des « indigènes ». Possiblement, dans le but d'accentuer leur primitivisme et leur incivilité, ceux-ci sont montrés dépeçant et mangeant de la chair humaine. De surcroît, un enfant est même montré en train de cuire sur le feu, probablement pour souligner qu'il n'y a aucune limite à leur barbarie[337].

Par ailleurs, au XIX[e] siècle, cette notion de cannibale étranger est encore bien présente. Dans un dictionnaire d'anthropologie de 1853, l'anthropophagie est considérée l'apanage des peuples non civilisés. Le cannibalisme est un acte qui est pratiqué dans des endroits qui ne font pas partie des territoires européens[338]. Le cannibale se voit alors refuser et rejeter toute adhésion à la civilisation, ce qui le place automatiquement dans une position d'altérité[339]. Les représentations du cannibalisme sont encore teintées de cette vision des premières conquêtes, comme en font foi les caricatures de Cham[340] (1818-1879) publiées dans le *Charivari*[341] (fig. 44) et celle d'Angré Gill[342] (1840-1885) dans le journal satirique *La Lune Rousse*[343] (fig. 45). Cham accentue les origines de l'auteur Alexandre Dumas[344] (1802-1870) en exagérant ses cheveux crépus, en le dotant de lèvres très pulpeuses et en le représentant en cannibale[345]. Gill préfère, quant à lui, montrer une caricature

---

[337] Bartolomé de las Casas, *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Francfort, Théodore de Bry et Ioannis Saurri, 1598, p. 50.

[338] Lorsqu'il est reconnu chez un peuple civilisé, le cannibalisme est considéré accidentel et ne faisant pas partie des mœurs et valeurs de ce peuple. Voir Louis-François Jéhan de Saint-Clavien, *Dictionnaire d'Anthropologie ou Histoire Naturelle de l'Homme et des Races Humaines : Anatomie, Physiologie, Psychologie, Ethnologie*, Le Petit Montrouge, J.-P. Migne, 1853, p. 1034.; Peter Hulme, « Introduction : the cannibal scene », dans Francis Barker, Peter Hulme et Margaret Iversen (dir.), *op. cit.*, p. 9.

[339] Les peuples visés proviennent d'Afrique et des Caraïbes où sont descendants de ces régions. Il s'agit ici surtout d'Haïti, occupée et exploitée à la fois par l'Espagne (1492-1625) et la France (1625-1789).

[340] Pseudonyme d'Amédée de Noé.

[341] Cham, *Nouvelle bouillabaisse dramatique par M^r. Dumas père*, parue dans *Le Charivari*, mercredi 31 mars 1858, n.p.

[342] Pseudonyme de Louis-Alexandre Gosset de Guines.

[343] André Gill, *La Lune Rousse*, n° 119, dimanche le 16 mars 1879, p. 2-3.

[344] Le père d'Alexandre Dumas est le général Thomas Alexandre Davy de La Pailleterie qui est d'origine afro-caribéenne. Les grands-parents paternels de Dumas sont le marquis Alexandre Antoine Davy de La Pailleterie et une esclave noire de Saint-Domingue, Marie-Cessette Dumas.

[345] Cham, comme plusieurs autres caricaturistes, se moque des origines de Dumas en le représentant comme un homme noir. Dans une caricature, le fils de Dumas fait mention de la couleur de la peau de son père et comment avant de s'exposer au soleil, il paraissait être un homme blanc. Les cheveux crépus de Dumas sont aussi sujets de moqueries. Voir Cham, « Croquis par Cham », *Le Charivari*, dimanche 16 mai 1858, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3056233w/ >. Consulté le 6 mai 2022.; Cham, « Croquis par Cham », *Le*

du peuple zoulou avec des yeux avides de chair humaine et où l'anatomie de leur victime est exagérée[346]. Contrairement aux caricatures de Cham et Gill, Horace Castelli (1825-1889) adopte une approche plus réaliste et violente où la couleur sombre de la peau des cannibales est mise en évidence par le contraste qu'elle crée sur celle de leur victime blanche et l'arrière-plan de l'image[347] (fig. 46). En somme, le cannibale est manifestement une figure d'altérité et ne ressemble en rien à l'Européen.

3.1.2 Cannibale au corps corrompu

Dans le but de représenter l'altérité, et ainsi l'éloigner de l'homme civilisé, le cannibale au corps corrompu ou déchu est une catégorie de représentation qui est surtout associée au mythe grec du Titan Cronos, aussi appelé Saturne dans la mythologie romaine[348].

Les représentations de Cronos en cannibale, lorsqu'il dévore un de ses enfants, sont rares avant le XV^{e} siècle[349]. Il existe deux contradictions dans les représentations artistiques de Cronos à partir de cette époque. D'abord, Cronos était préalablement montré avec un corps qui correspond aux canons de la statuaire antique : corps musclé et expression stoïque. Or, dès qu'il commence à être montré en cannibale, il perd son corps d'athlète et vieillit soudainement. Il acquiert un corps

Charivari, dimanche 18 juillet 1858, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30501024/ >. Consulté le 6 mai 2022.; Cham, « Croquis par Cham », *Le Charivari*, dimanche 3 octobre 1858, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30501788/ >. Consulté le 6 mai 2022.

[346] Le prince dont il est question dans la caricature est le prince impérial français en exil Louis-Napoléon Bonaparte, fils de l'empereur Napoléon III. Un journal annonce de manière satirique l'arrivée du prince « Loulou » à Le Cap en compagnie des troupes britanniques et imagine sa capture par les guerriers zoulous qui le servent en guise de repas à la famille royale zoulou. La caricature de Gill et le texte s'avèrent en quelque sorte prémonitoires, car Louis-Napoléon est tué au combat par des guerriers zoulous quelques mois plus tard, le 1er juin 1879. Voir André Gill, *loc. cit.*, p. 1-3.

[347] Horace Castelli, *Les Anthropophages – Le chef choisit son morceau qu'il découpa*, page couverture et image tirée de Bénédict-Henri Revoil, « La vie sauvage : Les Anthropophages », *Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer*, n^{o} 47, dimanche 2 juin 1878, p. 321.

[348] Après avoir castré son père Ouranos et pris possession de son trône, le Titan Cronos apprend de sa mère qu'il se fera lui-même usurper son trône par un de ses enfants. Pour prévenir la concrétisation de la prophétie maternelle, Cronos mange sa progéniture dès leur naissance. Sa femme, Rhéa, substitue son dernier-né, Zeus, par une pierre pour berner son mari. Lorsqu'il atteint l'âge adulte, Zeus renverse son père après l'avoir forcé à recracher ses frères et sœurs ainés et devient alors le dieu de l'Olympe. Voir Hésiode, *op. cit.*, 2005 [*c*. 730-700 avant notre ère], 59-70.; Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 78-80, 82, 100.; Maggie Kilgour, *op. cit*, 1990, p. 13-14.

[349] Avant cette période, l'iconographie générale de Cronos consistait en un homme assis tenant une faucille. Voir Nadeije Laneyrie-Dagen*, L'invention du corps : La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^{e} siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 166.; Marina Warner, « Fee fie fo fum : the child in the jaws of the story », dans Francis Barker, Peter Hulme et Margaret Iversen (dir.), *op. cit.*, p. 169.

marqué par l'âge, le temps, et parfois même des difformités. Ensuite, le mythe laisse entendre que Cronos ait englouti d'un seul coup ses enfants sans compromettre leur anatomie puisqu'ils sont plus tard régurgités dans leur totalité, sans trace de violence corporelle[350]. Dans la plupart des représentations visuelles de Cronos en cannibale, les artistes montrent ses enfants dénudés, à différents stades d'âge, où leur peau est bien mise en valeur, mettant ainsi l'accent sur la consommation de la chair[351]. Cronos est aussi montré prenant des bouchées de ses enfants plutôt que de les avaler dans un seul geste.

Chez Pierre Paul Rubens (1577-1640), il mordille un morceau de la poitrine de sa victime, laissant présager que le corps sera mâchouillé en plusieurs petits morceaux (fig. 47). Son Cronos est un vieil homme au crâne chauve, avec un corps courbé et sans tonus musculaire, montrant ainsi le déclin du corps. Le corps déchu de la vieillesse est un reflet de la déchéance morale de Cronos[352]. Les cheveux sont un signe de virilité, la calvitie démontre ici un manque de vitalité chez ce dernier et pourrait même être considérée comme une difformité[353]. Plusieurs artistes représentent Cronos souffrant de calvitie pour montrer la corruption du corps générée par le temps, mais aussi pour indiquer une anomalie corporelle[354]. La peintre Giulia Lama (1681-1747) (fig. 48) et le sculpteur Giovanni Marchiori (1696-1778) (fig. 49), s'inspirant probablement de l'œuvre de Rubens,

---

[350] Hésiode, *Theogony works and days testimonia*, trad. et éd. par Glenn W. Most, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 2006 [*c*. 730-700 avant notre ère], p. 41-43.; Marcel Detienne, « Entre bêtes et dieux », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 6, automne 1972, p. 232.; Marina Warner, *op. cit.*, p. 169.

[351] Puisque Cronos se fait berner par son épouse en engloutissant une roche emmitouflée dans des linges qu'il croit être un de ses enfants, il est probable qu'il n'avait auparavant jamais pris le soin de dénuder sa progéniture pour prendre connaissance de leur corps avant de les porter à sa bouche. Aussi, s'il avait pris une bouchée de la roche au préalable, il aurait certainement démasqué la supercherie avant d'avaler son enfant. Voir Marina Warner, *op. cit.*, p. 169.

[352] Saskia Hanselaar, « Types du Vieillard dans l'art autour de 1800 », dans Pauline Decarne et Damien Fortin (dir.), *Les Âges de la vie de l'aube de la Renaissance au crépuscule des Lumières*, Journée d'étude tenue à la Maison de la Recherche (Université Paris-Sorbonne), Paris, Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Française des XVIIe et XVIIIe siècles et de l'École doctorale III Littératures française et comparée de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 120.

[353] Georges-Louis Leclerc comte de Buffon et Louis-Jean-Marie Daubenton, *Histoire naturelle générale et particulière : avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie royale, 1789 [1749], tome 2, p. 525-526, 557.; Garthine Walker, « Voices of feminine violence », *Crime, gender, and social order in early modern England*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 90.; Anu Korhonen, « Strange Things Out of Hair : Baldness and Masculinity in Early Modern England », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 41, nº 2, 2010, p. 374, 378-379.

[354] Pour d'autres exemples de Cronos cannibale montrant des signes de vieillesse ou de calvitie, voir aussi Maarten van Heemskerck, *Saturn Devouring a Child*, vers 1550, huile sur bois, 46,7 x 64,9 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.; Giovanni Maria Butteri, *Labile Tempus, Chronos*, 1582–1585, huile sur panneau, 81 x 109 cm, collection privée.; Simon Hurtrelle, *Saturne dévorant ses enfants*, avant 1699, marbre, 22 x 24 cm, Musée du Louvre, Paris.

montrent aussi un vieillard mordant son fils. Les muscles des pectoraux et du biceps brachial qui s'affaissent, ainsi que le manque de définition des muscles, témoignent du déclin du corps de Saturne chez Lama. Chez Marchiori, c'est la peau flasque de l'abdomen du Titan qui trahit son vieillissement.

Le Saturne de Francisco de Goya[355] (1746-1828) (fig. 50), arborant un physique encore plus corrompu que ses prédécesseurs, prend de plus grandes bouchées et la tête de son enfant est déjà consommée alors qu'il s'apprête à ingérer la presque totalité de son bras. Saturne est nu, affichant un physique tordu et difforme. Une excroissance de son corps près de sa hanche gauche semble prendre la forme d'une tête de porc ou de sanglier[356], accentuant ainsi la corruption du corps qui n'est plus tout à fait humain, mais contaminé par un corps étranger.

Le Titan ne détient pas l'exclusivité des représentations du cannibale au corps corrompu ou déchu. Durant la Révolution française, un monstre cannibale à la forme humaine[357] fait son

[355] L'historien de l'art et spécialiste de Goya, Fred Licht note que Goya n'a pas donné ce titre à son œuvre. L'attribution de l'identité de Saturne a été donnée par la critique bien après la mort de l'artiste. Pour les besoins de ce mémoire, il importe peu que Goya ait représenté Saturne ou tout autre personnage. S'il est vrai que Saturne et la mythologie qui l'entoure ajoutent de la nuance à mon argumentaire, son identité n'est pas essentielle à mon développement. Peu importe l'intention de représentation de Goya, il s'agit tout de même d'un cannibale au corps corrompu. Voir Fred Licht, *Goya : The Origins of the Modern Temper in Art*, New York, Icon Editions, 1983 [1979], p 168.

[356] Le sanglier et le porc sont à la fois un symbole de luxure, mais aussi de la gloutonnerie et de la voracité. Voir James Hall, « Pig », *op. cit*, p. 247. Ils sont aussi un attribut du héros grec Tydée qui porte leur emblème sur son bouclier. Tydée devient cannibale lorsqu'il mange la cervelle d'un de ses rivaux. Voir Pseudo-Apollodore, *op. cit.*, p. 293, 305.; Percy Preston, « Boar », *A Dictionary of Pictorial Subjects from Classical Literature : A Guide to Their Identification in Works of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1983, p. 37. Inspiré de l'imaginaire classique du monstrueux, Goya aime faire des parallèles, entre le règne animal et l'humain, et ce, malgré l'insistance de l'Église d'isoler l'humain loin de quelconques contaminations. Cette possible hybridité subtile de Cronos ne serait donc pas entièrement hors norme pour Goya. Voir Juan Manuel Ibeas et Lydia Vázquez, *loc. cit.*, p. 2-3. Cependant, cette déformation pourrait ne pas être de la main de Goya et être simplement le fruit de retouches et de modifications effectuées lors du transfert de l'œuvre sur toile en 1874 par le peintre espagnole Salvador Martínez Cubells (1845-1914). L'œuvre était originalement peinte directement sur le mur de la résidence de Goya. En effet, plusieurs sources soutiennent que l'œuvre originale aurait été retouchée pour masquer le phallus en érection de Saturne. Une gravure de l'artiste Eduardo Gimeno y Canencia (1838-1868) faite avant le transfert laisse entrevoir un membre érigé (fig. 51). Voir Nigel Glendinning, « The Strange Translation of Goya's 'Black Paintings' », *The Burlington Magazine*, vol. 117, nº 868, 1975, p. 473.; Sarah Symmons, *Goya*, trad. par Nordine Haddad, Paris, Phaidon, 2022, p. 290-291.; Tzvetan Todorov, *Goya : À l'ombre des lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 231, 238.; Jean-Paul Marcheschi, *Goya, les peintures noires : Voir l'obscur*, Nantes, Art 3, 2012, p. 45. Pour une image de l'œuvre avant son transfert sur toile, voir Eduardo Gimeno y Canencia, *La casa del Sordo : Frescos de Goya : [Saturno devorando a sus hijos]*, image tirée de Gregorio Cruzada Villaamil, « La casa del Sordo », *El Arte en España*, nº vii, 1868, p. 264-265.

[357] Il est décrit ainsi dans le texte qui accompagne l'image : « Cette gravure allégorique représente un monstre sous la forme humaine posté entre les deux guillotines d'Aras et de Cambray, tenant deux calices dans lesquels il reçoit d'une main et s'abreuve de l'autre du sang de ses nombreuses victimes […]. D'un côté deux furies dignes compagnes de ce

apparition alors qu'il boit le sang des guillotinés (fig. 52). Son visage est très ridé et vieilli, portant les marques du temps, contrairement à son corps qui a la musculature et la vitalité de la jeunesse (fig. 52, détail 1). Ses cheveux en bataille rappellent la chevelure reptilienne des deux Furies qui l'accompagnent à la droite de l'image. Le corps corrompu permet d'éloigner le cannibale du corps sain et dépourvu de toute contamination de l'homme civilisé.

3.1.3 Cannibale grotesque

Le cannibale à l'allure grotesque se manifeste principalement sous la forme caricaturale. Dès le Moyen Âge, la caricature et la laideur extrême de ses sujets ont pour but d'accentuer l'altérité de la personne représentée, mais aussi de se moquer de sa différence : « La caricature utilise l'enlaidissement et la défiguration, parfois poussés jusqu'à la monstruosité, comme des motifs d'exclusion »[358]. La fin du XVIII[e] et le XIX[e] siècle sont l'acmé de la caricature en France[359]. Peu importe le régime au pouvoir, les figures d'autorité en place deviennent un sujet répandu et leurs caricatures jouissent d'une énorme popularité depuis la Révolution française. Figure connue de tous, le despote à la moralité monstrueuse joue souvent le rôle du souverain anthropophage[360], concordant ainsi avec la figure du monstre politique tel que pensé par Foucault. L'exemple le plus probant de ce monstre politique cannibale est immanquablement celui de Napoléon Bonaparte qui est perçu comme un cannibale qui dévore ses hommes par la conscription et ses guerres.

Les multiples caricatures qui mettent en scène Napoléon I[er] dévorant ses troupes témoignent de la présence accrue de l'idée du despote cannibale moralement monstrueux. Selon l'historienne Natalie Petiteau, « Le but des adversaires de Napoléon est de le rabaisser moralement »[361] lorsqu'il

cannibale […] ». Voir Charles Pierre Joseph Normand (d'après dessin de Louis Lafitte), *Les Formes acerbes*, 1796, eau-forte et burin, 34 x 38 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris.

[358] Fanny Caroff, *op. cit.*, p. 37.

[359] Pour une étude de la présence et de l'impact de la caricature en France à cette époque, voir Robert Justin Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*, Kent, Kent State University Press, 1989, 293 p.; Annie Duprat*, Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse, 1999, 264 p. 100; David S. Kerr, *Caricature and French Political Culture 1830-1848 : Charles Philipon and the Illustrated Press*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 242 p.; Todd Potterfield (dir.), *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Londres / New York, Routledge, 2016, 240 p.

[360]Annie Duprat, « Une guerre des images : Louis XVIII, Napoléon et la France en 1815 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 47, nº 3, juillet-septembre 2000, p. 487-504.

[361] Natalie Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1999], p. 28.

est comparé ainsi à un croque-mitaine. Après la défaite de Waterloo, la monarchie de retour au pouvoir « […] transforme l'Empereur déchu en un ogre[362] assoiffé du sang des jeunes soldats ou encore en un Minotaure dévorant les conscrits »[363]. Dans *L'Ogre dévorateur du genre humain* (1814) (fig. 53) et *Le Minotaure Corse* (1814) (fig. 54), Napoléon est montré en lourdaud, souffrant d'embonpoint. Dans *Le Minotaure Corse,* il est dépeint comme un mangeur d'hommes aux côtés de son second consul Jean-Jacques-Régis de Cambacérès (1753-1824) qui lui sert des soldats sur un plateau et qu'il dévore avec avidité. L'appétit de Cambacérès pour les jeunes hommes est reconnu[364]. Son homosexualité est d'ailleurs démontrée par l'épée qui est accrochée à sa taille. La poignée avec son pommeau suggère un phallus en érection, alors que la lame montrée derrière laisse présager un acte de sodomie[365] (fig. 54). Cambacérès n'échappe pas non plus à la caricature cannibale. Avec *Suite de la Promenade au Palais Royal* (vers 1814) (fig. 55), son obésité est accentuée. L'artiste dresse un parallèle entre Cambacérès et la figure à ses côtés qui dirige un doigt de sa main gauche vers l'anus d'une carcasse de volaille que Cambacérès porte sous son bras. On peut s'imaginer que son majeur de la main droite a effectué le même geste avant d'être porté à sa bouche. Cambacérès fait écho au doigt de son compagnon avec son épée devant l'arrière-train de l'homme qui monte dans le cabriolet et qui ressemble de beaucoup à la volaille que tient Cambacérès. Ce parallèle laisse croire à l'envie de Cambacérès de goûter l'homme qui le devance, tant au niveau sexuel qu'alimentaire. En caricaturant les traits des personnages, les artistes les retirent de la réalité humaine afin de les insérer dans un registre qui relève de la fantaisie.

[362] Napoléon est appelé « Ogre de Corse ». Selon l'historien Jean-Pierre Peter, « L'"ogre de Corse" n'est que le paradigme de tous les autres ». Le cannibalisme de Napoléon englobe tous ses prédécesseurs, et successeurs, et leur propre « dévoration » de leurs soldats et de leur peuple. Voir Jean-Pierre Peter, « Ogres d'archives », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 6, automne 1972, p. 249.

[363] Alain Chardonnens, « Présentation du texte », dans Alexandre Dumas, *Napoléon*, Paris, L'Harmattan, 2015 [1840], p. 8.

[364] Les caricatures sur Cambacérès étaient souvent accompagnées d'allusions voilées de son homosexualité. Pour une analyse des caricatures à caractère sexuel dont est l'objet Cambacérès, voir Emmanuel Fureix, « "La porte de derrière". Sodomie et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française*, nº 361, juillet-septembre 2010, p. 109-129.

[365] Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 197-198.

3.1.4 Cannibale de la négation du corps et du genre

Lorsque le mangeur d'hommes n'est pas étranger, mais caucasien, et que son corps n'est pas corrompu ou sujet à la dérision, il est simplement nié du regard. Comme si l'Occident ne désirait pas admettre qu'il fait lui aussi partie de l'espèce humaine, encore moins de la civilisation.

À la fin du XVIII[e] siècle, le peintre Joshua Reynolds (1723-1792) produit la première représentation d'Ugolin dans la peinture moderne et établit une iconographie anglaise du personnage cannibalesque du comte italien[366] qui est emprisonné sans nourriture avec ses fils pour le crime de trahison. Devant l'atrocité de la famine, les enfants d'Ugolin s'offrent à lui en guise de nourriture pour qu'il puisse survivre[367]. Avec son œuvre *Count Ugolino and his Children in the Dungeon* (1773) (fig. 56), Reynolds nie le corps du noble italien. Sa forme humaine est presque entièrement cachée par des vêtements sombres et amples. En outre, sa nature animale est accentuée par ses cheveux en batailles, sa barbe négligée, et l'encolure de fourrure de son manteau[368]. L'artiste anglais maintient ainsi la distance entre son personnage et l'homme civilisé. Bien qu'il soit caucasien, la négation du corps d'Ugolin de Reynolds ne provoque pas un sentiment d'identification face au noble italien. L'influence de Reynolds se fait sentir à travers l'Europe dans les représentations d'Ugolin et de la figure cannibale qui suivront[369]. Une esthétique s'inspirant de l'artiste anglais apparaît dans le travail des artistes qui abordent le sujet d'Ugolin[370]. Ils adoptent

---

[366] Aida Audeh, « Dante's Ugolino and the School of Jacques-Louis David : English Art and Innovation », *Nineteenth-Century Contexts : An Interdisciplinary Journal*, vol. 34, n° 4, 2013b, p. 400.

[367] Tiré du chant XXXIII de la *Divine Comédie : L'Enfer*, le personnage du comte Ugolin est condamné pour trahison et emprisonné avec ses deux fils. Il finira par dévorer sa progéniture pour allonger ses jours. Il meurt malgré tout et est banni vers l'Enfer. Lorsque Dante et Virgile le rencontrent, Ugolin est condamné à se venger de l'homme qui l'a trahi et qui est responsable de son incarcération, durant laquelle ses fils et lui ont perdu la vie. Dirigé par une force plus forte que lui, Ugolin est contraint de manger cet homme, comme il a été forcé de manger sa progéniture. Voir Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 293-299.

[368] Il est difficile de discerner ce détail à cause de la piètre qualité des photographies disponibles, ainsi que des conséquences du passage du temps sur l'œuvre. Cependant, la gravure de John Dixon (1740-*c*. 1811), produite peu de temps après l'œuvre originale, confirme qu'il s'agit bien d'une encolure en fourrure (fig. 57). Ces détails ne sont pas assez probants pour placer l'Ugolin de Reynolds dans la catégorie du cannibale au corps corrompu.

[369] L'œuvre de Reynolds est gravée en 1774 par John Dixon et jouit d'une grande diffusion et d'une forte popularité à travers l'Europe, notamment à Paris. Voir Philippe Bordes, « Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution », *The Burlington Magazine*, vol.134, n° 1073, août 1992, p. 487.; Laure de Margerie, *op. cit.*, p. 51.; Aida Audeh, *loc. cit.*, 2013b, p. 400-402.; Thomas Renard, « Un romantisme dantesque », dans Jérôme Farigoule et Hélène Jagot (dir.), *Visages de l'effroi : Violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, Lienart, 2015, p. 239.; Mehdi Korchane, *op. cit.*, 2016, p. 115-116.

[370] Ugolin est un sujet prisé au XIX[e] siècle en France. Selon Aida Audeh, Ugolin est le sujet de 24 œuvres, peintures, gravures et sculpture, présentées au Salon ou à l'Exposition Universelle de 1800 à 1900. C'est le personnage d'Ugolin

cette négation du corps en camouflant l'anatomie d'Ugolin derrière vêtements ou gestuelles. Par exemple, Johann Heinrich Füssli (1741-1825) (fig. 58), Charles-Auguste-Romain Lobbedez (1825-1882) (fig. 59), Giuseppe Diotti (1779-1846) (fig. 60) et Émile Vernet-Lecomte (1821-1900) (fig. 61) habillent Ugolin de vêtements amples pour cacher sa physionomie. Eugène Delacroix (1798-1863) (fig. 62) choisit quant à lui de nier la corporalité d'Ugolin en le figurant dans une position où son corps est caché du regard[371]. D'autres artistes, tels que Gustave Doré (1832-1883) et Paul Chenavard (1807-1895), utilisent la même stratégie que Delacroix, mais situent Ugolin dans une autre scène de son histoire. Lors de son introduction dans les chants XXXII et XXXIII de *L'Enfer*, Ugolin est décrit en train de manger de manière bestiale la nuque de l'archevêque Ruggeri qu'il tient responsable de ses malheurs[372]. Certains artistes ont représenté cette scène, mais la pudeur dont ils ont fait preuve diffère grandement de la démonstration de cannibalisme de Bouguereau[373]. Doré et Chenavard présentent le moment où Ugolin attaque Ruggeri (fig. 65 et 66), mais sa victime et lui ont le corps presque entièrement caché du regard. Doré les submerge dans la glace (fig. 65, détail 1), restant ainsi fidèle au texte de Dante[374], alors

qui introduit pour la première fois Dante au Salon en 1800 avec l'œuvre de Fortuné Dufau. C'est le début d'un engouement pour l'univers de Dante. C'est dans l'école de Jacques-Louis David (1748-1825) que se manifeste le premier intérêt pour Dante dans l'art français. Ce sont les élèves de David, dont Louis Gauffier (1762-1801), Anne-Louis Girodet (1767-1824), Antoine-Jean Gros (1771-1835) et Fortuné Dufau, qui expérimentent pour la première fois avec le personnage d'Ugolin au début des années 1780. Cependant, seul Dufau met à terme son projet et est le premier à présenter une œuvre complétée au Salon, les autres artistes se contentant d'esquisses et de dessins préparatoires qui sont inspirés de Joshua Reynolds où le corps d'Ugolin est nié au regard. Voir Robert Rosenblum, « Who Painted David's 'Ugolino' ? », *The Burlington Magazine*, vol. 110, nº 788, nov. 1968, p. 622.; Aida Audeh, « Rodin's Gates of Hell and Dante's Divine Comedy : An Iconographic Study », Thèse de doctorat, Iowa City, The University of Iowa, 2002, p. 19.; *Idem*, « Images of Dante's Exile in 19th-Century France », *Annali d'Italianistica*, vol. 20, 2002, p. 235.; *Idem*, *loc. cit.*, 2013a, p. 86.; *Idem*, *loc. cit.*, 2013b, p. 399-400,402.

[371] Delacroix s'est probablement inspiré de l'Ugolin de William Blake (1757-1827) (fig. 63) où celui-ci le positionne dans une pose regroupée, et où son corps se cache derrière ses propres genoux. Il avait fait la même chose auparavant avec deux personnages dans un acte cannibale au premier plan de *Dante et Virgile*, dit aussi *La Barque de Dante* (1822). Référence probable à Ugolin qui dévore la tête de Ruggeri, les corps des deux hommes sont cachés par les eaux agitées du Styx (fig. 64, détail 1). Voir Sébastien Allard, *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 56, 68-69.

[372] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 293-299.

[373] La pudeur et le rejet face au cannibalisme sont démontrés dans les parties *2.3.1 Guerres napoléoniennes* et *2.3.2 Naufrages* du deuxième chapitre de ce mémoire.

[374] Dans le chant XXXII, lignes 124-129, en compagnie de Virgile, Dante décrit ainsi leur rencontre avec Ugolin : « Nous avions déjà quitté cette ombre quand je vis deux gelés dans un seul trou; la tête de l'un coiffait la tête de l'autre; et comme on mange du pain quand on a faim, celui du haut planta ses dents sur le second, là où le cerveau se joint à la nuque ». Voir Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 293.

que Chenavard les positionne de façon à ce que le corps de Ruggeri et la pénombre couvrent la presque totalité du corps d'Ugolin (fig. 66, détail 1).

Le refus d'associer le cannibale à l'homme civilisé par la négation du corps est aussi présent chez le peintre espagnol Francisco Goya. Au seuil du XIX[e] siècle, bien qu'il montre le corps de ses cannibales, Goya leur attribue un corps esquissé et asexué. Dans ses deux œuvres, *Cannibales* (fig. 67) et *Cannibales dépeçant leurs victimes* (fig. 68), Goya les montre nus, certes, mais en ébauchant les corps. La touche est rapide, les visages sont flous et les personnages sont asexués. L'absence du phallus, symbole des rapports de forces et du pouvoir patriarcal de l'homme civilisé, éloigne le cannibale de l'homme occidental, comme s'il appartenait à une sous-espèce de la race humaine. L'homme castré est monstrueux et n'est plus un « homme », car il ne contribue plus à la procréation[375]. Sans son corps ou son genre, le cannibale est certes une entité humaine, mais ne peut prétendre à incarner un homme civilisé.

3.1.5 Cannibale féminin

Vers la fin du XVI[e] siècle, une figure féminine du cannibalisme émerge dans l'art du nord de l'Europe. Lorsque les Occidentaux font face à des éléments ou événements étrangers et inhabituels, la cannibale apparaît en réaction à l'inconnu[376]. De manière générale, la femme est vue par l'homme comme une entité qu'il faut garder à l'écart. La connaissance qu'il a de la femme est peu exhaustive et souvent erronée. Elle constitue donc un élément étranger pour l'homme. Selon les époques et les tendances, la femme cannibale est représentée sous deux formes corporelles à l'opposé l'une de l'autre : une femme en âge de procréer et une femme d'âge mûr qui n'incarne plus la figure maternelle.

D'apparence un peu grotesque, la femme cannibale est souvent montrée portant à la bouche un morceau de chair humaine. Elle est d'âge mûr avec la poitrine dénudée. Ses seins tombants représentant l'échec de la femme à nourrir sa progéniture ainsi que le déclin et la corruption du

[375] Emmanuelle Burgaud, « La castration en droit pénal au XIX[e] siècle », *Revue historique de droit français et étranger*, vol. 91, n[o] 4, octobre-décembre 2013, p. 639-643.

[376] Miya Tokumitsu, « The Migrating Cannibal : Anthropophagy at Home and at the Edge of the World », dans Walter S. Melion, Bret Rothstein et Michel Weemans (dir.), *The Anthropomorphic Lens : Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leyde, Brill, 2015, p. 93, 106.

corps. Cette iconographie de la femme âgée[377] est l'incarnation de la femme maléfique, mais aussi de la femme sauvage, qui sont toutes deux présentes en art depuis le Moyen Âge[378]. La femme post-ménopausée cannibale est aussi utilisée dans les représentations de l'« Envie » à la Renaissance. Généralement sous les traits d'une femme, l'Envie de la Renaissance est associée à la figure cannibale par sa tendance à manger son propre cœur ou ses entrailles pour symboliser son amertume[379] (fig. 69).

La mère anthropophage mangeant son enfant est un motif fréquent dans l'iconographie de la femme cannibale[380]. Dans une œuvre d'Antoine Wiertz (1806-1865), l'artiste belge met en scène une femme, possiblement la mère de sa victime qui, prise de folie, cuisine la jambe gauche du cadavre enfantin qui gît sur ses cuisses (fig. 70). Cependant, la mère anthropophage ne se traduit pas exclusivement par une femme qui mange sa propre progéniture. Il s'agit d'une figure maternelle, femme en âge de procréer, qui consomme des enfants ou des adultes. Avec la conquête du Nouveau Monde, les images des femmes des Amériques qui cuisinent des enfants sont courantes[381]. La mère anthropophage perd un peu en popularité par la suite, et laisse place à d'autres

---

[377] Pour une analyse de l'utilisation de la femme cannibale d'âge mûr, notamment chez Théodore de Bry, voir Bernadette Bucher, « Les fantasmes du conquérant », dans Raymond Bellour et Catherine Clément (dir.), *Claude Lévi-Strauss : Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979, p. 330-341.; Miya Tokumitsu, *op. cit.*, p. 93-116.

[378] Bernadette Bucher, *op. cit.*, p. 331-332.

[379] James Hall, « Envy », *op. cit.*, p. 114-115. Dans la mythologie grecque, l'allégorie de l'Envie n'a pas d'incarnation propre à elle-même. Elle est plutôt associée au dieu Phtonos qui personnifie la jalousie et l'envie. Dans un poème du poète grec Callimaque (305 avant notre ère-vers 240 avant notre ère), le nom du dieu Phtonos (*Φθόνος*) est traduit en français par le mot « envie ». Voir Callimaque, « Hymne à Apollon », *Hymnes de Callimaque*, trad. par Alfred de Wailly, Paris, Dezobry E. Magdeleine, 1842, p. 32-33.; Robert A. Kaster, « Invidia, νέμεσις, φθόνος, and the Roman Emotional Economy », dans David Konstan et N. Keith Rutter (dir.), *Envy, Spite and Jealousy : The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 253-276. La déesse Némésis est le penchant féminin de Phtonos, mais n'est pas nécessairement en lien avec l'envie dans la mythologie grecque. Elle est plutôt représentante de la juste colère et de la vengeance. Ce n'est que chez les Romains que Phtonos et Némésis sont regroupés sous la forme féminine de l'Envie sous le nom *d'Invidia*. Pour une description et une analyse des origines de l'Envie, voir David Konstan et N. Keith Rutter (dir.), *Envy, Spite and Jealousy : The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, 320 p. La description du poète Ovide (43 avant notre ère-*c.* 17) de l'Envie est celle d'une femme hideuse, mangeuse de vipères, dont la « maigreur a desséché son sein », ce qui expliquerait sa représentation sous les traits d'une vieille femme aux seins tombants. Voir Ovide, « Livre II : XXIV. Description de l'Envie et de son Antre », *Les Métamorphoses d'Ovide*, trad. par Ange-François Desaintange Paris, Deterville, 1803 [1785-1789], p. 66.

[380] Vincent Vandenberg, *De chair et de sang : Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 219.

[381] Charles Zika, « Cannibalism and Witchcraft in Early Europe : Reading the Visual Images », *History Workshop Journal*, vol. 44, nº 1, automne 1997, p. 79, 81.

interprétations féminines du cannibale[382], mais revient en force à la fin du XVIII[e] siècle avec les bouleversements politiques qui frappent l'Europe. Bouc émissaire de la Révolution, Marie-Antoinette n'échappe pas à l'archétype de la femme cannibale, précisément de la mère anthropophage. Une gravure de 1792 de Marie-Antoinette la montre en monstre hybride aux côtés de son mari et de ses enfants[383] (fig. 71). Malgré la présence du souverain, elle est la figure d'autorité maternelle dominante, car elle est surnommée la « louve»[384] auprès de ses enfants « louveteaux » alors que Louis XVI est simplement un dindon, un animal situé au bas de la chaîne alimentaire. Cette différence d'espèce animale exclut le roi du noyau familial. Le texte qui accompagne l'image mentionne comment ses bêtes sont engraissées par le sang du peuple[385]. Cependant, les accusations de cannibalisme ont, encore une fois, ciblé principalement Marie-Antoinette, et ses enfants, puisqu'ils sont les seuls qui incarnent des prédateurs carnivores[386], alors que Louis XVI est personnifié par une volaille inoffensive. La consommation du sang du peuple par Marie-Antoinette est également montrée dans une gravure de 1791 où la reine tend sa coupe pour recueillir le sang d'un égorgé (fig. 72). De façon plus allégorique, la « mère patrie » se glisse dans la catégorie de la mère anthropophage où celle-ci consomme son peuple[387], comme c'est le

[382] Notamment les représentations de l'Envie et des sorcières.

[383] Cette image pourrait aussi être classée dans la catégorie du cannibale au corps corrompu en raison de l'hybridité animale et humaine du corps des souverains. Mais, puisque Marie-Antoinette semble être le centre d'attention principal de cette image par son rôle de louve prédatrice face au dindon proie de Louis XVI, j'ai préféré la classer dans la partie portant sur le cannibale féminin.

[384] Cette représentation de la louve inscrit aussi Marie-Antoinette dans la même catégorie que les militantes révolutionnaires qui sont malmenées par leurs adversaires, la plupart du temps masculins. Les activistes féminines, en opposition aux femmes au foyer qui incarnent un idéal domestique de tranquillité et de quiétude, sont accusées d'être hystériques, monstrueuses, cannibales ou bestiales dans le but de les discréditer et de les retourner à la vie domestique. Voir Philippe Bourdin *et al*., *Révoltes et révolutions en Europe et aux Amériques (1773-1802)*, Paris, SEDES, 2005 [2004], p. 211-212.

[385] Anonyme, *Les Animaux rares ou la Translation de la Ménagerie Royale au Temple le 20 août 1792*, 1792, gravure en taille-douce, 18 x 24 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69487671.item# >. Consulté le 19 juillet 2022.

[386] L'hybridité entre Marie-Antoinette et la louve rappelle le mythe du loup-garou. Le loup-garou, monstre moitié humain, moitié loup, est cannibale par sa recherche de chair humaine à dévorer après sa transformation. Voir Martial Guédron (dir.), *op. cit.* 2011, p. 229.

[387] Avec la Révolution française, les puissances étrangères, qui considéraient le mouvement révolutionnaire avec appréhension, se plaisaient à représenter en gravure et en caricature la France comme une nation dévorant ses enfants. James Gillray (1756-1815) est explicite dans sa démonstration de ce qu'il perçoit comme des gestes dépravés des Français.e.s envers eux-mêmes durant la Révolution. *Un petit Souper à la Parisienne* (fig. 73) montre les sans-culottes, manifestant.e.s des classes inférieures, en train de dévorer leurs compatriotes. Voir Linda Nochlin, *The Body in Pieces; The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York, Thames and Hudson, 1994, p. 15.; Philippe Bourdin *et al*., *op. cit.*, p. 165.

cas dans un dessin paru en 1891 dans le journal *Le Père Peinard* (fig. 74). La patrie porte à sa bouche un corps d'enfant, entourée des ossements du peuple qu'elle aurait, selon toute vraisemblance, dévoré préalablement.

La sorcière incarne aussi parfois la figure cannibale féminine[388]. Elle est incarnée soit par un corps de jeune femme, ou par celui d'une femme d'âge mûr, selon les préférences de l'époque ou de l'artiste. Le diable, qui s'établit dans l'imaginaire chrétien durant le Moyen Âge et qui est contraint de rester dans les limites de l'Enfer[389], a besoin d'un acolyte humain pour réaliser ses méfaits sur terre. À partir de ce moment, la sorcière devient l'émissaire parfaite du prince des ténèbres par son genre, car les femmes sont jugées imparfaites et faibles face aux hommes, donc plus prédisposées à la déviance. Cette déviance se traduit parfois par la pratique du cannibalisme[390], comme en fait foi l'œuvre de Goya, *Le Vol des Sorcières* (*c*. 1798) (fig. 75). Les sorcières de Goya sont inspirées de la dégradation des mœurs de son époque. Elles sont instigatrices des comportements moralement abjects des hommes et des femmes et sont considérées des « dévoreuses » d'hommes[391]. Dans l'œuvre du peintre espagnol, les sorcières, en plein vol, se nourrissent du corps de leur victime[392]. Goya rejette aussi le modèle de la femme post-ménopausée et revient à la jeune femme voluptueuse qui avait été abandonnée au profit d'une iconographie de la sorcière en femme d'âge mûr aux seins tombants à la fin du XVI[e] siècle[393]. Pour Goya, l'acte de

---

[388] Charles Zika, *loc. cit.*, p. 77.; Danièle James-Raoul, « Du monstre féminin à la femme monstrueuse : la naissance de la sorcière dans la littérature narrative du Moyen Âge », dans Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), *op. cit.*, p. 101.

[389] Pour une brève description des représentations de Satan/diable en Enfer, voir la note de bas de page 446 de la partie *4.1.2 Monstruosité morale chez Dante* du quatrième chapitre de ce mémoire.

[390] Nicole Jacques-Lefèvre, « Figures de sorcières : mythe et individualités », dans Christine Planté (dir.), *Sorcières et Sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 66-67.; Henry Institoris et Jacques Sprenger*, Le Marteau des Sorcières. Malleus Maleficarum*, trad. par A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2009 [*c.* 1486], p. 158-166.; Danièle James-Raoul, *op. cit.*, p. 85.

[391] Marie-France Schmidt, *Goya*, Paris, Gallimard, 2009, p. 178-179, 191.; Danièle James-Raoul, *op. cit*., p. 86.

[392] Tzvetan Todorov croit que les sorcières sont plutôt des hommes. Il semble être le seul à faire ce constat. Un regard attentif sur l'œuvre dément son affirmation, car un galbe de sein féminin est manifestement perceptible chez l'une des sorcières. Voir Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2011, p. 70.

[393] La sorcière de la première moitié du XVI[e] siècle est généralement charnelle, sexuellement entreprenante, et se rapproche de l'image de la mère anthropophage. Dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle et le XVII[e] siècle, elle prend les formes de la femme post-ménopausée avec les seins tombants. Cette vieille sorcière représente un danger pour les enfants, dont elle se délecte souvent de la chair. Cette menace est accentuée par le fait qu'elle ne peut plus être une source de nourriture maternelle avec l'impossibilité de la lactation en raison du « dessèchement » de ses seins qui pendent, et par son association avec le mangeur d'enfants Saturne, dont elle est considérée comme une descendante. Sous cette forme, elle devient aussi parfois la personnification de l'Envie puisqu'elle partage les mêmes attributs

voler est associé à un érotisme qu'il combine avec la féminité des sorcières[394]. Il amorce ainsi une timide érotisation du cannibale qui prend son essor et devient plus explicite et bascule du féminin vers le masculin avec son Saturne des peintures noires[395]. L'érotisation du cannibale va s'imposer et prendre un caractère résolument homosexuel, surtout dans les représentations du cannibale d'artistes français du XIX^{e} siècle, particulièrement chez Bouguereau, Géricault et Carpeaux[396], resserrant ainsi les liens entre le cannibalisme et le monstre moral tel que défini par Foucault. Puisque la femme n'est qu'un élément sous-jacent, périphérique et sans agentivité d'une société civilisée qui se définit par ses hommes et leur pouvoir, le cannibale féminin en est aussitôt exclu.

En somme, les représentations du cannibale sous toutes ses formes incarnent l'altérité et le distancient de l'homme occidental. Il est inconcevable que le cannibale, monstrueux par son apparence et ses habitudes alimentaires, soit un homme civilisé. Mais une poignée d'artistes français, dont William Bouguereau, déclinent cette tradition de représentation et projettent leur cannibale dans un corps à leur image.

3.2 Nouvelle iconographie du cannibale

Bouguereau rejette une iconographie du cannibale pourtant bien établie depuis l'Antiquité, et moule son cannibale sur son propre reflet d'homme civilisé caucasien. D'autres artistes en France adoptent aussi cette iconographie, mais Bouguereau est le seul qui montre l'acte cannibale sans ambiguïté sur l'acte qui est commis, ce qui est d'autant plus étonnant considérant la pudeur et la réticence présentes dans la description des épisodes cannibales des guerres napoléoniennes, mais aussi du célèbre naufrage de la frégate *La Méduse*[397]. Ce cannibale qui réfute l'association à l'étranger, fait son entrée artistique au même moment que l'apparition du monstre moral foucaldien

iconographiques de la vieille femme. Voir Charles Zika, « Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVI^{e} siècle », dans Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Préaud (dir.), *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 390.; *Idem*, *loc. cit.*, p. 89, 91, 99-100.

[394] Voir Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2011, p. 114.

[395] Pour une démonstration de la sexualisation du Saturne de Goya, voir la note de bas de page 579 de la partie *4.2.4 Cannibalisme de la déviance sexuelle* du quatrième chapitre de ce mémoire.

[396] Pour une analyse de la sexualisation, et particulièrement l'homoérotisation, de la figure cannibale chez ces artistes, voir la partie *4.2.4 Cannibalisme de la déviance sexuelle* du prochain chapitre.

[397] Voir les parties *2.3.1 Guerres napoléoniennes* et *2.3.2 Naufrages* du deuxième chapitre de ce mémoire.

à l'aube du XIX[e] siècle en France. Parallèlement, ce nouveau corps de cannibale, inspiré de la statuaire grecque, s'insère dans un processus de construction d'une identité nationale qui rapproche encore plus le mangeur d'hommes de la nation française.

3.2.1 Identification à l'homme civilisé

Dans cette partie, il me semble judicieux de lier, d'une part, la figure cannibale caucasienne à la beauté classique, et, d'autre part, avec le peuple français. Dans son étude sur l'identité nationale et sa relation avec le corps, l'historienne de l'art Athena S. Leoussi constate qu'au XIX[e] siècle, les sociétés européennes cherchent à se développer une identité nationale dont le but est l'émergence d'un sentiment d'appartenance à une communauté[398]. Leoussi déclare le corps classique hérité de la statuaire grecque comme symbole national de la France du XIX[e] siècle. En France, l'identité nationale et le sentiment d'appartenance sont particulièrement nourris par la ressemblance physique d'une nation avec un modèle idéal de perfection. La fierté d'une nation repose, entre autres, sur des traits physiques et sur une conception d'une lignée génétique qui n'a pas été « corrompue » par les traits des « autres »[399]. Le peuple français, dans leur processus de création d'un passé national, s'entichent de la civilisation celte et se proclament descendants des Gaulois[400]. De plus, ils et elles se voient aussi un peu Germaniques par la lignée des Francs. Dans le but de réconcilier un passé celtique avec la perfection de la civilisation grecque, l'écrivain et diplomate Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) proclame que les nations germaniques et celtiques sont

[398] Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 108. Il est à noter que le processus de construction d'une identité nationale est majoritairement entamé et appliqué par un regard masculin. Les hommes sont au pouvoir et tiennent les rênes de la nation. Je présume ici que les femmes, en général, emboîtent le pas des hommes et de la nation dans ce processus. Elles participent aux manifestations et révoltes et laissent sous-entendre un engagement politique. Cependant, une étude plus approfondie de leur perception du corps grec, de leur passé gaulois et germanique aurait eu lieu d'être pour démontrer une concordance ou une divergence dans la perception d'une identité nationale entre les hommes et les femmes en France. Malheureusement, les limites de ce mémoire ne m'ont pas permis d'explorer cette avenue et puisque les artistes dont les œuvres sont analysées dans ce mémoire sont masculins, je n'ai pas cherché à approfondir mes connaissances en ce sens.

[399] Cette doctrine de pensée favorise la fusion du racisme avec le mouvement nationaliste. Par conséquent, il en résulte l'acceptation des théories raciales. L'apport du racisme dans le mouvement nationalisme aide à fortifier l'unité de la nation qui est constamment menacée par la différence des classes sociales. Voir George L. Mosse, *The Culture of Western Europe : the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chicago, Rand McNally, 1961, p. 74.; Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 108-109, 111.; Éric Michaud, « Nord-Sud : Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 49, 52.

[400] Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 113. Pour un peu plus d'informations à ce sujet, voir la portion *Nudité* de la partie *1.1.4 Thèmes récurrents* du premier chapitre de ce mémoire.

physiquement identiques aux Grecs de l'Antiquité[401]. Cette double descendance, germanique et celtique, confirme ainsi que la France est l'héritière directe de la civilisation grecque[402]. Conséquemment, le peuple français se voit dans le corps idéal masculin de la statuaire grecque. L'art devient ainsi un vecteur pour exprimer comment les Français.e.s se reconnaissent et s'identifient aux citoyens de la Grèce antique[403].

Toutefois, il est à noter que le peuple français du XIX[e] siècle a rapidement oublié son implication dans le passé sanglant de la France. L'historien Alain Corbin note qu'entre 1792 et 1851, une prise de conscience de l'horreur est enclenchée, probablement en réaction aux événements brutaux des révolutions et des guerres qui s'enchaînent[404]. Corbin note que la population, s'apercevant que la distance qui les sépare avec les sauvages cannibales se rétrécit, entre dans un processus de déréalisation de la violence[405]. L'étrange proximité[406] ressentie lorsqu'ils se rappellent les événements violents de leur passé provoque un désir de distanciation face à ces hommes dont ils refusent l'appartenance à leur civilisation[407]. Malgré la proximité

[401] Voir Joseph Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin Didot Frères, 1853, tome I, p. 438.; Athena S. Leoussi, *op. cit.*, p. 111-112.

[402] *Ibid.*, p. 113.

[403] Ce sentiment d'appartenance s'intensifie vers la deuxième moitié du XIX[e] siècle avec la classification raciale où il est déterminé que la France était généalogiquement liée aux Grecs. La fondation de la ville de Marseille par les Grecs aide à soutenir cette idée. La France se voit aussi majoritairement descendante des Gaules, eux-mêmes puisant leurs origines chez les Grecs. Voir *Ibid.*, p. 180-182.; Dorinda Outram, The *Body and the French Revolution : Sex, Class and Political Culture*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1989, p. 78-79.

[404] Corbin croit qu'il s'agit d'une répétition d'un processus qui a pris naissance vers la fin du XVI[e] siècle. Les actes de violences et de cannibalismes sont nombreux en France à cette époque. Plusieurs événements mettent en lumière la capacité des Français.e.s à commettre des actes d'une violence extrême. En plus des sévices et tortures faits aux corps, les bourreaux vont jusqu'à consommer la chair de leurs victimes. Avec le massacre de la Saint-Barthélemy dans la nuit du 23 au 24 août 1572, plusieurs huguenot.e.s sont mis à mort par les catholiques qui se délectent de leur chair dans la frénésie et le fanatisme de la tuerie. Voir Alain Corbin, *op. cit.*, p. 122, 124. À l'apogée des guerres de religion en France, les catholiques assiègent les protestant.e.s dans la ville de Sancerre en 1573. La famine pousse les gens à manger leurs morts. Voir Jean de Léry, *Histoire mémorable de la ville de Sancerre. Contenant les Entreprinses, Sieges, Approches, Bateries, Assaux et autres efforts des assiegans : les resistances, faits magnagnimes, la famine extreme & delivrance notable des assiegez,* Genève, s.n., 1574, p. 146-147, 153. En 1590, durant le siège de Paris, la famine conduit les Parisien.ne.s à s'adonner au cannibalisme. Voir Ernest Laut, « Civilisés anthropophages *», Le Petit Journal. Supplément illustré*, n° 1011, dimanche 3 avril 1910, p. 106.; Alain Corbin, *op. cit.*, p. 122.

[405] *Ibid.*, p. 124.; Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu : La violence au temps des troubles de religions (vers 1525 - vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 329-331.

[406] « L'étrange proximité » renvoie directement à « l'inquiétante étrangeté » et « l'inquiétant familier » de Sigmund Freud. Pour une explication du concept de Freud, voir la note de bas de page 198 de la partie *2.1.2 Symbolique du monstre* de ce mémoire.

[407] Spécialiste de la littérature française, Pierre Rétat relate certains événements sanglants « Seul un autre peuple, une autre civilisation a pu se livrer à de tels agissements. Le XIX[e] siècle fonde sa propre dignité dans le rejet formel d'une

temporelle des événements, la population cherche à oublier son implication dans les événements sanglants de la Révolution française et est étonnée des actes des générations qui les ont précédées. Elle vise donc à faire ressortir l'altérité de ceux qu'elle considère comme barbares et monstrueux par leurs actes et tente de se distancier des hommes et événements violents de leur passé[408]. Pierre Ancet renchérit que cette mise à distance du monstre ne sert en réalité qu'à cacher sa proximité[409].

Or, Bouguereau, en refusant d'utiliser l'altérité pour représenter la figure cannibale et en utilisant un corps qui incarne la nation française, rejette ce mécanisme de mise à distance du monstre et du cannibale utilisé par d'autres artistes. Il donne intentionnellement à ses cannibales un corps respectant les standards de la beauté classique antique puisqu'ils ne ressemblent en rien à ce que la narration du récit suggère. Selon les récits dont ils s'inspirent, les corps des cannibales, même s'ils sont caucasiens, ne devraient pas être des modèles de la statuaire grecque. Dans le récit de Dante, le corps de Schicchi est accablé d'une fièvre ardente, de maladies, et s'apparenterait à un fantôme[410]. Les falsificateurs de métaux comme Capocchio sont couverts de gale et de lèpres[411], mais celui-ci n'arbore aucune trace de plaies sur sa peau. De surcroît, la similarité entre Schicchi et le Minotaure d'Antoine-Louis Barye renvoie au mythe grec de Thésée[412], renforçant ainsi le lien avec l'Antiquité grecque.

Bouguereau n'est pas le seul à faire fi du récit et associer son cannibale avec une identité inspirée de la statuaire grecque, donc française. Toujours selon le récit de Dante, l'Ugolin de Dufau et de

---

telle filiation ». Voir Pierre Rétat, *L'Attentat de Damiens. Discours sur l'événement au XVIII^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 265.; Alain Corbin, *op. cit.*, p. 133.

[408] Le journaliste et historien républicain Armand Carrel, en parlant des événements révolutionnaires, évoque ce qui suit : « Il nous importait beaucoup qu'un exemple de plus vînt démontrer que le peuple de 91, ce peuple à intelligence épaisse, qui pendant le véto aux réverbères, que l'atroce populace de 93, qui, après avoir voulu déchirer Bailly, voulait déchirer Robespierre, est maintenant à deux siècles de nous, et que rien au monde ne ressemble moins aux pères que les fils ». Voir Armand Carrel, « 7 décembre 1831 : Enseignements des événements de Lyon », dans M. Littré et M. Paulin (dir.), *Œuvres politiques et littéraires d'Armand Carrel : Mises en ordre, annotées et précédées d'une notice bibliographique sur l'auteur*, Paris, F. Chamerot, 1857, tome II, p. 478.; Alain Corbin, *op. cit.*, p. 123-133.

[409] Cette notion d'Ancet ramène encore une fois à celle de l'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud, expliqué dans la note de bas de page 198 de la partie *2.1.2 Symbolique du monstre* de ce mémoire. Voir aussi Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 14.

[410] Dante Alighieri, *Dante's Inferno*, trad. par Henry Francis Cary, Londres, George Bell & Sons, 1888, p. 151.; Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 269.

[411] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 261-267.; Nerina Santorius, *op. cit.*, p. 104.

[412] Voir la partie *2.3.4 Monstre moral/homme sauvage chez Bouguereau* du deuxième chapitre de ce mémoire.

Carpeaux devrait avoir un corps accablé par la fatigue et la famine, l'air hagard avec les flancs lacérés par les chiens qui ont aidé à sa capture avant son emprisonnement[413]. Leur Ugolin est plutôt bien musclé, et ne porte aucune marque de blessures. Fortuné Dufau dépeint un Ugolin avec une musculature saillante qui s'apparente au Zeus stoïque de la statuaire grecque assis sur son trône (fig. 2, détail 1 et fig. 76). Les influences grecques chez Carpeaux sont moins apparentes. Mis à part un corps qui répond au canon de la beauté classique masculine avec une nudité héroïque, l'importance du groupe du *Laocoon* (fig. 77) ne peut être négligée dans l'élaboration de son groupe d'Ugolin. L'Ugolin de Carpeaux, sans en être une copie exacte, donne aussi l'impression d'être une extension avec les membres supérieurs et inférieurs du *Torse du Belvédère*[414] (fig. 78). En lisant le compte-rendu de la tragédie navale d'Alexandre Corréard et Henri Savigny, force est de constater que les naufragés de Géricault devraient être émaciés, la peau brûlée par le soleil et porter la barbe longue[415]. Paradoxalement, il n'en est rien et tous, car qu'ils soient vivants ou décédés, ils répondent aux canons de beauté en vigueur. En effet, les allusions à la statuaire antique sont nombreuses dans l'œuvre de Géricault. À l'exception de la position de sa tête, le jeune homme racisé au premier plan adopte la posture de la statue du *Gaulois mourant* (*c*. 230-220 avant notre ère)[416] (fig. 3 détail 1 et fig. 79). L'homme à la chemise lignée semble être une réplique agenouillée du *Gladiateur Borghèse* (*c*. 100 avant notre ère) (fig. 3 détail 1 et fig. 80) dans la torsion et la dynamique de son mouvement alors que le *Torse du Belvédère* paraît avoir inspiré l'homme d'âge mûr avec un cadavre de jeune homme sur ses genoux (fig. 3 détail 2 et fig. 78). Finalement, le groupe de naufragés situé au plus haut point de la formation pyramidale ressemble à la composition du *Laocoon* vue de dos[417] (fig. 3, détail 3 et fig. 77).

---

[413] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 297-299.

[414] Frances A. Yates, « Transformations of Dante's Ugolino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, nº 1-2, 1951, p. 117.; Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux : Sculptor of the Second Empire*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1986, p. 161.; Antoinette Le Normand Romain, « Torse du Belvédère », dans Anne Pingeot *et al.* (dir.), *Le corps en morceaux* (catalogue d'exposition), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 110.; Laure de Margerie, *op. cit.*, p. 64. Dans une correspondance avec Charles Laurent-Daragon (1833-1904), Carpeaux fait lui-même état d'une analogie avec le *Laocoon*. Voir Jean-Baptiste Carpeaux, « Lettres inédites de J.-B. Carpeaux », *Le Figaro : Supplément littéraire*, nº 24, samedi 16 juin 1906, p. 1.

[415] Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny, *op. cit*., p. 148.

[416] Aussi appelée *Galate Capitolin,* ou *Galate mourant* ou *Gladiateur mourant,* l'œuvre est une copie d'après un original pergaménien. Une datation approximative la situerait vers 230-220 avant notre ère.

[417] Géricault visite fréquemment le Musée du Louvre où résident les œuvres en question. Elles y sont exposées après avoir été saisies par Napoléon après sa campagne victorieuse en Italie. Voir Lorenz E. A. Eitner, *op. cit.*, 1983, p. 57.;

Le cannibale de Bouguereau, Dufau, Carpeaux et Géricault est caucasien, s'inspirant grandement de la statuaire grecque, et ne peut plus prétendre à incarner l'altérité. Selon l'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau, le corps nu masculin n'est pas seulement une enveloppe corporelle, mais aussi la représentation d'une complexité psychologique. L'homme à la nudité complète ou partielle ne sert pas uniquement à montrer une prouesse technique, il est aussi le réceptacle et l'incarnation d'idéaux, d'opinions, de doutes, et de questionnements[418]. Leur cannibale caucasien devient maintenant un vecteur de leur identité. Reste à savoir dans quel but Bouguereau et les autres ont choisi cette figure qui s'adonne à une pratique alimentaire que l'anthropologue et ethnologue Claude Lévi-Strauss décrit comme « celle qui nous inspire le plus d'horreur et de dégoût »[419].

Michelle Facos, *op. cit.*, p. 66. Un décret impérial de 1807 force le prince italien Camille Borghèse (1775-1832) à vendre le *Gladiateur Borghèse* à son beau-frère, Napoléon (Saunier, p. 42). Malgré la forte réticence du prince Borghèse à se départir de l'œuvre célèbre ainsi que du reste de sa collection, le *Gladiateur Borghèse* est finalement acheminé au Louvre en 1813. Contrairement au *Gladiateur Borghèse* qui a été acheté, le *Laocoon*, le *Torse du Belvédère* et le *Galate Capitolin* sont simplement saisis par Napoléon grâce au traité de Tolentino de 1797 qui assure la prise de possession d'œuvres d'art comme rétribution après la victoire de Napoléon en Italie. Une majorité des œuvres sont retournées après la chute de l'Empire en 1815. Pour un résumé détaillé des événements, voir Charles Saunier*, Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire : Reprises et abandons des alliés en 1815, leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, H. Laurens, 1902, 189 p.; Sabine Lubliner-Mattatia, « Monge et les objets d'art d'Italie », *Bulletin de la Sabix*, nº 41, 2007, p. 92-110.

[418] Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 1997, p. 13, 78.

[419] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 2008 [1955], p. 463.

CHAPITRE 4

CANNIBALE DE WILLIAM BOUGUEREAU : ALLÉGORIE DU MONSTRE MORAL

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, la présentation détaillée du concept de la monstruosité morale tel que défini par Foucault postulait que le cannibale est bel et bien un monstre, mais surtout un monstre moral. Dans le troisième chapitre, une démonstration de l'altérité du cannibale a été proposée. Il a aussi été établi que le cannibale de Bouguereau et de quelques autres artistes s'éloigne de cette tradition iconographique où l'altérité du cannibale est visible. Ces artistes décident de montrer leur cannibale dans un corps d'homme civilisé pour faire tomber l'illusion qui persiste en art que le cannibale est éloigné de l'homme occidental. Michel Viegnes, spécialiste de la littérature française du XIX^{e} et XX^{e} siècle, conçoit le monstre moral comme le reflet de notre « double symétriquement inversé » et qu'il est l'incarnation de toutes nos peurs[420]. L'anthropologue Mondher Kilani, auteur de plusieurs ouvrages sur le cannibalisme, croit que le cannibalisme est un discours sur soi et soutient que la « métaphore cannibale permet de créer des champs de ressemblance avec d'autres phénomènes sociaux qu'elle aide à mieux décrypter »[421].

S'inspirant de ces propositions, le présent chapitre suggère, en premier lieu, un examen de l'utilisation de Dante Alighieri dans le processus de création d'une identité nationale française dont l'exploration a été amorcée dans le précédent chapitre avec le corps classique de la statuaire grecque. La monstruosité morale présente chez Dante informe aussi le choix de sujet chez Bouguereau, mais appuie aussi l'hypothèse d'une allégorisation du monstre moral à travers la figure cannibale. Ensuite, une fois le statut du cannibale en tant que représentant de la nation française bien établi, une analyse de l'utilisation de la figure cannibale comme allégorie de la monstruosité morale foucaldienne sera proposée. La figure cannibale est généralement associée à

[420] Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 18.

[421] Mondher Kilani, « Cannibalisme et anthropopoiésis ou du bon usage de la métaphore », dans Francis Affergan *et al*. (dir.), *Figures de l'humain : Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, p. 218.

certains comportements jugés moralement monstrueux qui pourront être repérés dans l'œuvre de Bouguereau.

Pour démontrer que Bouguereau n'était pas seul dans sa démarche et qu'une tendance artistique s'est développée en France au XIX^e siècle, l'analyse de son tableau *Dante et Virgile* sera accompagnée d'œuvres d'artistes qui ont utilisé la même esthétique de représentation du cannibale de Bouguereau et partagé les mêmes renvois à des comportements jugés moralement monstrueux.

4.1 Construction d'une identité nationale et monstruosité morale chez Dante

Le processus de création d'une identité nationale ne passe pas uniquement par un passé grec et un corps qui s'inspire de sa statuaire[422]. Dante Alighieri et ses écrits s'inscrivent aussi dans ce même processus de création. Pour consolider l'identification de la figure cannibale avec la nation française, nous verrons que le poète italien et sa *Divine Comédie* constituent des sources d'inspiration primaires de l'œuvre de Bouguereau, mais aussi pour d'autres artistes comme Fortuné Dufau et Jean-Baptiste Carpeaux, qui y puisent leur cannibale Ugolin.

4.1.1 Cannibale dantesque

Les Français.e.s s'identifient au poète du Moyen Âge italien Dante Alighieri et à son œuvre célèbre, *La Divine Comédie*. L'invasion de l'Italie par Napoléon à la fin du XVIII^e siècle favorise la popularisation de l'Italie et de sa culture en France. En raison de leur admiration pour la poésie italienne, des personnalité.e.s du milieu académique ont ramené de leurs voyages un engouement pour la littérature ancienne et, notamment pour Dante[423]. Madame de Staël (1766-1817) contribue à sa popularité grandissante lorsque l'héroïne de son roman *Corinne* (1807) louange le poète florentin[424]. Aidée par la vague romantique qui est fascinée par Dante, la popularité de la *Divine*

[422] Pour une démonstration de la construction d'une identité nationale par l'entremise d'un corps inspiré par la statuaire grecque, voir la partie *3.2.1 Identification à l'homme civilisé* du précédent chapitre.

[423] Werner P. Friedrich, « Dante in France : Dante during the Romantic Age », *Dante's Fame Abroad, 1350-1850*, Rome, Edizioni di Stora E Letteratura, 1950, p. 117-180.

[424] Albert Counson, *Dante en France*, Erlangan / Paris, Fr. Junge / Fontemoing, 1906, p. 97.; Thomas Renard, *op. cit.*, p. 239.

Comédie s'accroît entre 1815 et 1830[425]. Les soulèvements de 1830 et 1848 accentuent encore plus le lien entre les Français.e.s et le poète qui est perçu par les insurgé.e.s comme un allié républicain[426].

L'historienne de l'art et spécialiste de Dante, Aida Audeh, considère qu'il est un atout important de la construction d'une identité nationale française au XIX^e siècle[427]. Elle observe que cette construction par l'entremise de Dante s'effectue à deux niveaux. En premier lieu, une appropriation de la vie du poète se produit pour faire de lui un modèle de citoyenneté française. Ce dernier est dépeint par le traducteur Antoine de Rivarol comme étant un homme de génie à la fois guerrier et exilé, plaisant ainsi aux républicains, mais aussi aux exilés monarchistes. La personnalité de Dante incarne un modèle de citoyen engagé de la Révolution et de la République, mais il personnifie aussi le « grand homme » des empires et des monarchies. Rivarol permet ainsi à Dante et à son récit de survivre aux différents régimes successifs du XIX^e siècle[428].

En second lieu, une politisation des écrits de Dante se manifeste à travers sa traduction en langue française, mais aussi dans la représentation visuelle de cette version traduite. La traduction de son œuvre présume la supériorité de la langue française sur la langue italienne[429]. Audeh note que la

---

[425] Werner P. Friedrich, *op. cit.*, p. 126-127.; Adrien Goetz, « Images de Dante au XIX^e siècle », dans Henriette Levillain (dir.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen Âge au XXe siècle*), Actes du colloque de la jeune équipe *Identités, représentations, échanges* tenu à l'Université de Caen le 5-6 mai 2000, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 113.

[426] D'une certaine façon, Dante promeut l'idée d'une France unifiée. Au Moyen Âge, l'Italie est constituée de villes-États qui se querellaient sans cesse. Dante souhaitait et rêvait d'une Italie unie. En ce sens, il incarne le modèle de l'homme qui souhaite une patrie unifiée, peu importe le régime en place. Durant son exil, Dante aurait aussi visité Paris, renforçant son lien avec la France. Au XIX^e siècle, une rue appelée Dante fait son apparition à Paris et une sculpture du poète italien est présente dans la Ville Lumière. Cependant, la visite de Dante à Paris n'a jamais été prouvée. Voir Werner P. Friedrich, *op. cit.*, p. 117.; Jean Lacroix, « La fascination des romantiques italiens pour Dante et quelques-unes de ses répercussions en Europe (première moitié du XIX^e siècle) », *Revue de Littérature Comparée*, n^o 1, janvier-mars 1989, p. 27-28.; Aida Audeh, *loc. cit.*, 2002, p. 246-248, 251.; *Idem*, *op. cit.,* 2012, p. 147-148.

[427] Cette opinion est aussi partagée par Antonella Braida et Luisa Calè. Voir Antonella Braida et Luisa Calè, *Dante on View : The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2007, p. 2-3.

[428] Aida Audeh, *op. cit.*, 2012, p. 147-148.; *Idem*, *loc. cit.*, 2002, p. 236-237.

[429] *Idem*, *op. cit.*, 2012, p. 144-145. Pour justifier son point, Audeh cite le professeur Stephen Barbour, spécialiste du langage dans la formation de l'identité, qui déclare que le langage est souvent utilisé comme marqueur d'identité d'une nation. Le professeur de langue et littérature anglaise, John Myhill, corrobore les dires de Barbour en réaffirmant le rôle du langage dans l'identité nationale de la France du XIX^e siècle, car il remplace les symboles de la couronne et du catholicisme comme marqueur d'identité. Myhill mentionne aussi l'idéologie de l'époque qui promeut le français comme une langue supérieure à toutes les autres et comme vecteur de la pensée française. Voir Stephen Barbour, « Nationalism, Language, Europe », dans Stephen Barbour et Cathy Carmichael (dir.), *Language and*

traduction de *La Divine Comédie* a subi quelques corrections de la part de son traducteur, Antoine de Rivarol[430] (1753-1801). En 1785, Rivarol propose une traduction éliminant l'italianité du texte, qui pourrait indiquer la différence linguistique et culturelle du texte original et trahir son statut de traduction[431]. Il réinterprète *L'Enfer* de *La Divine Comédie* de manière à véhiculer un certain républicanisme. Audeh voit les représentations imagées du récit de Dante comme étant elles-mêmes des « traductions » visuelles[432].

Le choix du sujet de Schicchi et Capocchio chez Bouguereau est assez particulier. Dante est introduit au Salon de 1800 lorsque Fortuné Dufau y présente *La Mort d'Ugolin*[433]. De tous les personnages de la *Divine Comédie*, Ugolin partage l'honneur d'être le plus commun avec Francesca da Rimini[434]. À l'époque où Bouguereau est actif, si un artiste décidait de mettre en scène un épisode de cannibalisme du récit de Dante, son choix s'arrêtait presque entièrement sur le personnage d'Ugolin et ses fils avant sa consommation de chair humaine. John Flaxman (1755-1826), dont Bouguereau s'est largement inspiré, produit l'image de Schicchi et Capocchio (fig. 81)

Nationalism in Europe, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 9.; John Myhill*, Language, Religion and National Identity in Europe and the Middle East : A historical study*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, p. 119-120.

[430] La traduction de Dante en 1785 par Rivarol coïncide avec la montée d'un sentiment national et avec la popularité de Dante dans l'atelier de Jacques-Louis David. Il est à noter que certaines copies de cette traduction indiquent 1783 comme date de publication, mais il s'agit d'une erreur de l'imprimeur. Voir André Le Breton, *Rivarol : Sa vie, ses idées, son talent, d'après des documents nouveaux*, Paris, Librairie Hachette, 1895, p. 357-358.

[431] Rivarol utilise une traduction de *domesticating* où sont purgées les traces de la culture du texte d'origine en opposition à une traduction de *foreignizing* qui cherche à garder le côté « étranger » du texte de départ. Voir Elena Moshonkina, « Dante censuré : Traitement des expressions "indécentes" dans les traductions françaises de la "Divine Comédie" au XIX^{e} siècle », *Atelier de traduction*, n^{o} 22, 2014, p. 149, 154.

[432] Aida Audeh, *op. cit.*, 2012, p. 150.

[433] C'est dans l'école de Jacques-Louis David (1748-1825) que se manifeste le premier intérêt pour Dante dans l'art français. David, bien que n'ayant jamais voyagé en Angleterre, semble être un anglophile avec un intérêt marqué pour l'art anglais et ses reproductions imprimées. Il aurait ainsi probablement pris conscience de l'oeuvre de Reynolds. Voir la note de bas de page 369 de ce mémoire. Voir Philippe Bordes, *loc. cit.*, p. 482-490. Sur la présence de Dante au Salon, voir Aida Audeh, *loc. cit.*, 2013b, p. 410-412.

[434] Selon un tableau récapitulatif de toutes les œuvres inspirées par Dante, comptabilisé par Audeh, plus de 200 œuvres inspirées de la *Divine Comédie* sont présentées au Salon de Paris de 1800 à 1930. Plus d'une centaine d'autres œuvres associées à Dante lui-même sont aussi présentées au Salon durant cette période. Voir *Idem*, *loc. cit.*, 2013a, p. 85-100.; *Idem*, *loc. cit.*, 2002, p. 235. La construction d'une identité française par l'appropriation de Dante n'est pas un phénomène isolé. Pétrarque, poète florentin qui succède à Dante de quelques années, est francisé par la traduction de ses écrits en France tout au long du XIX^{e} siècle et par l'appropriation de son identité lorsqu'il est proclamé citoyen d'Avignon. Voir Jennifer Rushworth, *Petrarch and the Literary Culture of Nineteenth-Century France : Translation, Appropriation, Transformation*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2017, p. 109-133, 233-235.

la plus connue avant celle de Bouguereau[435]. Flaxman a dépeint les deux personnages avec une pudeur et une simplicité qui laissaient peu d'indices sur le geste d'anthropophagie qui était commis. Simplement titrée *Impostors* (1807), l'œuvre montre Schicchi et Capocchio qui semblent lutter l'un contre l'autre. L'angle de la tête de Schicchi ne permet pas avec certitude de constater qu'il mord Capocchio. Chez Bouguereau, le positionnement de la bouche de Schicchi et la distance entre son menton et sa lèvre supérieure, bien qu'entravé par le cou de Capocchio, montre qu'elle est grande ouverte et appuyée sur le cou de Capocchio. En plus, le nez de Schicchi qui est enfoncé dans le cou de Capocchio confirme la proximité de sa bouche sur la peau de Capocchio. En outre, la bouche de Schicchi devient l'aspect le plus remarquable et violent de l'œuvre. La morsure ou la bouche rappelle la voracité de l'Enfer[436], qui est généralement une métaphore pour le dégoût[437]. Cette métaphore pourrait être interprétée comme une aversion de la part de Bouguereau pour les comportements monstrueusement moraux de la société française.

4.1.2 Monstruosité morale chez Dante

Selon un des pionniers dans l'étude du monstre en histoire de l'art, Rudolf Wittkower, c'est au Moyen Âge que le monstre est considéré comme un « prodige moral »[438]. À ce moment, une moralisation de la mythologie est mise en place et les dieux, héros et monstres mythiques peuvent être ainsi recyclés pour s'insérer plus facilement dans la doctrine chrétienne[439]. Le choix d'un sujet de Dante chez Bouguereau n'est certainement pas le fruit du hasard considérant la popularité de

[435] Peu d'artistes mettent à l'avant-scène les personnages de Schicchi et Capocchio dans les versions illustrées de *L'Enfer*. Néanmoins, s'ils sont représentés, ces derniers ne sont pas les figures centrales. Certains artistes illustrent Schicchi en créature hybride avec des éléments animaliers comme dans une version de la première moitié du XIV[e] siècle où Schicchi a des ailes (fig. 82), ou comme chez William Blake (1757-1827) (fig. 83) où Schicchi et Myrrha ont des têtes d'animaux pour correspondre à la description qu'en fait Dante.

[436] Pour une explication de la voracité de l'Enfer, voir la prochaine partie *4.1.2 Monstruosité morale chez Dante* ainsi que la note de bas de page 446.

[437] Winfried Menninghaus, *Disgust : The Theory and History of a Strong Sensation*, trad. par Howard Eiland et Joel Golb, Albany, State University of New York Press, 2003, p. 62.; Jean-Paul Marcheschi, *op. cit.*, p. 45.

[438] Rudolf Wittkower, *loc. cit.*, p. 177-178. Il est à noter que « prodige » est un terme souvent employé pour désigner quelque chose qui est contre nature. Voir Ambroise Paré, *Les Œuvres d'Ambroise Paré*, Lyon, Claude Prost, 1641 [1561], 10[e] éd., p. 645.; Louis de Jaucourt, « Prodige », Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, tome treizième, p. 422.

[439] Les mythes antiques sont reconfigurés pour être utilisés dans des allégories du bien contre le mal. Voir Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, trad. par Sylvie Girard, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 1990 [1933], p. 8-9.

l'homme de lettres florentin en France au XIX^e siècle. Il est donc nécessaire d'explorer la monstruosité chez Dante pour en déterminer son utilisation. Dans son étude sur les monstres présents dans l'œuvre de Dante, Peter Kuon, professeur de philologie romane, démontre comment le poète italien a christianisé les monstres de l'Antiquité en leur donnant le rôle de gardiens de l'Enfer[440]. Cette christianisation « dote les monstres antiques d'une signification allégorique qu'ils n'avaient pas auparavant »[441]. Il établit ainsi une relation entre la monstruosité extérieure et la monstruosité intérieure[442]. Kuon approfondit les théories de l'italianiste Gérard Luciani qui a lui-même constaté l'allégorisation des monstres chez Dante et leur rôle dans la représentation de la moralité humaine. Les deux expliquent que Dante utilisait des monstres de l'Antiquité pour les adapter à ses besoins dans la *Divine Comédie*. Kuon avance que les gardiens/monstres des différents cercles de l'Enfer de Dante passent d'une représentation des qualités humaines dans l'Antiquité, à une représentation de la capacité du bien et du mal au Moyen Âge[443]. Il utilise le monstre comme une allégorie de la moralité qui habite les hommes. Le gardien du huitième cercle de l'Enfer, cercle de la tromperie et de la fraude où se retrouve Schicchi, Capocchio et leurs acolytes, est Géryon[444] dont le physique attrayant sert à séduire et tromper ses victimes pour mieux les punir. Il rappelle le monstre moral qui, derrière un physique attirant, cache un comportement et des actes immoraux. À travers ses monstres et leur physique, Dante rend visible et lisible la moralité humaine, autrement cachée du regard[445].

---

[440] Albert Counson, *op. cit.*, p. 106.

[441] Peter Kuon, « Du recyclage des monstres mythologiques à l'invention d'un monstrueux chrétien : *La Divine Comédie* de Dante Alighieri », dans, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), *op. cit.*, p. 71. Encore une fois, il est important de préciser que la monstruosité morale n'est pas une invention du XX^e siècle avec Foucault. Bien qu'une prise de conscience collective de la présence du monstre moral soit déclanchée en France au XIX^e siècle, celui-ci était présent bien avant ce moment. Platon, dans les livres IV, V et VI de *La République* (IV^e siècle avant notre ère), élabore déjà des principes de monstruosité morale où l'individu préconise ses besoins et désirs au dépend de la raison. Voir Platon, *L'État ou la République de Platon*, trad. par Jean Nicolas Grou, Paris, Lefèvre, 1840, 494 p.

[442] *Ibid.*, p. 75.

[443] Gérard Luciani*, Les monstres dans « La Divine Comédie »*, Paris, Lettres Modernes, 1975, p. 57.; Peter Kuon, *op. cit*., p. 70.

[444] Géryon est décrit comme un monstre de la duplicité au doux visage humain, au corps de serpent, aux bras velus et ayant une longue queue affilée, tel un scorpion. Voir Dante Alighieri*, La Divine Comédie : L'Enfer*, trad. par Louis Ratisbonne, Paris, Michel Lévy Frères, 1852, tome premier, p. 267-269.; Dante Alighieri, *L'Enfer de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré*, trad. par Pier-Angelo Fiorentino, Paris, L. Hachette, 1862a, p. 84. Certaines versions lui rajoutent des pattes griffées. Voir Dante Alighieri, *Dante's Inferno illustrated with the designs of M. Gustave Doré*, trad. par Henry Francis Cary, Chicago, Thompson & Thomas, 1862b, p. 80.

[445] Gérard Luciani*, op. cit.*, p. 40-72.; Peter Kuon, *op. cit.*, p. 74.

Afin d'établir un lien encore plus probant avec la théorie de Foucault, où le cannibalisme est une caractéristique dominante de son monstre moral, et le récit de Dante, il ne faut pas oublier que la conception de l'Enfer, établie depuis le Moyen Âge, repose sur une iconographie de « gueules dévorantes »[446]. Martial Guédron, historien de l'art et spécialiste de la représentation des monstres, remarque que l'Enfer devient un gouffre insatiable où les condamnés sont engloutis. Satan et ses démons serviteurs, mais aussi les autres condamné.e.s, mangent ceux et celles qui s'y retrouvent. Selon le spécialiste de la littérature italienne et anglaise, Robert M. Durling, le cercle dédié aux péchés de fraude de toutes sortes, dont font partie Schicchi et Capocchio, dans *L'Enfer* de Dante, correspond au ventre humain qui est une allégorie pour la préparation et la digestion de nourriture[447]. L'Enfer de Dante est donc cannibale et moralement monstrueux.

4.2 Allégorie du monstre moral

La figure du cannibale est au centre de la construction et l'élaboration foucaldienne du monstre moral. En général, le cannibalisme est métaphorique chez les monstres moraux, car la plupart ne sont pas réellement coupables d'anthropophagie. Chez Foucault, la raison de l'association entre le monstre moral et le cannibale est que les premiers grands cas de criminalité auxquels est confronté le système judiciaire, en remplacement du système punitif monarchique, sont des crimes de cannibalisme ou à caractère sexuel[448]. Donc, les premiers monstres moraux qui émergent de ce nouveau système sont des anthropophages ou des dépravés sexuels, d'où leur ancrage dans la construction du profil du monstre moral. Cependant, certains monstres moraux adoptent réellement des comportements qui sont liés de manière intrinsèque au cannibalisme. L'usurpation d'identité,

---

[446] L'iconographie des bouches dévorantes du lion, de la baleine, du dragon et du Léviathan inspire les représentations de l'Enfer au Moyen Âge. Satan fait son entrée dans le monde des arts au VI^e^ siècle. Les artistes ont le champ libre, car Satan n'est pas physiquement décrit dans la Bible. Vers le XI^e^ siècle, la représentation de Satan s'ancre et ce dernier commence à prendre un air bestial. Au XII^e^ siècle, la voracité de l'Enfer devient un motif très répandu et Satan est dépeint comme un glouton. Il est montré mangeant les âmes, rappelant Cronos qui mange ses enfants. Certaines représentations de Satan le montrent avec une bouche dévoratrice à l'endroit de ses parties génitales, faisant écho au mythe du *vagina dentata*. Cette manière de représenter l'Enfer et Satan en entités insatiables subsiste encore aujourd'hui. Voir Charles Zika, *loc. cit.*, p. 91.; Martial Guédron (dir.), *op. cit.*, 2011, p. 93, 120, 134-140.; *Idem*, *op. cit.*, 2018, p. 24-27.

[447] Robert M. Durling, « Deceit and Digestion in the Belly of Hell », dans Stephen J. Greenblatt (dir.), *Allegory and Representation : Selected Papers from the English Institute, 1979-80*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 61.

[448] Pour une explication plus détaillée du monstre moral, voir la partie *2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault* du deuxième chapitre de ce mémoire.

le sacrifice du peuple ou de ses compatriotes, l'esclavage et la déviance sexuelle sont tous des comportements non seulement considérés moralement monstrueux, mais qui ont aussi une connotation littérale ou métaphorique avec le cannibalisme. Des renvois à ces comportements sont apparents dans l'œuvre de Bouguereau et certains autres artistes français du XIX[e] siècle et confirment l'utilisation du cannibale comme allégorie du monstre moral dans leurs œuvres.

4.2.1 Cannibalisme de l'identité

L'appropriation de l'autre par la dévoration est un concept analysé par plusieurs auteur.e.s. Sigmund Freud explore l'identification d'un individu à un objet par un désir de l'incorporer en lui-même par la dévoration[449]. Pour la spécialiste de langue et littérature anglaise Maggie Kilgour, l'acte de cannibalisme implique une confusion dans les identités entre le mangeur et le mangé, car l'incorporation de l'autre cause une appropriation et une assimilation complète de son identité[450]. Quant à Mondher Kilani, il voit la relation cannibale comme un acte de découverte de soi qui se produit par l'absorption de l'autre[451] où il s'agit de « construire son identité grâce à l'absorption du corps de l'étranger, à l'incorporation du point de vue qu'il porte sur soi »[452]. Dans son étude sur le rôle de la peau dans l'art et la médecine[453], Mechthild Fend considère la peau comme l'enveloppe du corps qui devient un marqueur de protection de l'identité[454]. Schicchi, en déchirant avec ses dents et en perçant de ses ongles la peau de Capocchio (fig. 1, détail 1), entame le processus d'appropriation d'identité qui sera complété par l'acte de cannibalisme. En somme, l'appropriation et l'usurpation de l'autre se produisent dans la manducation de celui-ci.

Usurpation ou usurpateur sont des termes couramment utilisés au XIX[e] siècle en France lorsqu'il est question de pouvoir. De Napoléon, à Louis-Philippe, sans oublier Louis-Napoléon,

---

[449] Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, trad. par Laurie Laufer, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1917], p. 59.

[450] Margaret Ann Kilgour, « From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation », Thèse de doctorat, New Haven, Yale University, 1986, p. 4.

[451] Mondher Kilani, *Du goût de l'autre : Fragments d'un discours cannibale*, Paris, Seuil, 2018, p. 56.

[452] *Ibid.*, p. 248.

[453] Mechthild Fend, *Fleshing out surfaces: Skin in French art and medicine, 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 2017, 314 p.

[454] *Ibid.*, p. 5, 107-108.

l'usurpateur est « hors morale » aux yeux de la population[455]. Ces usurpateurs s'inscrivent dans la catégorie du monstre politique tel qu'élaboré par Foucault qui privilégie leur propre pouvoir aux dépens des lois en place[456]. Ils s'approprient un pouvoir auquel ils n'avaient pas droit ainsi qu'une identité d'autorité sans légitimité.

La narration principale du tableau de Bouguereau repose sur l'appropriation. Dante et Virgile se rendent au huitième cercle de l'Enfer où résident les fraudeurs de toutes sortes. En plus de s'approprier l'identité de Capocchio par son acte de cannibalisme en Enfer, Schicchi était un usurpateur d'identité dans sa vie terrestre. Il se retrouve en Enfer pour avoir volé l'identité d'un homme mort dans le but de modifier son testament et tirer profit de ses biens[457]. De plus, la présence suggérée de Myrrha réitère le thème d'appropriation de l'identité d'autrui, car elle est condamnée pour avoir personnifié une prostituée dans le but de consommer l'amour incestueux qu'elle éprouvait pour son père[458]. Donc, en choisissant cet épisode de Dante, Bouguereau met l'accent sur l'appropriation et l'usurpation de l'identité.

Ce choix peut s'expliquer par la montée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte qui devient le premier président de la République au moment de la production de *Dante et Virgile*. Il est une figure controversée, dont l'ascension au pouvoir semble être parsemée de rumeurs et de manigances. Le neveu du premier empereur français est tout d'abord accusé de ne pas être un

---

[455] Des exemples pullulent dans les journaux au XIX^e siècle de figures politiques usurpatrices dont la morale est corrompue ou anormale. En voici quelques-uns, voir Anonyme, « Étude sur Napoléon (1) », *La Gazette de France*, mercredi 3 février 1841, n.p.; Alexandre Weill, « Malheur! », *La Gazette de France*, mardi 24 juillet 1849, n.p.; Coutant, « Autorité et Morale », *La Ruche populaire*, novembre-décembre 1849, p. 375.

[456] Voir la partie *2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault* du deuxième chapitre de ce mémoire. Voir aussi Michel Foucault, *op. cit.*, p. 85-86.

[457] Rudolph Altrocchi, « The Story of Dante's Gianni Schicchi and Regnard's Légataire Universel », *PMLA*, vol. 29, n^o 2, 1914, p. 200-201.; Richard Lansing (dir.), *op. cit.*, p. 765-766.

[458] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 271. Concernant le personnage féminin, que je crois être Myrrha (fig. 1, détail 5), sa posture et sa chevelure font écho à une œuvre d'Ary Scheffer où il met en scène Francesca da Rimini (fig. 84). Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'œuvre de Scheffer exerce une influence considérable sur les représentations du récit de Dante. Il ne serait donc pas surprenant que Bouguereau s'en soit inspiré, d'autant plus que des liens peuvent être établis avec Francesca et Schicchi. Francesca ajoute au thème de l'appropriation de l'autre évoqué par le cannibalisme. L'histoire de Paolo et Francesca, deux amants adultères condamnés à exister dans un torrent de désir l'un pour l'autre, est une fable sur l'identité et le désir d'une union avec l'autre qui tourne en appropriation de son identité pour former une sorte d'hybridité. Tout comme Schicchi et Myrrha s'approprient une autre identité, Francesca consomme celle de son amant dans sa passion. Voir Maggie Kilgour, *op. cit.*, 1990, p. 65-66.; Aida Audeh, *op. cit.*, 2002, p. 38-39.; Antonella Braida et Luisa Calè, *op. cit.*, p. 95.

Bonaparte, car la rumeur veut qu'il ne soit pas le fils de son père[459]. Certains de ses rivaux politiques utilisent cet argument pour lui reprocher d'utiliser son célèbre nom de famille pour prendre le pouvoir. Louis-Napoléon sait très bien que c'est l'oncle que les Français honorent lorsqu'ils l'ont élu président[460] et même en accédant au pouvoir, il continuera à prendre avantage de cette association[461]. Par conséquent, Louis-Napoléon est accusé d'être un usurpateur[462], tout comme Napoléon I^er[463], et sa morale est remise en question par ses précédentes tentatives de prise de pouvoir[464]. Quelques mois à peine après son élection, des rumeurs de présidence à vie et de coup

[459] Officiellement, le père de Louis-Napoléon est Louis Bonaparte, frère cadet de l'empereur Napoléon I^er et prétendant au trône impérial de France de 1844 à 1846. Louis n'est pas convaincu de sa paternité. Aujourd'hui, grâce à des analyses génétiques, nous savons que le génome des Bonaparte ne se retrouverait pas dans l'ADN de Napoléon III. Soit Napoléon III n'était pas le fils de Louis, soit Louis n'était pas un Bonaparte. Les ragots de l'époque prêtaient des liaisons à la mère de Louis. Voir Anonyme, « Les conseils socialistes du président », *La Tribune de la Gironde*, n° 318, mardi 4 septembre 1849, n.p.; Alain Frèrejean, *op. cit.*, p. 9-14.; Éric Anceau, « XV : Napoléon III, recherche en paternité », dans Jean-Christian Petitfils, *Les énigmes de l'histoire de France*, Paris, Perrin, 2018, p. 285-299.; Pierre Branda, *La saga des Bonaparte,* Paris, Perrin, 2021, p. 204-205.

[460] Louis-Napoléon Bonaparte, *Manifeste de Louis-Napoléon Bonaparte Aux Électeurs*, Paris, Imprimerie d'A. René, 1849, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53017177b.item >. Consulté le 7 août 2022.; Philippe-Antoine Mathieu de la Drôme, « Assemblée législative : Présidence de M. Dupin. Séance du 17 octobre », *Journal des débats politiques et littéraires*, vendredi 19 octobre 1849, n.p.; Francis Choisel, *loc. cit.*, p. 51. Pour un récit détaillé des événements qui mènent à l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la Deuxième République, voir Alain Frèrejean, *op. cit.*, p. 73-100.

[461] Voir l'analyse du portrait de Napoléon III par Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864) dans le premier chapitre de ce mémoire. Voir aussi L. Delente et E. Barraufit, « Le napoléonisme », *Le Tocsin des travailleurs*, n° 13, 13 juin 1848, n.p.

[462] Plusieurs journaux de l'époque utilisent ce terme avant et durant son mandat. Voir Anonyme, *La Gazette de France*, 12 et 13 juin 1848, n.p.; L. Delente et E. Barraufit, *loc. cit.*, n.p.; Anonyme, « Revue des journaux », *L'Ère nouvelle*, n° 58, mercredi 14 juin 1848, n.p.; Anonyme, « Revue des journaux », *L'Ère nouvelle*, n° 61, samedi 17 juin 1848, n.p.; Marc Dufraisse, « Intérieur », *Le Constitutionnel*, n° 169, samedi 17 juin 1848, n.p.; Ferdinand Flocon, « Assemblée nationale. Présidence de M. Grévy, vice-président. Séance du 24 mai », *Journal des débats politiques et littéraires*, vendredi 25 mai 1849, n.p.; M. Mongis, « Cours et Tribuneaux », *Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 23 juin 1849, n.p.; Anonyme, « Manifeste de despotisme impérial », *L'Éclaireur des Pyrénées*, n° 378, samedi 19 janvier 1850, p. 2.

[463] Benjamin Constant, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, Paris, Chez Le Normant et H. Nicolle, 1814, 3^e éd., p. 176-177.; Louis XVIII, *Manifeste du roi de France*, s.l. s.n., 1815, p. 4, 5, 10, 11, 14. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5608453f/f3.texteImage# >. Consulté le 4 mai 2021.; Clairville ainé, *Quatorze ans de la vie de Napoléon, ou Berlin, Postdam, Paris, Waterloo et Sainte-Hélène, pièce historique en quatre actes et en sept tableaux*, Paris, A. Barbier, 1830, p. 23, 37.; Quatremère de Quincy, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, 1836, nouvelle édition, Paris, Adrien Le Clere, p. xiv.; Anonyme, « Nouvelles de l'Étranger : Allemagne », *La Presse*, n° 4320, vendredi 10 mars 1848, n.p.; Charles de Montalembert, « Assemblée Nationale. Présidence de M. Marrast. Séance du 16 avril », *Journal des débats politiques et littéraires*, mercredi 11 avril 1849, n.p.; Anonyme*, loc. cit*., samedi 19 janvier 1850, p. 2.; Alexandre Dumas, *Une année à Florence*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867 [1841], p. 56-57.

[464] Avant son implication dans la vie politique française, Louis-Napoléon tente sans succès par deux fois d'usurper le trône à Louis-Philippe I^er (1773-1850). Après sa première tentative en 1836, il est emprisonné, mais est gracié par le roi et exilé vers les États-Unis. Il tente de renverser la monarchie de Juillet une deuxième fois en 1840, mais il est condamné à perpétuité et s'évade après 6 ans de captivité. Exilé en Angleterre, il profite de la chute de la monarchie de Juillet, pour revenir en France et se présenter comme député à l'Assemblée nationale en 1848. Voir Coutant, *loc. cit.*,

d'État circulent dans les journaux où la menace de « Louis-Napoléon, l'usurpateur » se fait de plus en plus sentir[465]. Dès l'été 1849, Louis-Napoléon entreprend une campagne pour rejoindre le peuple et se promène à travers la France[466]. Il désire, grâce à l'opinion du peuple, rendre un coup d'État favorable aux yeux du public. L'usurpation est aux portes de la nouvelle République chancelante. Voilà un parallèle avec Schicchi, lui-même usurpateur, qui n'est pas négligeable. De plus, il pourrait être débattu que Bouguereau aurait partagé l'animosité de Victor Hugo envers le président de la France[467]. Hugo, non seulement critique le président, mais remet aussi en question son identité[468]. Comme Schicchi, Louis-Napoléon s'approprie une identité et un pouvoir qui ne serait pas le sien.

4.2.2 Cannibalisme du peuple

Alors que le cannibale de l'identité se range exclusivement dans la catégorie du monstre politique, le cannibale du peuple répond plutôt aux deux facettes du monstre moral tel que défini par Foucault : le monstre politique et le monstre révolutionnaire[469].

Le monstre politique est dépeint comme un tyran anthropophage. Source d'inspiration probable de Foucault pour l'élaboration de son monstre moral, Platon[470] décrit le parcours du tyran et le voit

---

p. 375. Pour un récit détaillé des tentatives de coup d'État de Louis-Napoléon, voir André Castelot, *Napoléon III : L'aube des Temps modernes*, Paris, Perrin, 1999, p. 27, 29-45, 49-102, 110-116.

[465] Anonyme, « France. La voix de la France », *La Gazette de France*, mercredi 11 juillet 1849a, n.p.; Anonyme, « Nantes, Mercredi 25 juillet 1849 », *L'Hermine*, n° 3995, mercredi 25 juillet 1849, n.p.; Anonyme, « Bordeaux », *Le Mémorial bordelais*, vendredi 4 août 1849, n.p.

[466] Anonyme, *loc. cit.*, mercredi 25 juillet 1849, n.p.; Francis Choisel, *loc. cit.*, p. 56-57.

[467] Mes recherches ne m'ont pas permis de déterminer à quel moment l'amitié entre les deux s'est soudée. Bouguereau fréquente l'atelier de François Picot (1786-1868) au même moment que Désiré François Laugée (1823-1896). Laugée étant un grand ami de Victor Hugo, il est possible que Laugée ait présenté Bouguereau au célèbre auteur à cette période, soit vers 1846-1847, un peu avant la production de *Dante et Virgile*. Voir Didier Jung, *op. cit.*, p. 45.; Kara Lysandra Ross et Frederick C. Ross, *op. cit.*, 2018, p. 231.

[468] Victor Hugo, *Châtiments*, Londres / Bruxelles, A. Dair, 1854 [1853], p. 103.; *Idem*, *Choses Vues*, Paris, Librairie Ollendorff, 1913, vol. 2, p. 1.

[469] Le monstre politique est aussi appelé monstre royal, alors que le monstre révolutionnaire porte aussi l'appellation de monstre populaire. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 85-97. Pour une explication du monstre politique et révolutionnaire, comme conceptualisé par Foucault, voir la partie *2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault* du deuxième chapitre de ce mémoire.

[470] Philosophe grec de l'Antiquité particulièrement étudié en France au XIX^e^ siècle. Voir George H. Mead, « Appendix : French philosophy in the nineteenth century », *Movements of Thought in the Nineteenth Century*,

comme un monstre parce qu'il s'apparente au loup-garou et est assoiffé de sang. Platon prévient qu'avant de devenir tyran, celui-ci était le protecteur du peuple, mais qu'après avoir pris goût aux entrailles humaines, il prend plaisir à plonger ses mains dans le sang de ses concitoyens. Il passe de protecteur du peuple d'un État démocratique à un tyran qui tente de changer les lois à son avantage, à punir ses adversaires et à décimer l'État[471]. Voilà un parcours qui n'est pas sans rappeler celui des Bonaparte[472]. Gilbert Lascault retient du monstre politique que sa symbolique et son intention en art sont claires. Le monstre politique a pour rôle de critiquer avec brutalité le sujet concerné[473]. Le cannibale de Bouguereau pourrait donc être considéré comme une représentation du monstre politique cannibale incarné par la tyrannie des hommes et femmes à la tête de la France au XIX^{e} siècle qui ont consommé les vies de leurs sujets pour leurs propres besoins.

Au moment de la production de *Dante et Virgile* de 1848 à 1850, le spectre de Napoléon et de ses guerres est encore présent puisque la mémoire de l'Empereur est constamment ravivée par son lien familial avec le candidat à la présidence Louis-Napoléon Bonaparte. Napoléon est dépeint comme un ogre, qui consomme ses hommes. Maintes caricatures à cet effet témoignent de l'aspect cannibalesque de Napoléon dans l'imaginaire populaire. Par ailleurs, il est aussi accusé d'être un Minotaure[474]. Schicchi de Bouguereau adopte d'ailleurs la pose du Minotaure de l'œuvre *Thésée et le Minotaure* (1843) (fig. 38) de Barye[475]. De surcroît, il est à noter que les guerres napoléoniennes sont propices à des épisodes de cannibalisme chez les soldats[476]. La réticence à mentionner ces actes est d'autant plus révélatrice et pourrait être une raison de sa représentation

Chicago, University of Chicago Press, 1936, p. 448.; Michel Brix, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *Romantisme*, n^{o} 113, 2001, p. 43.

[471] Platon, *op. cit.*, p. 383-384.

[472] Napoléon I^{er} et Napoléon III.

[473] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 281.

[474] Le Minotaure est un cannibale qui mange les jeunes gens offerts en offrandes. Voir la note de bas de page 315 du deuxième chapitre de ce mémoire. Voir aussi la partie *3.1.3 Cannibale grotesque* du présent chapitre pour un bref compte-rendu de l'iconographie de Napoléon en cannibale.

[475] Pour une démonstration du parallèle qui existe entre les deux œuvres, voir la partie *2.3.4 Monstre moral/homme sauvage chez Bouguereau* du deuxième chapitre de ce mémoire.

[476] Voir la partie *2.3.1 Guerres napoléoniennes* de ce mémoire pour une analyse des actes d'anthropophagies durant les guerres napoléoniennes et de leurs impacts psychologiques sur les soldats.

allégorique[477]. Ce dont les Français.e.s refusent de parler, les artistes comme Bouguereau peuvent le montrer[478]. Durant la campagne électorale pour la première présidence de la Deuxième République, Louis-Napoléon est parfois comparé à son oncle dans des termes peu élogieux. En parlant de Louis-Napoléon, Alphonse de Lamartine (1790-1869), aussi candidat à la présidence, s'exclame : « après l'ogre l'ogrillon, et ce sera pire »[479]. Avant même d'avoir le pouvoir de déclarer des guerres, Louis-Napoléon est déjà mis dans le même camp d'ogre dévorateur de la nation que son illustre oncle.

Le cannibale du peuple en monstre révolutionnaire chez Foucault se traduit par les conflits et guerres internes qui accablent la France depuis la Révolution française. Ce sont les Français.e.s qui se battent à mort et se dévorent entre eux. Bouguereau est témoin direct de la Révolution de juin 1848 lorsqu'il s'engage dans la Garde nationale pour défendre Paris. Il voit, avec horreur, ses compatriotes s'entretuer et est certainement conscient d'actes d'anthropophagie commis dans l'effervescence et la violence du conflit[480]. Bouguereau commente les émeutes de juin 1848 dans son journal intime et décrit les manifestations comme étant des frères qui coupent la gorge de leurs frères[481]. L'artiste appelle même « Caïn » ses compatriotes, en référence au personnage biblique qui commet le premier meurtre de l'humanité en tuant son frère[482]. Dans son journal, il note aussi sa perception d'un avenir sombre pour la France après les événements de juin[483]. Qui plus est, son

[477] Voir la partie *2.3.1 Guerres napoléoniennes* du deuxième chapitre pour des exemples sur la pudeur qui entoure la narration des actes de cannibalisme durant les guerres napoléoniennes.

[478] Comme il a été précédemment démontré dans le premier chapitre, l'art pompier a cette aptitude de rendre beau ce qui est laid, facilitant du même coup l'acceptation du public.

[479] Philibert Audebrand, *Nos révolutionnaires : Pages d'Histoire Contemporaine 1830-1880*, Paris, L. Frinzine, 1886, p. 221.

[480] Voir note de bas de page 154 du premier chapitre. Il est estimé entre 1700 à 3000 morts dans les rues de Paris en juin 1848. Voir Alain Corbin, *op. cit.*, p. 132.

[481] Mark Steven Walker, « Biographie », dans Louise d'Argencourt et Mark Steven Walker (dir.), *op. cit.*, p. 43.; Damien Bartoli et Frederic C. Ross*, op. cit.*, 2010a, p. 74; Didier Jung, *op. cit.*, p. 51 53.

[482] Plusieurs années plus tard, Bouguereau produira une œuvre titrée *Premier deuil* (1888) en référence au meurtre d'Abel commis par son frère Caïn : Museo Nacional de Bellas Artes, « The first mourning (Premier deuil) – William Bouguereau », dans Collections – Museo Nacional de Bellas Artes. En ligne. < https://www.bellasartes.gob.ar/en/collection/work/2770/ >. Consulté le 1er décembre 2020. Bouguereau visite l'iconographie de Caïn à plusieurs reprises dans sa carrière avec *La paix* (1859), *La guerre* (1860), *Jeune mère contemplant deux enfants qui s'embrassent* (1861) et *La première discorde* (1861). Voir Mark Steven Walker, « Premier deuil », *op. cit.*, 1984, p. 116.

[483] Didier Jung, *op. cit.*, p. 51-53.

personnage de Schicchi a les cheveux roux[484]. Dans la Bible, une chevelure rousse est la marque de Judas, mais surtout de Caïn, auteur du premier fratricide de l'humanité[485]. Selon différentes versions du récit d'Adam et Ève dans la religion chrétienne et juive, Adam ne serait pas le vrai géniteur de Caïn, mais plutôt Satan. Cette ascendance expliquerait pourquoi Caïn est considéré comme l'ancêtre des races monstrueuse. Il aurait bu le sang d'Abel et sa propre lignée aurait conservé sa tendance cannibale[486]. En attribuant la couleur du feu aux cheveux de son cannibale, Bouguereau rappelle à l'esprit ses propres pensées intimes lors des événements de la révolution de 1848. Engagé dans la Garde nationale, il est témoin des atrocités commis dans les deux camps. Il rappelle les fratricides qui ont été commis en qualifiant ses compatriotes de « Caïn » dans son journal intime[487]. En s'entretuant, le peuple se cannibalise lui-même de manière métaphorique. Par ailleurs, un autre détail s'insère aussi dans la catégorie du monstre révolutionnaire chez Foucault. Une allusion discrète et subtile est faite à la guillotine lorsque Bouguereau signe son nom dans la mare de sang dans le coin inférieur droit de l'œuvre (fig. 1, détail 7). Bouguereau fait ainsi une référence directe au Caravage (1571-1610) où le maître milanais signe son nom avec le sang de la tête décapitée de Jean-Baptiste dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*[488] (1607-1608) (fig. 86,

[484] Le personnage de Myrrha semble aussi avoir les cheveux roux.

[485] Claudine Fabre-Vassas, *The Singular Beast : Jews, Christians, and the Pig*, trad. par Carol Volk, New York, Columbia University Press, 1997 [1994], p. 109.; Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 204.; Marion Roach, *The Roots of Desire : The Myth, Meaning, and Sexual Power of Red Hair*, New York, Bloomsburry, 2005, p. 39, 41, 46, 47, 161, 166, 168, 175.

[486] Jean de Pauly (trad.), *Sepher Ha-Zohar (Le Livre de la Splendeur) : Doctrine ésotérique des Israélites*, Paris, Ernest Leroux, 1911, p. 58.; John Block Friedman, *op. cit.*, p. 95. Bouguereau n'est pas le seul artiste de ce mémoire à associer Caïn à une figure cannibale. L'*Ugolin et ses quatre fils* de Carpeaux s'apparente beaucoup dans sa composition à *Caïn et sa race maudits de Dieu* (1832-39) (fig. 85) d'Antoine Étex (1808-1888). Carpeaux aurait eu l'occasion de voir le groupe d'Étex lors de sa présence à l'Exposition universelle de 1855. Étex proclame même que sans sa propre composition de Caïn, Carpeaux n'aurait jamais réalisé son Ugolin. Voir Antoine Étex, *Les souvenirs d'un artiste*, Paris, E. Dentu, 1877, p. 300.; Laure de Margerie, *op. cit.*, p. 64.

[487] Voir la note de bas de page 154 du premier chapitre de ce mémoire ainsi que la partie *1.2.1 Biographie et parcours académique*.

[488] La signature avec le sang des personnages serait une innovation du Caravage. Il est à noter que le Caravage est réputé pour ses multiples peintures de tête coupée : *Méduse* (*c.* 1596), *Méduse* (1597-1598), *David et Goliath* (1598-1599), *Judith et Holopherne* (1598-1599), *David avec la tête de Goliath* (1606-1607), *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (1607-1608), *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* (1609), *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* (1609-1610), *David avec la tête de Goliath* (1609-1610). Deux autres versions des mêmes sujets lui sont aussi attribuées : *Judith et Holopherne* (début XVII^{e} siècle, Musée Diego Aragona Pignatelli, Naples), *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* (1609, collection Arditi di Castelvetere, Lecce). Voir David M. Stone, « Signature Killer : Caravaggio and the Poetics of Blood », *The Art Bulletin*, vol. 94, n^{o} 4, 2012, p. 572.; Sebastian Schütze, *Caravaggio : The Complete Works*, Cologne, Taschen, 2019 [2009], p. 344-346, 355-357, 413-414,422-423, 432-434, 437-441, 471-473, 480.

détail 1), et remet à l'esprit les multiples étêtements des Français.e.s aux mains de leurs propres compatriotes durant la Révolution française et le Régime de la Terreur. Cette signature sanglante serait-elle une façon pour l'artiste de faire connaître discrètement son engagement politique et social[489]?

Des conclusions semblables peuvent être tirées des artistes qui ont aussi adopté la même manière de représenter le cannibale que Bouguereau. Avec ses naufragés du *Radeau de la Méduse* (1818-1819), Géricault aborde le cannibale du peuple à travers deux groupes : la classe dirigeante, et le peuple. Le gouvernement tente d'atténuer la gravité du naufrage de la frégate *La Méduse* et de cacher l'inaptitude du capitaine[490]. Quelques mois plus tard, la nouvelle éclate au grand jour dans les journaux[491]. Les Français.e.s sont choqué.e.s par la tragédie et par l'incompétence du gouvernement, du capitaine et de ses officiers. En effet, les officiers ont coupé les cordes qui rattachaient le radeau aux canots dans l'espoir de sauver leur propre vie[492]. Les naufragés de classes inférieures ont été sacrifiés pour le bien de l'élite à bord de la frégate. Le monstre politique, bien qu'absent visuellement de l'œuvre de Géricault, est présent dans la narration. Son absence est révélatrice de sa culpabilité monstrueuse. Les membres de l'élite ne sont pas présents sur le radeau de Géricault, car ils ont sauvé leur vie avant tout. Ensuite, les naufragés se sont eux-mêmes retournés les uns contre les autres. Jour après jour, la faim et la soif ont conduit ceux-ci à des épisodes de cannibalisme, mais aussi à des mutineries et tueries dans un processus d'élimination pour accentuer leur chance de survie[493]. Une micro-hiérarchie s'installe parmi les naufragés du radeau. Nous pouvons imaginer que les hommes noirs, métis ou d'origine autre que française,

[489] Le sang est aussi un symbole d'affiliation, de reconnaissance et d'appartenance. En signant son nom dans le sang de ses personnages, Bouguereau s'identifie à ceux-ci, confirmant ainsi le rapprochement de la figure cannibale de l'homme civilisé caucasien. Le sang est aussi porteur de péchés et de rédemption, ce qui peut laisser croire à un message dénonciateur de la monstruosité morale en même temps qu'une tentative de s'expier de ses fautes. Voir Bettina Bildhauer, « Medieval European conceptions of blood : truth and human integrity », dans Janet Carsten (dir.), *Blood Will Out : Essays on Liquid Transfers and Flows,* Chichester, Wiley Blackwell, 2013, p. 59.

[490] Le drame naval devient l'emblème du népotisme flagrant de Louis XVIII (1755-1824) qui octroie le commandement de *La Méduse* à Hugues Duroy de Chaumareys (1763-1841) pour ses services rendus à la monarchie, même s'il n'a pas mis le pied sur un navire depuis vingt-cinq ans. Son incompétence mène au naufrage de la frégate. Voir Lorenz E. A. Eitner, *op. cit.*, 1983, p. 162.

[491] Anonyme, *loc. cit.*, dimanche 8 septembre 1816, p. 3.

[492] Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit*., p. 76-78, 80-81.

[493] *Ibid.*, p. 83-145.; Germain Bazin, *op. cit.*, p. 8.

figuraient au bas de l'échelle de cette hiérarchie de la classe inférieure[494]. En montrant plusieurs hommes noirs ou métis sur son radeau, Géricault accentue l'existence du monstre révolutionnaire[495]. Leur présence triomphante, par l'intermédiaire de l'homme noir au sommet de la pyramide humaine (fig. 3, détail 1), laisse sous-entendre une victoire de l'homme issu des bas-fonds, sans oublier que leur survie est attribuable au cannibalisme[496].

Le personnage d'Ugolin offre une possibilité d'interprétation qui touche aussi aux deux profils du monstre moral. Ses enfants sont considérés des héros et des sauveurs face à un Ugolin qui représente l'échec paternel, l'impuissance et l'inaction[497]. Parce que ses enfants acceptent de se sacrifier en s'offrant comme nourriture pour la survie du patriarche, ils sont considérés comme moralement supérieurs à Ugolin[498]. Ceci est un écho aux soldats qui meurent au combat pour le pouvoir en place. En sacrifiant ses sujets pour sa propre ambition ou incompétence, il représente un échec paternel face au peuple et incarne le monstre politique tel que défini par Foucault. Parallèlement, le monstre révolutionnaire trouve aussi des similitudes avec Ugolin. Madame de Staël est la première à établir un lien direct entre l'Enfer de Dante et la Révolution française[499]. Chez les lecteurs français de Dante, durant et après la Révolution, le chant d'Ugolin est très connu[500] et l'abjection de ses gestes est mise en parallèle avec le déshonneur et l'ignominie de la Révolution[501]. L'interprétation du monstre révolutionnaire n'est pas seulement analogique, mais

[494] Dans leur récit, Corréard et Savigny décrivent en des termes peu flatteurs et même méprisants les passagers racisés. Voir Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit.*, p. 95, 104-106, 120-121, 155.

[495] Dans les faits, un seul homme noir survit au naufrage. Voir Paulin d'Anglas de Praviel, *op. cit.*, p. 99.

[496] Corréard et Savigny mettent en valeur ce point puisqu'ils déclarent que presque tous les officiers du radeau se sont abstenus de consommer de la chair humaine, insinuant ainsi que ce sont les étrangers, les matelots, et les simples passagers non éduqués qui ont succombé à la faim et transgressé le tabou alimentaire. Voir Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit.*, p. 117.

[497] Lors de son emprisonnement, Ugolin, pétrifié, se plonge dans un mutisme et ignore les plaintes de ses enfants. Voir Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 297.

[498] Aida Audeh, « Englishness, ambiguity, and Dante's Ugolino in 18th-century France », *Identity, Self & Symbolism*, vol. 1, nº 2, novembre 2006, p. 102.

[499] Germaine de Staël-Holstein, *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël. Publiées par son fils; précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël, par Mme Necker de Saussure*, Paris, Chez Treuttel et Würtz, 1820, tome II, p. 182.; Albert Counson, *op. cit.*, p. 97-98.

[500] Jean Lacroix, *loc. cit.*, p. 17.

[501] Albert Counson, *op. cit.*, p. 97-98.; Aida Audeh, *op. cit.*, 2012, p. 153-154.

aussi littérale, car non seulement les révolutionnaires s'entretuent, mais des épisodes de cannibalisme sont répertoriés[502].

Auteur d'une œuvre reliée à Dante présentée pour la première fois au Salon en 1800, Fortuné Dufau, républicain convaincu, combat durant la Révolution française[503], est fait prisonnier en Belgique et est détenu un certain temps en Hongrie[504]. Avec *La Mort d'Ugolin*, certain.e.s lui prêtent des intentions d'exprimer à la fois son expérience carcérale, mais surtout les conflits au sein de la République nouvellement installée[505]. Ceci concorde avec l'interprétation d'Aida Audeh selon laquelle la figure paternelle d'Ugolin de Dufau est associée à l'échec de l'Ancien Régime et où ses enfants représentent la jeune République[506]. Ayant combattu ses frères, Dufau a sûrement été témoin d'atrocités. Il a peut-être lui-même été la cause de pertes de vies. Audeh remarque que la description soumise par Dufau pour accompagner son œuvre au Salon de 1800 porte l'accent sur le statut social d'Ugolin et de l'évêque Ruggeri, un aristocrate et un membre du clergé, tout en précisant que les événements se produisent pendant une guerre civile. Dufau critique ainsi l'aristocratie et l'Église, mais aussi les combattants révolutionnaires[507]. Il dénonce à la fois les monstres politiques et révolutionnaires qui cannibalisent le peuple. Par l'entremise de la figure cannibale, les artistes peuvent contourner la pudeur et l'interdit qui subsistent dans la société en exposant les coupables, c'est-à-dire les différentes figures d'autorité et le peuple lui-même.

---

[502] Voir la partie *2.2.1 Monstre moral selon Michel Foucault* ainsi que les notes de bas de page 249 et 250, du deuxième chapitre de ce mémoire.

[503] Dufau est le seul élève de Jacques-Louis David qui combat pour la Révolution. Voir Marcelin Berthelot *et al.* (dir.), « Dufau (Fortuné) », *La grande encyclopédie : Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault, 1892, tome 15, p. 11. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24650j/f19.item.langFR.zoom >. Consulté le 17 août 2022.; Aida Audeh, *op. cit.*, 2012, p. 151.

[504] Mehdi Korchane, *op. cit.*, 2016, p. 121. Aida Audeh croit plutôt qu'il ait été prisonnier en Pologne. Voir Aida Audeh, *op. cit.*, 2012, p. 151.

[505] *Ibid.*, p. 152-157.; Mehdi Korchane, *op. cit.*, 2016, p. 121.

[506] Ceci serait une tendance de représentation populaire à l'époque. Les figures paternelles dans *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) de Jacques-Louis David et *Le retour de Marcus Sextus* (1799) de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) affichent ce même symbolisme. Voir Aida Audeh, *op. cit.*, 2012, p. 153.

[507] *Ibid.*, p. 152.

4.2.3 Cannibalisme de l'esclavagisme

La corrélation entre le cannibalisme et le colonialisme est indéniable. William Arens conclut qu'à travers le discours du cannibalisme, le colonialisme peut promouvoir ses buts et ambitions expansionnistes[508]. Le cannibalisme devient alors un objet de propagande de l'impérialisme européen[509]. Par conséquent, il est intrinsèquement lié avec la notion d'esclavage. Pour illustrer son point, Arens propose comme exemple une image du XVII[e] siècle où les natifs de l'île Hispaniola[510] sont représentés en peuple pratiquant le cannibalisme. Avant le début de la traite d'esclaves, les habitants de l'île n'étaient aucunement considérés comme des mangeurs d'hommes[511]. Pour justifier leur nouveau statut d'esclaves, ils sont accusés de cannibalisme et leur représentation en art reflète soudainement cette nouvelle réalité.

Le cannibalisme est considéré par plusieurs comme métaphore de l'esclavage[512]. L'esclavage est souvent interprété comme une consommation de l'homme sous deux angles. Une première façon d'appréhender cette consommation serait par l'acte de vente et d'achat d'êtres humains.

---

[508] Plusieurs auteur.e.s partagent l'association entre cannibalisme et colonialisme d'Arens. Maggie Kilgour, auteure d'un livre sur le cannibalisme à travers la littérature et la culture, soutient que l'accusation de cannibalisme sur l'autre justifie son oppression et son extermination. Voir Maggie Kilgour, *op. cit.*, 1990, p. 148. Frank Lestringant, note que l'anthropophagie sert à justifier l'extermination des peuples exotiques. Lorsque le cannibalisme est considéré comme un rituel culturel ou guerrier, un symbolisme lui est attribué et une certaine « valeur » lui est donnée aux yeux des Européens. Cependant, lorsqu'il est expliqué par un acte de survie, il est qualifié d'acte primitif, perdant ainsi tout symbolisme. Si le cannibalisme est « désymbolisé » et réduit à la bestialité, les peuples anthropophages peuvent être exterminés, car ils sont réduits ainsi eux-mêmes au rang du gibier. Voir Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 174. Les anthropologues Mondher Kilani et Didier Fassin reconnaissent que le cannibalisme a aidé le colonialisme européen. Kilani soutient que le terme est dénigrant et sert à créer et gratifier son propre discours en se comparant à l'autre. Il conçoit que lorsqu'une accusation de cannibalisme est portée sur un peuple, il s'agit en fait d'une façon voilée de dire que leur territoire est convoité. Kilani propose que le « mythe cannibale ait en fait légitimé la possession coloniale. "Ils sont cannibales" devrait être compris comme "Nous voulons leur territoire" » (2018, p.40). Didier Fassin fait la remarque que « le discours sur le cannibalisme des Indiens fournit à la fois un argument pour justifier la violence civilisatrice et un répertoire pour y puiser des ressources de cruauté. C'est encore l'inhumanité de l'autre, colonisé, qui sert à produire la légitimation des crimes contre l'humanité perpétrés par le colonisateur » (p. 39). Il considère aussi que le colonisateur, en accusant les colonisés d'être cannibales, peut les déshumaniser et ainsi mieux les exploiter. Voir Mondher Kilani, *op. cit.*, 2003, p. 215-253.; *Idem*, *op. cit.*, 2018, p. 19-23, 40.; Didier Fassin, « L'ordre moral du monde : Essai d'anthropologie de l'intolérable », dans Patrice Bourdelais *et al.* (dir.), Les *constructions de l'intolérable*, Paris, Découverte, 2005, p. 39, 47.

[509] William Arens, *op. cit.*, 1979, p. 49-53.

[510] Aujourd'hui divisée en deux pays distincts : Haïti et République Dominicaine.

[511] William Arens, *op. cit.*, 1979, p. 52-53.

[512] Kristen Guest (dir.), *Eating their words*, préface de Maggie Kilgour, Albany, State University of New York Press, 2001, 219 p.; Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 165-235.; Frank Lestringant, *op. cit.*, 319 p.

Comme l'explicite l'historienne de l'art Darcy Grimaldo Grigsby, l'esclavage est un marché qui donne aux esclaves le statut de « chair » en les dépouillant de leur statut d'homme[513]. Une appropriation du corps de l'esclave s'établit lorsque la vente est conclue. Une deuxième façon d'interpréter la consommation de l'esclave s'établit à travers la consommation des biens produits par celui-ci. Parallèlement au café, au sucre ou au coton consommé, Grigsby remarque une consommation métaphorique du sang et de la sueur des esclaves qui ont travaillé à la production de ces biens[514]. Si l'image d'une consommation des liquides du corps est trop abstraite et ne témoigne pas de la violence faite au corps de l'esclave, Grigsby consolide son argument avec une image plus brutale et concrète de sa consommation. Utilisée comme forme de punition, la mutilation des membres est courante dans les plantations et est interprétée comme une consommation progressive du corps de l'esclave. Elle cite un passage du livre *Candide, ou l'Optimiste*[515] de Voltaire (1694-1778) ainsi que la gravure de Jean-Michel Moreau (1741-1814), *L'esclave (Surinam)*[516] (fig. 87), qui apparaît dans l'édition illustrée. Moreau, sans déclarer implicitement le lien entre la consommation de sucre et celle de l'esclave, associe les deux dans la représentation de l'esclave amputé et du dialogue des deux hommes blancs qui le regardent. Un homme dit à l'autre, « C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe »[517]. Le philosophe Claude-Adrien Helvétius (1715-1771) en vient à la même conclusion en commentant le commerce du luxe : « on conviendra qu'il n'arrive point de barrique de sucre en Europe qui ne soit teinte de

[513] Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 224-227.

[514] *Idem*, *op. cit.*, 2003, p. 163. Grigsby n'est pas la seule à tirer cette conclusion. La professeure d'histoire et de littérature, Erin Pearson, en se basant sur les écrits du critique britannique Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), parle du commerce des esclaves et explique que le mouvement abolitionniste anglais était conscient que les produits ne pouvaient être dissociés des esclaves responsables de sa production. Voir Samuel Taylor Coleridge, « On the Slave Trade [1795] », dans Peter J. Kitson (dir.*), Slavery, Abolition and Emancipation : Writings in the British Romantic Period*, Londres, Routledge, 1999, vol. 2, p. 218.; Erin Pearson, « "A person perverted into a thing" : Cannibalistic metaphors and dehumanizing physicality in late eighteenth-century British abolitionism », *ELH*, vol. 83, nº 3, 2016, p. 741.

[515] Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, s.l., s.e., 1759, p. 166-167.

[516] Voltaire, *Œuvres complètes*, Kehl, De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785, tome 44, p. 287; Bibliothèque nationale de France, « Candide », dans *BnF — Candide*, 2015. En ligne. < http://classes.bnf.fr/candide/grand/can_007.htm >. Consulté le 18 août 2022.

[517] Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 225-226.

sang humain »[518]. Les Français.e.s en viennent donc à consommer le corps des esclaves au même titre que les produits qui découlent de cet esclavagisme.

Durant la conception de *Dante et Virgile* de Bouguereau, l'abolition officielle de l'esclavage en France en 1848 ne semble pas régler définitivement la question. Le problème d'indemnisations accordées aux anciens propriétaires d'esclaves s'éternise[519]. Ironiquement, dans la même année que l'abolition est proclamée, la France se lance dans la conquête du Sénégal. Une traite des noirs clandestine est bien en place et l'esclavage n'a pas complètement disparu malgré la nouvelle loi[520]. L'ombre de l'esclavage assombrit encore la nation française, car l'abolition de 1848 n'inclut pas les futures extensions des colonies françaises. Les nouvelles conquêtes coloniales bénéficient d'une largesse concernant l'esclavage, notamment la prise de « captifs » durant les conflits miliaires sur le continent africain[521]. De plus, le coton américain, produit grâce au système esclavagiste[522], est la matière première pour l'industrie textile française[523]. Malgré l'abolition de l'esclavage de 1848, la France contribue au système esclavagiste par l'entremise de sa consommation de coton américain.

À première vue, les liens entre l'esclavage et l'œuvre de Bouguereau ne sont pas apparents. Cependant, ils pourraient se révéler dans ses choix artistiques. La peau de Schicchi et Capocchio est le seul élément illuminé d'une œuvre plongée dans la pénombre. La proéminence de la peau

---

[518] Claude-Adrien Helvétius, *De l'esprit*, Paris, Chez Durand, 1758, p. 25(e). Au XIX^e^ siècle, le sucre n'est plus uniquement un produit luxueux, mais un produit de nécessité. Voir Frédérique Desbuissons, *loc. cit.*, p. 29. Pour une analyse du passage du sucre d'une denrée luxueuse à un produit essentiel, voir Sydney W. Mintz, *Sweetness and power : the place of sugar in modern history*, New York, Viking, 1985, 274 p.

[519] Nelly Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies 1820-1851 : Analyse et documents*, Paris, Karthala, 2000, p. 980.; Cécile Ernatus, « L'indemnité coloniale de 1849, logique de solidarité ou logique coloniale? », *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n^o^ 152, janvier-avril 2009, p. 61-77.

[520] Nelly Schmidt, *op. cit.*, p. 314.

[521] Yves Bénot, *La Modernité de l'esclavage : Essai sur la servitude au cœur du capitalisme*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2003, p. 241-242.

[522] Michel Fock Ah Chuen, « État, production et exportation cotonnières, industrie textile et développement économique : Une histoire économique du coton/Textile dans le monde », Thèse de doctorat, Montpellier, l'Université Montpellier I, 1997, p. 135-136.

[523] Entre 1848 et 1850, les États-Unis exportent annuellement près de 500 000 tonnes de coton en Europe. L'industrie textile cotonnière française voit sa production presque triplée vers la moitié du XVIII^e^ siècle et progresse chaque année. Voir Michel Fock Ah Chuen, *op. cit.*, p. 43, 115-117.; Farid Ameur, *La guerre de Sécession*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 [2004], p. 17, 82-83.

laisse entendre un symbolisme qui va au-delà d'une simple démonstration des prouesses techniques et académiques de la part de l'artiste. Il ne faut pas oublier que les personnages masculin de Bouguereau affichent une nudité complète et leur peau est le centre d'attention par sa luminosité, alors que l'art pompier et Bouguereau privilégient traditionnellement une nudité féminine. Ce choix d'exhiber le corps et la peau n'est certainement pas sans importance. Mis à part la morsure et quelques marques d'ongles de Schicchi sur la peau de Capocchio, leur peau n'est pas compromise, malgré les sévices et maladies dont ils souffrent en Enfer[524]. Bouguereau choisit de leur octroyer une peau pratiquement immaculée. Mechthild Fend constate une comparaison du textile avec la peau dans l'art et la médecine en France. Au milieu du XVIII[e] siècle, les mots « tissu » et « tissu cellulaire » sont employés pour décrire les différentes membranes du corps. Lorsque la peau est coupée ou déchirée, elle nécessite des « points » de suture[525]. Un parfait exemple de cette réalité est la description de la peau par l'anatomiste français Joseph-Guichard Duverney (1648-1730) qui utilise les termes « tissus », « fibres qui s'entrelacent et s'entrecroisent en tous sens », « filet », et « maille », pour décrire ses propriétés[526]. La peau s'établit donc comme une métaphore pour le textile et l'industrie qui en découle, elle-même déjà porteuse de connotations esclavagistes. La couleur blanche de la peau de Schicchi renvoie aussi à une autre analogie avec l'esclavage. Comme il a précédemment été démontré, une association à Caïn est établie avec le personnage de Schicchi[527]. Après avoir tué son frère, Caïn est puni par Dieu et condamné à errer sur terre. Pour s'assurer qu'il ne meurt pas et échappe à son sort, Dieu donne à Caïn une marque qui permet à quiconque le rencontre de le reconnaitre et empêchera ainsi toute atteinte à sa vie. Le signe qui identifie Caïn n'est pas explicitement décrit dans *La Genèse*[528]. Depuis les conquêtes, cette marque de Caïn est utilisée pour justifier l'esclavage[529]. Dans la doctrine protestante, que Bouguereau connaît bien puisque sa mère est protestante, la croyance veut que la marque de Caïn

[524] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1888, p. 151.; Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 261-267, 269.

[525] La peau est aussi souvent comparée à des filets de pêche par son apparence poreuse et par sa fonction de protectrice des organes internes. Voir Mechthild Fend, *op. cit.*, 2017, p. 43-47.

[526] Joseph-Guichard Duverney, *Oeuvres anatomiques*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1761, tome I, p. 581-585.

[527] Voir la partie précédente, *4.2.2 Cannibalisme du peuple*.

[528] Louis-Isaac Lemaistre de Sacy (trad.), *La Genèse traduite en francois, avec l'explication du Sens litteral & du Sens spirituel, tirée des saints Pères & des auteurs Ecclésiastiques*, Paris, Guillaume Desprez / Jean-Baptiste Desessars, 1711 [1682], p. 203-206.

[529] Baptiste Bonnefoy, « L'invention de la race Blanche. Partie 1 : la marque de Caïn », *ReLRace - Religions, lignages et « race »*, 19 avril 2021, n.p. En ligne. < https://relrace.hypotheses.org/1179 >. Consulté le 4 octobre 2022.

se traduise par une peau noire et est utilisée comme justification à l'esclavage et engendre des théories racistes sur la lignée de Caïn[530]. Le protestantisme voit en la peau noire une forme de punition contre le crime de Caïn. Il est donc à l'origine des peuples à la peau noire et puisqu'ils portent encore la marque de Caïn, ceux-ci sont tout aussi coupables des péchés de leur ancêtre à leurs yeux[531]. Les protestants considèrent cette punition de Dieu comme une justification morale de l'esclavage qu'ils font des noirs. Bouguereau, en donnant à Schicchi une peau d'une blancheur qui se démarque, refuse l'idée d'un Caïn à la peau noire[532], faisant plutôt des hommes blancs les ancêtres du premier fils d'Adam et Ève et les héritiers de sa violence. Du même coup, Bouguereau réfute l'argument de justification d'esclavage des protestants. Aussi, la victime de Schicchi, Capocchio, est décrite comme un singe par Dante[533]. Or, dans les traités de physionomie, les personnes racisées sont couramment comparées aux primates[534]. Faisant écho à la consommation

[530] Le pasteur protestant de l'Église Réformée de France, Auguste-Laurent Montandon (1803-1876), écrit en 1848 que les noirs sont issus de la race de Caïn qui porte encore le signe de leur ancêtre, mais subissent aussi encore la colère de Dieu causé par le crime de Caïn. Voir Auguste-Laurent Montandon, *Étude des récits de l'Ancien Testament en forme d'instructions pour l'école du dimanche*, Paris, Joel Cherbuliez, 1848, p. 57.; Raoul Allier, *Une énigme troublante : La race nègre et la malédiction de Cham*, Paris, Société des missions évangéliques, 1930, p. 24-25. Cette prémisse d'un Caïn à la peau noire n'est pas exclusive au protestantisme. C'est une idée qui circule en Europe dès le XVIII[e] siècle. Voir Elihu Coleman, *A Testimony Against that Anti-Christian Practice of Making Slaves of Men : Wherein it is shewed to be contrary to the dispensation of the law and time of the Gospel, and very opposite both to grace and nature*, New-Bedford, Abraham Shearman, Jun. 1825 [1733], p. 16.; Stephen R. Haynes, *Noah's Curse : The Biblical Justification of American Slavery*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 15-16. Pour un survol des mentions d'un Caïn à la peau noire du XVII[e] au XIX[e] siècle, voir David M. Goldenberg, « Appendix III. The Curse of Cain : 17th-19th Centuries », *Black and Slave : The Origins and History of the Curse of Ham*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2017, p. 238-249.

[531] Auguste-Laurent Montandon, *Étude élémentaire du symbole des apôtres, ou Première esquisse des vérités de la religion*, Paris, L.-R. Delay, 1844, p. 252.

[532] En ce sens, il s'inscrit dans la lignée des auteur.e.s qui sont convaincu.e.s que c'est plutôt la blancheur et pâleur de la peau de Caïn qui sont les signes donnés par Dieu pour le punir et le différencier des autres. Cette théorie gagne en popularité chez les populations noires à partir du XIX[e] siècle. Voir Théodore Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques*, Dezert, Aubert, 1616, p. 229.; Louis de Jaucourt, « Sacrifice », dans Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Livourne, Imprimerie des Éditeurs, 1775, tome quatorzième, p. 448.; Jean-Louis Vastey, *Le système colonial dévoilé*, Cap-Henry, P. Roux, 1814, p. 31-32.; George Gordon Byron (Lord), *Cain, A Mystery*, Londres, William Crofts, 1830 [1822], p. 405, 409.; Francis Harrison Rankin, *The White Man's Grave : A Visit to Sierra Leone*, in 1834, Londres, Richard Bentley, 1836, vol. 2, p. 50.; Nyasha Junior, « The Mark of Cain and White Violence », *JBL-Journal of Biblical Literature*, vol. 139, n[o] 4, 2020, p. 661, 663-666.

[533] Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985], p. 266-267.

[534] Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, trad. par M. Huber, Paris, Barrois l'ainé / Savoye, 1789 (1766), tome second, p. 32-33.; Petrus Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens âges*, trad. par H. J. Jansen, Paris / La Haye, H. J. Jansen / J. Van Cleef, 1791, Tab. I.; Julien-Joseph Virey, *Histoire naturelle du genre humain*, Paris, F. Dufart, 1800, tome second, p. 134, Pl. IV.; David Bindman, *Ape to Apollo : Aesthetics and the Idea of Race in the 18 th Century*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 168, 203-204, 214.; Martial Guédron, « Nature, idéal et caricature. La perception des types

d'esclaves des Occidentaux, Schicchi devient alors l'homme blanc qui consomme un homme qui est décrit comme le même animal auquel est comparé l'homme noir.

Une reprise de certains motifs de l'iconographie de l'esclave est aussi perceptible chez Bouguereau. Schicchi et Capocchio sont empruntés à *Impostors* (1807) de John Flaxman (fig. 81)[535]. Chez Bouguereau, la position du genou de Schicchi est différente de celle de Flaxman qui opte pour une position où les deux pieds de Schicchi sont au sol avec les jambes légèrement fléchies. Le Schicchi de Bouguereau pose son genou contre le dos de Capocchio pour établir sa dominance et accentuer la soumission de Capocchio (fig. 1, détail 1). Ce changement de posture pourrait être un calque d'une caricature de 1848, parue dans *Le Journal pour rire*[536], mettant en scène un esclave levant son genou à la hauteur du dos d'un homme blanc et s'apprêtant à le frapper avec son pied (fig. 88). Cette caricature de Monta (1829-1889), datée de 1848, a probablement elle-même été remaniée à partir d'une caricature d'Honoré Daumier (1808-1879) de 1844 où les rôles sont inversés (fig. 89) et c'est l'homme blanc qui assaille l'homme noir. Avec cette caricature, Daumier dénonce l'hypocrisie entourant l'abolition de l'esclavage en France[537]. Ensuite, dans la pyramide de corps de l'arrière-plan (fig. 1, détail 4), l'homme à la posture courbée, détournant le visage et les mains positionnées derrière le dos,[538] rappelle l'*Esclave rebelle* (1513-1515) de Michel-Ange, entré au Musée du Louvre en 1794[539] (fig. 90), mais aussi un des esclaves présents

physiques chez les premiers anthropologues », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, nº 1, 2009, p. 1-15. En ligne. < https://doi.org/10.4000/actesbranly.262 >. Consulté le 14 avril 2022.

[535] Les illustrations de Flaxman sont issues d'une version illustrée de la *Divine Comédie* parue en 1807. Voir John Flaxman, *Compositions of John Flaxman : Sculptor, R. A., from the Divine Poem of Dante Alighieri, Containing Hell, Purgatory and Paradise. With Quotations from the Italian, and Translations from the Version of the Reverend H. Boyd, to Each Plate*, Londres, Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807, n.p.

[536] Henry de Montaut (Monta), « Journal pour rire no 15, mai 1848 – Fantaisies politiques par Monta », dans Charles Philipon (dir.), *Journal pour rire : no 1 à 50*, Paris, 1848, n.p.

[537] Parmi une des premières caricatures de Daumier portant sur le problème de l'esclavage. Voir Honoré Daumier, « Les philanthropes du jour », *Le Charivari*, nº 290, 17 octobre 1844, p. 11.; Elizabeth C. Childs, *Daumier and Exoticism : Satirizing the French and the Foreign*, New York, Peter Lang, 2004, p. 110-111. Malgré la pauvreté de Bouguereau et ses possibles difficultés à acheter les journaux ou des illustrations, il peut être avancé que Bouguereau a malgré tout été en contact avec les caricatures mentionnées. Les illustrations de l'époque étaient en circulation gratuitement de différentes façons. Voir : Jillian Lerner, *Graphic Culture : Illustration and Artistic Enterprise in Paris 1830-1848*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 11.

[538] Pour un plus grand échantillonnage de représentations d'esclaves avec cette posture, voir Elizabeth McGrath et Jean Michel Massing (dir.), *The Slave in European Art : From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, Londres, The Warburg Institute / Turin, Nino Aragno Editore, 2012, 386 p.

[539] Au cours de sa formation académique, nous savons que Bouguereau a beaucoup étudié les œuvres du Louvre et aurait été en contact avec l'œuvre de Michel-Ange. C'est d'ailleurs au XIXe siècle que la statue de Michel-Ange, qui

dans le tableau abolitionniste de Marcel Antoine Verdier (1817-1856) (fig. 91)[540]. Il est à noter que les *Quatre captifs enchaînés* (1615-1618) de Pierre de Francqueville, adoptent une pose similaire (fig. 92). La pyramide de damnés rappelle aussi les corps qui s'empilent sur le *Radeau de la Méduse* de Géricault dont il sera question un peu plus loin dans cette partie. Dans la même année que le début de production de *Dante et Virgile*, l'œuvre de Géricault réapparaît dans l'actualité. L'historien Jules Michelet (1798-1874) déclare dans une série de cours au Collège de France que *Le Radeau de la Méduse* est un symbole politique[541], et voit ses cours être suspendus par les autorités sous prétexte que les étudiants s'insurgent contre le discours du roi en attendant le début de ses classes. Les étudiants et la presse démocratique sont indignés et réclame un retour des classes[542]. Cependant, la polémique dans les médias entourant la suspension des cours, et la publication des cours sous forme de pamphlet la journée où ils devaient être présentés, ont sûrement informé Bouguereau de la symbolique abolitionniste de l'œuvre de Géricault[543].

En transposant l'iconographie de l'esclave sur des sujets blancs, Bouguereau détourne la stratégie de l'effacement, bien en place dans l'iconographie de l'esclave depuis l'Ancien Régime et la Révolution française, où l'esclave est souvent omis de l'image[544]. Malgré le discours

---

fait partie d'une série de six figures représentant des captifs, se voit attribuer officiellement le titre *d'Esclave*. Voir Damien Bartoli et Frederic C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 66-69.; John Turner, « Michelangelo's Blacks in 'The Last Jugdement' », *Notes in the History of Art*, vol. 33, nº 1, automne 2013, p. 12. En ligne. < http://www.jstor.org/stable/23595748 >. Consulté le 12 mars 2019.

[540] L'œuvre est refusée au Salon par crainte d'attiser la haine du public contre les colonies. Cependant, elle est reproduite dans *L'Illustration, Journal Universel* le 27 mai 1843, accompagnée d'un texte qui souligne l'horreur de l'esclavage. Voir Anonyme, « Galerie des Beaux-Arts, au bazar Bonne-Nouvelle », *L'Illustration, Journal Universel*, vol. 1, nº 13, samedi 27 mai 1843, p. 4-5.; Hugh Honour, « The Philanthropic Conquest », dans David Bindman et Henry Louis Gates, Jr., *The Image of the Black in Western Art : From the American Revolution to World War I. Slaves and Liberators*, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2012, vol. 4, p. 127-128. Pour une analyse de l'œuvre de Verdier, voir James Smalls, « Esclave, Nègre, Noir : The Representation of Blacks in Late 18 th and 19th-Century French Art », Thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, 1991, p. 121-125.

[541] À un certain moment, Michelet déclare que « C'est la France elle-même, c'est notre société tout entière qu'il embarqua sur ce radeau de la Méduse » (p. 143). Voir Jules Michelet, *Cours professé au Collège de France : 1847-1848*, Paris, Chamerot, 1848, p. 141, 143.

[542] Elisabeth Brisson, « Le tribun du Collège de France devant la presse », *Romantisme*, 1975, nº 10, p. 193-194.

[543] La presse s'intéresse au propos de Michelet durant les cours. Le journal *La Lanterne du Quartier Latin* analyse tous les cours de Michelet de 1847 et 1848. Le public est donc au courant de ce qui se dit en classe. Voir *Ibid.*, p. 192.; Michèle Hannoosh, *Jules Michelet : Writing Art and History in Nineteenth-Century France*, University Park, Penn State University Press, 2019, p. 123.

[544] Marcus Wood*, Blind memory : visual representations of slavery in England and America, 1780-1865*, New York, Routledge, 2000, p. 8, 21-23.; Peggy Davis, « La réification de l'esclave noir dans l'estampe sous l'Ancien Régime et

abolitionniste des images, l'esclave est supprimé pour recentrer la narration sur la France comme grande libératrice des peuples. C'est ce que l'historien Marcus Wood appelle une « usurpation émotionnelle »[545]. Chez Bouguereau, l'esclave n'a pas disparu et il ne cherche pas à attacher une image idéalisée de la France au discours abolitionniste. Au contraire, il réassigne l'esclave dans l'incarnation corporelle de la France et lui fait subir le poids et l'accablement de la servitude qu'elle a elle-même imposé à ses esclaves. L'artiste rappelle que l'esclavage est encore présent, malgré l'abolition officielle, et impose le fardeau de cette responsabilité dans le corps français. De plus, il facilite la compréhension, pour une société européocentriste, d'un corps considéré étranger dans sa forme originale, en le remodelant sur un corps connu[546]. Cette stratégie de détournement des conventions n'est pas étrangère à l'art pompier qui l'a utilisée de façon ingénieuse avec la nudité[547]. Bien qu'aucun des textes consultés pour ce mémoire ne prétende que Bouguereau soit abolitionniste, les allégeances politiques de son entourage peuvent avoir influencé son opinion. Bouguereau s'engage dans la Garde nationale en 1848 après l'appel aux armes d'Alphonse Lamartine et d'Alexandre Ledru-Rollin[548] (1807-1874), deux abolitionnistes convaincus et signataires du décret de l'abolition de l'esclavage du 27 avril 1848[549]. Dans sa réflexion sur l'art pompier, la spécialiste de la peinture historique du XIX^{e} siècle Thérèse Burollet déclare que « la grande force de l'art pompier vient au contraire de l'importance qu'il donne à la pensée : pensée artistique appliquée à la conception de l'œuvre, mais aussi réflexion culturelle, passion de l'histoire, affirmation des convictions patriotiques, politiques ou religieuses, expression enfin des idées sociales ou civiques »[550]. Même s'il cherche à s'éloigner de la politique pour le reste de sa carrière[551], Bouguereau est engagé politiquement durant la période de production de *Dante et*

---

la Révolution », dans Catherine Gallouët, David Diop, Michèle Bocquillon et Gérard Lahouati (dir.), *L'Afrique du siècle des Lumières : savoirs et représentations*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 237-253.

[545] Marcus Wood*, op. cit.*, p. 8.

[546] Pour la transformation du corps africain en corps plus familier, voir Peggy Davis, *op. cit.*, p. 237-253.

[547] Voir la partie *1.1.2 Thèmes récurrents* du premier chapitre de ce mémoire.

[548] Mark Steven Walker, *op. cit*, 1984, p. 43.

[549] Bibliothèque nationale de France, « Abolition de l'esclavage », dans *BNF Essentiels*, 2022. En ligne. < http://classes.bnf.fr/candide/grand/can_007.htm >. Consulté le 18 août 2022.

[550] Thérèse Burollet, *op. cit*., 1984, p. 32.

[551] Damien Bartoli et Frederic C. Ross, *op. cit.*, 2010a, p. 74.; Marius Vachon, *op. cit.*, p. 36.

Virgile[552] et est probablement enclin à suivre les préceptes de l'art pompier et exprimer ses convictions par l'entremise de son art à ce moment. De plus, en réponse à la critique qui perçoit péjorativement l'art pompier comme un produit de consommation sucré[553], Bouguereau voit peut-être dans la figure cannibale une façon de rappeler et de faire comprendre au public que signifie vraiment la consommation de sucre.

Bouguereau n'aurait certainement pas été le seul à associer un cannibale caucasien avec l'esclavage. *Le Radeau de la Méduse* de Géricault est porteur d'une forte connotation abolitionniste avec le choix de ses personnages. Maintes études et analyses de l'œuvre mentionnent les allégeances abolitionnistes de l'artiste, ce qui aurait contribué à l'inclusion de plusieurs personnages racisés dans son œuvre. Il a été préalablement discuté de la relation que Grigsby établit entre le cannibalisme et l'esclavage et sa démonstration se fait essentiellement à travers l'œuvre de Géricault. Plusieurs autres historien.ne.s de l'art associent les discours abolitionnistes avec Géricault. Par exemple, les historiens de l'art Jacques de Caso et Albert Boime prêtent au peintre des intentions de réflexions sur la traite des noirs. Pour de Caso, l'insertion des personnages noirs, dont un dans une posture héroïque de sauveur, ne peut que démontrer la volonté de Géricault à donner un message abolitionniste à son œuvre[554]. Boime voit dans *Le Radeau de la Méduse* un prélude à une critique sur la traite des noirs que Géricault avait l'intention de représenter avant sa mort[555]. De plus, Bruno Chenique suggère que l'œuvre de Géricault témoigne de sa condamnation du colonialisme en argumentant que l'homme noir au sommet du radeau est en fait un métis, produit dérivé par excellence des colonies[556].

---

[552] Mark Steven Walker, *op. cit.*, 1984, p. 43. Pour une démonstration de « l'art engagé » de Bouguereau, voir les parties *1.2.1 Biographie et parcours académique* et *1.2.2 Corpus*, ainsi que la note de bas de page 159 du premier chapitre de ce mémoire.

[553] L'art pompier est constamment associé à un langage alimentaire pour rappeler sa perception d'être un produit superficiel et sans substance. Voir la partie *1.1.3 Art pompier contre art réaliste* du premier chapitre de ce mémoire.

[554] Jacques de Caso, « Géricault, David d'Angers, *le Monument à l'Émancipation* et autres objets ou figures du racisme romantique », dans Régis Michel (dir.), *Géricault*, Paris, La Documentation française, 1996, tome 2, p. 537. Voir aussi Klaus Berger et Diane Chalmers Johnson, « The Black Man in the Work of Géricault », *The Massachusetts Review*, vol. 10, nº 2, printemps 1969, p. 308.

[555] Albert Boime, « Géricault's *African Slave Trade* and the Physiognomy of the Oppressed », dans Régis Michel (dir.), *op. cit.*, p. 565.

[556] Bruno Chenique (dir.), *Géricault : Au cœur de la création romantique. Étude pour le Radeau de la Méduse*, Paris, Nicolas Chaudun, 2012, p. 199.

Avant Géricault et Bouguereau, Fortuné Dufau explore en premier la symbolique du cannibale caucasien avec *La Mort d'Ugolin*. Né à Saint-Domingue, Dufau est envoyé à Paris dès son jeune âge[557]. On peut imaginer que l'artiste, ayant passé son enfance à Saint-Domingue jusqu'à l'âge de 12 ans[558], était intéressé par le mouvement abolitionniste et les nombreuses révoltes sur l'île de son enfance[559]. Dufau fréquente l'atelier de Jacques-Louis David (1748-1825), où Anne-Louis Girodet (1767-1824), un abolitionniste convaincu, le prend sous son aile lors de son séjour à Rome en 1791[560]. Dufau connaissait Jean-Baptiste Belley (1747-1805), premier député français noir, et aurait possiblement présenté Belley à Girodet, menant ainsi à la production du célèbre portrait de Belley[561]. L'utilisation du personnage d'Ugolin, cannibale et surtout homme blanc consommateur d'esclave, porte à réfléchir sur l'intention de Dufau dans la sélection de son sujet. Malgré maintes recherches, il a été impossible de confirmer les origines ethniques de Dufau. Dans un texte portant sur Girodet, l'historienne de l'art Anne Lafont suggère que Dufau serait d'origine mixte. Lafont utilise la relation de Dufau avec Girodet comme une preuve du lien de Girodet avec la communauté haïtienne bien avant que Girodet ait rencontré Belley[562]. Si tel est bien le cas, le choix du sujet d'Ugolin par un artiste métis est très intéressant et ramène à la notion du raisonnement circulaire au sein du cannibalisme où il existe une projection mutuelle sur l'autre d'accusation de

[557] Anonyme, *Mémorial universel de l'industrie française, des sciences et des arts*, Paris, Au bureau du mémorial, 1821, tome 6, p. 375-376.

[558] B. P., « Fortuné Dufau », dans Musée des beaux-arts de Marseille, *Parcours : Catalogue guide du Musée des beaux-arts de Marseille*, Marseille, Musée des beaux-arts de Marseille, 1989, p. 139.

[559] Les politiques de Napoléon Bonaparte sur l'esclavage à Saint-Domingue sont nébuleuses. Napoléon abolit l'esclavage, non pas pour des raisons de droits de la personnes, mais par peur que Saint-Domingue se révolte et se tourne vers les Anglais. Il veut continuer l'exploitation du sucre sur l'île. Il se réserve cependant le droit d'importer à Saint-Domingue des esclaves de colonies où l'esclavage subsiste et ainsi les exploiter dans la production de sucre. Voir Thierry Lentz, *Le Grand Consulat : 1799-1804*, Paris, Fayard, 1999, p. 484-488.

[560] Girodet a aussi des amis membres de la Société des Amis des Noirs, une association française qui promouvait l'égalité entre les blancs et les noirs, ainsi que l'abolition de la traite des noirs. Voir Anne Lafont, « Les rencontres hypothétiques du peintre et de son modèle : clefs sociales dans l'interprétation du tableau », dans Olivier Bonfait et Brigitte Marin (dir.), *Les portraits du pouvoir*, Rome / Paris, Somogy / Académique de France à Rome, 2003, p. 124.; Richard Dagorne, *Au-delà du maître. Girodet et l'atelier de David*, Paris, Sogomy éditions d'art, 2005, p. 89.; Marcel Dorigny, « Le tableau d'Anne-Louis Girodet : Guillaume-Thomas Raynal et Jean-Baptiste Belley. La réhabilitation du philosophe? », *Société Française d'Histoire des Outre-Mers*, nº 386-387, 2015, p. 109.

[561] L'œuvre est titrée *Jean-Baptiste Belley, député de Saint-Domingue* (1797) et représente l'abolition de l'esclavage. Voir Anne Lafont, *op. cit.*, p. 125.

[562] *Ibid.*, p. 124.

cannibalisme[563]. Les esclaves étaient accusés de pratiques cannibales pour justifier leur asservissement alors qu'eux-mêmes croyaient les hommes blancs cannibales par leurs apparences et coutumes étrangères[564]. Le choix de Dufau de représenter un homme blanc en cannibale devient alors lourd de sens.

Avec *Ugolin et ses quatre fils*, Jean-Baptiste Carpeaux fait un lien avec l'esclavage à deux différents niveaux : avec sa propre expérience et avec la traite des noirs. La chaîne massive accrochée à une manille qui emprisonne la cheville gauche d'Ugolin n'a pas lieu d'être si l'on se fie au récit de Dante[565] (fig. 4, détail 3 et 4). Des chaînes apparaissent rarement dans les représentations d'Ugolin, sauf à titre décoratif de la prison et il n'est jamais enchaîné. Cette addition de Carpeaux pourrait être en réaction à la rigidité de l'Académie qui refuse à maintes reprises d'accepter son œuvre comme envoi officiel de la fin de son séjour à Rome à cause de sa

[563] William D. Piersen, « White Cannibals, Black Martyrs : Fear, Depression, and Religious Faith as Causes of Suicide Among New Slaves », *The Journal of Negro History*, vol. 62, nº 2, avril 1977, p. 147-159.; Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 167-168, 186.

[564] Jean Barbot (1655-1712), négociant français de la traite des esclaves, fait état de ce raisonnement circulaire du cannibalisme. Il explique comment les Européens imaginaient les résidents du Royaume de Whydah, actuel Bénin, cannibales alors que les esclaves qu'ils envoyaient en Amérique croyaient plutôt qu'ils se feraient tuer et manger lorsqu'arrivés à leur destination. Voir Jean Barbot, *A description of the coasts of North and South-Guinea, and of Ethiopia Inferior, vulgarly Angola : Being a New and Accurate Account of the Western Maritime Countries of Africa*, Londres, s.e., 1732, p. 327, 339, 546. L'officier de la marine et marchand d'esclaves, Louis Marie de Grandpré (1761-1846) décrit comment les noirs sont soupçonnés et accusés de cannibalisme, mais aussi comment les esclaves sur les bateaux voient le vin rouge que les Européens boivent comme du sang. La viande salée consommée par l'équipage de bateau est perçue comme de la chair humaine à cause de sa couleur « rouge et noirâtre » (p. XII) par les esclaves. Les comptes-rendus de vin confondu pour du sang proviennent principalement d'auteurs français, ce qui laisse croire que les marchands d'esclaves français étaient bien au courant de la peur des esclaves. Voir Louis Marie de Grandpré, *Voyage à la côte occidentale d'Afrique : fait dans les années 1786 et 1787*, Paris, Dentu, 1801, p. VI-XII.; William D. Piersen, *Black Legacy : America's Hidden Heritage, Amherst*, The University of Massachusetts Press, 1993, p. 195n34. Cette projection du cannibalisme sur l'autre n'est pas seulement un monologue d'Européen qui se regarde à travers l'autre. Quelques discours d'esclaves démontrent qu'il existait bien cette peur d'être cannibalisé par l'homme blanc. Ottobah Cugoano (*c.*1757-après 1791), abolitionniste et activiste originaire d'Afrique, explique la crainte qu'il ait d'être mangé par les blancs après sa capture. Voir Ottobah Cugoano, *Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery and Commerce of the Human Species*, Londres, s.e., 1787, p. 8-9. Dans un récit de son parcours d'esclave, Olaudah Equiano (1745-1797) relate son expérience et raconte comment la peur le saisit à son arrivée sur un bateau de la traite atlantique, car il croyait que ses geôliers blancs allaient le manger. Voir Olaudah Equiano, *Equiano's travels : The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa the African*, Oxford, Heinemann, 1996 [1789], p. 22, 27.

[565] Les deux éléments semblent être une addition tardive dans la production de l'œuvre. Ils sont absents des dessins préparatoires des premières années, mais une étude au Musée du Louvre de 1860 ou 1861 montre la chaîne près des pieds d'Ugolin (fig. 93). Voir Musée du Louvre, « Étude pour la composition définitive d'Ugolin », dans *Louvre – Collections*, 2021. En ligne. < https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020112892 >. Consulté le 21 août 2022.

complexité[566]. Dans un essai, Carpeaux proclame même qu'il refuse d'être l'esclave de l'Académie[567].

Il ne serait pas incongru de supposer que le pied enchaîné soit aussi une référence à la traite des noirs puisqu'au moment de la production de l'œuvre, les États-Unis bouillonnent de l'intérieur et une guerre civile, dont le principal point de discorde est l'esclavage, est sur le point d'éclater[568]. De plus, quelques années après son Ugolin, Carpeaux affiche clairement son positionnement moral et son hostilité envers l'esclavage lorsqu'il produit un buste d'une femme noire auquel il donne le titre très évocateur : *Pourquoi naître esclave?* (1868-1870)[569]. Le buste se veut l'étude du visage d'un personnage du groupe *Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste* (1872) (fig. 94). Représentant l'Afrique, elle affiche une manille et une chaîne à la cheville piétinée par le

[566] Au cours de son séjour à l'Académie de France à Rome, Carpeaux doit envoyer en France une sculpture en marbre pour sa dernière année de formation. Il choisit un épisode tiré des écrits de Dante alors que l'Académie s'attend à des sujets de l'histoire ancienne ou bibliques. Dès le départ, Carpeaux se rebelle contre les directives de l'Académie qui lui enjoint de ne pas surpasser deux figures pour son groupe final. Carpeaux en fera cinq. À maintes reprises, l'Académie lui conseille d'abandonner son idée et de retourner à un sujet religieux. Carpeaux refuse et persiste; il finira son Ugolin. Un manque de temps, des ennuis financiers et une opposition constante de l'Académie ne viendront pas à bout de l'artiste. Carpeaux mène finalement à terme son projet après des années de labeur et d'embûches. Voir Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur : catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, Édition de l'Amateur, 2003, p. 20.; Édouard Papet et James David Draper (dir.), *Carpeaux : 1827-1875. Un sculpteur pour l'empire* (catalogue d'exposition), Paris, Gallimard / Musée d'Orsay, 2014, p. 67, 73.

[567] Anne Middleton Wagner, *op. cit.*, p. 152.

[568] La guerre de Sécession commence en avril 1861, mais plusieurs éléments perturbateurs datant des années 1850 ont mené à son déclenchement. L'intégration officielle des territoires du Kansas et du Nebraska entame une discussion sur l'esclavage. Seront-ils des États libres ou des États esclavagistes? Les deux camps s'opposent violemment, créant des morts, et enflamment les débats. L'élection du républicain Abraham Lincoln à la présidence en 1860 contrarie les sudistes qui le perçoivent comme un abolitionniste et pousse onze États à la sécession immédiate. La guerre civile est déclenchée quelques mois plus tard. Napoléon III voit d'un bon œil une séparation entre le Nord et le Sud. Le Sud promeut un système libre-échangiste alors que le Nord est plus protectionniste. La France, grande importatrice du coton américain du sud, reconnait la souveraineté et l'indépendance des États confédérés. Malgré la doctrine Monroe qui interdit aux pays européens toute intervention sur le continent nord-américain et l'Amérique latine, Napoléon III cherche le soutien du Royaume-Uni et de la Russie pour suggérer au Nord et au Sud d'arrêter le conflit et les convaincre qu'une séparation serait la meilleure solution. Cette séparation serait à l'avantage du Sud qui pourrait garder ses esclaves et par-là, garder son commerce du coton profitable, et par conséquent, serait aussi avantageuse pour la France. Voir Édouard Lacouture, *Mémoire à Sa Majesté l'empereur Napoléon III : La vérité sur la guerre d'Amérique*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 3, 7, 11-12.; James M. McPherson, *La Guerre de Sécession (1861-1865)*, trad. par Béatrice Vierne, Paris, Robert Laffont, 1991 [1988], p. 416-417, 596.; Farid Ameur, *op. cit.*, p. 82-86.; Vincent Bernard, *La guerre de Sécession : La Grande Guerre américaine 1861-1865*, Paris, Passés Composés, 2022, p. 143.

[569] Jean Laran, Georges Le Bas et Paul Vitry, *L'art de notre temps : Carpeaux*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912, p. 89.; Marine Kisiel, « L'homme et l'artiste : Entre triomphes et tourments », *Dossier de l'Art*, nº 220, juillet-août 2014, Carpeaux, un sculpteur pour l'avenir, p. 26.; Wassili Joseph, « Chef-d'œuvre : Les Quatre Parties du monde », *Dossier de l'Art*, nº 220, juillet-août 2014, Carpeaux, un sculpteur pour l'avenir, p. 54-57.

personnage de l'Amérique (fig. 94, détail 1)[570]. Si Carpeaux introduit subtilement le motif de la manille et de la chaîne chez Ugolin, il le récupère de façon beaucoup plus explicite avec son insertion dans son allégorie du monde. Son Ugolin est un point de départ vers un engagement abolitionniste plus assumé.

4.2.4 Cannibalisme de la déviance sexuelle

Avant même de traiter du sujet de la déviance sexuelle, il est important d'établir que cannibalisme et sexualité sont intrinsèquement liés. Claude Lévi-Strauss reconnait que l'analogie entre copuler et manger est profondément ancrée dans l'imaginaire collectif universel[571]. Quant à Freud, il établit qu'à l'origine, l'oralité d'un individu est à la fois sexuelle et cannibalique. L'activité sexuelle cherche à incorporer l'autre, à le dévorer pour se l'approprier[572]. Bien que le cannibalisme soit métaphoriquement relié à une conception générale de l'acte sexuel[573], une branche de la sexualité lui est particulièrement rattachée : la déviance sexuelle. Le monstre moral tel qu'élaboré par Foucault est principalement défini par deux caractéristiques : cannibalisme et

[570] Ce groupe de femmes représentant des allégories des quatre parties du monde se complète avec l'Europe et l'Asie. L'Afrique est la première figure qui fait presque totalement face au public. En plus de sa chaîne, elle porte une peau animale. À sa gauche, l'Amérique est coiffée d'un chapeau de plume. L'Asie, à la droite de l'Afrique, est presque de dos, s'isolant et se cachant du regard du public. Finalement, l'Europe, du côté opposé de l'Afrique, est triomphante et on la suppose portée par le vent par ses cheveux qui flottent et ses pieds qui ne touchent pratiquement pas le sol. Voir Musée d'Orsay, « Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste – Jean-Baptiste Carpeaux », dans *Musée d'Orsay*, 2022. En ligne. < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-quatre-parties-du-monde-soutenant-la-sphere-celeste-15175 >. Consulté le 20 août 2022. Voir aussi Wassili Joseph, *loc. cit.*, p. 57.

[571] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 139.

[572] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité 1905-1924*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Flammarion, 2011 [1905], p. 188-189.

[573] Maintes métaphores alimentaires existent pour exprimer un geste à caractère sexuel ou amoureux. On « dévore des yeux » quelqu'un qui est désiré. On « consomme » un mariage. Une personne est « belle à croquer ». Voir Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », dans J.-B. Pontalis (dir.), *Destins du cannibalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 14-15.; Jean-Jacques Tyszler, « Freud et le mythe fondateur : manger du père », *artpress2*, nº 20, février 2011, p. 85. Pour un essai sur la corrélation entre le désir sexuel et le cannibalisme, voir Julien Picquart, *Notre désir cannibale : Du mythe aux faits divers*, Paris, La Musardine, 2011, 114 p.

interdiction sexuelle. L'interdiction sexuelle se traduit par la perversion[574], mais surtout par l'homosexualité et l'inceste[575].

L'association entre l'homosexualité et le cannibalisme remonte à la fin de l'Antiquité et persiste dès lors. Dans son étude sur l'homosexualité dans la littérature, David Bergman retrace la corrélation entre les *queers* et le cannibalisme jusqu'à un texte chrétien datant de 374[576]. Le sémiologue Tzvetan Todorov raconte comment les explorateurs européens des grandes conquêtes justifient leurs mépris et leur prise de possession des avoirs des peuples « indigènes » en les décrivant comme cannibales, incestueux et sodomites[577].

---

[574] Bien que le terme officiel de « perversion sexuelle », c'est-à-dire les actes sexuels déviant de l'acte « normal » de la pénétration génitale avec une personne du sexe opposé, ne verra le jour qu'à la fin du XIX^e^ siècle avec l'arrivée de la médecine scientifique, le concept de perversion sexuelle est déjà connu depuis le début du XIX^e^ siècle. L'homosexualité est considérée à l'époque comme l'incarnation par excellence du pervers en partie par sa négation de la fonction procréatrice et sa menace pour l'équilibre familial. L'homosexualité et les problèmes d'identité sexuelle deviennent alors les boucs émissaires pour expliquer tous problèmes de perversion au XIX^e^ siècle. Voir Julie Mazaleigue-Labaste, « Histoire de la perversion sexuelle. Émergence et transformations du concept de perversion sexuelle dans la psychiatrie de 1797 à 1912 », Thèse de doctorat, Amiens, Université de Picardie Jules Vernes, 2010, p. 35.; Élizabeth Roudinesco, « Visages de la perversion », *L'information psychiatrique*, vol. 88, n^o^ 1, janvier 2012, p. 7, 10.

[575] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 62-63, 90-91, 94-97, 172-173, 203, 309-310. Pour une étude approfondie des liens entre l'homosexualité et le cannibalisme, voir David Bergman, *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 139-162. Pour une analyse de l'association entre inceste et cannibalisme, voir J.-B. Pontalis (dir.), *Destins du cannibalisme*, Paris, Gallimard, 1972, 281 p. La compréhension, la reconnaissance, l'acceptation et la normalisation des différentes orientations sexuelles et identités de genre sont un phénomène relativement récent. Aujourd'hui, nous ne considérons pas les différentes orientations sexuelles, dont l'homosexualité, ou la fluidité des genres comme étant moralement monstrueuses. La France du XIX^e^ siècle et les diverses sociétés qui la précèdent ne partagent pas notre perception de la sexualité. Il est donc important de souligner que Bouguereau, Géricault et Carpeaux sont des artistes de leur temps avec une compréhension de la sexualité qui reflète les valeurs et perceptions de leur époque.

[576] Épiphane de Salamine est un évêque et hérésiologue chrétien, il écrit le *Panarion* vers 374. Il est aussi appelé Épiphane de Chypre. Voir David Bergman, *op. cit.*, p. 142.

[577] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 1982, p. 191. Plusieurs autres auteur.e.s contemporains corroborent cette association de cannibalisme et sodomie. Grigsby établit un lien direct entre cannibalisme et sodomie. Elle prend pour appui l'association courante des pratiques punitives de sodomie et du cannibalisme de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIII^e^ siècle. Voir Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 197-198. David Bergman remarque que les Espagnols se servent de l'apparente habitude des autochtones à pratiquer le cannibalisme et la sodomie pour justifier leur asservissement. Voir David Bergman, *op. cit.*, p. 142-143. L'historien et auteur Rudi C. Bleys note la propagande de cannibalisme et de sodomie chez les « indigènes » véhiculée par les auteurs des premières conquêtes dans le but d'affirmer l'infériorité culturelle des « indigènes » qu'ils côtoient. Voir Rudi C. Bleys, *The Geography of Perversion: Male-to-male Sexual Behaviour outside the West and the Ethnographic Imagination, 1750-1918*, New York, New York University Press, 1995, p. 22-28. Les auteurs des conquêtes rapportent le même genre de propos. Par exemple, le chroniqueur et explorateur espagnol Bernal Díaz del Castillo (*c.* 1492-1584) parle de cannibalisme, sodomie et inceste lorsqu'il décrit les coutumes des « Indiens » de la Nouvelle-Espagne. Voir Bernal Díaz del Castillo, *Histoire*

Malgré l'association entre cannibale et sexualité, plus particulièrement l'homosexualité, les représentations du cannibale sont généralement exemptes d'un tel rapprochement. Le but de la nudité des « indigènes » dans les images des conquêtes est de montrer leur incivilité et leur côté « bestial » plutôt que leur pratique sexuelle. Évidemment, quelques exceptions existent. Une image de Théodore de Bry montre des cannibales qui torturent leur victime en les sodomisant avec des objets (fig. 95). Cependant, le texte qui accompagne la gravure décrit simplement différents moyens de torture, sans connotation sexuelle. Comme vu précédemment, Cambacérès est le sujet de plusieurs caricatures où son homosexualité est vaguement référencée, mais ça ne vise pas tant à répugner l'homosexualité qu'à critiquer et dénoncer un système politique défaillant[578]. La version originale du Saturne de Goya montre un phallus en érection[579] (fig. 51, détail 1) et le lien entre le Titan et sa victime est bien incestueux, mais hétéronormatif[580].

Considérant la réticence envers la perversion sexuelle dans les représentations de cannibales, il est étonnant que des artistes comme Bouguereau qui représentent le cannibale caucasien y incluent une forte connotation homosexuelle et un soupçon d'inceste. Frank Lestringant croit que le cannibalisme répare un acte sexuel qui est considéré comme criminel ou proscrit. L'acte de

véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne, trad. par Denis Jourdanet, Paris, imprimerie de Lahure, 1877 [1632], p. 835.

[578] Pour des exemples, voir la partie *3.1.3 Cannibale grotesque* de ce chapitre. Il est vrai qu'avec la Restauration, les caricatures sur l'homosexualité de Cambacérès et son cannibalisme se font plus nombreuses pour calomnier le régime de Napoléon et renforcer la nouvelle monarchie en place. La sexualité est politisée pour mieux asseoir le pouvoir des Bourbons. Voir Emmanuel Fureix, *loc. cit.*, p. 111-112.; Thierry Pastorello, « La sodomie masculine dans les pamphlets révolutionnaires », *Annales historiques de la Révolution française*, nº 361, juillet-septembre 2010, p. 91-108.

[579] Dans une gravure de l'artiste Eduardo Gimeno y Canencia (1838-1868) produite *in situ*, l'œuvre montre ce qui semble être un phallus en érection. Les testicules de Saturne sont apparents dans la pénombre entre ses jambes et le gland de son phallus érigé, partiellement illuminé, est perceptible grâce au contraste d'ombre et de lumière produit contre la cuisse droite du Titan (fig. 51, détail 1). Voir Nigel Glendinning, *loc. cit.*, p. 473.; Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2011, p. 231, 238.; Jean-Paul Marcheschi, *op. cit.*, p. 45. Pour plus de détails, voir la note de bas de page 356 de la partie *3.1.2 Cannibale au corps corrompu* du chapitre précédent.

[580] Bien que certains ouvrages titrent l'œuvre *Saturne dévorant un de ses fils*, le corps que Saturne porte à sa bouche semble être plutôt féminin. La courbe des hanches et la forme des fesses en poire plus arrondie et proéminente correspondent davantage à un corps féminin plutôt qu'à l'étroitesse des hanches et le fessier musclé masculin. La posture de la victime de Saturne rappelle la *Vénus callipyge,* en particulier celle du Musée archéologique national de Naples, vue de dos (fig. 96). Celle-ci devient très populaire auprès du public après sa restauration vers 1780 par le sculpteur Carlo Albacini (1734-1813). Dans le processus de restauration, le sculpteur fait le choix de tourner la tête de Vénus, la faisant contempler son derrière, et dirigeant aussi le regard des spectateurs vers l'arrière-train de la déesse. Voir James Fenton, *Leonardo's Nephew : Essays on Art and Artists*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 [1998], p. 16.; Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2011, p. 238.; Jean-Paul Marcheschi, *op. cit.*, p. 45.

dévoration sert de correction pour l'acte sexuel interdit, mais aussi à le neutraliser[581], ce qui n'est pas sans rappeler la théorie de Derrida sur la représentation du monstre pour neutraliser les peurs[582]. Bouguereau et ses compatriotes auraient-ils ainsi cherché à purger, corriger et neutraliser une homosexualité considérée menaçante qui s'affirme davantage dans la France du XIX^e^ siècle et qui constitue un geste moralement monstrueux à leurs yeux?

Cette nouveauté de représentation de l'homosexualité chez le cannibale chez certains artistes peut être en partie expliquée par la reconnaissance d'une homosexualité autonome et la crise de la représentation de la nudité masculine qui se produisent à la fin du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^ siècle. Pour atteindre une homosexualité autonome qui est séparée de l'hétérosexualité[583] au XIX^e^ siècle, la figure homosexuelle passe par deux étapes : l'efféminisation et la masculinisation. L'historien Philippe Ariès commente qu'à la fin du XVIII^e^ siècle, l'homosexuel troque son statut de simple pervers et y ajoute le qualificatif de monstre et d'anormal. Il est surtout reconnu par des marqueurs physiques observés par la médecine, plus précisément l'efféminisation des sujets, qui aide à son ostracisation de la société. Comme le monstre moral de Foucault qui perd ses marques physiques, l'homosexuel masculin perd peu à peu de sa féminité et de son système d'identification physique. Dans sa deuxième étape vers l'autonomie, l'homosexuel tente de sortir de sa clandestinité et de sa perversion en désirant acquérir une normalité au sein de la société tout en excluant l'hétérosexualité. Le modèle efféminé laisse alors place à un modèle viril, et normatif[584]. Ces deux modèles rappellent les figures masculines d'Abigail Solomon-Godeau où le mâle héroïque viril et le mâle éphèbe efféminé se côtoient dans la représentation du nu masculin autour de la Révolution française[585]. Selon Solomon-Godeau, avec la prise de conscience plus accrue d'une homosexualité autonome, l'homoérotisme de l'éphèbe féminisé et du corps mature herculéen

[581] Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 147.

[582] Voir la partie *2.1.2 Symbolique du monstre* du deuxième chapitre de ce mémoire.

[583] L'homosexualité n'est pas une invention du XIX^e^ siècle. Avant cette période, l'homosexualité était perçue comme des hétérosexuels qui adoptaient des comportements homosexuels, mais ils étaient excusés par certaines circonstances et n'excluaient pas les pratiques hétérosexuelles. Le XIX^e^ siècle introduit l'idée d'une homosexualité autonome qui s'oppose à une hétérosexualité normalisée. Malgré sa reconnaissance en tant qu'entité indépendante de l'hétérosexuel, l'homosexuel est quand même considéré comme un monstre anormal et pervers. Voir Philippe Ariès, *loc. cit.*, p. 58-60.; Régis Revenin, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870-1918*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 10.

[584] Cette normativité ne se traduit toutefois pas en bisexualité. Elle exclut toujours les relations hétérosexuelles. Voir Philippe Ariès, *loc. cit.*, p. 58-60.

[585] Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 1997, 264 p.

en art devient peu à peu problématique au XIX^e siècle et crée un malaise chez un public majoritairement masculin[586]. Le spécialiste des mœurs et de la sexualité à l'époque moderne et contemporaine, Thierry Pastorello, explique que l'homosexuel est perçu comme un problème au XVIII^e et XIX^e siècle, car il bouscule l'ordre social, mais aussi l'ordre naturel[587], correspondant ainsi à la vision du monstre moral de Foucault[588]. La nudité masculine ne peut plus véhiculer à la fois l'élévation des valeurs civiques et éthiques du néoclassicisme en même temps que l'homoérotisation du corps masculin[589]. L'homosexuel est, dès lors, stigmatisé comme jamais auparavant et la prise de conscience croissante de sa présence engendre un malaise dans la société.

De toutes les œuvres analysées représentant un cannibale caucasien à la beauté classique dans ce mémoire, celle de Bouguereau est certainement la plus sexuellement explicite. Selon l'historien Michael David Sibalis, après la Révolution française, les homosexuels, bien qu'étant encore l'objet de répression à l'occasion, n'ont plus à craindre la peine de mort[590]. Cependant, vers la moitié du XIX^e siècle, la police et la brigade des mœurs se montrent beaucoup plus sévères et font preuve de zèle dans leur effort pour endiguer l'homosexualité[591]. Une répression agressive de l'homosexualité est mise en place en France au moment où Bouguereau travaille sur *Dante et*

---

[586] *Ibid.*, p. 195-199.

[587] Thierry Pastorello, « Sodome à Paris : protohistoire de l'homosexualité masculine fin XVIII^ème – milieu XIX^ème siècle », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot (Paris VII), 2009, p. 167-168.

[588] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 59-60.; Philippe Ariès, *loc. cit.*, p. 58.; Victoria Thompson, « Creating Boundaries : Homosexuality and the Changing Social Order in France, 1830-1870 », dans Jeffrey Merrick et Brian T. Ragan (dir.), *Homosexuality in Modern France*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 122.; Thierry Pastorello, « La stigmatisation particulière du pédéraste passif dans les enquêtes de médecine légale dans la première partie du XIX^e siècle *», L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 3.1, 2009, n.p. En ligne. < http://journals.openedition.org/acrh/1850 >. Consulté le 22 août 2022.

[589] Anthea Callen, *Looking at Men : Anatomy, Masculinity and the Modern Male Body*, New Haven, Yale University Press, 2018, p. 71.

[590] La sodomie est décriminalisée en 1791 dans le Code pénal français, largement dû à l'influence de Cambacérès, lui-même homosexuel. Malgré un laxisme dans la répression des sodomites, s'ils sont tolérés, ils ne sont cependant toujours pas socialement acceptés. Voir Michael David Sibalis, « The Regulation of Male Homosexuality in Revolutionary and Napoleonic France, 1789-1815 », dans Jeffrey Merrick et Brian T. Ragan (dir*.), op. cit.*, p. 80, 95-96.; Julian Jackson, *Living in Arcadia : Homosexuality, politics, and morality in France from the liberation to AIDS*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 20.

[591] La tolérance qui existait autrefois disparaît presque complètement. Un nouvel « ordre moral » s'installe tranquillement et annonce un Second Empire strict et intransigeant sur la question sexuelle. Voir Félix Carlier, *Les deux prostitutions*, Paris, E. Dentu, 1887, p. 446-447.; Michael David Sibalis, *op. cit.*, p. 96.; Victoria Thompson, *op. cit.*, p. 113. Pour une étude détaillée de la situation, voir Pierre Hahn, *Nos ancêtres les pervers : La vie des homosexuels sous le Second Empire*, préface de Michael Sibalis, Saint-Martin-de-Londres, H&O, 2006 [1979], 216 p.

Virgile. Il n'est donc pas anodin que Bouguereau mette en scène deux hommes criminels dans une simulation de sodomie.

La lutte entre Schicchi et Capocchio est sensuelle par la proximité des corps et les deux semblent se livrer à un rituel sexuel[592]. La morsure au cou, semblable à la celle du vampire, équivaut à la pénétration sexuelle[593]. Comme préalablement établis, Schicchi et Capocchio adoptent un comportement animal[594]. Égratigner, mordre et tirer les cheveux sont des comportements sexuels communs chez les mammifères. Schicchi mord le cou de Capocchio, comme les félins le font pour stimuler leurs partenaires[595]. Avec sa main, Schicchi enlace Capocchio de manière possessive et l'égratigne sur les flancs. En tirant les cheveux de Schicchi et poussant sa tête vers l'arrière pour lui présenter son cou, Capocchio ne paraît pas être une victime, mais plutôt un partenaire consentant. Le dos cambré en signe de soumission et d'acception est un signe de lordose comme chez les mammifères femelles lors du rituel de l'accouplement[596]. De plus, le genou de Schicchi, qui pousse dans le bas du dos de son partenaire, fait office de phallus en érection. Griffolino

---

[592] Anthea Callen, *op. cit.*, p. 68. La connotation homoérotique de l'œuvre paraît être une nouveauté de Bouguereau. L'œuvre de Flaxman, dont Bouguereau s'inspire largement, n'est pas porteuse de référent sexuel, tout comme les autres représentations connues antérieures à Bouguereau mettant en scènes Schicchi et Capocchio. Pour des exemples, voir la note de bas de page 435 de la partie *4.1.1 Cannibale dantesque* de ce chapitre. Cette homoérotisation de Schicchi et Capocchio par Bouguereau semble être récupérée par Gustave Doré dans une illustration pour une version illustrée de *L'Enfer* de Dante de 1862 (fig. 97). Dans la gravure, Doré positionne Capocchio couché sur le ventre au sol avec Schicchi qui l'enfourche et l'étrangle avec ses deux mains. Les parties génitales de Schicchi sont alignées avec les fesses de Capocchio, simulant encore une fois un acte de sodomie entre les deux hommes nus. Selon la spécialiste de la littérature et des études féministes, Diana Fuss, l'anus masculin est comparable à la bouche. Ce sont deux orifices qui peuvent recevoir aussi bien qu'éjecter, d'où le lien entre l'oralité du cannibalisme et la sodomie. Voir Dante Alighieri, *op. cit.*, 1862b, p. 136-137.; Diana Fuss, « Monsters of Perversion : Jeffrey Dahmer and *The Silence of the Lambs* », dans Marjorie Garber, Jann Matlock et Rebecca L. Walkowitz (dir.), *Media Spectacles*, Londres / New York, Routledge, 1993, p. 182-184. Il est à noter qu'en 2019, *Dante et Virgile* de Bouguereau fait partie de l'exposition *Vampires. De Dracula à Buffy* à la Cinémathèque française à Paris. L'œuvre sert à faire un pont entre le cinéma et les autres arts visuels. Elle est placée dans la thématique du « Vampires érotiques » pour aborder l'homosexualité masculine. Voir Chloé Coppalle, « La Cinémathèque ouvre sa prochaine exposition "Vampires. De Dracula à Buffy" cette semaine! », *Toute la Culture*, 8 octobre 2019, n.p. En ligne. < https://toutelaculture.com/arts/expositions/la-cinematheque-ouvre-sa-prochaine-exposition-vampires-de-dracula-a-buffy-cette-semaine/ >. Consulté le 16 août 2022.

[593] Diane Arnaud, « Les marques du temps : Plasticité érotique et vampirisation iconique », dans Matthieu Orléan et Florence Tissot (dir.), *Vampires* (catalogue d'exposition), Paris, Cinémathèque française : Réunion des musées nationaux, 2019, p. 190.

[594] Voir la partie *2.3.4 Monstre moral/homme sauvage chez Bouguereau* du deuxième chapitre de ce mémoire.

[595] Frank A. Beach, « A review of physiological and psychological studies of sexual behavior in mammals », *Physiological Reviews*, vol. 27, nº 2, avril 1947, p. 247.

[596] Serge Wunsch, *loc. cit.*, p. 7.

d'Arezzo, couché au sol, a d'ailleurs les parties génitales alignées avec le postérieur de Capocchio, évoquant l'acte de sodomie[597] (fig. 1, détail 3). Il y a présence dans l'œuvre des deux étapes du processus d'autonomie de l'homosexualité tel que présenté par Ariès. Capocchio et sa gestuelle féminine représentent cette première étape de l'homosexuel efféminé, supplanté par l'homosexuel viril qu'est Schicchi. En faisant de Capocchio la victime soumise et possiblement consentante, Bouguereau punit le modèle de l'homosexualité efféminée qui est facilement identifiable dans la société[598]. Il donne ainsi raison à Lestringant qui considère le cannibalisme comme une forme de punition pour la déviance sexuelle[599]. Outre l'aspect punitif qui neutralise le danger de l'homosexualité, la distance narrative évoquée dans les stratégies des détournements de la nudité de l'art pompier permet aussi la justification de la présence d'une connotation homosexuelle explicite et repousse la désapprobation du code moral ou de l'ordre public. Élevé dans la religion catholique, mais aussi exposé aux valeurs du protestantisme, Bouguereau a un respect pour la religion et ses préceptes et est reconnu pour sa piété et sa morale. Il se situe politiquement vers la droite catholique avec sa préférence pour la paix et l'ordre public[600]. Il serait bien étonnant qu'il ne voie pas l'homosexualité comme une déviance morale et une menace à l'ordre et au bonheur familial.

Fortement associé au monstre moral chez Foucault avec l'homosexualité, l'inceste fait aussi partie de la narration de *Dante et Virgile*. Il se manifeste par la possible présence de Myrrha, condamnée pour avoir trompé son père de manière à vivre une relation incestueuse avec lui[601].

---

[597] Le coït anal fait partie des restrictions sexuelles mises en place par la religion et qui sont menacées de conséquences monstrueuses. Voir Olivier Roux, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS, 2008, p. 147-148.

[598] Bien qu'il ne soit pas socialement accepté, le modèle homosexuel viril s'intègre plus facilement en société, donc moins menaçant pour celle-ci. C'est probablement pourquoi Schicchi est l'agresseur dans cette scène et n'est pas « puni » pour sa déviance.

[599] Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 147. Plus généralement, dans l'Ancien Testament, Dieu punit les hommes en leur imposant de consommer de la chair humaine. Voir Le Lévitique, XXVI, 29; Deutéronome, XVIII, 53.

[600] Son père est catholique et sa mère protestante. Bouguereau avait aussi la réputation d'être prude et doté d'un grand conservatisme. Voir Damien Bartoli et Frederic C. Ross*, op. cit.*, 2010a, p. 443.; Didier Jung, *op. cit.*, p. 25, 27, 53, 98-99.; Stanton Thomas, « The Good, the Bad, and the Ugly », dans Tanya Paul et Stanton Thomas (dir.), *op. cit.*, p. 30.

[601] Voir la partie *1.2.5 Dante et Virgile* du premier chapitre de ce mémoire. Voir aussi Dante Alighieri, *op. cit.*, 1992 [1985]. p. 271.

Bouguereau n'est pas le seul à présenter des cannibales en relation avec l'homosexualité et une évocation punitive. Il existe une forte charge homoérotique en lien avec l'homosocialité dans le *Radeau de la Méduse* de Géricault. Selon Eve Kosofsky Sedgwick, spécialiste des *queer studies*, l'homosocialité se définit comme étant la relation entre hommes qui est fraternelle, sociale, intellectuelle, compétitive ou amicale. Il s'agit aussi d'une relation de désir entre deux hommes qui ne peut qu'être exprimé par l'entremise d'une femme[602]. Les deux thèmes, homosocialité et homosexualité, sont intrinsèquement liés, car au cœur de l'homosocialité résident une peur et une haine de l'homosexualité. L'homosocialité est aussi un moyen de cimenter le pouvoir masculin et de mettre à l'écart la femme[603]. Chez Géricault, les hommes qui sont physiquement à proximité l'un de l'autre, s'empilant sur le radeau, ayant dû créer des liens malgré l'adversité pour survivre, créent une mini-société sans femme pour incarner une représentation visuelle de l'homosocialité.

Pour la version définitive de son œuvre, Géricault décide de ne pas inclure la seule femme qui se trouvait à bord du radeau, malgré sa présence dans plusieurs de ses esquisses préparatoires[604]. Avec ce qu'Abigail Solomon-Godeau qualifie de système de différence sexuel sans la femme[605], Géricault établit une différenciation des genres entre ses personnages masculins[606] en adoptant les deux idéaux de beauté masculine : le corps héroïque viril et l'éphèbe efféminé. L'éphèbe devient le partenaire complémentaire de l'homme viril dans la différenciation des genres[607]. L'inclusion des deux modèles de Beau idéal masculin permet à la petite communauté homosociale du radeau

---

[602] Kososfky Sedgwick s'appuie sur les théories de René Girard et imagine un triangle amoureux où les deux rivaux masculins ont un rapport entre eux plus profond que celui qu'ils ont avec l'objet de leur convoitise : la femme. Cette femme sert de conduit sécuritaire au désir, sexuel ou non, qu'ils éprouvent l'un envers l'autre. Le danger de l'homosexualité est alors neutralisé par l'intermédiaire féminin. Voir Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 21.

[603] *Ibid.*, p. 1-3.

[604] Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit.,* p. 100.; Linda Nochlin, « Géricault, or the Absence of Women », *October*, vol. 68, printemps 1994, p. 45-47. Géricault a la réputation d'inclure très rarement des femmes dans ses œuvres. Dans une biographie sur la vie de l'artiste, Charles Clément, révèle : « Géricault, en effet, n'a pour ainsi dire jamais représenté de femmes ». Voir Charles Clément, *Géricault : Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1879, 3e éd., p. 217-218. Cependant Régis Michel apporte une nuance aux propos de Clément. Il souligne qu'à travers l'ensemble de son œuvre, Géricault dénie la femme dans sa féminité, mais ne l'abolit pas complètement. Il la transpose simplement sur un sujet masculin. Voir Régis Michel, *op. cit.*, p. 21.

[605] Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 1997, p. 61-91.

[606] Linda Nochlin, *loc. cit.*, p. 51.

[607] Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 1997, p. 63.; Thierry Pastorello, *op. cit.*, 2009, p. 164.

d'atteindre un équilibre naturel où le masculin et le féminin coexistent[608]. Si les deux modèles de masculinité étaient acceptés dans l'art du néoclassicisme, l'apparence de l'homosexuel autonome vient quelque peu changer la donne. Le retour aux « bonnes mœurs » avec la Restauration favorise un retour à l'ordre naturel des choses, ce qui ne concorde pas avec l'homosexualité qui constitue une entrave à la procréation et crée un malaise dans les relations homosociales[609]. L'homosexuel visible, c'est-à-dire l'éphèbe efféminé, menace les relations homosociales, car les hommes éprouvent une peur d'être catalogués comme homosexuels à cause de la proximité et la profondeur des liens qui existent entre eux et leurs relations masculines[610]. Cette exclusion des homosexuels de la société peut avoir joué un rôle dans la composition de l'œuvre de Géricault. Sur le radeau, il y a deux groupes de naufragés : les vivants et les morts. Géricault situe ses personnages, dont émanent un homoérotisme et une sensualité dérangeante susceptibles d'éveiller un désir dangereux chez un public masculin, dans la catégorie des morts, neutralisant de la sorte le danger qu'ils représentent.

Deux des corps inanimés adoptent des positions suggestives. Le cadavre à droite présente le bas de son corps avec ses jambes nues ouvertes (fig. 3, détail 4). Son torse et sa tête sont couverts par un drapé mouillé[611] finement déposé pour épouser les contours de son corps. Sa pose rappelle celle de l'Endymion[612] d'Anne-Louis Girodet (fig. 98). Un petit morceau de tissu couvre modestement ses parties génitales, bien que quelques poils pubiens soient perceptibles, et l'attention est concentrée sur ce qui est nié au regard. Le cadavre situé sur les genoux d'un vieil homme exhibe une nudité frontale totale et s'offre au regard sans pudeur (fig. 3, détail 2). Selon Corréard et

[608] La féminité et l'érotisme de la femme sont transposés dans l'éphèbe. Voir Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 1997, p. 89.

[609] Emmanuel Fureix, *loc. cit.*, p. 111.

[610] Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 88-89.

[611] Le drapé mouillé et l'eau qui entoure le radeau accentuent la féminité du personnage. Dans la tradition artistique, l'eau est rattachée à la féminité et la sexualité. L'eau est à la fois l'élément déclencheur de naissances (Vénus), mais aussi de transformations (Hermaphrodite) de certaines déités de l'Antiquité. Voir Ovide, « Livre IV : VI. Salmacis », *op. cit.* p.112-116.; Mechthild Fend, *Les limites de la masculinité : L'androgyne dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, trad. par Jean Bernard Torrent, Paris, La Découverte, 2011, p. 53-54. Voir aussi Klaus Theweleit, *Male Fantasies : women, floods, bodies, history*, trad. par Stephen Conway, Erica Carter et Chris Turner, Cambridge, Polity Press, 1987, 517 p.

[612] À la fin du XVIII[e] siècle, Endymion devient la personnification par excellence de l'érotisme masculin et de l'éphèbe. L'œuvre d'Anne-Louis Girodet, *Le Sommeil d'Endymion* (1791) est en majeure partie à l'origine de l'engouement pour le sujet. Voir Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, 1997, p. 66-75.

Savigny, il s'agit d'un jeune garçon de douze ans qui aurait rendu l'âme dans les bras d'un naufragé[613]. Avec son corps sinueux, il conserve encore quelques formes de son enfance. Il est l'incarnation même d'un Hyacinthe[614] qui se meurt dans les bras d'Apollon ou d'un Patrocle[615], dont le corps est rapatrié par Ménélas (fig. 99 et 100). Le jeune homme et celui qui le tient sont souvent appelés le « groupe du père et du fils ». Considérant l'érotisation du jeune homme, une connotation incestueuse est alors accolée à cette appellation. Un autre personnage à l'ambiguïté sexuelle est présent. S'il n'est pas encore mort, il est vraisemblablement très faible et peine à survivre (fig. 3, détail 5). Il fait partie probablement de ceux qui ont perdu la vie peu de temps après avoir été secourus[616]. Cet homme est situé au centre et est montré à mi-corps. Il s'accroche désespérément à l'épaule et au bras de son compagnon pour ne pas s'effondrer. Il est nu, mais lorsque le regard suit la ligne de ses hanches vers ses parties génitales, il est confronté à une évidence déconcertante. En portant son regard au bas ventre de l'homme, force est de constater que Géricault a omis d'attribuer un phallus à son personnage. Au lieu de l'organe sexuel masculin, une étendue de chair plane est représentée, ressemblant étrangement à l'organe sexuel féminin[617]. De plus, la lumière épouse le contour de sa hanche, donnant l'illusion d'être ronde comme celle d'une femme. Considérant la narration qui accompagne l'œuvre de Géricault, il n'est pas impossible de croire que ces corps morts n'ont pas été jetés à l'eau, comme tant d'autres, car ils allaient éventuellement être source de nourriture[618]. Comme chez Bouguereau, Géricault punit par la mort et le cannibalisme les personnages efféminés trop visibles et héroïse les hommes qui correspondent aux normes de la société.

---

[613] Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit*., p. 126.

[614] Hyacinthe était un jeune homme d'une grande beauté dont Apollon et Zéphyr étaient amoureux. Le disque d'Apollon le frappa mortellement lorsque Zéphyr, jaloux, fit dévier l'objet lancé par ce dernier. Les représentations de Hyacinthe le montrent en jeune homme éphèbe et efféminé. Voir Pseudo-Apollodore, *op. cit.*, p. 333.; Edith Hamilton, *op. cit.,* p. 110-111.

[615] Dans plusieurs interprétations de *l'Iliade* d'Homère, Patrocle est l'amant d'Achille. Il est tué au combat durant la guerre de Troie et sa mort propulse Achille dans une rage meurtrière où il tue le prince troyen Hector. Voir Homère, *Iliade*, trad. de Paul Mazon, Paris, Gallimard, 2000 [1937], p. 178, 240, 249, 379.; Edith Hamilton, *op. cit.,* p. 241-246.

[616] Des quinze naufragés secourus, cinq sont morts moins de deux jours après. Voir Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit*., p. 153.

[617] Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, 2002, p. 203-204.

[618] Alexandre Corréard et Jean Baptiste Henri Savigny*, op. cit*., p. 118.

Les fils efféminés de l'œuvre de Carpeaux peuvent s'inscrire dans ce même processus de punition et neutralisation de la déviance sexuelle[619]. Au moment de la production de l'œuvre de Carpeaux, le Second Empire[620] exige que les limites de la sexualité et des genres soient bien définies, de manière à éviter toute confusion. Par ailleurs, il est à noter qu'Ambroise Tardieu est l'auteur d'un des seuls ouvrages sur l'homosexualité à avoir été publié durant cette période[621]. En effet, dans son ouvrage, il cherche à catégoriser et identifier clairement l'homosexualité afin d'oblitérer toute incertitude ou zone grise. Sous le Second Empire, l'homosexuel doit se cacher et vivre son homosexualité dans la sphère privée[622]. Alors qu'elle était autrefois soupçonnée, la dégénérescence morale de l'homosexualité est officiellement et scientifiquement affirmée avec les travaux de Bénédict Augustin Morel (1809-1873)[623].

Encore ici, la présence des deux modèles d'homosexuels proposés par Ariès et de la nudité masculine conceptualisée par Solomon-Godeau peut être constatée. Carpeaux utilise le corps mature d'Ugolin pour faire contraste avec le corps plus juvénile de ses enfants. Ugolin est un modèle de virilité, dont la gestuelle peut être transposée sur un simulacre d'orgasme masculin puisque dans un geste d'autoérotisme, il se mordille les doigts (fig. 4, détail 1). Selon Freud, ce retour à la phase orale de l'enfance rappelle que la bouche est une zone érogène où les premiers

[619] Il ne semble pas y avoir de connotation homoérotique, ou même de processus punitif de la déviance sexuelle par le cannibalisme dans l'œuvre de Dufau. Contrairement à ceux de Carpeaux, les fils chez Dufau sont pratiquement tous habillés et n'affichent pas la sensualité de l'éphèbe.

[620] L'ordre moral est important pour le Second Empire. Napoléon III octroie au clergé deux fois plus de budgets qu'à l'éducation. Voir Pierre Hahn, *op. cit.*, p. 70-71.

[621] Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1859 [1857], 184 p.

[622] Les répressions à l'égard des homosexuelles sont tellement sévères de 1850 à 1870, qu'une panique s'empare de la communauté homosexuelle et que plusieurs d'entre eux quittent la France par précautions. Cet avertissement de rester dans la sphère privée n'est pas surprenant. Les rencontres entre homosexuels sont plus propices à se passer en public, grâce à un accès aux vespasiennes. Ces urinoirs publics voient le jour vers les années 1830 et sont largement répandus à travers Paris à la fin des années 1850 et le début des années 1860. Voir Félix Carlier, *op. cit.*, p. 446-447.; Régis Revenin, *op. cit.*, p. 36.; Julian Jackson, *op. cit.*, p. 21.

[623] Bénédict Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, J. B. Baillière, 1857, 700 p. Voir aussi George L. Mosse, « Nationalism and Respectability : Normal and Abnormal Sexuality in the Nineteenth Century », *Journal of Contemporary History : Sexuality in History*, vol. 17, nº 2, avril 1982, p. 229-230.; Victoria Thompson, *op. cit*, p. 115-116.; Sylvie Chaperon, « Les fondements du savoir psychiatrique sur la sexualité déviante au XIXe siècle », *Recherches en psychanalyse*, vol. 2, nº 10, 2010, p. 279. En ligne. < https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-2-page-276.htm >. Consulté le 24 août 2022.

plaisirs sexuels se manifestent et où l'organisation sexuelle est orale et cannibalique[624]. Le corps courbé sur lui-même et la contraction des muscles simulent un spasme de plaisir sexuel. Par ces gestes qui supposent un acte sexuel en présence de ses fils, l'Ugolin de Carpeaux passe de la simple masculinité idéale à la représentation de l'homosexuel viril et du père incestueux. Carpeaux non seulement érotise Ugolin en le présentant nu, mais il érotise aussi ses enfants. Le fils ainé à un corps de jeune homme tout en affichant une attitude d'accablement, presque éplorée, associée à la sensibilité féminine[625] (fig. 4, détail 5). Deux autres garçons sont au début de l'adolescence, ils n'ont vraisemblablement pas encore atteint une puberté complète, et un dernier fils exhibe encore les formes juvéniles de l'enfance. L'un de ses fils, appuyé sur la hanche droite d'Ugolin, affiche la même posture que l'Hyacinthe de Jean Broc (1771-1850) dans *La mort d'Hyacinthe* (1801), une œuvre mettant en scène un couple d'homosexuels éphèbes[626] (fig. 4, détail 6 et fig. 99). Jumelée avec l'érotisation d'Ugolin et sa connotation incestueuse homosexuelle, l'érotisation des enfants les inscrit dans le modèle de l'éphèbe efféminé de la nudité masculine. Carpeaux se fera reprocher ce choix de dévêtir ses protagonistes. Selon la critique, la nudité n'a pas raison d'être compte tenu de l'époque à laquelle la scène se déroule[627].

Carpeaux infuse donc intentionnellement une qualité homoérotique à sa composition par la gestuelle de ses personnages et par l'apparence de ceux-ci. Possiblement à titre de rétribution pour cette similitude avec l'homosexuel efféminé, les enfants finiront par être mangés par leur père.

En somme, les comportements considérés moralement monstrueux au XIX^{e} siècle sont donc bien présents durant la production des œuvres de Bouguereau, Dufau, Géricault et Carpeaux. En

[624] La sexualité et la prise de nourriture ne sont pas séparées dans les premiers stades de l'enfance. Voir Sigmund Freud, *op. cit.*, 2011 [1905], p. 161-164, 188, 197-198.

[625] Cette dichotomie entre l'héroïsme viril et la sensibilité féminine est introduite par Jacques-Louis David avec *Le serment des Horaces* (1785) où les hommes et les femmes sont divisés et relégués chacun dans une iconographie de représentation qui leur est propre. Voir Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 70-71.; Mechthild Fend, *op. cit.*, 2011, p. 67-81.

[626] Les amants Hyacinthe et Apollon.

[627] La scène se déroule au Moyen Âge et ne fait pas partie de la tradition des nus héroïques de l'Antiquité. La nudité complète d'Ugolin est un ajout des derniers instants. Avant ce changement, Ugolin avait un drapé sur les genoux et le dos. Voir Anne Middleton Wagner, *op. cit.* p. 170.; Michel Poletti et Alain Richarme, *op. cit.*, p. 20.; Édouard Papet et James David Draper (dir.), *op. cit.*, p. 77.

fait, toutes ses œuvres se positionnent à des moments historiques très près de grands bouleversements et événements. Par les différentes connotations qui lui sont rattachées, le cannibale caucasien devient alors le vecteur par excellence pour exprimer les angoisses, les frustrations ou même les peurs de la société française du XIX^{e} siècle.

CONCLUSION

Dans son roman *L'immoraliste,* André Gide (1869-1951) écrit « les plus belles œuvres des hommes sont obstinément douloureuses »[628]. Cette citation représente parfaitement l'allégorisation du monstre moral par le biais de la figure cannibale caucasienne. Derrière ce cannibale à la beauté idéale se cache une monstruosité morale qui accable la France depuis la Révolution française. Le cannibale représente un passé et un présent trouble avec lesquels les artistes et les Français.e.s ont du mal à se réconcilier. Cette nouvelle iconographie, combinée à une réalisation collective de la présence du monstre moral, s'inscrit dans la même lignée que ce que l'historien de l'art Mario Praz considère la prise de conscience de la beauté de l'horreur depuis le XVIII[e] siècle. Celle-ci entraîne une « recherche des sujets de beauté tourmentée et souillée »[629]. Il est donc tout à fait possible que William Bouguereau ait cherché à mettre en image le malaise engendré par différents comportements politiques et sociétaux avec sa figure du cannibale.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, il a été démontré que Bouguereau et l'art pompier ne sont pas aussi insipides et dépourvus de sens que le prétendent plusieurs ouvrages sur l'histoire de l'art. L'art pompier utilise des stratégies pour contourner les interdictions et les tabous, incite son public à réfléchir sur les œuvres et peut même être dénonciateur par moment. Bouguereau, lui-même témoin de révolutions et des séquelles qu'elles entraînent, est enclin au début de sa carrière à mettre sur toile le monde intérieur qui l'habite. Contrairement à la croyance populaire, l'art pompier et Bouguereau peuvent être porteurs de messages dans leur art. Au milieu du chaos qui l'entoure, Bouguereau produit *Dante et Virgile,* une œuvre qui étonne pour plusieurs raisons. Un choix de sujet atypique et une nouvelle façon de représenter la figure du cannibale qui va à l'encontre de son iconographie traditionnelle mènent à un questionnement sur les intentions de l'artiste.

Au XIX[e] siècle en France, une nouvelle figure du monstre émerge et se distingue du monstre traditionnel : le monstre moral. Le monstre moral foucaldien naît avec la Révolution française et s'impose avec le nouveau système judiciaire en place. Le deuxième chapitre de ce mémoire a

[628] André Gide, *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 78.

[629] Mario Praz, *op. cit.*, p. 46.

explicité que le monstre incarne ce que nous refusons d'admettre sur nous-mêmes et que sa présence en art permet de neutraliser le danger qu'il représente par ce que Jacques Derrida appelle un processus de domestication qui le rend moins menaçant. Le monstre traditionnel est visuellement identifiable par des marqueurs physiques qui ne laissent aucun doute sur sa monstruosité et qui permettent à son identification. À l'opposé, le monstre moral n'exhibe aucun attribut qui le démarque des gens qui l'entourent et ne dévoile en rien son statut. Les différents événements et bouleversements politiques qui accablent le XIX^{e} siècle français, jumelés à une prise de conscience nationale de l'existence du monstre moral en France, sont propices à l'élaboration d'une figure qui incarne cette nouvelle entité.

Cette nouvelle figure monstrueuse prend la forme du cannibale. Dans le troisième chapitre de ce mémoire, un examen de l'iconographie du cannibale a été suggéré. Il a été constaté que la figure du cannibale est traditionnellement représentée de manière à être ostracisée et devient l'emblème par excellence de l'altérité, c'est-à-dire tout ce qui ne ressemble pas à l'homme occidental. Viennent alors Bouguereau et certains de ses compatriotes qui rejettent cette iconographie de « l'autre » et remodèlent le cannibale dans un corps à la beauté classique. Outre Bouguereau, Fortuné Dufau, Théodore Géricault et Jean-Baptiste Carpeaux sont parmi les artistes français qui ont octroyé à leur cannibale un physique qui leur ressemblait. Le cannibale se voit soudainement incarné dans un tout nouveau corps qui le rapproche de l'homme caucasien civilisé. Ce corps idéal devient la personnification même de la nation française à travers un processus de construction d'une identité nationale au XIX^{e} siècle.

Le dernier chapitre a exploré plus en profondeur cette idée d'identité nationale en proposant l'inclusion de Dante Alighieri et ses écrits dans ce processus. Bouguereau, avec un cannibale caucasien et en choisissant un sujet tiré de la *Divine Comédie* du poète italien, consolide la notion d'identification de sa figure cannibale à la nation française. Jumelé à un concept de monstruosité morale présent dans le volet de *L'Enfer* de la *Divine Comédie*, ce nouveau cannibale devient un outil de dévoilement et de dénonciation de comportements jugés moralement monstrueux qui étaient jusqu'alors cachés ou délibérément oubliés. Du cannibalisme de l'identité à celui du peuple, en passant par l'esclavage jusqu'à la déviance sexuelle, tous ces comportements se voient associés à la figure du cannibale en concordance avec le monstre moral de Michel Foucault. Un processus punitif qui passe par la dévoration est aussi évoqué lorsque confronté à un comportement jugé

immoral et dérangeant. À travers le cannibale caucasien, les artistes comme Bouguereau rappellent les épisodes honteux de leur passé, de leur présent et les angoisses qui les accompagnent, forçant ainsi la nation française à regarder son propre reflet dans le miroir à travers l'image du mangeur d'hommes.

Les différents renvois et références présents dans l'œuvre de Bouguereau, mais aussi de Dufau, de Géricault et de Carpeaux permettent de conclure à un symbolisme et une intention liés à certains comportements jugés monstrueux au XIX^{e} siècle. Ces artistes utilisent la figure du cannibale pour rappeler à leur auditoire les événements horribles et traumatisants de leur histoire, rejetant ainsi le déni dans lequel la France semble se terrer. Bouguereau adopte la pratique de l'art pompier qui utilise des stratégies de détournement pour aborder des sujets épineux ou propices à créer un malaise et ainsi exposer le monstre moral qui existe chez le peuple français. La distance narrative, bien qu'utilisée principalement pour la justification de la nudité, est aussi utilisée pour aborder d'autres aspects de l'œuvre de Bouguereau. Le choix de représenter Schicchi est particulier, car il est un personnage mineur de la *Divine Comédie* et très peu présent en art. Ce choix met l'accent sur l'usurpation, crime dont Schicchi est coupable, et dont est accusé Louis-Napoléon Bonaparte durant son élection au parlement et sa course à la présidence en 1848. L'usurpation est voilée, car bien que Schicchi soit au premier plan de l'œuvre, le titre en est *Dante et Virgile*. Une lecture des écrits de Dante est nécessaire pour découvrir l'identité du condamné cannibale et son passé d'usurpation. La distance narrative, mais aussi l'aspect punitif de son œuvre, permet la justification de sa mise en scène d'un acte à forte connotation homosexuelle qui aurait probablement été jugé décadent et obscène sans ces deux aspects. Une stratégie de renversement des rôles est utilisée pour renvoyer au passé et au présent esclavagistes de la France. Bouguereau transpose l'iconographie de l'esclave sur la représentation de ses hommes caucasiens, leur faisant de la sorte porter le poids et la souffrance de l'asservissement qu'ils ont eux-mêmes imposés à leurs esclaves. Le seul aspect où Bouguereau n'utilise pas de stratégie de détournement est celui de l'acte cannibale. L'acte est commis directement sous les yeux du public contrairement aux autres artistes qui exercent une certaine pudeur et préfèrent représenter des scènes se déroulant avant ou après le tabou alimentaire. Bouguereau refuse de censurer un passé cannibale et renvoie au peuple français qui se dévore lui-même, littéralement et métaphoriquement, durant la Révolution de 1848 dont est témoin Bouguereau, mais aussi au cours de la Révolution française et des campagnes napoléoniennes.

Réflexion

Bien qu'il n'en soit pas question dans ce mémoire, la notion de deuil pourrait aussi être intimement liée au choix d'un cannibale caucasien par Bouguereau et ses compatriotes. Selon Sigmund Freud, le cannibalisme permet d'avoir accès au processus de deuil. Le philosophe aborde la notion de deuil et de la mélancolie, elle-même étroitement liée au mythe de Saturne[630]. En plus d'une prise de conscience de la culpabilité, une absolution de la violence est obtenue par l'absorption de l'autre[631]. Alors que le deuil est une réaction engendrée par la « perte d'un être aimé, ou bien d'une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal »[632], la mélancolie constitue une perte de l'estime de soi et un mécontentement moral[633] où la personne se considère « infâme, bon à rien et moralement répréhensible »[634]. Face aux événements, les artistes auraient à la fois éprouvé la notion de deuil dans la perte et le désenchentement de leurs idéaux, ainsi que celle de la mélancolie dans la honte et le malaise engendrés par les événements. La présence de cette nouvelle figure du monstre moral, et par conséquent du cannibale, permettrait au peuple français de mettre en marche le processus nécessaire pour faire face aux sentiments associés aux événements troublants de leur histoire qu'il avait auparavant niés ou rejetés. Bouguereau et ses compatriotes, par l'entremise du cannibale et de son allégorisation du monstre moral, permettent non seulement d'exposer cette monstruosité, mais aussi de l'accepter et possiblement d'engendrer un processus futur d'expiation de cette monstruosité.

Héritage du cannibale et monstre moral de Bouguereau

Cette nouvelle iconographie du cannibale caucasien qui incarne la monstruosité morale ne s'éteint pas avec le siècle qui l'a vue naître. Malgré les multiples incarnations artistiques du cannibale au fil des siècles, c'est la version de Bouguereau et ses acolytes qui a survécu au temps.

---

[630] Les œuvres de Géricault et Carpeaux représentent un personnage qui adopte la pose typique de la mélancolie en histoire de l'art : la main qui soutient la tête. Chez Géricault, il s'agit du vieil homme assis au premier plan avec le corps du jeune homme gisant sur ses genoux. Chez Carpeaux, son Ugolin offre une version modifiée où sa mâchoire est supportée par sa main, lui permettant en même temps de se mordiller les doigts. Voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy : Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Nendeln / Liechtenstein, Kraus reprint, 1979 [1964], 439 p.

[631] Sigmund Freud, *Totem et tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1993 [1913], p. 211-217.

[632] Sigmund Freud, *op. cit.*, 2011 [1917], p. 45.

[633] *Idem.*, p. 53.

[634] *Idem.*, p. 49.

Bien que le monstre moral ne soit plus automatiquement associé à la figure cannibale aujourd'hui, c'est certainement grâce à celle-ci qu'il a pris une forme corporelle en art.

D'une certaine manière, le cannibale français caucasien permet au septième art, nouveau médium visuel de la fin du XIX^{e} siècle, d'introduire un monstre qui n'a pas besoin d'effets spéciaux ou de maquillage pour horrifier son public. Le cannibale caucasien rend visible l'invisibilité du monstre moral et introduit la possibilité de l'incarner physiquement. Les premières apparitions du monstre moral au cinéma remontent aux années 1930. Ce nouveau monstre coïncide avec la montée en Europe d'une barbarie humaine qui connaît son apogée durant la deuxième guerre mondiale avec les camps d'extermination nazis. L'Autrichien Fritz Lang (1890-1976) réalise en 1931 le film *M le maudit*[635] dans lequel l'intrigue repose autour d'un tueur d'enfants[636]. La prémisse du film est que les monstres sont parmi nous et les personnages s'accusent sans cesse entre eux d'être les coupables de ces crimes ignobles[637]. La violence brute et dure qui accompagne ces accusations démontre que ce n'est pas l'autre qui est dangereux, mais bien soi-même. Une fois découvert, M doit porter la lettre « M » sur ses vêtements pour faciliter son identification. Il est tellement discret et peu visible que sans ce signe, la population ne pourrait déceler sa nature monstrueuse. Les Allemands, se sentant pointés du doigt et jugés pour leur adhésion au nazisme ainsi qu'à la rhétorique selon laquelle toute race qui n'est pas aryenne est méprisable, désapprouvent le film et le réalisateur[638]. Lang s'inspire largement du tueur en série allemand Peter Kürten, surnommé le « Vampire de Düsseldorf ». Le personnage de Lang ne commet pas d'actes d'anthropophagie, mais Kürten avoue s'être abreuvé du sang de ses victimes. Le nouveau cannibale français du XIX^{e} siècle devient donc une source directe d'inspiration de la naissance du monstre moral au cinéma et a rendu possible une traduction visuelle d'une monstruosité intérieure.

---

[635] Fritz Lang, *M le maudit*, Allemagne, Nero Filmgesellschaft, film, 1931, 117 min.

[636] Patrick McGilligan, *Fritz Lang : The Nature of the Beast, a Biography*, New York, St-Martin's Press, 1997, p. 149-150. Tom Philbin, *I, Monster : Serial Killers in Their Own Chilling Words*, Amherst, Prometheus Books, 2011, p. 145-146.

[637] Au début de la production, le film portait le titre *Meurtriers parmi nous*. Voir Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, New York, Da Capo Press, 1986, p. 111.

[638] *Ibid.*, p. 111.; Stéphane Audeguy, *Les monstres : Si loin et si proches*, Paris, Gallimard, 2007, p. 86-87.

La figure cannibale telle qu'elle est connue aujourd'hui est encore conforme à cette iconographie qui apparaît en France au XIX^e siècle. Le plus cèlèbre exemple est celui du personnage d'Hannibal Lecter tiré du roman *Le silence des agneaux*[639] de Thomas Harris publié en 1988 et du film du même titre du réalisateur Jonathan Demme[640] sorti en 1991. Le roman et le film décrivent un Hannibal Lecter distingué, intelligent et cultivé : un homme du monde[641]. Il est le digne héritier des cannibales de Bouguereau et ses compatriotes. Recréant le processus de transformation d'un monstre physique vers le monstre moral tel que conceptualisé par Foucault, la version littéraire d'Hannibal Lecter évacue complètement l'imperfection physique du personnage. Dans le roman *Le silence des agneaux*, Lecter est polydactyle, c'est-à-dire qu'il a six doigts à la main gauche, ce qui attire constamment le regard des gens qui le côtoient[642]. Cette distraction visuelle lui permet de cacher une clé dans sa main droite pour ensuite réussir son évasion de la prison dans laquelle il se trouve[643]. Dans le roman subséquent de Harris, *Hannibal*[644], Lecter complète sa transformation totale en monstre uniquement moral puisqu'il subit une intervention chirurgicale pour l'ablation de l'appendice supplémentaire[645]. Hannibal le cannibale, sous l'apparence d'un homme raffiné et éduqué, symbole par excellence de la civilisation, cache sa monstruosité morale.

La popularité littéraire, cinématographique et télévisuelle[646] d'Hannibal Lecter témoigne de notre fascination pour ce monstre. Malgré son statut de vilain et le caractère ignoble de ses gestes, il est le personnage central auquel le public s'identifie. Georges Canguilhem avait vu juste lorsqu'il déclare que le monstre suscite à la fois un dégoût et une attirance à son égard[647].

---

[639] Thomas Harris, *Le silence des agneaux*, trad. par Monique Lebailly, Paris, Albin Michel, 1990 [1988], 337 p.

[640] Jonathan Demme, *The silence of the lambs*, États-Unis, Strong Heart Productions, film, 1991, 118 min.

[641] Rachel Dogget, Monique Hulvey et Julie Ainsworth (dir.), *op. cit.*, p. 15.

[642] Thomas Harris, *op. cit.*, 1990 [1988], p. 23, 153.

[643] *Ibid.* p. 222.

[644] *Idem*, *Hannibal*, trad. par Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, 2000 [1999], 493 p.

[645] *Ibid.*, p. 104, 134, 387.

[646] Une série télévisée mettant en vedette Hannibal est créée en 2013 et est en onde pour trois saisons. Voir Bryan Fuller (créateur), *Hannibal*, États-Unis, Dino de Laurentiis Company / Living Dead Guy Productions / AXN Original Productions / Gaumont International Television, 2013-2015, 39 épisodes.

[647] Georges Canguilhem, *op. cit.*, p. 173.

Plus récemment, la série télévisée *Monstre : L'histoire de Jeffrey Dahmer*[648] offre un rendu dramatique de la vraie histoire de Jeffrey Dahmer, tueur en série cannibale qui a été actif de 1978 à 1991 aux États-Unis. Le cannibale de Milwaukee répond à presque toutes les formes de monstruosité morale auquel l'œuvre de Bouguereau est associée. Dahmer, fervent adepte de musculation, avait un corps digne de la statuaire grecque, le rendant ainsi plus attirant pour ses victimes[649]. Celles-ci, majoritairement des hommes africains-américains, rappellent la domination et la consommation de l'homme blanc sur les peuples colonisés[650]. Après avoir violé et tué ses victimes, pas toujours dans cet ordre, Dahmer consommait certaines parties de leur corps. Ayant lui-même une attirance pour les hommes[651], Dahmer ciblait des hommes faisant partie de la communauté gaie où il résidait, écho flagrant au rituel punitif de l'homosexualité par le cannibalisme[652]. Le seul aspect du cannibale de Bouguereau auquel Dahmer ne semble pas correspondre est celui de l'usurpation. Cependant, il pourrait être débattu que Dahmer voulait s'approprier ses victimes en les mangeant. Dans une entrevue à l'émission *Inside Edition* après son incarcération en 1993, Dahmer déclare qu'il voulait posséder ses victimes et souhaitait qu'elles soient partie intégrante de sa personne de façon permanente par leur consommation[653]. Si Dahmer avait sévi au XIX^e^ en France, il aurait certainement pu servir de modèle à Bouguereau pour le personnage de Schicchi.

---

[648] Ryan Murphy et Ian Brennan (créateurs), *Monstre : L'histoire de Jeffrey Dahmer*, États-Unis, Prospect Films / Ryan Murphy Productions / Netflix, série télévisée, 2022, 10 épisodes.

[649] Andrew Holloran, « C.S. Notebook : Abandoned », *Christopher Street*, n^o^ 18, juin 1992, p. 3.

[650] Il est avancé que l'origine ethnique des victimes de Dahmer est la raison pour laquelle il a réussi à fuir la justice si longtemps. La police et le public portaient peu d'importance à la disparition d'hommes racisés. Voir Anonyme, « Dahmer Case Unleashes Black Anger in Milwaukee Residents Accuse Police of Being Indifferent to Minority Concerns », *The Christian Science Monitor*, 16 août 1991, n.p.; Joan Ullman, « "I carried it too far, that's for sure" : A first-person report from the insanity trial of Jeffrey Dahmer », *Psychology Today*, vol. 25, n^o^ 3, mai 1992, p. 28-31.; Diane Fuss, *op. cit*., p. 199.; p.; Richard Tithecott, *Of Men and Monsters : Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, p. 76-77.

[651] Dahmer refuse d'utiliser le terme homosexuel. Il semble accepter qu'il soit uniquement attiré par la gent masculine, mais méprise ce côté de lui-même. Voir Andrew Holloran, *loc. cit.*, p. 4.; Richard Tithecott, *op. cit.*, p. 73-74.

[652] Dahmer dément cependant avoir choisi ses victimes en fonction de leur ethnicité et de leur orientation sexuelle. Il prétend que sa motivation était simplement de trouver de jeunes hommes d'une grande beauté. Voir Nancy Glass et Esther Pessin (prod.), *Inside the Mind of Jeffrey Dahmer : Serial Killer's Chilling Jailhouse Interview*, New York, extrait d'émission de télévision *Inside Edition*, son, couleur, février 1993, 17 min. 11 sec. En ligne. < https://www.insideedition.com/jeffrey-dahmers-dark-thoughts-exposed-in-chilling-1993-inside-edition-jailhouse-interview-49200 >. Consulté le 7 novembre 2022.

[653] *Ibid.*

Depuis le XIX[e] siècle, plusieurs artistes ont emboîté le pas à Bouguereau et à ses compatriotes, faisant du cannibale un symbole de l'homme occidental et de la civilisation. Il n'est plus uniquement le colonisé primitif, le monstre grotesque, ou l'être dont l'humanité est niée. Il est aussi très rarement féminin[654]. Les artistes ont laissé derrière eux des centaines d'années de stéréotypes raciaux et sociaux en s'éloignant de la vision occidentale du cannibale qui incarne l'altérité.

Foucault considérait son monstre moral non pas comme une rupture avec le monstre physique, mais plutôt une évolution de celui-ci. Maintenant que le cannibale n'est plus exclu de la civilisation et qu'il s'éloigne de la vision archaïque et stéréotypée d'autrefois, nous sommes en droit de nous questionner sur l'état de ce changement. Peut-on considérer ce changement comme une évolution? Considérant que l'acte abject de manger l'autre est toujours présent, est-ce que cette nouvelle incarnation du cannibale est vraiment une meilleure version de lui-même? Comme le déclare le poète et écrivain Stanisław Jerzy Lec : « Quand un cannibale mange avec une fourchette et un couteau, est-ce un progrès? »[655].

[654] Un film français de 2016 est parmi une des rares exceptions. La protagoniste est une jeune femme cannibale. Il est à noter que celle-ci éprouve un désir cannibale teinté d'homosexualité envers sa colocataire. Voir Julia Ducournau, *Grave*, France /Belgique, Petit Film / Rouge International / Frakas Productions, film, 2018, 98 min. Le film *Bones and All* du réalisateur Luca Guadagnino sorti en novembre 2022 semble aussi avoir une héroïne cannibale au cœur de son intrigue. La nouveauté du film ne m'a pas permis de le visionner avant la remise de ce mémoire. Voir Luca Guadagnino, *Bones and All*, États-Unis, Frenesy Film Company / Per Capita Productions / The Apartment Pictures / Memo Films / 3 Marys Entertainment / Elafilm / Tenderstories, film, 2022, 130 min.

[655] Stanisław Jerzy Lec, *Nouvelles pensées échevelées*, trad. par André et Zofia Kozimor, Paris, Payot & Rivages, 2000 [1957], p. 47.

FIGURES

INTRODUCTION

Fig. 1 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 1 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 2 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 3 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 4 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 5 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 6 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 1, détail 7 : William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.

Fig. 2 : Fortuné Dufau, *La Mort d'Ugolin*, 1800.

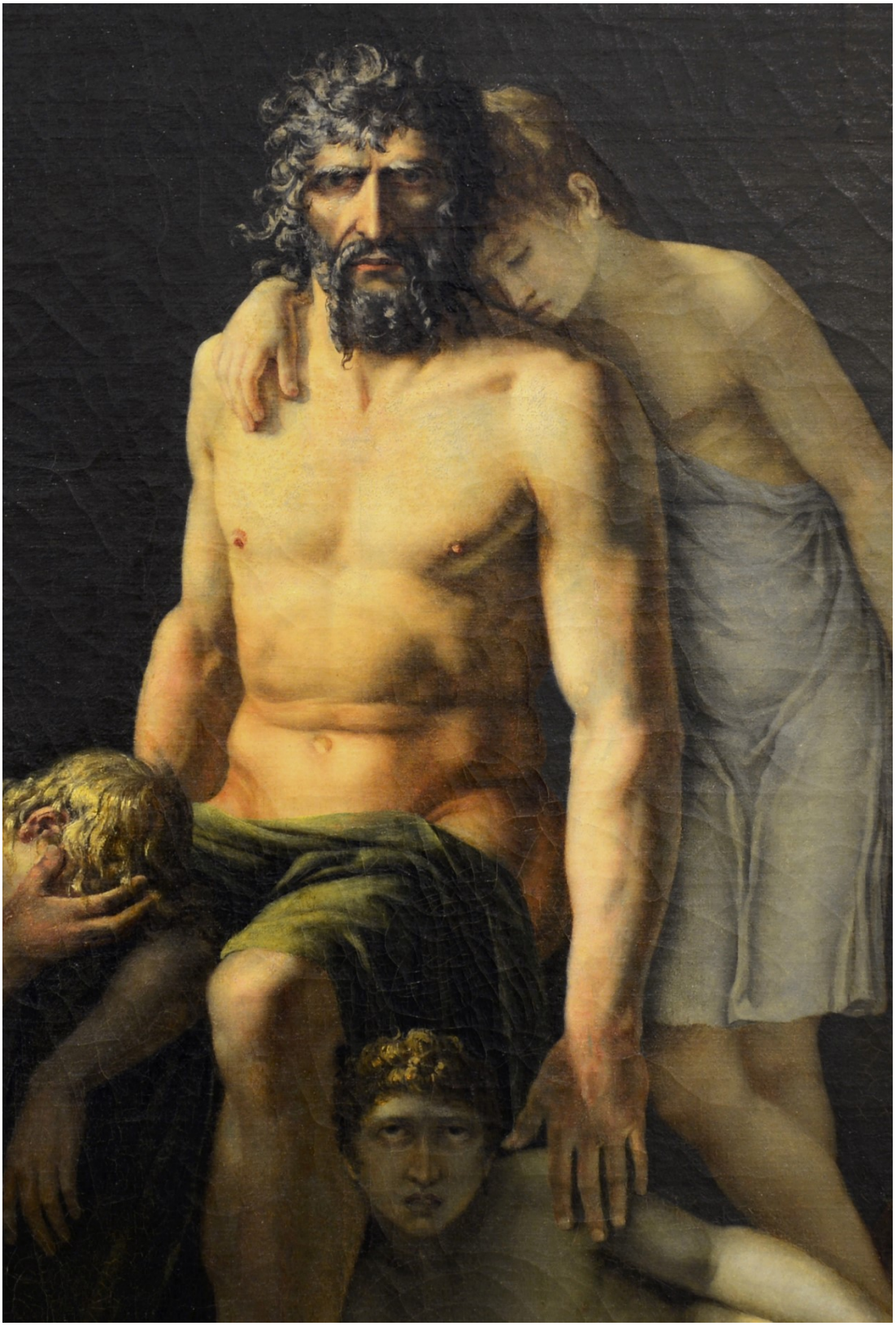

Fig. 2, détail 1 : Fortuné Dufau, *La Mort d'Ugolin*, 1800.

Fig. 3 : Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

Fig. 3, détail 1 : Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

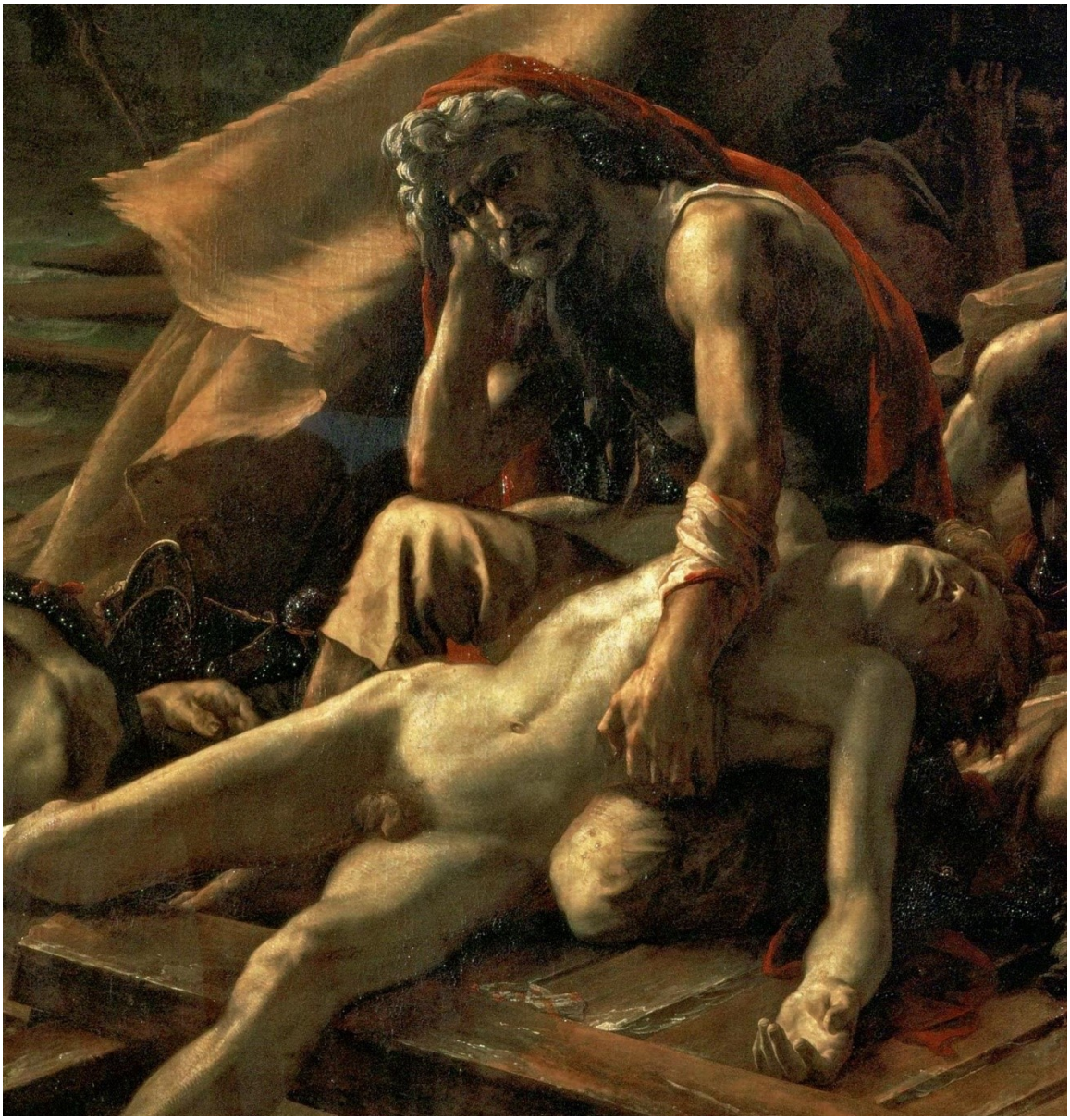

Fig. 3, détail 2 : Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

Fig. 3, détail 3 : Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

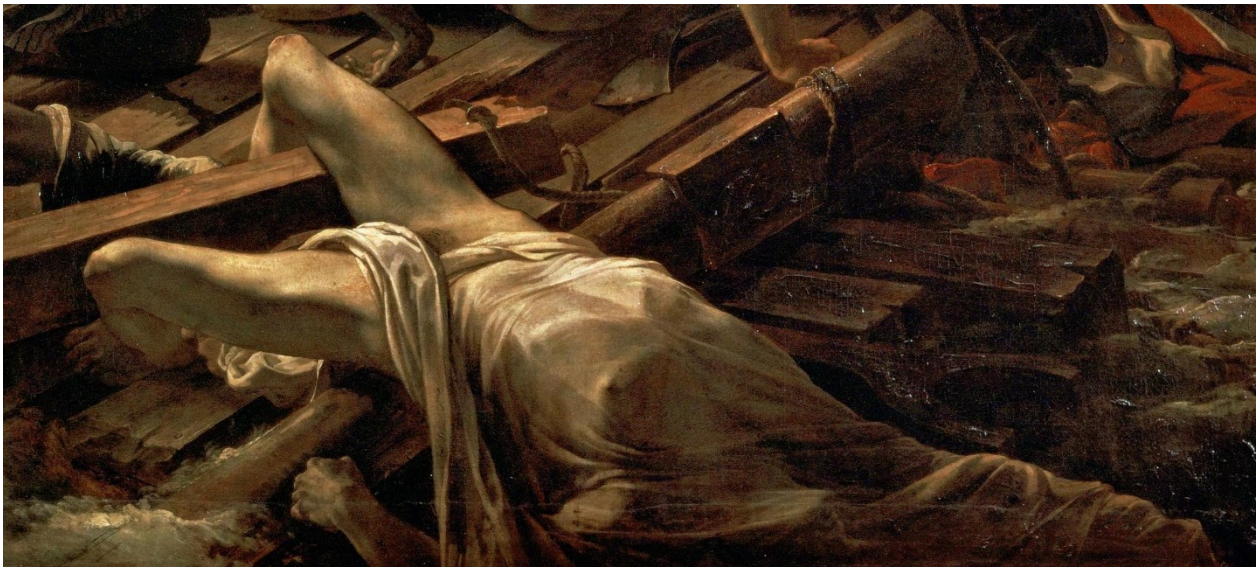

Fig. 3, détail 4 : Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

Fig. 3, détail 5 : Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

Fig. 4 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

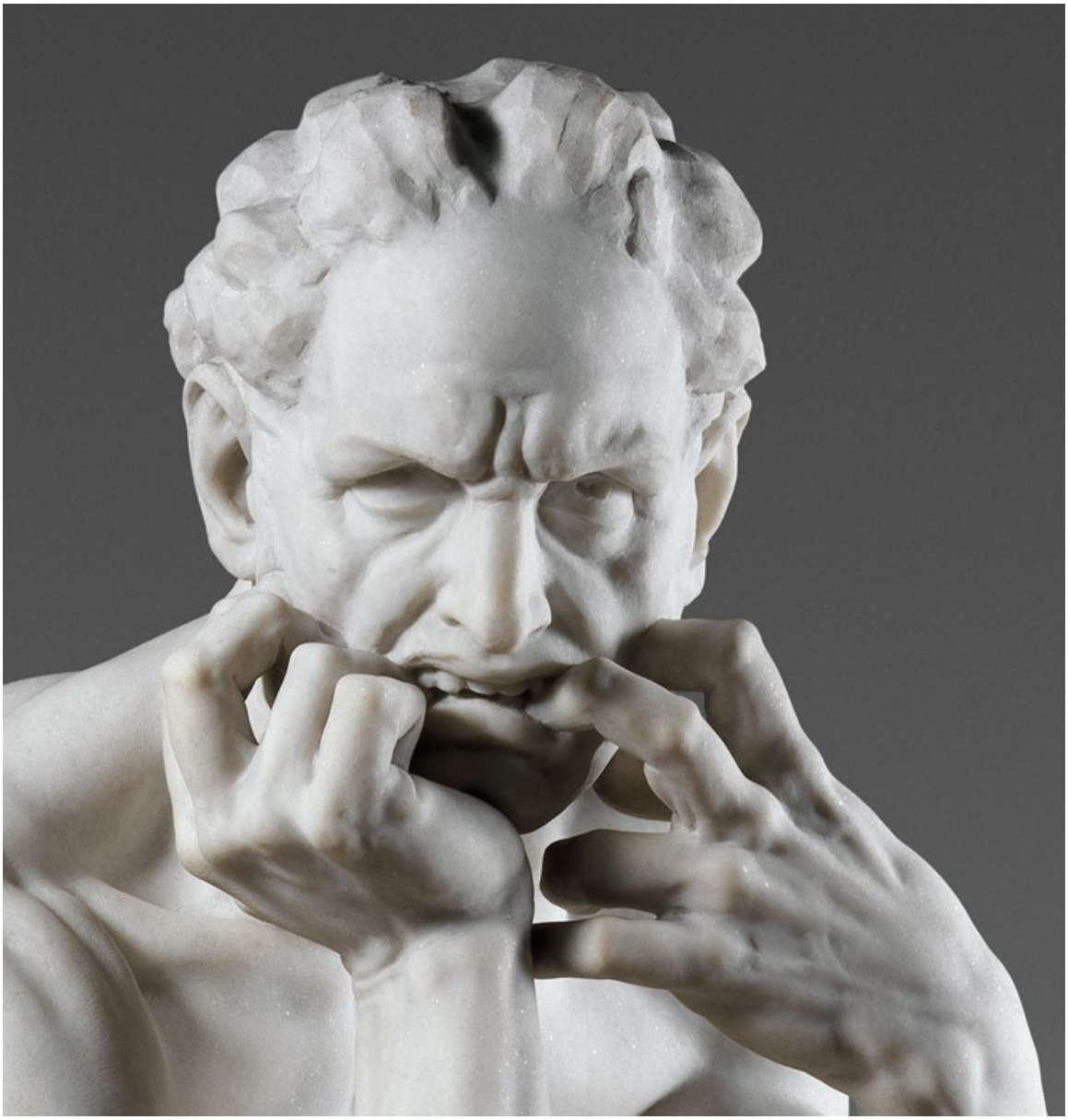

Fig. 4, détail 1 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

Fig. 4, détail 2 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

Fig. 4, détail 3 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

Fig. 4, détail 4 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

Fig. 4, détail 5 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

Fig. 4, détail 6 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses quatre fils*, 1865-1867.

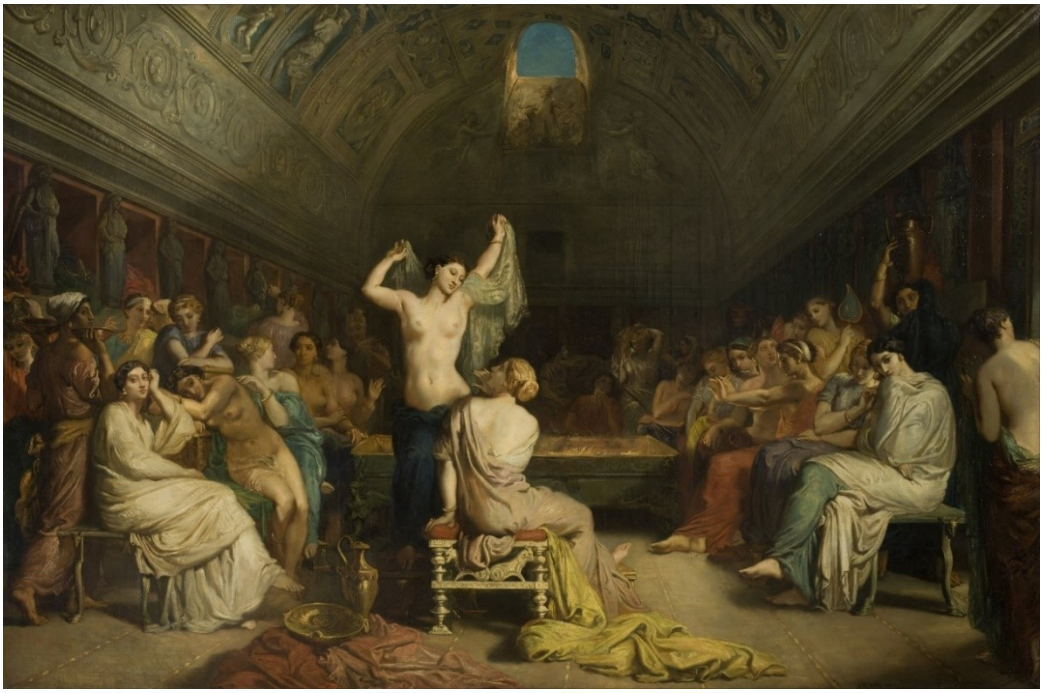

Fig. 5 : Théodore Chassériau, *Le Tepidarium*, 1853.

Fig. 6 : Émile Friant, *La Toussaint*, 1888.

Fig. 7 : William Bouguereau, *La Vierge, L'enfant Jésus et Saint Jean Baptiste*, 1882.

Fig. 8 : Paul Laroche (dit Hippolyte de La Roche), *L'Enfance de Pic de la Mirandole*, 1842.

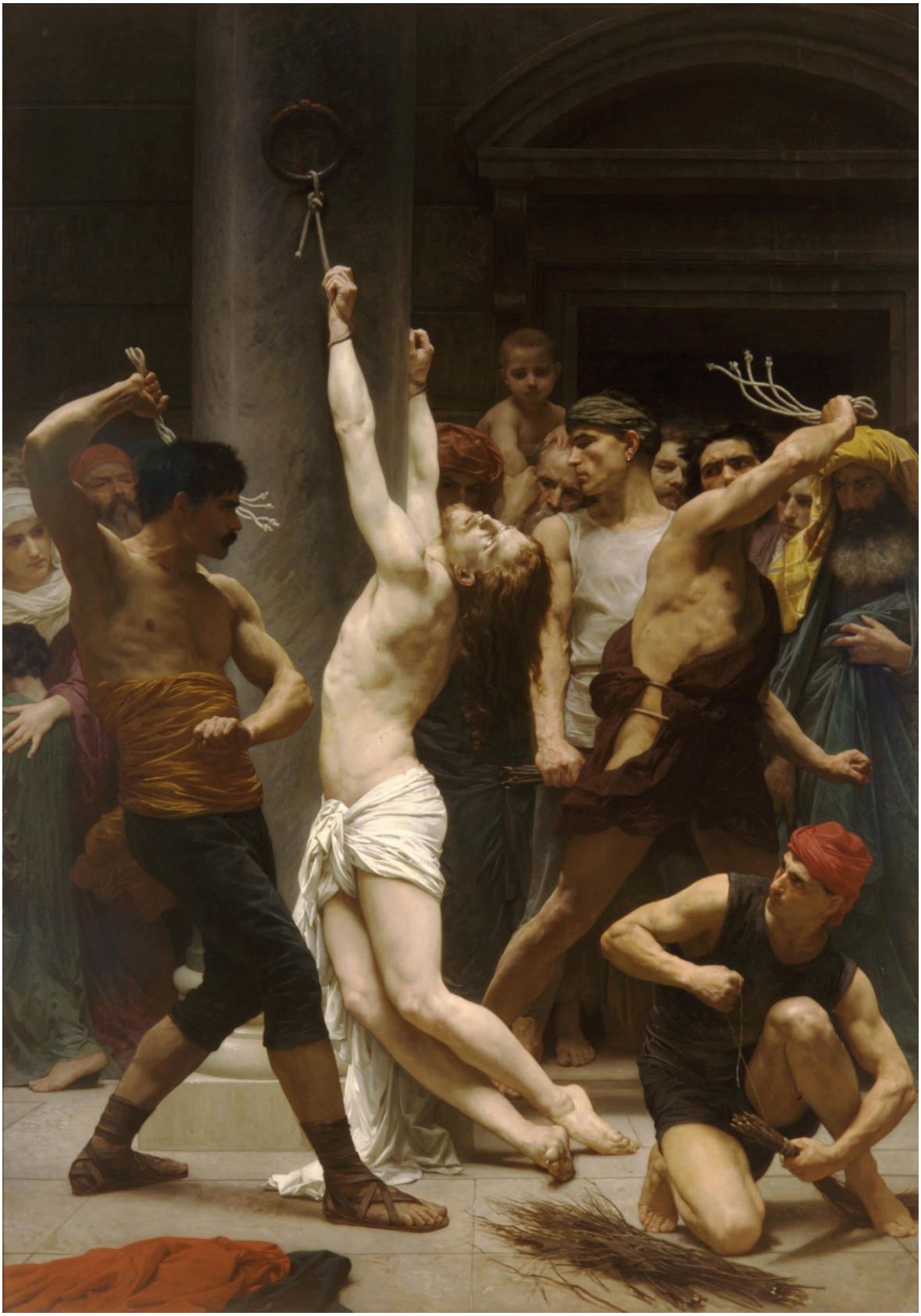

Fig. 9 : William Bouguereau, *Flagellation de Notre Seigneur Jésus Christ*, 1880.

Fig. 10 : Alexandre Cabanel, *La naissance de Vénus*, 1863.

Fig. 11 : William Bouguereau, *Les Oréades*, 1902.

Fig. 12 : Amaury-Duval (Eugène-Emmanuel-Amaury Pineu-Duval), *Naissance de Vénus*, 1862.

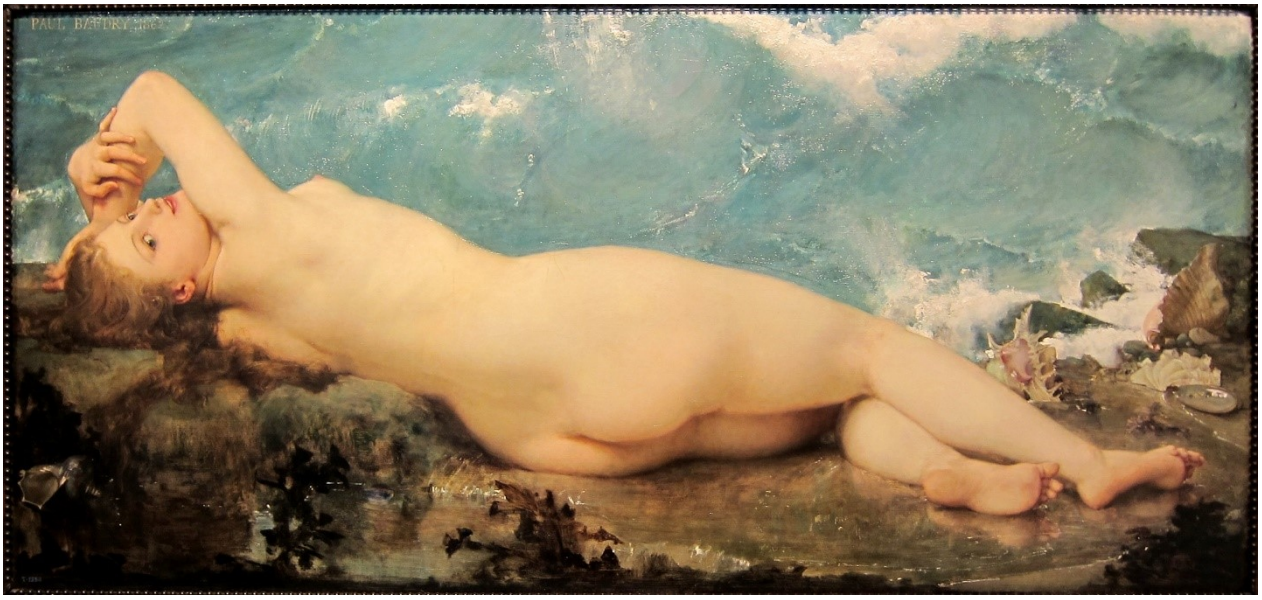

Fig. 13 : Paul Baudry, *La perle et la vague*, 1862.

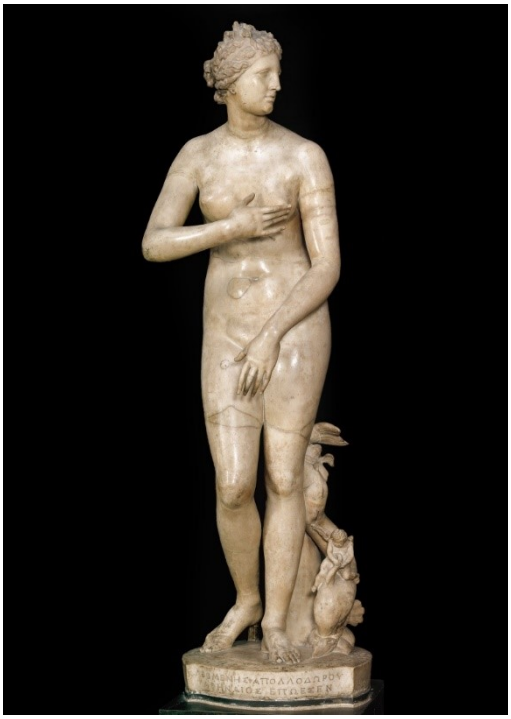

Fig. 14 : Anonyme (d'après Scopas), *Vénus de Médicis*, fin du II^{e} siècle avant notre ère-début I^{er} siècle avant notre ère.

Fig. 15 : Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853.

Fig. 16 : Edouard Manet, *Olympia*, 1863.

Fig. 17 : Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, 1893.

Fig. 17, détail 1 : Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, 1893.

Fig. 17, détail 2 : Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, 1893.

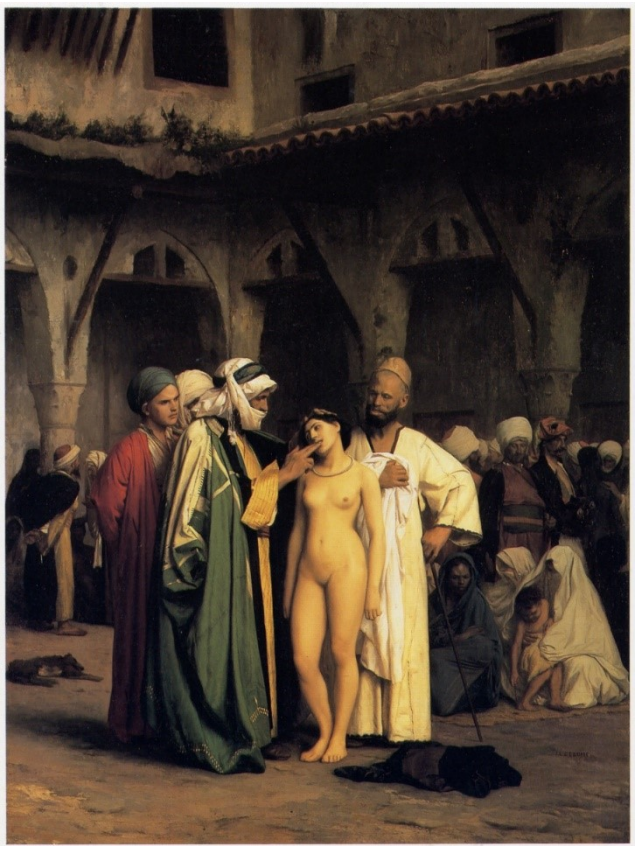

Fig. 18 : Jean-Léon Gérôme, *Le marché d'esclaves*, 1866.

Fig. 19 : Alexandre Cabanel, *Albaydé*, 1848.

Fig. 20 : Anonyme, *La Grève des mineurs (Tableau d'Alfred Roll)*, parue dans Le Petit Journal. Supplément illustré, n° 97, samedi 1er octobre 1892, p. 320.

Fig. 21 : Jean-Hippolyte Flandrin, *Napoléon III, en uniforme de général de division, dans son Grand Cabinet aux Tuileries, en 1862*, 1862.

Fig. 22 : Thomas Couture, *Romains de la décadence*, 1847.

Fig. 23 : William Bouguereau*, Égalité devant la mort*, 1848.

Fig. 24 : William Bouguereau, *Tête d'expression : Le dédain*, 1850.

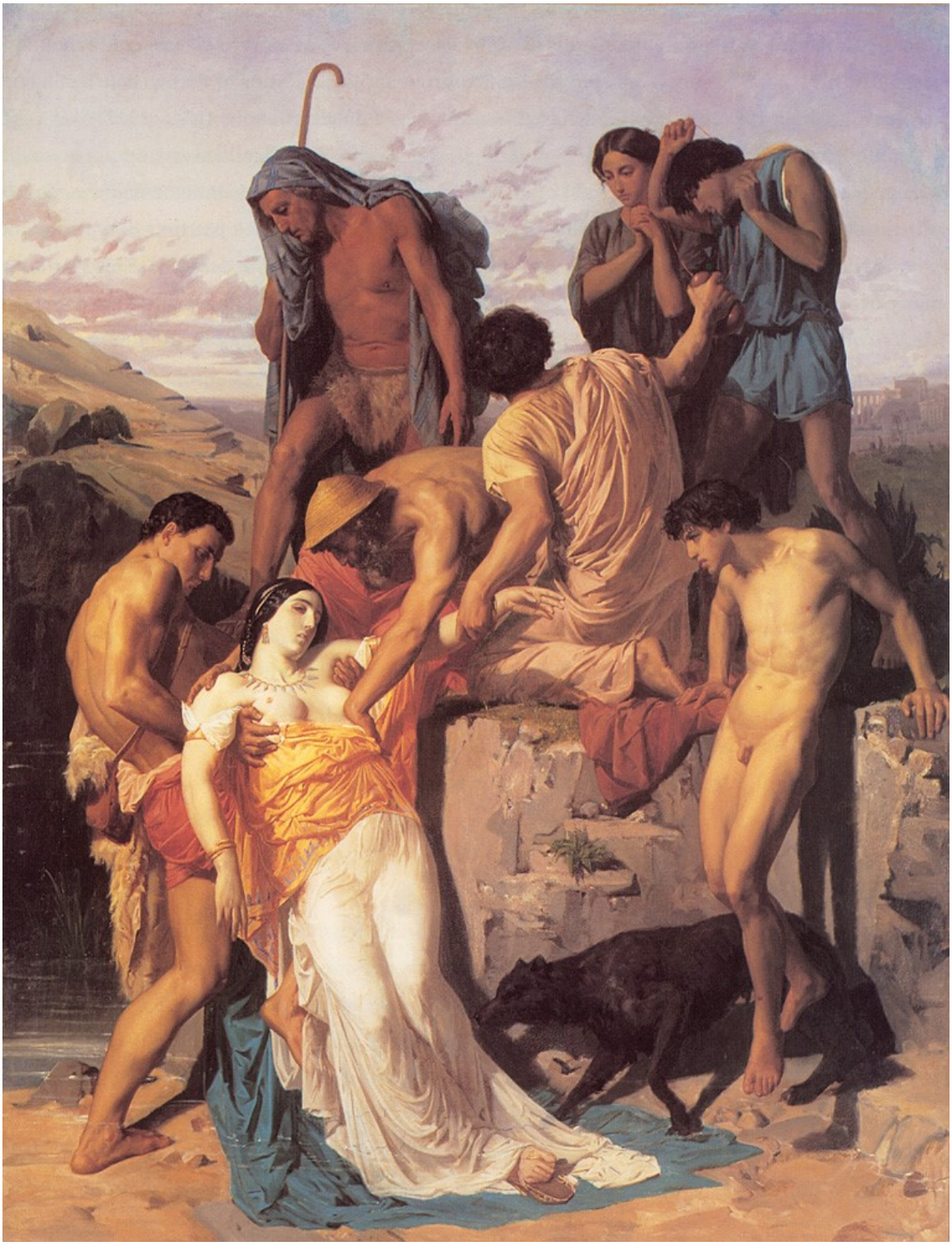

Fig. 25 : William Bouguereau, *Zénobie retrouvée par les bergers sur les bords de l'Araxe*, 1850.

Fig. 26 : William Bouguereau, *L'amour fraternel*, 1854.

Fig. 27 : William Bouguereau, *Sainte famille*, 1863.

Fig. 28 : William Bouguereau, *Parure des champs*, 1884.

Fig. 29 : William Bouguereau, *Pastourelle*, 1889.

Fig. 30 : Jean-François Millet, *Des glaneuses* dit aussi *Les glaneuses*, 1857.

Fig. 31 : Jules Breton, *Rappel des glaneuses*, 1859.

Fig. 32 : Jean-François Millet, *Un vanneur*, 1847-1848.

Fig. 33 : William Bouguereau, *La jeunesse de Bacchus*, 1884.

CHAPITRE 2

Fig. 34 : *Le chamane dansant* ou *Le sorcier*, 14 000 avant notre ère (Magdalénien moyen).

Fig. 35 : François Perrier, *Acis et Galatée se dérobant au regard de Polyphème*, *c.* 1645-1650.

Fig. 36 : Nicolas Poussin, *Bacchanale devant une statue de Pan*, *c.* 1633.

Fig. 37 : Antoine-Louis Barye, *Panthère saisissant un cerf*, œuvre modelée avant 1847.

Fig. 38 : Antoine-Louis Barye, *Thésée et le Minotaure*, 1843.

Fig. 39 : Bernardo Buontalenti, *Tête de lion*, Renaissance.

Fig. 40 : Flaminio Vacca né Vacchi, *Lion de Médicis*, 1598.

Fig. 41 : Antonio Canova, *Lion endormi* (décoration de la tombe du Pape Clément XIII), 1783-1792.

CHAPITRE 3

Fig. 42 : Johann Froschauer, *Woodcut of South American Indians*, 1505.

Fig. 43 : Théodore de Bry, pour Bartolomé de las Casas, image tirée de *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Francfort, Théodore de Bry et Ioannis Saurri, 1598, p. 50.

Fig. 44 : Cham, *Nouvelle bouillabaisse dramatique par M^r. Dumas père*, parue dans Le Charivari, mercredi 31 mars 1858, n.p.

Fig. 45 : André Gill, *Un morceau de...prince (cuisine zoulou*), image parue dans *La Lune Rousse*, n° 119, dimanche 16 mars 1879, p. 2-3.

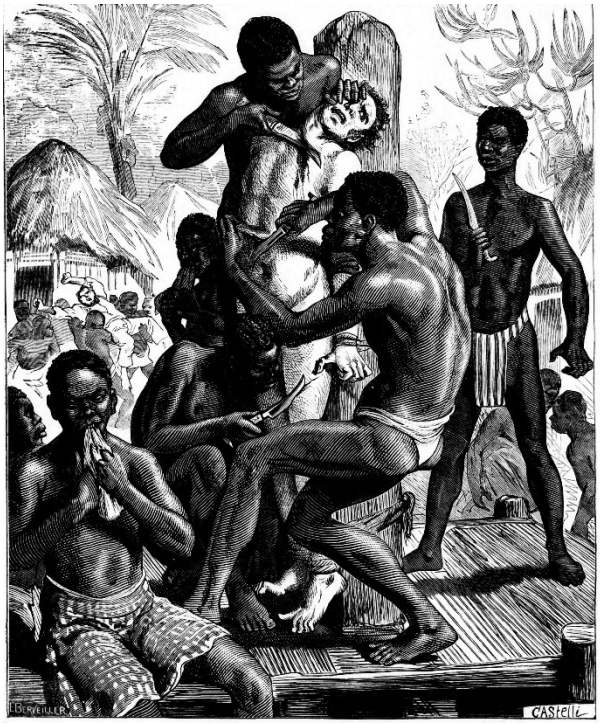

Fig. 46 : Horace Castelli, *Les Anthropophages – Le chef choisit son morceau qu'il découpa*, page couverture et image tirée de Bénédict-Henri Revoil, « La vie sauvage : Les Anthropophages », *Journal des Voyages et des Aventures de Terre et de Mer*, nº 47, dimanche 2 juin 1878, p. 321.

Fig. 47 : Pierre Paul Rubens, *Saturne dévorant un de ses fils*, 1636-1637.

Fig. 48 : Giulia Lama, *Saturne dévorant son fils*, *c.* 1735 ou *c.* 1720-1723.

Fig. 49 : Giovanni Marchiori, *Saturno*, 1765.

Fig. 50 : Francisco de Goya, *Saturne dévorant ses enfants*, 1820-23.

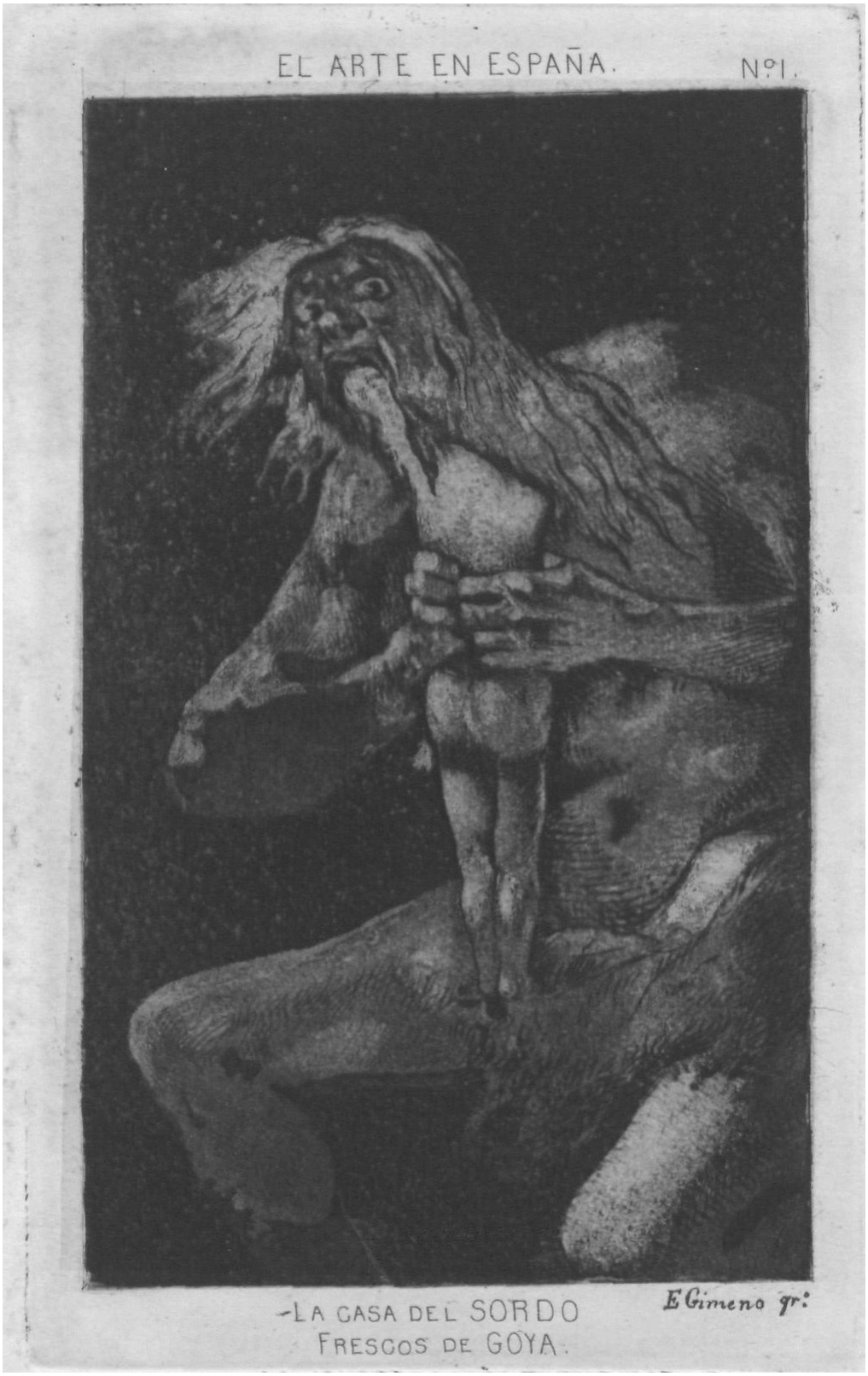

Fig. 51 : Eduardo Gimeno y Canencia, *La Casa del Sordo : Frescos De Goya : [Saturno devorando a sus hijos]*, image tirée de Gregorio Cruzada Villaamil, « La Casa del Sordo », *El Arte en España*, nº vii, 1868, p. 264-265.

Fig. 51, détail 1 : Eduardo Gimeno y Canencia, *La Casa del Sordo : Frescos De Goya : [Saturno devorando a sus hijos]*, image tirée de Gregorio Cruzada Villaamil, « La Casa del Sordo », *El Arte en España*, nº vii, 1868, p. 264-265.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 52 : Charles Pierre Joseph Normand (d'après dessin de Louis Lafitte), *Les Formes acerbes*, 1796.

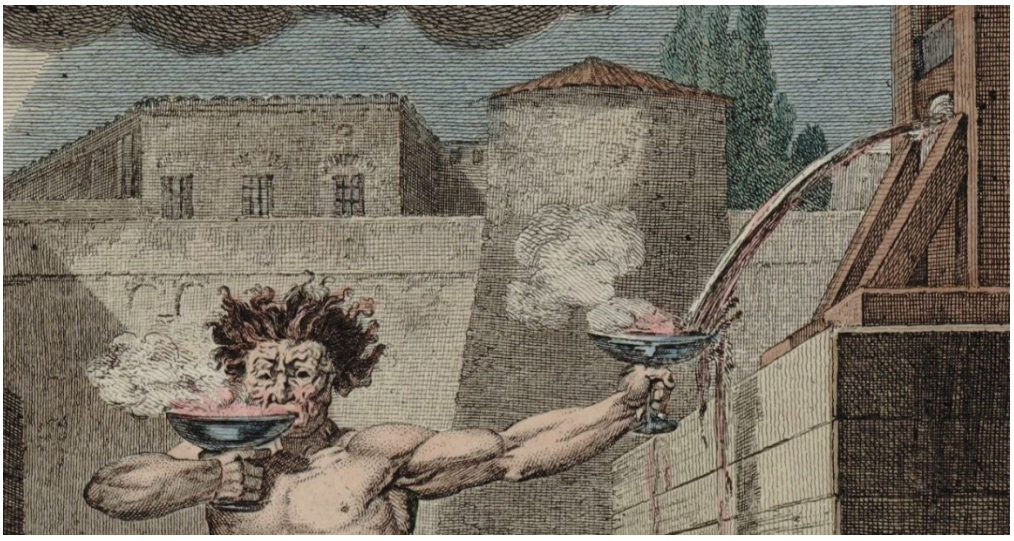

Fig. 52, détail 1 : Charles Pierre Joseph Normand (d'après dessin de Louis Lafitte), *Les Formes acerbes*, 1796.

Fig. 53 : Anonyme, *L'Ogre dévorateur du Genre humain*, 1814.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 54 : Anonyme, *Le Minotaure Corse*, 1814.

Fig. 55 : Anonyme, *Suite de la Promenade au Palais Royal*, *c.* 1814.

Fig. 56 : Sir Joshua Reynolds, *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, 1770-1773.

Fig. 57 : John Dixon (d'après Joshua Reynolds), *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, 1774.

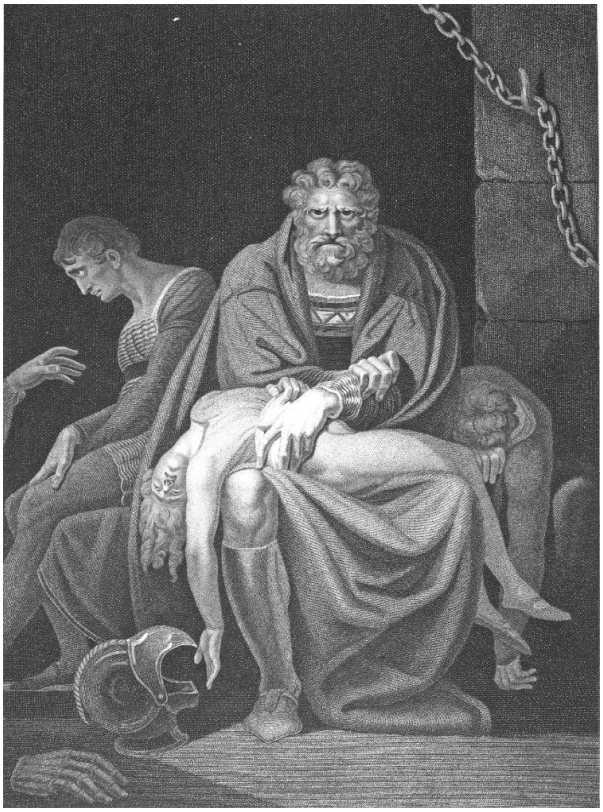

Fig. 58 : Moses Haughton Jr. (d'après Johann Heinrich Füssli de 1806), *Ugolin et ses fils*, 1809.

Fig. 59 : Charles-Auguste-Romain Lobbedez, *Ugolin et ses enfants*, 1856.

Fig. 60 : Giuseppe Diotti, *Il conte Ugolino*, 1836.

Fig. 61 : Émile Vernet-Lecomte, *Ugolin et ses enfants*, 1848.

Fig. 62 : Eugène Delacroix, *Ugolin et ses fils*, 1860.

Fig. 63 : William Blake, *Ugolino and his sons in prison*, 1826.

Fig. 64 : Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* dit *La Barque de Dante*, 1822.

Figure 64, détail 1 : Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* dit *La Barque de Dante*, 1822.

Fig. 65 : Gustave Doré, *Dante et Virgile au neuvième cercle de l'Enfer*, 1861.

Fig. 65, détail 1 : Gustave Doré, *Dante et Virgile au neuvième cercle de l'Enfer*, 1861.

Fig. 66 : Paul Marc Joseph Chenavard*, L'Enfer de Dante*, 1846.

Fig. 66, détail 1 : Paul Marc Joseph Chenavard*, L'Enfer de Dante*, 1846.

Fig. 67 : Francisco de Goya, *Cannibales*, *c.* 1800.

Fig. 68 : Francisco de Goya, *Cannibales dépeçant leurs victimes*, *c.* 1800.

Fig. 69 : Jacques de Backer, *Invidia*, *c.* 1570-1575.

Fig. 70 : Antoine Wiertz, *Faim, folie et crime*, 1853.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 71 : Anonyme, *Les Animaux rares ou la Translation de la Ménagerie Royale au Temple le 20 août 1792*, 1792.

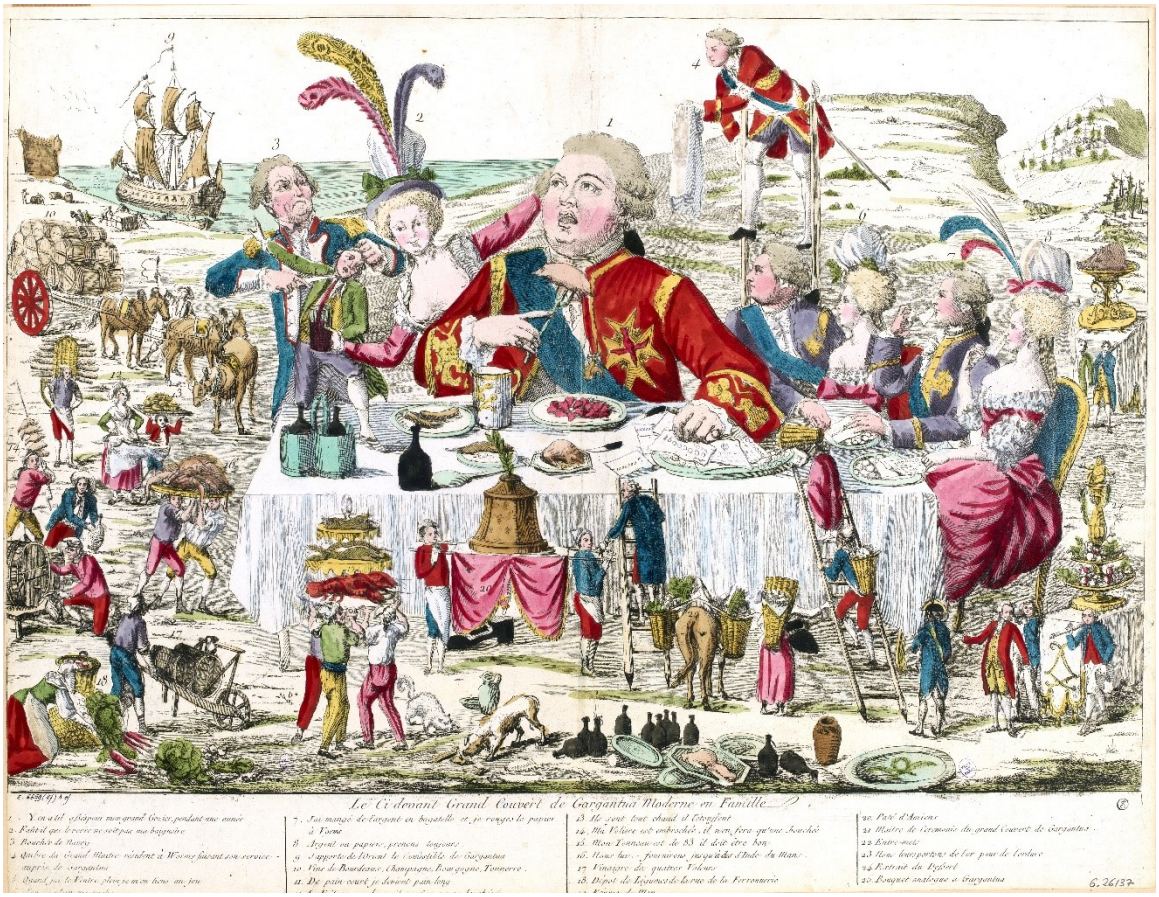

Fig. 72 : Anonyme, *Le Ci devant Grand Couvert de Gargantua Moderne en Famille*, *c.* 1791.

Fig. 73 : James Gillray, *Un petit souper, a la Parisienne; -or- a family of Sans-Culotts refreshing, after the fatigues of the day*, 1792.

Fig. 74 : Anonyme, *Madame patrie*, parue dans *Le Père Peinard*, nº 143, 13 au 20 décembre 1891, p. 8.

Fig. 75 : Francisco de Goya, *Le Vol des Sorcières, c.* 1798.

Fig. 76 : Anonyme (d'après un original de Phidias), *Statue de Jupiter (Marbury Hall Zeus)*, I^er^ siècle avant notre ère.

Fig. 77 : Agésandre, Athénodore et Polydore de Rhodes (attribuée à), *Laocoon*, *c.* 40-30 avant notre ère.

Fig. 78 : Apollonios, *Torse du Belvédère*, I^er^ siècle avant notre ère.

Fig. 79 : Anonyme (d'après un original pergaménien), *Galate Capitolin* ou *Galate mourant* ou *Gaulois mourant*, datation inconnue.

Fig. 80 : Agasias, *Gladiateur Borghèse*, *c.* 100.

CHAPITRE 4

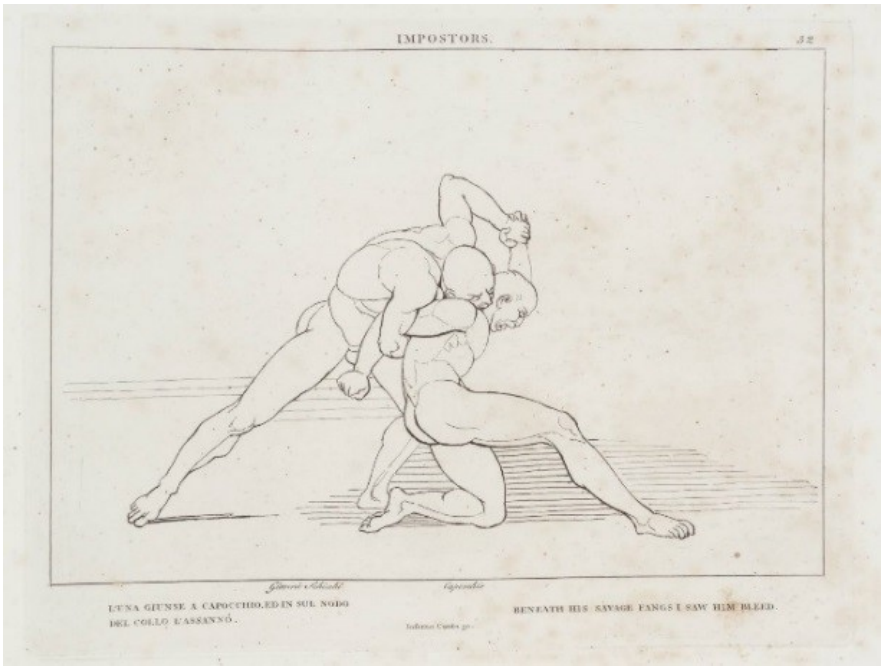

Fig. 81 : John Flaxman (d'après), *Impostors*, 1807.

Fig. 82 : Anonyme, *Schicchi et Capocchio*, image tirée de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri, permière moitié du XIV^{e} siècle, p. f53v.

Fig. 83 : William Blake, *The Pit of Disease: Gianni Schicchi and Myrrha*, 1824-1827.

Fig. 84 : Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, 1835.

Fig. 85 : An toine Étex, *Caïn et sa race maudits de Dieu*, 1832-39.

Fig. 86 : Le Caravage, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1607-1608.

Fig. 86, détail 1 : Le Caravage, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1607-1608.

Fig. 87 : Jean-Michel Moreau dit Moreau le Jeune (dessinateur), Pierre Charles Bacquoy (graveur), *L'esclave (Surinam)*, image tirée de Voltaire, « Candide, ou l'Optimisme », *Œuvres complètes*, Kehl, De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785, tome 44, p. 286-287.

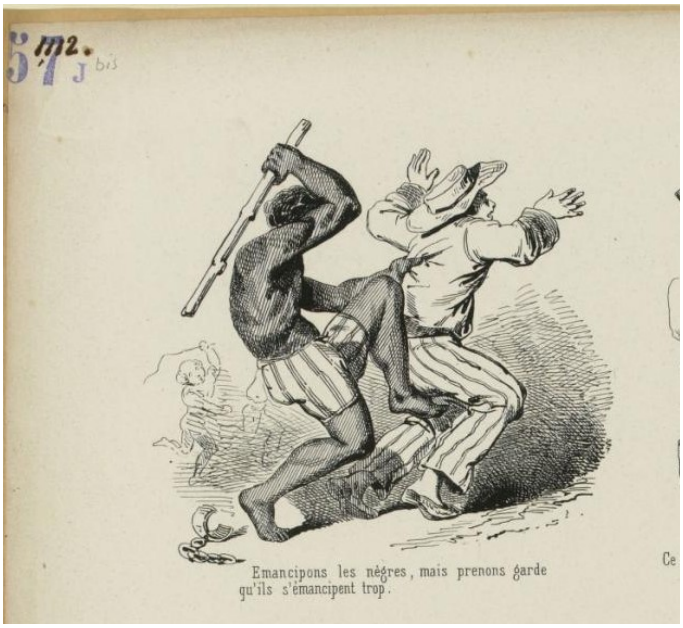

Fig. 88 : Henry de Montaut (Monta), *Émancipons les nègres, mais prenons garde qu'ils s'émancipent trop*, parue dans la rubrique « Fantaisies politiques », *Le Journal pour rire*, nº 15, mai 1848, n.p.

Fig. 89 : Honoré Daumier, *Je t'ai défendu déjà de m'appeler maitre... apprend que tous les hommes sont frères... animal!...*, parue dans dans la rubrique « Les philanthropes du jour », *Le Charivari*, jeudi 17 octobre 1844, n.p.

Fig. 90 : Michel-Ange, *Captif (l'Esclave rebelle)*, 1513-1515.

Fig. 91 : Marcel Antoine Verdier*, Châtiment des quatre piquets dans les colonies*, 1843.

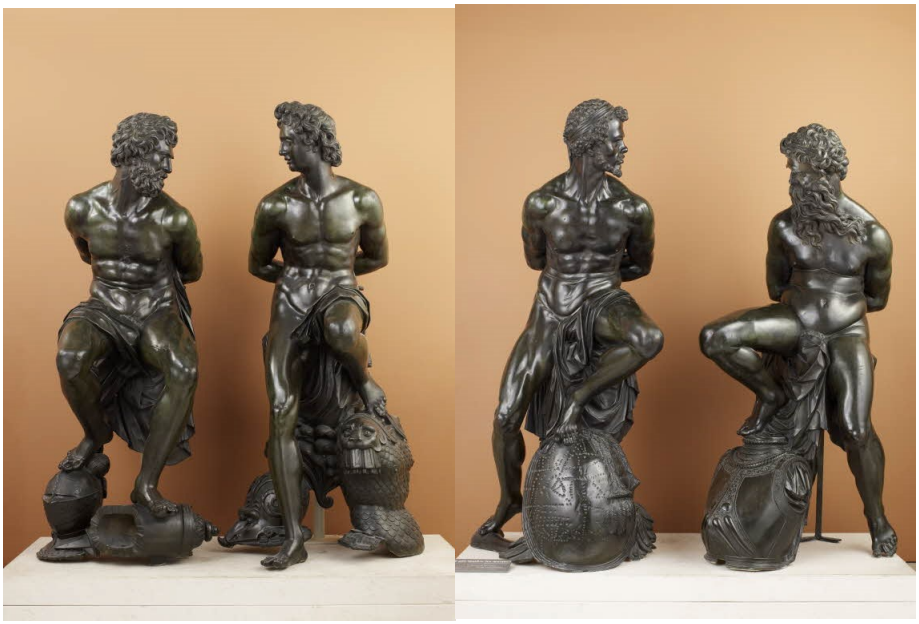

Fig. 92 : Pierre de Francqueville (terminés par Francesco Bordoni), *Quatre Captifs provenant du piédestal de la statue équestre d'Henri IV sur le Pont-Neuf*, 1614-1618.

Fig. 93 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Étude pour la composition définitive du groupe d'Ugolin*, *c.* 1860-1861.

Fig. 94 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste*, 1872.

Fig. 94, détail 1 : Jean-Baptiste Carpeaux, *Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste*, 1872.

Fig. 95 : Théodore de Bry (d'après Jacques Le Moyne), *Agua Dulce people mutilating their enemies (Scalping and mutilation of the slain enemy by Outina's soldiers: dismembered limbs are carried from the field as trophies or to serve for cannibal feasts)*, 1591.

Fig. 96 : Anonyme, *Vénus Callipyge*, I^er^ ou II^e^ siècle (copie romaine de l'original grec en bronze, *c.* III^e^ siècle avant notre ère, restaurée par Carlo Albacini, *c.* 1780).

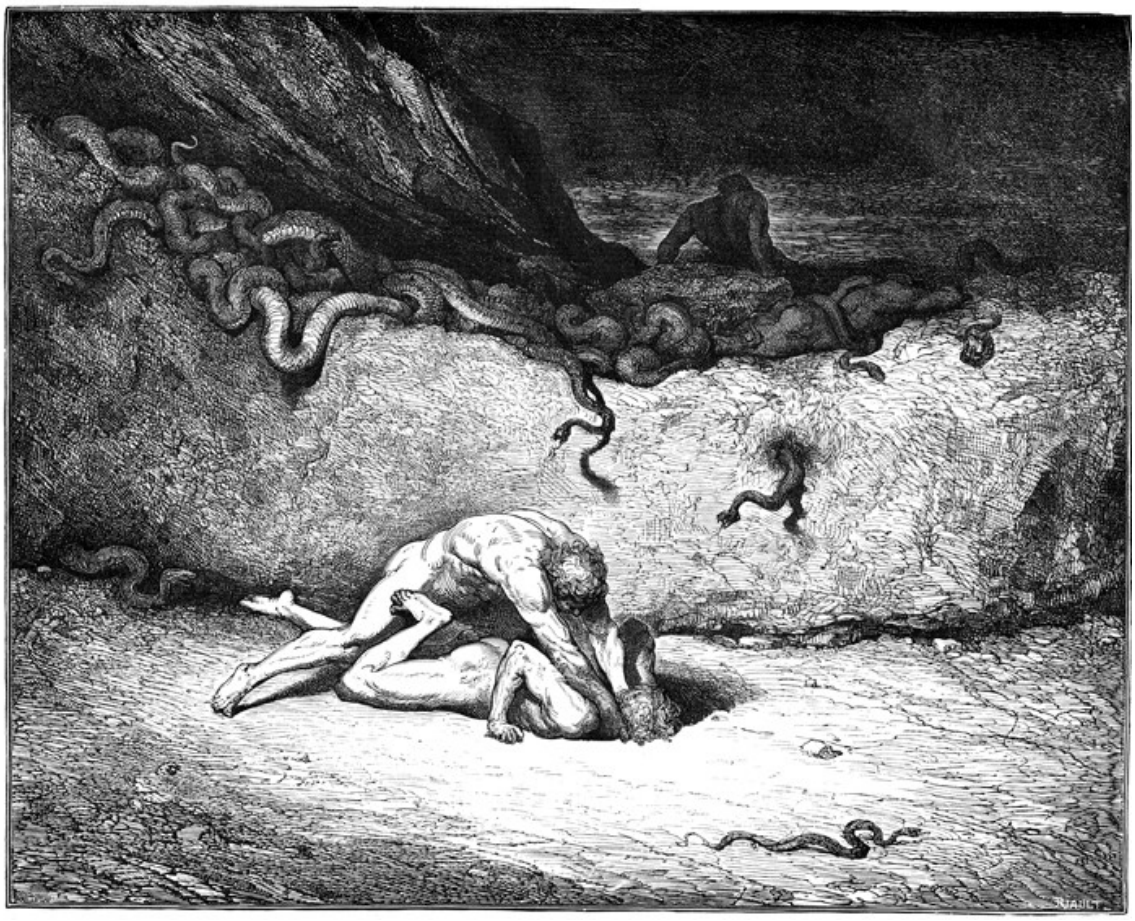

Fig. 97 : Gustave Doré, image tirée de Dante Alighieri, *Dante's Inferno illustrated with the designs of M. Gustave Doré*, trad. par Henry Francis Cary, Chicago, Thompson & Thomas, 1862, p. 136-137.

Fig. 98 : Anne-Louis Girodet, Endymion. *Effet de lune,* dit aussi *Le Sommeil d'Endymion*, 1791.

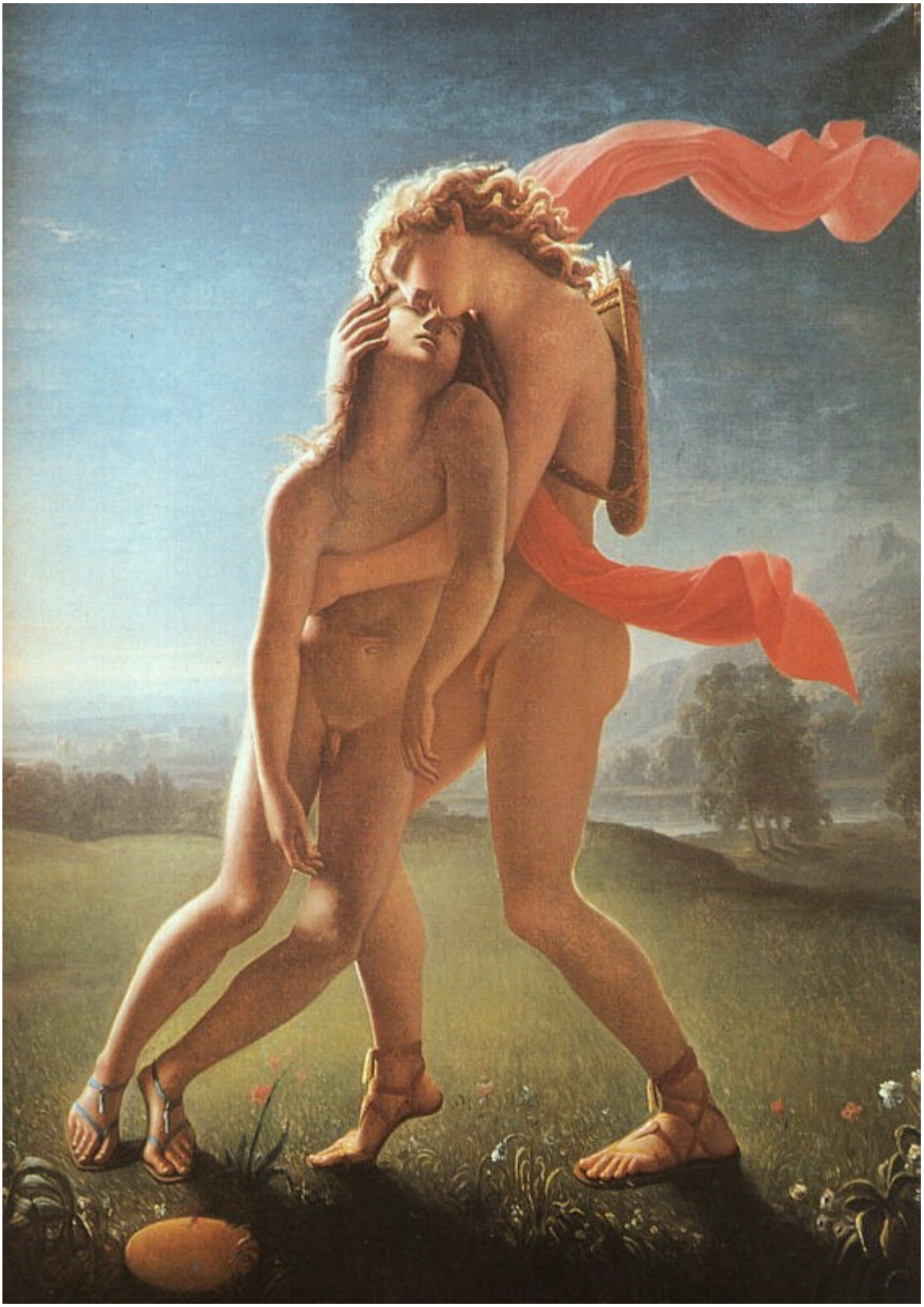

Fig. 99 : Jean Broc, *La mort d'Hyacinthe*, 1801.

Fig. 100 : Giulio Romano, *Combat autour du corps de Patrocle que soutient Ménélas*, 1536-1539.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Du ragout en peinture », dans Julia CSERGO et Frédérique DESBUISSONS (dir.), *Le cuisinier et l'art : Art du cuisinier et cuisine d'artiste (XVI^e^-XXI^e^)*, Chartres/Paris, Menu Fretin/Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, 2018, p. 217-222.

AKBARI, Suzanne, « The Hunger for National Identity in Richard Coer de Lion », dans Robert M. STEIN et Sandra PIERSON (dir.), *Reading Medieval Culture : Essays in Honor of Robert W. Hanning*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 2005, p. 198-227.

ALIGHIERI, Dante*, La Divine Comédie : L'Enfer*, trad. par Louis Ratisbonne, Paris, Michel Lévy Frères, 1852, tome premier, 279 p.

ALIGHIERI, Dante, *L'Enfer de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré*, trad. par Pier-Angelo Fiorentino, Paris, L. Hachette, 1862a, 194 p.

ALIGHIERI, Dante, *Dante's Inferno illustrated with the designs of M. Gustave Doré*, trad. par Henry Francis Cary, Chicago, Thompson & Thomas, 1862b, 161 p.

ALIGHIERI, Dante, *Dante's Inferno*, trad. par Henry Francis Cary, Londres, George Bell & Sons, 1888, 176 p.

ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie : L'Enfer*, trad. par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992 [1985], 380 p.

ALLARD, Sébastien, *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, 118 p.

ALLIER, Raoul, *Une énigme troublante : La race nègre et la malédiction de Cham*, Paris, Société des missions évangéliques, 1930, 32 p.

AMEUR, Farid, *La guerre de Sécession*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 [2004], 128 p.

ANCEAU, Éric, « XV : Napoléon III, recherche en paternité », dans Jean-Christian PETITFILS, *Les énigmes de l'histoire de France*, Paris, Perrin, 2018, p. 285-299.

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux,* Paris, Presses universitaires de France, 2006, 178 p.

ANONYME, *Mémorial universel de l'industrie française, des sciences et des arts*, Paris, Au bureau du mémorial, 1821, tome 6, 592 p.

ARENS, William, *The Man-Eating Myth*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 206 p.

AUCLAIR, Georges, *Le mana quotidien : Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Anthropos, 1982 [1970], 299 p.

AUDEBRAND, Philibert, *Nos révolutionnaires : Pages d'Histoire Contemporaine 1830-1880*, Paris, L. Frinzine, 1886, 373 p.

AUDEGUY, Stéphane *Les monstres : Si loin et si proches*, Paris, Gallimard, 2007, 127 p.

AUDEGUY, Stéphane, *Les monstres*, Paris, Gallimard, 2013 [2007], 111 p.

AUDEH, Aida, « Dufau's *La Mort d'Ugolin :* Dante, Nationalism, and French Art, *c*. 1800 », dans Aida AUDEH et Nick HAVELY (dir.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 141-163.

B. P., « Fortuné Dufau », dans MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE, *Parcours : Catalogue guide du Musée des beaux-arts de Marseille*, Marseille, Musée des beaux-arts de Marseille, 1989, 238 p.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique : Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, A. Colin, 1955, 299 p.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Réveils et prodiges : La métamorphose du gothique*, Paris, Flammarion, 1988 [1960], 367 p.

BARBOT, Jean, *A description of the coasts of North and South-Guinea, and of Ethiopia Inferior, vulgarly Angola : Being a New and Accurate Account of the Western Maritime Countries of Africa*, Londres, s.e., 1732, 716 p.

BARBOUR, Stephen, « Nationalism, Language, Europe », dans Stephen BARBOUR et Cathy CARMICHAEL (dir.), *Language and Nationalism in Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 1-17.

BARKER, Francis, Peter HULME et Margaret IVERSEN (dir.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 309 p.

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Édition du Seuil/Éditions du Point, 1981 [1964], p. 188-197.

BARTOLI, Damien et Frederick C. ROSS, *William Bouguereau : His Life and Works*, New York, Antique Collector's Club / The Art Renewal Center, 2010a, 534 p.

BARTOLI, Damien et Frederick C. ROSS, *William Bouguereau : Catalogue Raisonné of his Painted Work*, New York, Antique Collector's Club / The Art Renewal Center, 2010b, 367 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire : Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, 439 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Louis Conard, 1923, 543 p.

BAUR, Eva-Gesine, *Rococo*, Cologne, Taschen, 2007, 96 p.

BAZIN, Germain, *Théodore Géricault : Étude critique, documents et catalogue raisonné. Tome VI : Génie et folie. Le Radeau de la Méduse et Les Monomanes*, Paris, Wildenstein Institute, 1994, 196 p.

BÉNOT, Yves, *La Modernité de l'esclavage : Essai sur la servitude au cœur du capitalisme*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2003, 296 p.

BERGMAN, David, *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, 237 p.

BERNARD, Vincent, *La guerre de Sécession : La Grande Guerre américaine 1861-1865*, Paris, Passés Composés, 2022, 466 p.

BILDHAUER, Bettina, « Medieval European conceptions of blood : truth and human integrity », dans Janet CARSTEN (dir.), *Blood Will Out : Essays on Liquid Transfers and Flows,* Chichester, Wiley Blackwell, 2013, p. 56-75.

BINDMAN, David, *Ape to Apollo : Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Londres, Reaktion Books, 2002, 264 p.

BLEYS, Rudi C., *The Geography of Perversion: Male-to-male Sexual Behaviour outside the West and the Ethnographic Imagination, 1750-1918*, New York, New York University Press, 1995, 328 p.

BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images : Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008, 534 p.

BOUDON, Jacques-Olivier, *Les Naufragés de la Méduse*, Paris, Belin, 2016, 344 p.

BOURDIN, Philippe *et al*., *Révoltes et révolutions en Europe et aux Amériques (1773-1802)*, Paris, SEDES, 2005 [2004], 395 p.

BOURGOGNE, Adrien *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin*, Paris, Hachette, 1898 [1868], 358 p.

BOURGOGNE, Adrien, *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin et Maurice Hénault*, Paris, Hachette, 1900 [1868], 247 p.

BOURGOGNE, Adrien *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin et Maurice Hénault*, Paris, Hachette, 1905 [1868], 247 p.

BOURGOGNE, Adrien Jean Baptiste François, *Mémoires du sergent Bourgogne (1812-1813) publiés d'après le manuscrit original par Paul Cottin*, Paris, Hachette, 1910, 6e éd., 374 p.

BRAIDA, Antonella et Luisa CALÈ, *Dante on View : The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2007, 229 p.

BRANDA, Pierre, *La saga des Bonaparte,* Paris, Perrin, 2021, 640 p.

BRY (DE), Théodore de, *Americae tertia pars : Memorabilem provinciae Brasiliae historiam continens*, s.l., s.n., 1592, 296 p.

BUCHER, Bernadette, « Les fantasmes du conquérant », dans Raymond BELLOUR et Catherine CLÉMENT (dir.), *Claude Lévi-Strauss : Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979, p. 321-359.

BUFFON (COMTE DE), Georges-Louis Leclerc et Louis-Jean-Marie DAUBENTON, *Histoire naturelle générale et particulière : avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie royale, 1789 [1749], tome 2, 603 p.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, R. et J. Dodsley, 1757, 184 p.

BURKE, Edmund, *Réflexions sur la révolution de France*, Paris, Adrien Égron, 1823 [1790], 463 p.

BUSST, A. J. L., « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », dans Ian FLETCHER, *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 1-95.

BYRON (LORD), George Gordon, *Cain, A Mystery*, Londres, William Crofts, 1830 [1822], 432 p.

CAHEN, Samuel (trad.), « Deutéronome, XVIII, 53 », *La Bible : Traduction Nouvelle, Avec l'Hébreu En Regard; Pentateuque, La Deutéronome*, Paris, Chez l'auteur, 1834, tome cinquième, 414 p.

CAIOZZO, Anna et Anne-Emmanuelle DEMARTINI (dir.), *Monstre et imaginaire social : Approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, 354 p.

CALLEN, Anthea, *Looking at Men : Anatomy, Masculinity and the Modern Male Body*, New Haven, Yale University Press, 2018, 272 p.

CALLIMAQUE, *Hymnes de Callimaque*, trad. par Alfred de Wailly, Paris, Dezobry E. Magdeleine, 1842, 267 p.

CAMPARDON, Émile, *Marie-Antoinette à la Conciergerie (Du 1er Août au 16 Octobre 1793)*, Paris, Jules Gay, 1863, 352 p.

CAMPER, Petrus, D*issertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens âges*, trad. par H. J. Jansen, Paris / La Haye, H. J. Jansen / J. Van Cleef, 1791, 168 p.

CANGUILHEM, Georges *La connaissance de la vie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1980 [1952], 198 p.

CARLIER, Félix, *Les deux prostitutions*, Paris, E. Dentu, 1887, 514 p.

CARREL, Armand, « 7 décembre 1831 : Enseignements des événements de Lyon », dans M. LITTRÉ et M. PAULIN (dir.), *Œuvres politiques et littéraires d'Armand Carrel : Mises en ordre, annotées et précédées d'une notice bibliographique sur l'auteur*, Paris, F. Chamerot, 1857, tome II, p. 476-479.

CASAS (DE LAS), Bartolomé, *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Francfort, Théodore de Bry et Ioannis Saurri, 1598, 141 p.

CASTELOT, André, *Napoléon III : L'aube des Temps modernes*, Paris, Perrin, 1999, 572 p.

CELEBONOVIC, Aleksa, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, trad. par Sacha Tolstoi, Paris, Seghers, 1974, 198 p.

CHAM, *Le Salon de 1869 charivarisé : Album de 60 caricatures*, Paris, Arnauld de Vresse, 1869, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12657646/ >. Consulté le 22 juin 2021.

CHAMPFLEURY, *L'Hotel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, 290 p.

CHARDONNENS, Alain, « Présentation du texte », dans Alexandre DUMAS, *Napoléon*, Paris, L'Harmattan, 2015 [1840], 251 p.

CHARTRES (DE), Foucher, *A history of the expedition to Jerusalem, 1095-1127*, trad. par Frances Rita Ryan, Knoxville, University of Tennessee Press, 1969 [vers1127], 348 p.

CHENIQUE, Bruno (dir.), *Géricault : Au cœur de la création romantique. Étude pour le Radeau de la Méduse*, Paris, Nicolas Chaudun, 2012, 286 p.

CHILDS, Elizabeth C., *Daumier and Exoticism : Satirizing the French and the Foreign*, New York, Peter Lang, 2004, 252 p.

CLAIRVILLE AINÉ, *Quatorze ans de la vie de Napoléon, ou Berlin, Postdam, Paris, Waterloo et Sainte-Hélène, pièce historique en quatre actes et en sept tableaux*, Paris, A. Barbier, 1830, 61 p.

CLARK, Kenneth, *The Nude : A study in ideal form*, Princeton, Princeton University Press, 1984 [1956], 458 p.

CLÉMENT, Charles, *Géricault : Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1879, 3e éd., 441 p.

COHEN, Jeffrey Jerome, *Of Giants : Sex, Monsters, and the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 235 p.

COLEMAN, Elihu, *A Testimony Against that Anti-Christian Practice of Making Slaves of Men : Wherein it is shewed to be contrary to the dispensation of the law and time of the Gospel, and very opposite both to grace and nature*, New Bedford, Abraham Shearman, Jun. 1825 [1733], 24 p.

COLERIDGE, Samuel Taylor, « On the Slave Trade [1795] », dans Peter J. KITSON (dir.), *Slavery, Abolition and Emancipation : Writings in the British Romantic Period*, Londres, Routledge, 1999, vol. 2, p. 211-220.

COMTE, Philippe, *Les peintres orientalistes (1850-1914)*, Pau, Musée des Beaux-Arts de Pau, 1983, n.p.

CONSTANT, Benjamin, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, Paris, Chez Le Normant et H. Nicolle, 1814, 3e éd., 199 p.

CORBIN, Alain, *Le village des cannibales*, Paris, Aubier, 1990, 204 p.

CORRÉARD, Alexandre et Jean Baptiste Henri SAVIGNY, *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816*, Paris, Eymery, 1818, 2e éd., 396 p.

COUNSON, Albert, *Dante en France*, Erlangan / Paris, Fr. Junge / Fontemoing, 1906, 276 p.

COURAJOD, Louis, *L'École Royale des élèves protégés précédée d ùne étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire; et suivie de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1874, 264 p.

CRESPELLE, Jean-Paul, *Les Maîtres de la Belle Époque*, Paris, Hachette, 1966, 221 p.

CROUZET, Denis, *Les guerriers de Dieu : La violence au temps des troubles de religions (vers 1525 - vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, Tome 1, 792 p.

CUGOANO, Ottobah, *Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery and Commerce of the Human Species*, Londres, s.e., 1787, 148 p.

D'ANGLAS DE PRAVIEL, Paulin, *Scène d'un naufrage ou La Méduse* : *nouvelle et dernière relation du naufrage de la Méduse*, Nismes, Gaude, 1858, 139 p.

D'AUBIGNÉ, Théodore Agrippa *Les tragiques*, Dezert, Aubert, 1616, 391 p.

DAGORNE, Richard, *Au-delà du maître. Girodet et l'atelier de David*, Paris, Sogomy éditions d'art, 2005, 159 p.

DALI, Salvador, *Les cocus du vieil art moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1989 [1956], 115 p.

DANSETTE, Adrien, *Louis-Napoléon à la conquête du pouvoir*, Paris, Hachette, 1961, 496 p.

DAVIS, Peggy, « La réification de l'esclave noir dans l'estampe sous l'Ancien Régime et la Révolution », dans Catherine GALLOUËT, David DIOP, Michèle BOCQUILLON et Gérard LAHOUATI (dir.), *L'Afrique du siècle des Lumières : savoirs et représentations*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 237-253.

DEFOE, Daniel, *La vie et les avantures surprenantes de Robinson Crusoé*, Amsterdam, chez L'Honoré et Chatelain, 1720, 629 p.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, trad. par Petrus Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, tome I, 422 p.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, trad. par Petrus Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, tome II, 474 p.

DEFOE, Daniel, *The Life and Strange Suprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner : who lived eight and twenty years, all alone in an un-inhabited island on the coast of America, near the mouth of the great river of Oroonoque; having been cast on shore by shipwreck, whereon all the men perished but himself. With an account how he was at last as strangely deliver'd by pyrates. Written by himself*, Londres, William Taylor, 1719, 364 p.

DEJOB, Charles, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques : Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Paris, Ernest Thorin, 1884, 413 p.

DELAPIERRE, Emmanuelle *et al*., *Rubens contre Poussin : La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, Ludion, 2004, 194 p.

DERRIDA, Jacques et Elisabeth WEBER (dir.), « Passages — du traumatisme à la promesse », dans *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, 416 p.

DESBUISSONS, Frédérique, « The Studio and the Kitchen : Culinary Ugliness as Pictorial Stigmatisation in Nineteenth-Century France », dans Andrei POP et Mechtild WIDRICH (dir.), *Ugliness : The non-beautiful in art and theory*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 104-121.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, trad. par Denis Jourdanet, Paris, imprimerie de Lahure, 1877 [1632], 928 p.

DOGGETT, Rachel, HULVEY, Monique, et AINSWORTH, Julie (dir.), *New World of Wonders : European Images of America 1492-1700*, Washington, D.C., The Folger Shakespeare Library, 1992, 176 p.

DOMURAT DREGER, Alice, *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1998, 268 p.

DOUTHWAITE, Julia V., « The Frankenstein of the French Revolution », *The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 59-97.

DOWDEN, Ken, *The Uses of Greek Mythology*, Londres, Routledge, 2005, 165 p.

DUHARD, Jean-Pierre, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, 245 p.

DUMAS, Alexandre, *Une année à Florence*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867 [1841], 278 p.

DUPRAT, Annie, *Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse, 1999, 264 p.

DURLING Robert M., « Deceit and Digestion in the Belly of Hell », dans Stephen J. GREENBLATT (dir.), *Allegory and Representation : Selected Papers from the English Institute, 1979-80*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 61-93.

DUVERNEY, Joseph-Guichard, *Oeuvres anatomiques*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1761, tome I, 608 p.

EHRENBURG, Ilya, *People and Life : Memoirs of 1891-1917*, trad. par Anna Bostok et Yvonne Kapp, Londres, Maggibbon & Kee, 1961, 240 p.

EISNER, Lotte H., *Fritz Lang*, New York, Da Capo Press, 1986, 416 p.

EITNER, Lorenz, *Géricault's Raft of the Medusa*, Londres, Phaidon, 1972, 176 p.

EITNER, Lorenz E. A., *Géricault, His Life and Work*, Londres, Orbis, 1983, 376 p.

EITNER, Lorenz, *La Peinture en Europe au XIX^e siècle*, trad. par Caroline Rivolier, Paris, Hazan, 1993 [1988], 621 p.

ENCREVÉ, André, *Le Second Empire,* Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 128 p.

EQUIANO, Olaudah, *Equiano's travels : The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa the African*, Oxford, Heinemann, 1996 [1789], 190 p.

ÉTEX, Antoine, *Les souvenirs d'un artiste*, Paris, E. Dentu, 1877, 313 p.

FABRE-VASSAS, Claudine, *The Singular Beast : Jews, Christians, and the Pig*, trad. par Carol Volk, New York, Columbia University Press, 1997 [1994], 401 p.

FACOS, Michelle, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York / Londres, Routledge, 2011, 435 p.

FASSIN, Didier, « L'ordre moral du monde : Essai d'anthropologie de l'intolérable », dans Patrice BOURDELAIS *et al*. (dir), *Les constructions de l'intolérable*, Paris, Découverte, 2005, p. 17-50.

FEND, Mechthild, *Les limites de la masculinité : L'androgyne dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, trad. par Jean Bernard Torrent, Paris, La Découverte, 2011, 312 p.

FEND, Mechthild, *Fleshing out surfaces: Skin in French art and medicine, 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 2017, 314 p.

FENTON, James, *Leonardo's Nephew : Essays on Art and Artists*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 [1998], 283 p.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary : mœurs de province*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, 479 p.

FLAXMAN, John, *Compositions of John Flaxman : Sculptor, R. A., from the Divine Poem of Dante Alighieri, Containing Hell, Purgatory and Paradise. With Quotations from the Italian, and Translations from the Version of the Reverend H. Boyd, to Each Plate*, Londres, Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807, n.p.

FOUCART, Bruno, *Le renouveau de la penture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, 443 p.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux : Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1999, 351 p.

FOURNEL, Victor, *Les artistes français contemporains : Peintres-sculpteurs*, Tours, Alfred Mame et fils, 1885, 2e éd., 552 p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610096f/ >. Consulté le 26 février 2020.

FRÈREJEAN, Alain, *Napoléon III*, Paris, Fayard, 2017, 390 p.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », trad. par Marie Bonaparte et E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933 [1919], p. 163-211.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1993 [1913], 240 p.

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, trad. par Laurie Laufer, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1917], 94 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétant familier. Suivi du* Marchand de Sable *de E. T. A. Hoffmann,* trad. par Olivier Mannoni, Payot, 2011 [1919], 153 p.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité 1905-1924*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Flammarion, 2011 [1905], 358 p.

FRIEDMAN, John Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000 [1981], 308 p.

FRIEDRICH, Werner P, « Dante in France : Dante during the Romantic Age », *Dante's Fame Abroad, 1350-1850*, Rome, Edizioni di Stora E Letteratura, 1950, p. 117-180.

FUSS, Diana, « Monsters of Perversion : Jeffrey Dahmer and *The Silence of the Lambs* », dans Marjorie Garber, Jann Matlock et Rebecca L. Walkowitz (dir.), *Media Spectacles*, Londres / New York, Routledge, 1993, p. 181-205.

GAUTIER, Théophile, *Salon de 1847*, Paris, J. Hertzel, Warnod et Cie, 1847, 223 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6552978g/ >. Consulté le 23 janvier 2020.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne, *Philosophie anatomique. Monstruosités humaines*, Paris, chez l'auteur, 1822, 550 p.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne, *Considérations générales sur les monstres*, Paris, Imprimerie de J. Tastu, 1826, 48 p.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore, *Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1832, tome premier, 739 p.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore, *Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1836, tome second, 571 p.

GEORGET, Étienne-Jean, *Examen médical des procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine*, Paris, Migneret, 1825, 132 p.

GIDE, André, *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1902, 180 p.

GIUSTI, Giovanna *et al*. (dir.), *The statues of the Loggia della Signoria in Florence : Masterpieces restored*, Florence, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, 287 p.

GOBINEAU (DE), Joseph Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin Didot Frères, 1853, tome I, 512 p.

GOBINEAU (DE), Joseph Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin Didot, 1884 [1855], tome II, 2e éd., 566 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust, tragédie de M. de Goethe*, trad. par Albert Stapfer, Paris, Motte / Sautelet, 1828, 148 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134831w/ >. Consulté le 28 mars 2019.

GOLDENBERG, David M., « Appendix III. The Curse of Cain : 17th-19th Centuries », *Black and Slave : The Origins and History of the Curse of Ham*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2017, p. 238-249.

GOLDSTEIN, Robert Justin, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*, Kent, Kent State University Press, 1989, 293 p.

GOMBRICH, E. H., *Histoire de l'art*, trad. par J. Combel, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, 2001 [1950], 688 p.

GRANDPRÉ (DE), Louis Marie, *Voyage à la côte occidentale d'Afrique : fait dans les années 1786 et 1787*, Paris, Dentu, 1801, 226 p.

GRIBAUDI, Maurizio et RIOT-SARCEY, Michèle, *1848 la révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2009, 294 p.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo, *Extremities : Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 2002, 393 p.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo, « Food chains: French abolitionism and human consumption (1787-1819) », dans Geoff QUILLEY et Kay Dian KRIZ (dir.), *An economy of color: Visual culture and the Atlantic world, 1660-1830*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 153-175.

GUÉDRON. Martial (dir.), *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2011, 335 p.

GUÉDRON, Martial, *Les monstres : Créatures étranges et fantastiques, de la préhistoire à la science-fiction*, Paris, Beaux Arts, 2018, 223 p.

GUÉGAN, Stéphane, « Orgie noire : terreur et mélancolie au Salon de 1801 », dans Jean CLAIR (dir.), *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 284-294.

GUEST, Kristen (dir.), *Eating their words*, préface de Maggie Kilgour, Albany, State University of New York Press, 2001, 219 p.

GILMORE, David D., « Windigo : Monster of the North », *Monsters : Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 75-90.

HAHN, Pierre, *Nos ancêtres les pervers : La vie des homosexuels sous le Second Empire*, préface de Michael Sibalis, Saint-Martin-de-Londres, H&O, 2006 [1979], 216 p.

HAMILTON, Edith, *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. par Abeth de Beughem, Alleur, Marabout, 1997 [1942], 450 p.

HANNOOSH, Michèle, *Jules Michelet : Writing Art and History in Nineteenth-Century France*, University Park, Penn State University Press, 2019, 231 p.

HARDING, James, *Les peintres pompiers : La peinture académique en France de 1830 à 1880*, trad. par Nadine Chaptal, Paris, Flammarion, 1980, 134 p.

HARRIS, Thomas, *Le silence des agneaux*, trad. par Monique Lebailly, Paris, Albin Michel, 1990 [1988], 337 p.

HARRIS, Thomas, *Hannibal*, trad. par Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, 2000 [1999], 493 p.

HAYNES, Stephen R., *Noah's Curse : The Biblical Justification of American Slavery*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 322 p.

HEDRICH HIRSCH, David A., « Liberty, Equality, Monstrosity : Revolutionizing the Family in Mary Shelley's Frankenstein », dans Jeffrey Jerome COHEN (dir.), *Monster Theory : Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 115-140.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. par S. Jankélévitch, Flammarion, 1979, vol. I, 379 p.

HELVÉTIUS, Claude-Adrien, *De l'esprit*, Paris, Chez Durand, 1758, 643 p.

HENG, Géraldine, *Empire of Magic : Medieval Romance and the Politics of Cultural Fantasy*, New York, Columbia University Press, 2003, 521 p.

HÉSIODE, *Works of Hesiod and the Homeric hymns*, trad. par Daryl Hine, Chicago, The University of Chicago Press, 2005 [*c*. 730-700 avant notre ère], 220.

HÉSIODE, *Theogony works and days testimonia*, trad. et éd. par Glenn W. Most, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 2006 [*c*. 730-700 avant notre ère], 308 p.

HILDEBRANDT, Frank, « Gigantomachies recovered. Two Apulian vases in the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg », dans Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT et Claude POUZADOUX (dir.), *Géants et gigantomachies entre Orient et Occident*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 2017, p. 85-107.

HOBSBAWN, Eric, *Age of Exremes : The Short Twentieth Century 1914-1991*, New York, Londres, Abacus, 1995 [1994], 627 p.

HOBSBAWN, Eric, *The Age of Revolution : 1789-1848*, New York, Vintage Books, 1996 [1962], 356 p.

HOFFMANN, E. T. T., « L'Homme au sable », trad. par Henry Egmont, *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Camuzeaux, 1836, p. 255-314.

HOMÈRE, *Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris, Gallimard, 1999 [1955], 512 p.

HOMÈRE, *Iliade*, trad. de Paul Mazon, Paris, Gallimard, 2000 [1937], 503 p.

HONOUR, Hugh, « The Philanthropic Conquest », dans David BINDMAN et Henry Louis GATES, Jr., *The Image of the Black in Western Art : From the American Revolution to World War I. Slaves and Liberators*, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2012, vol. 4, p. 66-164.

HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin / Hector Bossange, 1829, tome III, 5e éd., 424 p.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831a, tome I, 3e éd., 404 p.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831b, tome II, 3e éd., 536 p.

HUGO, Victor, *Châtiments*, Londres / Bruxelles, A. Dair, 1854 [1853], 356 p.

HUGO, Victor, *Choses Vues*, Paris, Librairie Ollendorff, 1913, vol. 2, 356 p.

HUME, David, « III. Of Tragedy », *Four Dissertations*, Londres, A. Millar, in the Strand, 1757, p. 185-200.

IBRAHIM, Annie (dir.), *Qu'est-ce qu'un monstre?,* Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 129 p.

IMUS, Ashleigh, « Baba Yaga », dans Salem Press (dir.), *Critical survey of mythology and folklore : World mythology*, Ipswich, Salem Press, 2013, p. 305-306.

INSTITORIS, Henry et Jacques SPRENGER*, Le Marteau des Sorcières. Malleus Maleficarum*, trad. par A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2009 [*c.* 1486], 539 p.

JACKSON, Julian, *Living in Arcadia : Homosexuality, politics, and morality in France from the liberation to AIDS*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, 321 p.

JACQUES-LEFÈVRE, Nicole, « Figures de sorcières : mythe et individualités », dans Christine PLANTÉ (dir.), *Sorcières et Sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 65-80.

JAMES-RAOUL, Danièle, « Du monstre féminin à la femme monstrueuse : la naissance de la sorcière dans la littérature narrative du Moyen Âge », dans Danièle JAMES-RAOUL et Peter KUON (dir.), *Le Monstrueux et l'Humain*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 85-103.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « La crise du système artistique français », *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 49-94.

JUNG, Didier, *William Bouguereau : Le peintre roi de la Belle Époque*, Paris, Le Croît vif, 2014, 390 p.

KERR, David S., *Caricature and French Political Culture 1830-1848 : Charles Philipon and the Illustrated Press*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 242 p.

KIECOL, Daniel, *La peinture du Néoclassicisme à l'Art pompier : 1750 à 1880*, Paris, Place des Victoires, 2019, 563 p.

KILANI, Mondher, « Cannibalisme et anthropopoiésis ou du bon usage de la métaphore », dans Francis AFFERGAN *et al.* (dir.), *Figures de l'humain : Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, p. 215-253.

KILANI, Mondher, *Du goût de l'autre : Fragments d'un discours cannibale*, Paris, Seuil, 2018, 386 p.

KILGOUR, Maggie, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 310 p.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL, *Saturn and Melancholy : Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Nendeln / Liechtenstein, Kraus reprint, 1979 [1964], 439 p.

KONSTAN, David et N. Keith RUTTER (dir.), *Envy, Spite and Jealousy : The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, 320 p.

KORCHANE, Mehdi, *Figures de l'exil sous la Révolution : De Bélisaire à Marcus Sextus*, Vizille, Musée de la Révolution française, 2016, 169 p.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, 244 p.

KUON, Peter, « Du *recyclage* des monstres mythologiques à l'invention d'un monstrueux chrétien : *La Divine Comédie* de Dante Alighieri », dans Danièle JAMES-RAOUL et Peter KUON (dir.), *Le Monstrueux et l'Humain,* Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 69-84.

LABAUME, Eugène, *Relation Circonstanciée de la Campagne de Russie*, Gènes, Yves Gravier, 1814, 2e éd., 262 p.

LACOUTURE, Édouard, *Mémoire à Sa Majesté l'empereur Napoléon III : La vérité sur la guerre d'Amérique*, Paris, E. Dentu, 1862, 16 p.

LAFENESTRE, Georges*, L'art vivant : La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881, tome I, 366 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96907376 >. Consulté le 23 mai 2021.

LAFONT, Anne, « Les rencontres hypothétiques du peintre et de son modèle : clefs sociales dans l'interprétation du tableau », dans Olivier BONFAIT et Brigitte MARIN (dir.), *Les portraits du pouvoir*, Rome / Paris, Somogy / Académique de France à Rome, 2003, p. 115-126.

LAGENEVAIS (DE), F., « Le Salon de 1848 », *Revue des deux mondes*, Paris, Revue des deux mondes, 1848, tome XXII, p. 282-299. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30515089/ >. Consulté le 19 mai 2021.

LANEYRIE-DAGEN*,* Nadeije, *L'invention du corps : La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX*^{e} *siècle*, Paris, Flammarion, 1997, 255 p.

LARAN, Jean, Georges LE BAS et Paul VITRY, *L'art de notre temps : Carpeaux*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912, 114 p.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, 466 p.

LE BRETON, André, *Rivarol : Sa vie, ses idées, son talent, d'après des documents nouveaux*, Paris, Librairie Hachette, 1895, 388 p.

LE PICHON, Yann, *L'érotisme des chers Maîtres*, préface de Salvador Dali, Paris, Denoël, 1986, 190 p.

LEC, Stanisław Jerzy, *Nouvelles pensées échevelées*, trad. par André et Zofia Kozimor, Paris, Payot & Rivages, 2000 [1957], 271 p.

LECERCLE, Jean-Jacques, « La contradiction historique : Frankenstein et la conjoncture », *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 50-73.

LÉCHARNY, Louis-Marie, *Manifeste pompier pour une renaissance de la peinture*, Paris, Éditions du Camelot, 1990, 209 p.

LÉCHARNY, Louis-Marie, *L'art pompier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.

LEMAISTRE DE SACY, Louis-Isaac (trad.), *La Genèse traduite en francois, avec l'explication du Sens litteral & du Sens spirituel, tirée des saints Pères & des auteurs Ecclésiastiques*, Paris, Guillaume Desprez / Jean-Baptiste Desessars, 1711 [1682], 960 p.

LEMAISTRE DE SACI, Louis-Isaac (trad.), « Le Lévitique, XXVI, 29 », *La Sainte Bible En Latin et en François. Contenant l'Exode et le Lévitique*, Paris, Chez Guillaume Desprez / Chez Pierre-Guillaume Cavelier, 1742, tome second, 496 p.

LENTZ, Thierry, *Le Grand Consulat : 1799-1804*, Paris, Fayard, 1999, 627 p.

LEOUSSI, Athena S., *Nationalism and Classicism : The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, New York, St-Martin's Press, 1998, 260 p.

LERNER, Jillian, *Graphic Culture : Illustration and Artistic Enterprise in Paris 1830-1848*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, 252 p.

LÉRY (DE), Jean, *Histoire mémorable de la ville de Sancerre. Contenant les Entreprinses, Sieges, Approches, Bateries, Assaux et autres efforts des assiegans : les resistances, faits magnagnimes, la famine extreme & delivrance notable des assiegez,* Genève, s.n., 1574, 253 p.

LESTRINGANT, Frank, *Le Cannibale : Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994, 319 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 393 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 2008 [1955], 504 p.

LICHT, Fred, *Goya : The Origins of the Modern Temper in Art*, New York, Icon Editions, 1983 [1979], 288 p.

LIREUX, Auguste *et al., La revue comique à l'usage des gens sérieux,* Paris, Demineray, 1849, 556 p.

LONGIN, *Traité du sublime*, trad. par G.-M. Auguste Pujol, Toulouse, Edouard Private, 1853 [fin du I^er siècle], 352 p.

LUCIANI, Gérard, *Les monstres dans « La Divine Comédie »*, Paris, Lettres Modernes, 1975, 93 p.

LUNGER KNOPPERS, Laura et Joan B. LANDES (dir.), *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 2004, 304 p.

MARANDON, Sylvaine, *L'image de la France dans l'Angleterre victorienne, 1848-1900*, Paris, Armand Colin, 1967, 708 p.

MARCHESCHI, Jean-Paul, *Goya, les peintures noires : Voir l'obscur*, Nantes, Art 3, 2012, 141 p.

MAREST (DU), Azar, « Alfred Roll », *À travers l'idéal : Fragments du journal d'un peintre*, Paris, Perrin et Cie, 1901, 341 p.

MARTIN, Ernest, *Histoire des monstres : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Jérôme Million, 2002 [1880], 322 p.

MARTIN, Henri, *Histoire de France populaire depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Furne, Jouvet et C^ie, 1868, tome premier, 588 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9766156r >. Consulté le 10 mars 2020.

MARTINEZ, Aurélie, *Images du corps monstrueux*, préface de Steven Bernas, Paris, L'Harmattan, 2011, 225 p.

MASANÈS, Fabrice, *Gustave Courbet 1819-1877 : Le dernier des romantiques*, Cologne, Taschen, 2006, 96 p.

MAYER (DE), Charles-Joseph, *Vie de Marie-Antoinette, Reine de France, Femme de Louis XVI, Roi des Français*, Paris, Chez L'auteur et ailleurs, 1793, tome premier, 144 p.

MCGILLIGAN, Patrick, *Fritz Lang : The Nature of the Beast, a Biography*, New York, St-Martin's Press, 1997, 548 p.

McGRATH, Elizabeth et Jean Michel MASSING (dir.), *The Slave in European Art : From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, Londres, The Warburg Institute / Turin, Nino Aragno Editore, 2012, 386 p.

McPHERSON, James M., *La Guerre de Sécession (1861-1865)*, trad. par Béatrice Vierne, Paris, Robert Laffont, 1991 [1988], 1004 p.

MEAD, George H., « Appendix : French philosophy in the nineteenth century », *Movements of Thought in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1936, p. 418-510.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick; or The Whale*, New York / Londres, Harper & Brothers / Richard Bentley, 1851, 654 p.

MENNINGHAUS, Winfried, *Disgust : The Theory and History of a Strong Sensation*, trad. par Howard Eiland et Joel Golb, Albany, State University of New York Press, 2003, 480 p.

MICHAUD, Éric, « Nord-Sud : Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 49-84.

MICHEL, Régis (dir.), *Géricault*, Paris, La Documentation française / Musée du Louvre, 1996, 1094 p.

MICHELET, Jules, C*ours professé au Collège de France : 1847-1848*, Paris, Chamerot, 1848, 303 p.

MICHELET, Jules, *Géricault*, Paris, L'Échoppe, 1991, 62 p.

MILCENT, Anne-Laure (dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres : Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, 133 p.

MINTZ, Sydney W., *Sweetness and power : the place of sugar in modern history*, New York, Viking, 1985, 274 p.

MONTAIGNE (DE), Michel, *Essais*, Bordeaux, Féret et Fils, 1870 [1580], tome I, 362 p.

MONTALEMBERT (DE), Charles Forbes, « De l'état actuel de l'art religieux en France (1837) », *Mélanges d'art et de littératur*e, Paris, Jacques Lecoffre, 1861, p. 164-209.

MONTANDON, Auguste-Laurent, *Étude élémentaire du symbole des apôtres, ou Première esquisse des vérités de la religion*, Paris, L.-R. Delay, 1844, 370 p.

MONTANDON, Auguste-Laurent, *Étude des récits de l'Ancien Testament en forme d'instructions pour l'école du dimanche*, Paris, Joel Cherbuliez, 1848, 2 vol.

MONTAUT (Monta), Henry de, « Journal pour rire no 15, mai 1848 – Fantaisies politiques par Monta », dans Charles PHILIPON (dir.), *Journal pour rire : no 1 à 50*, Paris, 1848, n.p.

MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Librairie Victor Masson, 1859, 576 p.

MOREAU-CHRISTOPHE, Louis-Mathurin, *De la réforme des prisons en France, basée sur la doctrine du système pénal et le principe de l'isolement individuel*, Paris, Desrez, 1838, 499 p.

MOREAU-VAUTHIER, Charles, *Gérôme, peintre et sculpteur : L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906, 295 p.

MOREL, Bénédict Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, J. B. Baillière, 1857, 700 p.

MORGAN, Luke, *The Monster in the garden : The grotesque and the gigantic in Renaissance landscape design*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2016, 256 p.

MOSSE, George L., *The Culture of Western Europe : the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chicago, Rand McNally, 1961, 439 p.

MYERS, Nicole, « Le réalisme et le rococo dans les premiers nus de Courbet », dans Noël BARBE et Hervé TOUBOUL (dir.), *Courbet peinture et politique*, Besançon, Sekoya, 2013, 288 p.

MYHILL, John*, Language, Religion and National Identity in Europe and the Middle East : A historical study*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, 311 p.

NIETZSCHE, Frédéric, *Par delà le bien et le mal : Prélude d'une philosophie à venir*, trad. par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1907 [1886], 6e éd., 353 p.

NOCHLIN, Linda, « The Imaginary Orient », *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, p. 33-59.

NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces; The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York, Thames and Hudson, 1994, 64 p.

NOGARET, François-Félix, *Le Miroir des événemens actuels, ou La Belle au plus offrant, histoire à deux visages*, Paris, s.n., 1790, 75 p.

OUTRAM, Dorinda, *The Body and the French Revolution : Sex, Class and Political Culture*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1989, 197 p.

OVIDE, *Les Métamorphoses d'Ovide*, trad. par Ange-François Desaintange Paris, Deterville, 1803 [1785-1789], 504 p.

PANOFSKY, Erwin et Fritz SAXL, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, trad. par Sylvie Girard, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 1990 [1933], 143 p.

PARÉ, Ambroise, *Les Œuvres d'Ambroise Paré*, Lyon, Claude Prost, 1641 [1561], 10e éd., 846 p.

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, 436 p.

PAULY, Jean de (trad.), *Sepher Ha-Zohar (Le Livre de la Splendeur) : Doctrine ésotérique des Israélites*, Paris, Ernest Leroux, 1911, 462 p.

PELTRE, Christine, *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2004, 253 p.

PERROUD, Claude (dir.), *Lettres de Madame Roland, Paris*, Imprimerie nationale, 1902, tome II, 827 p.

PETITEAU, Natalie, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1999], 458 p.

PHILBIN, Tom, *I, Monster : Serial Killers in Their Own Chilling Words*, Amherst, Prometheus Books, 2011, 263 p.

PHILIPPE, Jullian, *Les Orientalistes : La vision de l'Orient par les peintres européens du XIX^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1977, 207 p.

PICQUART, Julien, *Notre désir cannibale : Du mythe aux faits divers*, Paris, La Musardine, 2011, 114 p.

PIERSEN, William D., *Black Legacy : America's Hidden Heritage*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1993, 264 p.

PIGEARD, Alain, *L'armée de Napoléon (1800-1815) : Organisation et vie quotidienne*, Paris, Tallandier, 2002 [2000], 366 p.

PLATON, *L'État ou la République de Platon*, trad. par Jean Nicolas Grou, Paris, Lefèvre, 1840, 494 p.

POLETTI, Michel et Alain RICHARME, *Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur : catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, Édition de l'Amateur, 2003, 199 p.

POLO, Marco, *La Description du monde*, trad. par Pierre-Yves Badel, Paris, Livre de Poche, 1998, 512 p.

POMIAN, Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale : II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021, 546 p.

PONTALIS, J.-B. (dir.), *Destins du cannibalisme*, Paris, Gallimard, 1972, 281 p.

POTTERFIELD, Todd (dir.), *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Londres / New York, Routledge, 2016, 240 p.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : Le romantisme noir*, trad. par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977 [1966], 492 p.

PRÉVOST, Antoine François, *Le philosophe anglois; ou, Histoire de Monsieur Cléveland, fils naturel de Cromwell*, 1778, tome III-IV, 372 p.

PRICE, Roger D., *Napoleon III and the Second Empire*, Londres, Routledge, 1997, 85 p.

PRUDHOMME, Louis Marie, *Histoire générale et impartiale des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution française*, Paris, s.e., 1797, tome III, 348 p.

PSEUDO-APOLLODORE, *Bibliothèque d'Apollodore l'Athènien*, trad. par Étienne Clavier, Paris, Delance et Lesueur, 1805 [*c.* II^e^ siècle], tome premier, 489 p.

QUINCY, Quatremère de, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, 1836, nouvelle édition, Paris, Adrien Le Clere, 283 p.

RANKIN, Francis Harrison, *The White Man's Grave : A Visit to Sierra Leone*, in 1834, Londres, Richard Bentley, 1836, vol. 2, 334 p.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1983 [1959], tome III, 506 p.

RÉTAT, Pierre (dir.), *L'Attentat de Damiens : Discours sur l'événement au XVIII^e^ siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, 440 p.

REVENIN, Régis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870-1918*, Paris, L'Harmattan, 2005, 225 p.

RITZENTHALER, Cécile, *L'école des beaux-arts du XIXe siècle : Les pompiers*, Paris, Mayer, 1987, 335 p.

ROACH, Marion, *The Roots of Desire : The Myth, Meaning, and Sexual Power of Red Hair*, New York, Bloomsburry, 2005, 244 p.

ROSENBLUM, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 203 p.

ROSENTHAL, Donald A., *Orientalism : The Near East in French Painting, 1800-1880*, Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982, 176 p.

ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme : Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987 [1914], 444 p.

ROSS, Kara Lysandra et Frederick C. ROSS, *William Bouguereau*, trad. par Catherine Pierre-Bon, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2018, 240 p.

ROUX, Olivier, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS, 2008, 379 p.

RUSHWORTH*, Jennifer, Petrarch and the Literary Culture of Nineteenth-Century France : Translation, Appropriation, Transformation*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2017, 322 p.

SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, 368 p.

SAUNIER, Charles, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire : Reprises et abandons des alliés en 1815, leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, H. Laurens, 1902, 189 p.

SCHMIDT, Marie-France, *Goya*, Paris, Gallimard, 2009, 384 p.

SCHMIDT, Nelly, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies 1820-1851 : Analyse et documents*, Paris, Karthala, 2000, 1196 p.

SCHÜTZE, Sebastian, *Caravaggio : The Complete Works*, Cologne, Taschen, 2019 [2009], 524 p.

SÉGUR, Philippe de, *Histoire de Napoléon et de la grande armée pendant l'année 1812*, Paris, Baudoin Frères, 1824, tome II, 473 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6512158v >. Consulté le 4 mai 2021.

SÉVILLE (DE), Isidore, « Book XIV : The earth and its parts (De terra et partibus) », dans Stephan A. BARNEY, W. J. LEWIS, J. A. BEACH, et Oliver BERGHOF (dir. et trad.), *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 285-300.

SHAKESPEARE, William et Janis LULL (dir.), *King Richard III*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 [*c.* 1592-1593], 236 p.

SHAKESPEARE, William, *Richard III : théâtre*, trad. par Jean Marc Dalpé, Sudbury, Prise de parole, 2015 [*c.* 1592-1593], 197 p.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein; or The Modern Prometheus,* Londres, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818, 280 p.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein ou le Prométhée des temps modernes*, trad. par Jules Saladin, Paris, Corréard, 1821a [1818], tome 1, 244 p.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein ou le Prométhée des temps modernes*, trad. par Jules Saladin, Paris, Corréard, 1821b [1818], tome 2, 210 p.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein ou le Prométhée des temps modernes*, trad. par Jules Saladin, Paris, Corréard, 1821c [1818], tome 3, 261 p.

SIBALIS, Michael David, « The Regulation of Male Homosexuality in Revolutionary and Napoleonic France, 1789-1815 », dans Jeffrey MERRICK et Brian T. RAGAN (dir.), *Homosexuality in Modern France*, New York, Oxford University Press, 1996, 253 p.

SIMON, André, *Vercingétorix et l'idéologie française*, Paris, Imago, 1989, 162 p.

SOCIÉTÉ BIBLIQUE FRANÇAISE, *La Bible : Traduction œcuménique*, Paris, Éditions du Cerf, 2015, 2079 p.

SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames and Hudson, 1997, 264 p.

STAËL-HOLSTEIN (DE), Germaine, *Oeuvres complètes de Mme la baronne de Staël. Publiées par son fils; précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël, par Mme Necker de Saussure*, Paris, Chez Treuttel et Würtz, 1820, tome II, 374 p.

STEAD, Évanghélia, *Le monstre, le singe et le fœtus : Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, 602 p.

STENDHAL, *Correspondance (1816-1820) V*, Paris, Le Divan, 1934, 390 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6875m/ >. Consulté le 6 septembre 2021.

SYMMONS, Sarah, *Goya*, trad. par Nordine Haddad, Paris, Phaidon, 2022, 351 p.

TARDIEU, Ambroise, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1859 [1857], 184 p.

TEYSSÈDRE, Bernard, *Roger de Pile et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1957, 683 p.

THEVET, André, *Les singularitez de la France Antarctique*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1878 [1558], 459 p.

THEWELEIT, Klaux, *Male Fantasies : women, floods, bodies, history*, trad. par Stephen Conway, Erica Carter et Chris Turner, Cambridge, Polity Press, 1987, 517 p.

THIERRY, Amédée, *Histoire des Gaulois, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine*, Paris, A. Sautelet et C^{ie}, 1828, 3 tomes.

THOMPSON, Hanna, « Metaphors of the Monstrous : The Case of Victor Hugo », *Taboo : Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France*, Abingdon, Legenda, 2013, p. 105-120.

THOMPSON, Victoria, « Creating Boundaries : Homosexuality and the Changing Social Order in France, 1830-1870 », dans Jeffrey MERRICK et Brian T. RAGAN (dir.), *Homosexuality in Modern France*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 102-127.

THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?,* Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 67 p.

TITHECOTT, Richard, *Of Men and Monsters : Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, 192 p.

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 339 p.

TODOROV, Tzvetan, *Goya : À l'ombre des lumières*, Paris, Flammarion, 2011, 320 p.

TOKUMITSU, Miya, « The Migrating Cannibal : Anthropophagy at Home and at the Edge of the World », dans Walter S. MELION, Bret ROTHSTEIN et Michel WEEMANS (dir.), *The Anthropomorphic Lens : Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leyde, Brill, 2015, p. 93-116.

TOUSSAINT, Hélène, *Courbet (1819-1877)*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, 277 p.

UNGER, Gérard, *Histoire du Second Empire*, Paris, Perrin, 2018, 476 p.

VACHON, Marius, *W. Bouguereau*, Paris, A. Lahure, 1899, 160 p.

VALLIÈRE (DE), Paul, *Le 10 août 1792 : Grandeur helvétique. La défense des Tuileries et la destruction du régiment des gardes-suisses de France à Paris*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, 146 p.

VANDENBERG, Vincent, *De chair et de sang : Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 414 p.

VÁSQUEZ, Lydia et Juli LEAL, *L'Europe cannibale*, préface de Michel Onfray, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2005, 189 p.

VASTEY, Jean-Louis, *Le système colonial dévoilé*, Cap-Henry, P. Roux, 1814, 96 p.

VESPUCCI, Amerigo et Jean-Paul DUVIOLS, *Le nouveau monde : Les voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, trad. par Jean-Paul Duviols, Paris, Chandeigne, 2005 [1505], 304 p.

VIALOU, Denis, *Au cœur de la Préhistoire : Chasseurs et artistes*, Paris, Gallimard, 1996, 160 p.

VIONNET DE MARINGONÉ, Louis-Joseph, *Campagnes de Russie et de Saxe (1812-1813) : Souvenirs d'un ex-Commandant des Grenadiers de la Vieille-Garde*, Paris, Edmond Dubois, 1899, 193 p.

VIREY, Julien-Joseph. *Histoire naturelle du genre humain*, Paris, F. Dufart, 1800, tome second, 394 p.

VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, s.l., s.e., 1759, 299 p.

VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Kehl, De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785, tome 44, 439 p.

VON FABER DU FAUR, Christian Wilhelm, *Campagne de Russie, 1812 : d'après le journal illustré d'un témoin oculaire*, Paris, Armand Dayot, 1895, 319 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355867s/ >. Consulté le 4 mai 2021.

WAGNER, Anne Middleton, *Jean-Baptiste Carpeaux : Sculptor of the Second Empire*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1986, 328 p.

WALKER, Garthine, « Voices of feminine violence », *Crime, gender, and social order in early modern England*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 75-112.

WELLS, H. G., *The Island of Dr. Moreau,* Londres, Heinemann, 1896, 175 p.

WELLS, H. G., *L'Île du docteur Moreau*, trad. par Henry-D. Davray, Paris, Mercure de France, 1901 [1896], 246 p.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les Anciens*, trad. par M. Huber, Paris, Barrois l'ainé / Savoye, 1789 (1766), tome second, 379 p.

WOLF, Norbert, *L'art des Salons : Le triomphe de la peinture du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, 286 p.

WOLFE, Charles T., « The Materialist Denial of Monsters », dans Charles T. WOLFE (dir.), *Monsters and Philosophy*, Londres, College Publications, 2005, p. 187-204.

WOOD, Marcus, *Blind memory : visual representations of slavery in England and America, 1780-1865*, New York, Routledge, 2000, 341 p.

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Londres, Ward, Lock & Co., 1891, 334 p.

WILDE, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, trad. par Eugène Tardieu et Georges Maurevert, Paris, Albert Savine, 1895 [1891], 316 p.

ZEHRFUSS, Bernard « L'Académie des Beaux-Arts », dans INSTITUT DE FRANCE, *Histoire des cinq académies*, Paris, Perrin, 1995, p. 277-335.

ZIKA, Charles, « Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVI^e siècle », dans Nicole JACQUES-CHAQUIN et Maxime PRÉAUD (dir.), *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 389-418.

Ouvrages de références générales: dictionnaires et encyclopédies

BERTHELOT, Marcelin *et al.* (dir.), « Dufau (Fortuné) », *La grande encyclopédie : Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault, 1892, tome 15, 1200 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24650j/f19.item.langFR.zoom >. Consulté le 17 août 2022.

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Chez Jean Mossy, 1787, tome 2, 755 p.

HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Boulder, Westview Press, 1979 [1974], 349 p.

JAUCOURT, Louis de « Prodige », dans Denis DIDEROT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, tome treizième, p. 422-423.

JAUCOURT, Louis de « Sacrifice », dans Denis DIDEROT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Livourne, Imprimerie des Éditeurs, 1775, tome quatorzième, p. 447-452.

JÉHAN DE SAINT-CLAVIEN, Louis-François *Dictionnaire d'Anthropologie ou Histoire Naturelle de l'Homme et des Races Humaines : Anatomie, Physiologie, Psychologie, Ethnologie*, Le Petit Montrouge, J.-P. Migne, 1853, 1600 p.

LACLOTTE, Michel (dir.), dans *Petit Larousse de la Peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1979, vol. I, 1072 p.

LANSING, Richard (dir.), *The Dante Encyclopedia*, Londres / New York, Routledge, 2000, 1006 p.

MAILLARD, Robert (dir.), *Dictionnaire universel de la peinture*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1975, vol. I, 495 p.

PRESTON, Percy, *A Dictionary of Pictorial Subjects from Classical Literature : A Guide to Their Identification in Works of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1983, 311 p.

Articles de périodiques et revues

ALCESTE, « Lettres parisiennes », *L'Assemblée nationale*, nº 231, dimanche 19 août 1849, n.p.

ALTROCCHI, Rudolph, « The Story of Dante's Gianni Schicchi and Regnard's Légataire Universel », *PMLA*, vol. 29, nº 2, 1914, p. 200-224.

ANONYME, « Nouvelles des armées », *Bulletin de la Convention nationale*, nº 5, mercredi 20 février 1793, n.p

ANONYME, « Commune de Paris », *Journal des hommes libres de tous les pays, ou Le Républicain*, nº 54, 12 février 1794a, p. 205-216.

ANONYME, « Commune de Paris. Séance de duodi Pluviste », *Feuille du salut public*, nº 224, 12 février 1794b, 4 p.

ANONYME, « Principes de tout gouvernement », *La Quotidienne ou Feuille du jour*, 8 mai 1797, 4 p.

ANONYME, « Variétés », *La Quotidienne ou Feuille du jour*, nº 422, vendredi 23 juin 1797, 4 p.

ANONYME, « France. Paris, 7 septembre », *Journal des débats politiques et littéraires*, dimanche 8 septembre 1816, 4 p.

ANONYME, « Cour d'assises de Paris », *Gazette de France*, nº 30, vendredi 30 janvier 1824, 4 p.

ANONYME, « Cours d'assises de Versailles », *Gazette de France*, nº 328, mardi 23 novembre 1824, 4 p.

ANONYME, « Cour d'assises de Versailles », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 novembre 1824a, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k434963m >. Consulté le 8 septembre 2021.

ANONYME, « Cour d'assises de Versailles », *La Quotidienne*, nº 329, mercredi 24 novembre 1824b, 4 p.

ANONYME, « Cour d'assises de Versailles », *Le Moniteur universel*, nº 330, jeudi 25 novembre 1824, p. 1531-1534.

ANONYME, « Lacenaire *», Le Constitutionnel : Journal du commerce, politique et littéraire*, nº 318, samedi 14 novembre 1835, n.p.

ANONYME, « Lacenaire », *L'Ami de la Charte. Journal du Puy-de-Dôme*, nº 95, samedi 28 novembre 1835, 4 p.

ANONYME, « Feuilleton – Un mot de phrénologie à propos de Lacenaire et d'Avril », *Gazette médicale de Paris*, nº 5, samedi 30 janvier 1836, n.p.

ANONYME, « Étude sur Napoléon (1) », *La Gazette de France*, mercredi 3 février 1841, n.p.

Anonyme, « Galerie des Beaux-Arts, au bazar Bonne-Nouvelle », *L'Illustration, Journal Universel*, vol. 1, nº 13, samedi 27 mai 1843, 16 p.

ANONYME, « Nouvelles de l'Étranger : Allemagne », *La Presse*, nº 4320, vendredi 10 mars 1848, n.p.

ANONYME, « Lettres politiques », *L'Assemblée nationale*, nº 46, vendredi 14 avril 1848, n.p.

ANONYME, *La Gazette de France*, 12 et 13 juin 1848, n.p.

ANONYME, « Revue des journaux », *L'Ère nouvelle*, nº 58, mercredi 14 juin 1848, n.p.

ANONYME, « Revue des journaux », *L'Ère nouvelle*, nº 61, samedi 17 juin 1848, n.p.

ANONYME, « Paris 24 juin », *Le Constitutionnel : Journal politique, littéraire, universel*, nº 177, dimanche 25 juin 1848, n.p.

ANONYME*, L'Assemblée nationale*, nº 180, lundi 9 octobre 1848, n.p.

ANONYME, « France. La voix de la France », *La Gazette de France*, mercredi 11 juillet 1849a, n.p.

ANONYME, « Justice criminelle », *Gazette des Tribunaux*, nº 6870, mercredi 11 juillet 1849b, p. 917-919.

ANONYME, « Juridiction militaire », *Le Droit : Journal des tribunaux,* nº 162, mercredi 11 juillet 1849c, p. 657-660.

ANONYME, « Tribunaux », *Le Siècle,* nº 181, mercredi 11 juillet 1849d, p. 1-8.

ANONYME, « Nantes, Mercredi 25 juillet 1849 », *L'Hermine*, nº 3995, mercredi 25 juillet 1849, n.p.

ANONYME, « Bordeaux », *Le Mémorial bordelais*, vendredi 4 août 1849, n.p.

ANONYME, « Les conseils socialistes du président », *La Tribune de la Gironde*, nº 318, mardi 4 septembre 1849, n.p.

ANONYME, « Manifeste de despotisme impérial », *L'Éclaireur des Pyrénées*, nº 378, samedi 19 janvier 1850, 4 p.

ANONYME, « Tribunal correctionnel de Paris (6e ch.) », *Gazette des tribunaux : journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, nº 9318, dimanche 8 février 1857, p. 145. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6801572n/f3.item >. Consulté le 4 février 2020

ANONYME, « Partie littéraire : Causerie de la quinzaine », *Le Courrier du dimanche*, dimanche 1er septembre 1861, 8 p.

ANONYME, « L'opinion du voisin », *Moniteur des arts*, nº 1926, vendredi 5 décembre 1890, p. 417.

ANONYME, *Le Père Peinard*, nº 143, 13 au 20 décembre 1891, p. 8.

ANONYME, « La Grève des mineurs (Tableau de Roll) », *Le Petit Journal. Supplément illustré*, nº 97, samedi 1er octobre 1892, p. 319-320.

ANONYME, « Bouguereau dead at 80 », *New York Times*, 21 août 1905, p. 7.

ANONYME, « Dahmer Case Unleashes Black Anger in Milwaukee Residents Accuse Police of Being Indifferent to Minority Concerns », *The Christian Science Monitor*, 16 août 1991, n.p.

ARIÈS, Philippe, « Réflexions sur l'histoire de l'homosexualité », *Communications : Sexualités occidentales. Contribution à l'histoire et à la sociologie de la sexualité*, nº 35, 1982, p. 56-67.

AUBERT, Maxime, Adam BRUMM et Jillian HUNTLEY, « Early dates for 'Neanderthal cave art' may be wrong », *Journal of Human Evolution*, vol. 125, décembre 2018, p. 215-217.

AUDEH, Aida, « Images of Dante's Exile in 19th-Century France », *Annali d'Italianistica*, vol. 20, 2002, p. 235-258.

AUDEH, Aida, « Englishness, ambiguity, and Dante's Ugolino in 18th-century France », *Identity, Self & Symbolism*, vol. 1, nº 2, novembre 2006, p. 95-113.

AUDEH, Aida, « Dante in the nineteenth century : visual arts and national identity », *La Parola del Testo*, vol. XVII, nº 1-2, 2013a, p. 85-100.

AUDEH, Aida, « Dante's Ugolino and the School of Jacques-Louis David : English Art and Innovation », *Nineteenth-Century Contexts : An Interdisciplinary Journal*, vol. 34, nº 4, 2013b, p. 399-417.

BAILLARGEON, Camille, « 1880 : Des mineurs en grève au Salon ou de l'influence de la peinture sur les acquis sociaux », *HIOES - Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale*, nº 29, 2007, 9 p. En ligne.
< http://www.ihoes.be/PDF/Baillargeon_1880_mineurs_greve_salon.pdf >. Consulté le 22 avril 2021.

BARIL, Gédéon (dit Gédéon), « Au Salon », *Le Hanneton*, nº 22, 28 mai 1868, 4 p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k995091v/ >. Consulté le 23 juin 2021.

BEACH, Frank A., « A review of physiological and psychological studies of sexual behavior in mammals », *Physiological Reviews*, vol. 27, nº 2, avril 1947, p. 240-307.

BENHAMOU-HUET, Judith, « Des œuvres modernes remarquables dans les ventes de New York », *Les Échos*, 2 mai 2019, n.p. En ligne.
< https://www.lesechos.fr/patrimoine/investissements-plaisir/des-oeuvres-modernes-remarquables-dans-les-ventes-de-new-york-1033433 >. Consulté le 13 août 2019.

BERGER, Klaus et Diane CHALMERS JOHNSON, « The Black Man in the Work of Géricault », *The Massachusetts Review*, vol. 10, nº 2, printemps 1969, p. 301-340.

BERTALL, « Couleur du Salon de 1852 ou Le Salon dépeint et dessiné », *Le Journal pour rire*, nº 33, samedi 15 mai 1852, 8 p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54994226/ >. Consulté le 21 juin 2021.

BERTALL, « Le Salon dépeint et dessiné par Bertall », *Le Journal pour rire*, nº 45, samedi 18 août 1855, 8 p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501842m.item >. Consulté le 21 juin 2021.

BONNEFOY, Baptiste, « L'invention de la race Blanche. Partie 1 : la marque de Caïn », *ReLRace - Religions, lignages et « race »*, 19 avril 2021, n.p. En ligne.
< https://relrace.hypotheses.org/1179 >. Consulté le 4 octobre 2022.

BORDES, Philippe, « Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution », *The Burlington Magazine*, vol.134, nº 1073, août 1992, p. 482-490.

BOUBÉE, Simon, « Le Salon de 1881 », *La Gazette de France*, mercredi 1er juin 1881, n.p.

BRISSON, Elisabeth, « Le tribun du Collège de France devant la presse », *Romantisme*, 1975, nº 10, p. 167-195.

BRIX, Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *Romantisme*, nº 113, 2001, p. 43-60.

BROSSE, Monique, « La littérature marginale : les histoires des naufrages », *Romantisme : Voyager doit être un travail sérieux*, nº 4, 1972, p. 112-120.

BUMAN, P., « Philosophie », *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, nº 17, 1797, p. 24-43. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k424117p >. Consulté le 10 janvier 2020.

BURGAUD, Emmanuelle, « La castration en droit pénal au XIX^e^ siècle », *Revue historique de droit français et étranger*, vol. 91, nº 4, octobre-décembre 2013, p. 639-657.

CABANNE, Pierre, « Évolution et maître de la peinture. L'art contemporain: Fin de l'Académisme et de l'Art officiel *», Cahier de notre jeunesse,* 1 mars 1947, p. 33-37.

CARPEAUX, Jean-Baptiste, « Lettres inédites de J.-B. Carpeaux », *Le Figaro : Supplément littéraire*, nº 24, samedi 16 juin 1906, 4 p.

CATRON, Lisa, Edgar L. NEWMAN et Michel VOVELLE, « Frankenstein : Les lumières et la Révolution comme monstre », *Annales historiques de la Révolution française*, nº 292, 1993, p. 203-211.

CHAM, *Le Charivari*, mercredi 31 mars 1858, n.p.

CHAM, « Croquis par Cham », *Le Charivari*, dimanche 16 mai 1858, n.p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3056233w/ >. Consulté le 6 mai 2022.

CHAM, « Croquis par Cham », *Le Charivari*, dimanche 18 juillet 1858, n.p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30501024/ >. Consulté le 6 mai 2022.

CHAM, « Croquis par Cham », *Le Charivari*, dimanche 3 octobre 1858, n.p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30501788/ >. Consulté le 6 mai 2022.

CHAM, « Salon de 1868 », *Le Charivari*, dimanche 31 mai 1868, n.p. En ligne.
< https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30538709/ >. Consulté le 22 juin 2021.

CHAPERON, Sylvie, « Les fondements du savoir psychiatrique sur la sexualité déviante au XIXe siècle », *Recherches en psychanalyse*, vol. 2, nº 10, 2010, p. 276-285. En ligne.
< https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-2-page-276.htm >.
Consulté le 24 août 2022.

CHOISEL, Francis, « 31 octobre 1849. Louis-Napoléon Bonaparte récuse la "cohabitation" », *Revue du Souvenir Napoléonien*, nº 429, juin-juillet 2000, p. 49-59.

COPPALLE, Chloé, « La Cinémathèque ouvre sa prochaine exposition “Vampires. De Dracula à Buffy” cette semaine! », *Toute la Culture*, 8 octobre 2019, n.p. En ligne. < https://toutelaculture.com/arts/expositions/la-cinematheque-ouvre-sa-prochaine-exposition-vampires-de-dracula-a-buffy-cette-semaine/ >. Consulté le 16 août 2022.

COUTANT, « Autorité et Morale », *La Ruche populaire*, novembre-décembre 1849, p. 374-378.

COX-REARICK, Janet, « A 'St Sebastian' by Bronzino », *The Burlington Magazine*, vol. 129, nº 1008, mars 1987, p. 155-162.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio « La casa del Sordo », *El Arte en España*, nº vii, 1868, p. 265-267.

DAUMIER, Honoré, « Les philanthropes du jour », *Le Charivari*, nº 290, 17 octobre 1844, p. 11.

DELENTE, L. et E. BARRAUFIT, « Le napoléonisme », *Le Tocsin des travailleurs*, nº 13, 13 juin 1848, n.p.

DESBUISSONS, Frédérique, « Une peinture sucrée : les plaisirs illégitimes de l’art pompier », *Romantisme*, vol. 186, nº 4, 2019, p. 28-39.

DETIENNE, Marcel, « Entre bêtes et dieux », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 6, automne 1972, p. 231-246.

DEUTSCH, Allison, « Good Taste : metaphor and materiality in Nineteenth-Century art criticism », *Object*, n° 17, décembre 2015, p. 9-32.

DORIGNY, Marcel, « Le tableau d’Anne-Louis Girodet : Guillaume-Thomas Raynal et Jean-Baptiste Belley. La réhabilitation du philosophe? », *Société Française d’Histoire des Outre-Mers*, nº 386-387, 2015, p. 103-112.

DUFRAISSE, Marc, « Intérieur », *Le Constitutionnel*, nº 169, samedi 17 juin 1848, n.p.

DUPRAT, Annie, « Le roi a été chassé à Rambouillet », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, nº 12, 2001, p. 30-43.

EMPEREUR, « Coup-d’oeil : Sur les Républiques anciennes et modernes », *Gazette du Midi*, nº 5710, mercredi 23 juillet 1851, n.p.

ERNATUS, Cécile, « L’indemnité coloniale de 1849, logique de solidarité ou logique coloniale? », *Bulletin de la Société d’Histoire de la Guadeloupe*, nº 152, janvier–avril 2009, p. 61-77.

FLOCON, Ferdinand, « Assemblée nationale. Présidence de M. Grévy, vice-président. Séance du 24 mai », *Journal des débats politiques et littéraires*, vendredi 25 mai 1849, n.p.

FOURCAUD (DE), Louis, « Au Salon : scènes populaires », *Le Gaulois*, 10 mai 1880, p. 2. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k523442p >. Consulté le 22 avril 2021.

FRÉMY, Arnould, « Le Salon », *Le Charivari*, lundi 6 juillet 1857, n.p.

FUREIX, Emmanuel, « "La porte de derrière". Sodomie et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française*, nº 361, juillet-septembre 2010, p. 109-129.

GAUTIER, Théophile, « Salon de 1848 (8e article) », *La Presse*, mardi 2 mai 1848, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431026r >. Consulté le 19 mai 2021.

GAUTIER, Théophile, « Salon 1863 », *Le Moniteur universel*, nº 143, samedi 23 mai 1863, p. 1.

GAUTIER, Théophile, « Salon 1863 », *Le Moniteur universel*, nº 164, samedi 13 juin 1863, p. 1.

GAUTIER, Théophile, « Salon de 1863. IV », *Le Moniteur universel*, 20 juin 1863, p. 885.

GAUTIER, Théophile, « Salon de 1869 : peinture », *Journal officiel de l'Empire français*, mercredi 16 juin 1869, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2094807r/ >. Consulté le 20 mai 2021.

GILL, André, *La Lune Rousse*, n° 119, dimanche le 16 mars 1879, 4 p.

GLENDINNING, Nigel, « The Strange Translation of Goya's 'Black Paintings' », *The Burlington Magazine*, vol. 117, nº 868, 1975, p. 465-479.

GORGIEVSKI, Sandra, « L'Orient revisité : décapitations et rhétorique de la violence dans les enluminures et dans *Richard Coer de Lyon* au XVe siècle », *Babel*, nº 42, 2020, p. 226-252.

HAMON, Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, nº 97, 1997, p. 7-16.

HAUTECOEUR, Louis, « Pourquoi les académies furent-elles supprimées en 1793? », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1959, p. 593-604. En ligne. < https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/pourquoi-les-academies-furent-elles-supprimees-en-1793/ >. Consulté le 8 mars 2022.

HOFFMANN, Dirk L. *et al.*, « U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art », *Science*, vol. 359, nº 6378, 23 février 2018, p. 912-915.

HOLLORAN, Andrew, « C.S. Notebook : Abandoned », *Christopher Street*, nº 18, juin 1992, p. 3-6.

HONORÉ, Léopold, « Alfred Roll, painter and sculptor », *The Studio : An Illustrated Magazine of Fine Applied Art,* vol. 50, nº 210, septembre 1910, p. 255-266.

IBEAS, Juan Manuel et Lydia VÁZQUEZ, « La déclinaison visuelle du monstre au XVIIIe siècle : Goya », *Convergences Francophones*, vol. 5, nº 2, 2018, p. 1-12. En ligne. < https://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/issue/view/32 >. Consulté le 7 février 2021.

JOSEPH, Wassili, « Chef-d'œuvre : Les Quatre Parties du monde », *Dossier de l'Art*, n° 220, juillet-août 2014, Carpeaux, un sculpteur pour l'avenir, p. 54-57.

JUNIOR, Nyasha, « The Mark of Cain and White Violence », *JBL-Journal of Biblical Literature*, vol. 139, n° 4, 2020, p. 661-673.

KISIEL, Marine, « L'homme et l'artiste : Entre triomphes et tourments », *Dossier de l'Art*, n° 220, juillet-août 2014, Carpeaux, un sculpteur pour l'avenir, p. 18-27.

KORHONEN, Anu, « Strange Things Out of Hair : Baldness and Masculinity in Early Modern England », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 371-391.

LACROIX, Jean, « La fascination des romantiques italiens pour Dante et quelques-unes de ses répercussions en Europe (première moitié du XIX^e siècle) », *Revue de Littérature Comparée*, n° 1, janvier-mars 1989, p. 17-29.

LAHARNE, Francisque, « La scène à faire », *Gil Blas*, n° 4913, lundi 1^er mai 1893, p. 1.

LANE, Kris, « Punishing the sea wolf : Corsairs and cannibals in the early modern Caribbean », *New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische Gids*, vol. 77, n° 3/4, 2003, p. 201-220.

LANGERON (COMTE DE), Alexandre-Louis Andrault, « Mémoires du comte de Langeron », *Nouvelle Revue Rétrospective*, janvier-juin 1895, p. 289-360. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203798h/f1.item >. Consulté le 30 octobre 2019.

LAUT, Ernest, « Civilisés anthropophages *», Le Petit Journal. Supplément illustré*, n° 1011, dimanche 3 avril 1910, p. 106.

LÉAL, Félix, « Salon bordelais : Dix neuvième exposition de la Société des Amis des Arts », *La Gironde*, n° 6739, dimanche 17 avril 1870, n.p.

LUBLINER-MATTATIA, Sabine, « Monge et les objets d'art d'Italie », *Bulletin de la Sabix*, n° 41, 2007, p. 92-110.

LUCHET, Auguste, « A propos du Salon de 1847 », *La Réforme*, mardi 27 avril 1847, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6799889p/ >. Consulté le 26 février 2020.

LUSSIER, Hubert, « La Compagnie des Sapeurs-Pompiers. Une association volontaire en milieu populaire au XIX^e siècle », *1848. Révolutions et mutations au XIX^e siècle*, n° 2, 1986, p. 23-35. En ligne. < https://www.persee.fr/doc/r1848_0765-0191_1986_num_2_1_2044 >. Consulté le 2 septembre 2021.

MARCEL, Henri, « Alfred Philippe Roll », *Academy Notes*, vol. X, n° 2, avril 1915, p. 9.

MARRIS, Emma, « Neanderthal artists made oldest-known cave paintings », *Nature*, 22 février 2018, n.p. En ligne. < https://www.nature.com/articles/d41586-018-02357-8 >. Consulté le 28 novembre 2020.

MASSING, Jean Michel, « The Origin of the Iconography of Cannibalism in the Early Modern Period », *Print Quarterly*, vol. 33, nº 1, mars 2016, p. 3-10.

MATHIEU DE LA DRÔME, Philippe-Antoine, « Assemblée législative : Présidence de M. Dupin. Séance du 17 octobre », *Journal des débats politiques et littéraires*, vendredi 19 octobre 1849, n.p.

MÉNARD, René, « Salon de 1880 », *L'Indépendance Belge*, 25 mai 1880, p. 1-2. En ligne. < https://www.belgicapress.be/pageview.php?all_q=&any_q=&exact_q=&none_q=&from_d=&per_lang=&per=&sig=JB555&lang=FR&lang=FR >. Consulté le 22 avril 2021.

MILLET, Catherine, « Éditorial », *artpress2*, nº 20, février 2011, p. 5-7.

MONGIS, M. « Cours et Tribuneaux », *Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 23 juin 1849, n.p.

MONTALEMBERT (DE), Charles, « Assemblée Nationale. Présidence de M. Marrast. Séance du 16 avril », *Journal des débats politiques et littéraires*, mercredi, 11 avril 1849, n.p.

MOSHONKINA, Elena, « Dante censuré : Traitement des expressions "indécentes" dans les traductions françaises de la "Divine Comédie" au XIXe siècle », *Atelier de traduction*, nº 22, 2014, p. 149-164.

MOSSE, George L., « Nationalism and Respectability : Normal and Abnormal Sexuality in the Nineteenth Century », *Journal of Contemporary History : Sexuality in History*, vol. 17, nº 2, avril 1982, p. 221-246.

NOCHLIN, Linda, « Géricault, or the Absence of Women », *October*, vol. 68, printemps 1994, p. 45-59.

OUELLETTE, Annik-Corona, « Le monstre de Frankenstein qui parlait français », *Le Devoir*, 26 octobre 2016, n.p. En ligne. < https://www.ledevoir.com/opinion/idees/483383/bicentenaire-de-l-oeuvre-de-mary-shelley-le-monstre-de-frankenstein-qui-parlait-francais >. Consulté le 8 décembre 2021.

PASTORELLO, Thierry, « La stigmatisation particulière du pédéraste passif dans les enquêtes de médecine légale dans la première partie du XIXe siècle *», L'Atelier du Centre de recherches historiques*, nº 3.1, 2009, n.p. En ligne. < http://journals.openedition.org/acrh/1850 >. Consulté le 22 août 2022.

PASTORELLO, Thierry « La sodomie masculine dans les pamphlets révolutionnaires », *Annales historiques de la Révolution française*, nº 361, juillet-septembre 2010, p. 91-108.

PATTERSON, Jade, « Du "monstre-humain" au "monstre-objet" : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *À rebours* », *Convergences Francophones*, vol. 5, nº 2, 2018, p. 12-25.

PAULSON, Ronald, « Gothic Fiction and the French Revolution », *ELH*, automne 1981, vol. 48, nº 3, p. 532-554.

PEARSON, Erin, « "A person perverted into a thing" : Cannibalistic metaphors and dehumanizing physicality in late eighteenth-century British abolitionism », *ELH*, vol. 83, nº 3, 2016, p. 741-769.

PÉRATÉ, André, « Les Salons de 1907 », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1907, p. 441-458. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203170x/ >. Consulté le 29 août 2021.

PETER, Jean-Pierre, « Ogres d'archives », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 6, automne 1972, p. 249-267.

PIERSEN, William D., « White Cannibals, Black Martyrs : Fear, Depression, and Religious Faith as Causes of Suicide Among New Slaves », *The Journal of Negro History*, vol. 62, nº 2, avril 1977, p. 147-159.

PLÉE, Léon, « Études et croquis : William Bouguereau », *Les Annales Politiques et Littéraires*, 27 août 1905, p. 131-132. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5867174d/ >. Consulté le 31 août 2019.

POTARD, Marie, « Les hauts et les bas de la peinture pompier », *Le Journal des Arts*, nº 524, 24 mai au 6 juin 2019, p. 33.

QUASI, « Petit vapereau des peintres, des sculpteurs et des ouvriers d'art », *Mercure de France*, tome XVIII, avril 1896, p. 125-126.

REVOIL, Bénédict-Henri, « La vie sauvage : Les Anthropophages », *Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer*, nº 47, dimanche 2 juin 1878, p. 321-324.

ROSENBLUM, Robert, « Who Painted David's 'Ugolino'? », *The Burlington Magazine*, vol. 110, nº 788, novembre 1968, p. 620-626.

ROUDINESCO, Élizabeth, « Visages de la perversion », *L'information psychiatrique,* vol. 88, nº 1, janvier 2012, p. 5-12.

ROUSSEAU, Jean, « Salon de 1857 III : La grande peinture », *Le Figaro*, nº 252, jeudi 16 juillet 1857, 8 p.

SAUNIER, Philippe, « L'éthos protestant de Bouguereau », *48/14 La revue du Musée d'Orsay,* nº 30, automne 2010, p. 74-81.

SCHLESSER, Thomas, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie », *Images Re-vues*, nº 1, 2005, p. 1-17.

SCHNEIDER, Tim, « A Record-Shattering $111 Million Monet Powers an Otherwise Staid $350 Million Impressionist and Modern Sale at Sotheby's », *artnet*news*, 14 mai 2019, n.p. En ligne. <https://news.artnet.com/market/claude-monet-meules-sothebys-1544995>. Consulté le 13 août 2019.

SCHNEIDER, Tim et KINSELLA, Eileen, « Who Won Auction Week? Here Are 15 Key Takeaways from New York's Eyebrow-Singeing $2 Billion Spring Art Sales », *artnet*news*, 20 mai 2019, n.p. En ligne. <https://news.artnet.com/market/auction-takeaways-spring-2019-1551952>. Consulté le 13 août 2019.

SHAW, Jennifer L., « The figure of Venus : rhetoric of the ideal and the Salon of 1863 », *Art History*, vol. 14, nº 4, décembre 1991, p. 540-570. En ligne. < https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1991.tb00457.x >. Consulté le 4 mars 2020.

SINNETT-SMITH, Jane, « Une consommation marchandée : le cannibalisme comme dispositif d'échange et de transformation chez Baba Yaga », *Revue Sciences/Lettres*, nº 4, 2016, p. 1-12. En ligne. < http://journals.openedition.org/rsl/9497 >. Consulté le 6 novembre 2022.

SOBOUL, Albert, « Les troubles agraires de 1848 », *1848 et les révolutions du XIXe siècle*, tome 39, nº 180, juin 1948, p. 1-20.

STONE, Brad Elliott, « Defending Society from the Abnormal : The Archaeology of Bio-Power », *Foucault Studies*, nº 1, 2004, p. 77-91.

STONE, David, M., « Signature Killer : Caravaggio and the Poetics of Blood », *The Art Bulletin*, vol. 94, nº 4, 2012, p. 572-573.

TURNER, John « Michelangelo's Blacks in 'The Last Jugdement' », *Notes in the History of Art*, vol. 33, nº 1, automne 2013, p. 8-15. En ligne. < http://www.jstor.org/stable/23595748 >. Consulté le 12 mars 2019.

TYSZLER, Jean-Jacques, « Freud et le mythe fondateur : Manger du père », *artpress2*, nº 20, février 2011, p. 84-87.

ULLMAN, Joan, « "I carried it too far, that's for sure" : A first-person report from the insanity trial of Jeffrey Dahmer », *Psychology Today*, vol. 25, nº 3, mai 1992, p. 28-31.

VAISSE, Pierre, « Thomas Couture ou le bourgeois malgré lui », *Romantisme*, nº 17-18, 1977, p. 103-122. En ligne. < https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5128 >. Consulté le 4 août 2021.

VAYRON, Olivier, « La fabrique des monstres urbains au XIXe siècle, ou la statuaire sous "l'empire de la science" », *Revue de la BNF*, nº 56, 2018, p. 58-69. En ligne. < https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-58.htm?contenu=resume >. Consulté le 14 janvier 2021.

VOLTZ-LEGUEY, Agnès, « Les pompiers : brusque flambée des prix », *Connaissance des arts*, nº 268, juin 1974, p. 80-87.

WALDMAN, Louis Alexander, « A Case of Mistaken Identity : The Martellini Jupiter by Giovanni di Scherano Fancelli », *The Burlington Magazine*, vol. 140, nº 1149, 1998, p. 788-798.

WEILL, Alexandre, « Malheur! », *La Gazette de France*, mardi 24 juillet 1849, n.p.

WITTKOWER, Rudolf, « Marvels of the East : A Study in the History of Monsters », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942, p. 159-197.

WUNSCH, Serge, « Phylogenèse de la sexualité des mammifères. Analyse de l'évolution des facteurs proximaux », *Sexologies*, vol. 26, nº 1, janvier-mars 2017, p. 3-13. En ligne. < http://dx.doi.org/10.1016/j.sexol.2016.12.002 >. Consulté le 22 août 2022.

YATES, Frances A., « Transformations of Dante's Ugolino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, nº 1-2, 1951, p. 92-117.

ZIKA, Charles, « Cannibalism and Witchcraft in Early Europe : Reading the Visual Images », *History Workshop Journal*, vol. 44, nº 1, automne 1997, p. 77-104.

Catalogues d'exposition, guides d'exposition et programmes

ANGELIER, François, « Shakespeare, Dante, Goethe, Hugo… La littérature, fantastique inspiratrice », *Beaux Arts Magazine*, 2013, supplément *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst*, p. 18-22.

ARNAUD, Diane, « Les marques du temps : Plasticité érotique et vampirisation iconique », dans Matthieu Orléan et Florence Tissot (dir.), *Vampires* (catalogue d'exposition), Paris, Cinémathèque française : Réunion des musées nationaux, 2019, p. 186-191.

BOIME, Albert et Stuart PIVAR, *Art Pompier : Anti-Impressionism 19th Century French Salon Painting* (catalogue d'exposition), Hempstead, Emily Lowe Gallery, 1974, n.p.

BORGHI & CO., *William-Adolphe Bouguereau, L'Art Pompier* (catalogue d'exposition), New York, Borghi & Co., 1991, 84 p.

D'ARGENCOURT, Louise et Mark Steven WALKER (dir.), *William Bouguereau 1825-1905* (catalogue d'exposition), Paris, Musée du Petit Palais / Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, 266 p.

FABRE, Côme et Felix KRAMER (dir.), *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Max Ernst (catalogue d'exposition)*, trad. par Lydie Echasseriaud, Jean Torrent, Aude Virey-Wallon, et Laetitia Iturralde, Paris, Musée d'Orsay, 2013, 303 p.

GUILLAUME, Florelle, « De Friedrich à Ernst, le romantisme noir en trois temps », *Beaux Arts Magazine*, 2013, supplément *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst*, p. 8-9.

HARDIVILLIER, Amélie et Marie DUSSAUSSOY, *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst* (brochure d'exposition), Paris, Musée d'Orsay, 2013, 80 p.

ISAACSON, Robert, *William-Adolphe Bouguereau* (catalogue d'exposition), New York, The New York Cultural Center, 1975, 51 p.

JENKINS, Adrian, *Painters and peasants : Henry La Thangue and British rural naturalism 1880-1905* (catalogue d'exposition), 2000, Bolton, Bolton Museum and Art Gallery, 2000, 195 p.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette « Torse du Belvédère », dans Anne PINGEOT *et al.* (dir.), *Le corps en morceaux* (catalogue d'exposition), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 99-115.

LINDQUIST, Sherry C. M. et Asa Simon MITTMAN, *Medieval Monsters : Terrors, Aliens, Wonders* (catalogue d'exposition), New York, The Morgan Library & Museum, 2018, 175 p.

MARGERIE, Laure de, « *Ugolin* : l'enfer de Carpeaux », dans Mehdi KORCHANE (dir.), *Michel-Ange au siècle de Carpeaux* (catalogue d'exposition), Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes / Milan, Silvana Editoriale, 2012, p. 49-57.

PAPET, Édouard et James David DRAPER (dir.), *Carpeaux : 1827-1875. Un sculpteur pour l'empire* (catalogue d'exposition), Paris, Gallimard / Musée d'Orsay, 2014, 359 p.

PAUL, Tanya et Stanton THOMAS (dir.), *Bouguereau & America* (catalogue d'exposition), New Haven / Londres, Yale University Press, 2019, 191 p.

PECK, James F. (dir.), *In the Studios of Paris : William Bouguereau & His American Students* (catalogue d'exposition), Tulsa, The Philbrook Museum of Art, 2006, 211 p.

RENARD, Thomas, « Un romantisme dantesque » dans Jérôme FARIGOULE et Hélène JAGOT (dir.), *Visages de l'effroi : Violence et fantastique de David à Delacroix*, (catalogue d'exposition), Paris, Liénart, 2015, p. 236-249.

SCHLESSER, Thomas, « Goya et Füssli : au commencement, deux génies », *Beaux Arts Magazine*, 2013, supplément *L'Ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Ernst*, p. 10-15.

Actes de colloques et journées d'étude

GOETZ, Adrien, « Images de Dante au XIX^e siècle », dans Henriette LEVILLAIN (dir.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen Âge au XXe siècle*), Actes du colloque de la jeune équipe *Identités, représentations, échanges* tenu à l'Université de Caen le 5-6 mai 2000, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 113-125.

GUÉDRON, Martial, « Nature, idéal et caricature. La perception des types physiques chez les premiers anthropologues », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, n° 1, 2009, p. 1-15. En ligne. < https://doi.org/10.4000/actesbranly.262 >. Consulté le 14 avril 2022.

HANSELAAR, Saskia, « Types du Vieillard dans l'art autour de 1800 », dans Pauline DECARNE et Damien FORTIN (dir.), *Les Âges de la vie de l'aube de la Renaissance au crépuscule des Lumières*, Journée d'étude tenue à la Maison de la Recherche (Université Paris-Sorbonne), Paris, Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Française des XVIIe et XVIIIe siècles et de l'École doctorale III Littératures française et comparée de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 115-131.

MAINARDI, Patricia « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international », dans Jean-Paul BOUILLON (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand tenu le 25, 26, 27 mai 1987, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989, p. 53-62.

Mémoires et thèses

AUDEH, Aida, « Rodin's Gates of Hell and Dante's *Divine Comedy* : An Iconographic Study », Thèse de doctorat, Iowa City, The University of Iowa, 2002, 425 p.

FOCK AH CHUEN, Michel, « État, production et exportation cotonnières, industrie textile et développement économique : Une histoire économique du coton/Textile dans le monde », Thèse de doctorat, Montpellier, l'Université Montpellier I, 1997, 827 p.

KILGOUR, Margaret Anne Kilgour, « From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation », Thèse de doctorat, New Haven, Yale University, 1986, 395 p.

MAZALEIGUE-LABASTE, Julie, « Histoire de la perversion sexuelle. Émergence et transformations du concept de perversion sexuelle dans la psychiatrie de 1797 à 1912 », Thèse de doctorat, Amiens, Université de Picardie Jules Vernes, 2010, 650 p.

PASTORELLO, Thierry, « Sodome à Paris : protohistoire de l'homosexualité masculine fin XVIII^ème – milieu XIX^ème siècle », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot (Paris VII), 2009, 529 p.

SMALLS, James, « Esclave, Nègre, Noir : The Representation of Blacks in Late 18th and 19th-Century French Art », Thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, 1991, 333 p.

WALKER, Mark Steven, « William Bouguereau under the reign of Napoleon III », Mémoire de maîtrise, Riverside, University of California, 1982, 136 p.

Manifestes et Pamphlets

BONAPARTE, Louis-Napoléon, *Manifeste de Louis-Napoléon Bonaparte Aux Électeurs*, Paris, Imprimerie d'A. René, 1849, n.p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53017177b.item >. Consulté le 7 août 2022.

LOUIS XVIII, *Manifeste du roi de France*, s.l., s.n., 1815, 15 p. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5608453f/f3.texteImage# >. Consulté le 4 mai 2021.

DANTALLE, F., *Description de la ménagerie royale d'animaux vivans, établie aux Thuileries, près de la terrasse nationale : avec leurs noms, qualités, couleurs et propriétés*, Paris, Imprimerie des Patriotes, 1792, 8 p.

Documents d'archives

ARCHIVES NATIONALES, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des ouvrages - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015a. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-6i9saq5be-oebbuu8aunyy/Cote_KK_43_Ouvrages_du_salon_1848_2_MI_153_000106 >. Consulté le 12 juillet 2019.

ARCHIVES NATIONALES, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des artistes - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015b. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-61xlr5g56--1fw16volz4y1q/Cote_KK_20_Notices_du_salon_1849_2_MI_150_000028 >. Consulté le 12 juillet 2019.

ARCHIVES NATIONALES, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des procès-verbaux des décisions du Jury - 1849 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015c. En ligne. < https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-aay422gyv--18pqkg9z6lk3o/Cote_KK_64_PV_du_Jury_1849_2_MI_155_000014 >. Consulté le 12 juillet 2019.

ARCHIVES NATIONALES, « Salle des inventaires – Registres des Salons (1795-1863) - Registres des ouvrages - 1850 », dans *Archives nationales : Salle des inventaires virtuelle*, 2015d. En ligne. https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_054675/c-6it8fypv0-1crjmr4gp4qtr/Cote_KK_44_Ouvrages_du_salon_1850_2_MI_154_000143>. Consulté le 12 juillet 2019.

Sites Internet

ANONYME, *Les Animaux rares ou la Translation de la Ménagerie Royale au Temple le 20 août 1792*, 1792, gravure en taille-douce, 18 x 24 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. En ligne. < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69487671.item# >. Consulté le 19 juillet 2022.

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART, « Lettre de William Bouguereau », dans *Collections numérisées de la bibliothèque de l'INHA*, 2019. En ligne. < https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/52044-lettre-de-william-bouguereau >. Consulté le 24 novembre 2021.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « Candide », dans *BnF — Candide*, 2015. En ligne. < http://classes.bnf.fr/candide/grand/can_007.htm >. Consulté le 18 août 2022.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « Abolition de l'esclavage », dans *BNF Essentiels*, 2022. En ligne. < http://classes.bnf.fr/candide/grand/can_007.htm >. Consulté le 18 août 2022.

MUSÉE D'ORSAY, « William Bouguereau — Dante et Virgile », dans Musée d'Orsay, 2006. En ligne. < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/dante-et-virgile-153692 >. Consulté le 16 août 2022.

MUSÉE D'ORSAY, « Femme piquée par un serpent – Clésinger Auguste », dans *Musée d'Orsay*, 2021. En ligne. < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/femme-piquee-par-un-serpent-5980 >. Consulté le 11 août 2021.

MUSÉE D'ORSAY, « Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste – Jean-Baptiste Carpeaux », dans *Musée d'Orsay*, 2022. En ligne. < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-quatre-parties-du-monde-soutenant-la-sphere-celeste-15175 >. Consulté le 20 août 2022.

MUSÉE DU LOUVRE, « Étude pour la composition définitive d'Ugolin », dans *Louvre – Collections*, 2021. En ligne. < https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020112892 >. Consulté le 21 août 2022.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, « The first mourning (Premier deuil) – William Bouguereau », dans Collections – Museo Nacional de Bellas Artes. En ligne. < https://www.bellasartes.gob.ar/en/collection/work/2770/ >. Consulté le 1er décembre 2020.

PITT, Steve, « Windigo », dans *L'Encyclopédie Canadienne*, 2018. En ligne. < https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/windigo >. Consulté le 6 novembre 2022.

THUILLIER, Jacques, « POMPIER, art », *Encyclopaedia Universalis*, s.d. En ligne. < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pompier-art/ >. Consulté le 22 avril 2021.

Document audiovisuels

BESCONT, Jean et Guy LABOURASSE, *Salvador Dali à propos de Picasso*, Paris, extrait d'émission de télévision *Main dans la main*, son, noir et blanc, 13 juin 1964, 1 min. 24 sec. En ligne. < https://www.ina.fr/video/I15015855 >. Consulté le 6 mars 2020.

DEMME, Jonathan, *The silence of the lambs*, États-Unis, Strong Heart Productions, film, 1991, 118 min.

DUCOURNAU, Julia, *Grave*, France /Belgique, Petit Film / Rouge International / Frakas Productions, film, 2018, 98 min.

FULLER, Bryan (créateur), *Hannibal*, États-Unis, Dino de Laurentiis Company / Living Dead Guy Productions / AXN Original Productions / Gaumont International Television, 2013-2015, 39 épisodes.

GLASS, Nancy et Esther PESSIN (prod.), *Inside the Mind of Jeffrey Dahmer : Serial Killer's Chilling Jailhouse Interview*, New York, extrait d'émission de télévision *Inside Edition*, son, couleur, février 1993, 17 min. 11 sec. En ligne. < https://www.insideedition.com/jeffrey-dahmers-dark-thoughts-exposed-in-chilling-1993-inside-edition-jailhouse-interview-49200 >. Consulté le 7 novembre 2022.

GUADAGNINO, Luca, *Bones and All*, États-Unis, Frenesy Film Company / Per Capita Productions / The Apartment Pictures / Memo Films / 3 Marys Entertainment / Elafilm / Tenderstories, film, 2022, 130 min.

JEANNENEY, Jean-Noël et Jacques-Olivier BOUDON, *Manger son prochain : jamais, parfois, souvent…,* Concordance des temps, balado, 6 juillet 2019, 59 min. 44 s. En ligne. < https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/manger-son-prochain-jamais-parfois-souvent-0 >. Consulté le 6 septembre 2021.

JOURDAN, Pierre, *Rencontre avec Salvador Dali*, Paris, émission de télévision *Discorama*, son, noir et blanc, 14 février 1971, 10 min. 39 s. En ligne. < https://www.ina.fr/video/I04197090 >. Consulté le 6 mars 2020.

LANG, Fritz, *M le maudit*, Allemange, Nero Filmgesellschaft, film, 1931, 117 min.

LAURENTIN, Emmanuel, *Destin des images (4/4) : Le radeau de la méduse*, France, La Fabrique de l'Histoire, balado, 15 mars 2018, 51 min. 48 s. En ligne. < https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/destins-des-images-44-images-en-lutte >. Consulté le 29 mars 2018.

MURPHY Ryan et Ian BRENNAN (créateurs), *Monstre : L'histoire de Jeffrey Dahmer*, États-Unis, Prospect Films / Ryan Murphy Productions / Netflix, série télévisée, 2022, 10 épisodes.

SAVOY, Bénédicte, *L'art comme butin : capture et restitution*, France, balado, Concordance des temps, balado, 05 août 2017, 59 min. 50 s. En ligne. < https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/lart-comme-butin-capture-et-restitution-0 >. Consulté le 15 juin 2021.