Anne VINCENT est artiste peintre, agrégée d'arts plastiques et docteur en Esthétique, sciences et Technologie de Arts (Université de Paris 8, 2009). La pratique artistique personnelle et l'attention portée aux entretiens d'artistes sont au cœur de son travail de recherche théorique qui interroge la représentation, le seuil du visible, le doute et l'inachevé au sein des processus de création picturaux. Actuellement, la question du trivial est un axe tout particulièrement privilégié dans son approche critique des œuvres picturales.

« Suivons le chien… »
Pour une approche intuitive de la peinture

Suivons le chien... est une entrée en matière qui peut paraître inhabituelle au sein d'un travail disciplinaire concernant les méthodes de lecture et d'analyse des œuvres d'art. Cette invitation insolite s'intègre dans un champ de recherche focalisé sur la présence du chien dans la peinture[1]. En tant que plasticienne, je revendique en une première phase de travail, une entrée essentiellement intuitive - je dirais même au vu du contexte *instinctive* – dans les œuvres : je piste, je furète, je m'acharne et je creuse l'image qui, elle, ne cesse de résister. Cela requiert une prise de contact directe et rapprochée. En cela, le travail d'exploration graphique est indispensable car il m'amène à prendre conscience de la circulation de mon regard à la surface du tableau, à voir des points d'articulation et des résonances formelles et colorées qui constituent sa dynamique plastique propre. Le croquis que je réalise à partir des tableaux me permet de rendre visible ce qui mobilise le regard. Ce travail de recherche *in situ* devant les œuvres me renvoie chaque fois à une réflexion de Goethe qui entre en résonance avec mon approche : « Ce que je n'ai point dessiné, je ne l'ai point vu[2]» ! Conformément à cette démarche, les œuvres citées seront présentées à travers des croquis personnels.

L'exercice est solitaire et exigeant, à la recherche de ce qui est caché, enfoui dans la matière. Retrouver « le feu de l'esquisse » en deçà des compositions académiques, s'est révélé une étape essentielle dans mon approche de la peinture. L'immersion dans l'espace muséal pour dessiner et peindre pendant des heures permet de s'abstraire du monde pour plonger dans des espaces inattendus. Elle permet d'être dans un contact quasi-sensuel avec le geste du peintre. Daniel Arasse nous fait part des découvertes qui ont été pour lui « de vrais bonheurs » lorsqu'il a entrepris d'approcher les œuvres, notamment leurs détails, par le moyen de l'appareil photographique. La distance inhérente au procédé lui a permis de se laisser surprendre. Il constate que l'« on trouve toujours ce qu'on cherche, alors que quand on ne sait pas ce qu'on cherche, on a peut-être une chance de trouver quelque chose d'inattendu. C'est une gratification considérable de voir quelque chose qu'on ne s'attendait pas à voir[3]. » Les non-dits de la création artistique sont révélés par le croquis. La prise de notes devant les œuvres réserve parfois des surprises de taille. Par exemple, un changement de point de vue sur une sculpture de *Vierge au Christ mort* du XIIe siècle, exposée sur un mur dénudé d'une chapelle en Bretagne, m'a amenée à voir apparaître Marie enceinte. Vue de face, la *Pietà* douloureuse et dramatique, ne laissait aucunement présager ce que révélait la vue latérale : celle de l'attente de l'enfant à naître. Ce constat fut un choc et le mystère quant à l'intention de l'artiste reste entier.

Curieuse de la présence des chiens dans la peinture, je me suis intéressée à leur représentation : des chiens témoins, fidèles, pleins de douceur, de sagesse, des chiens errants, des

---

[1] Depuis plus d'un an, le fil conducteur que je privilégie lorsque je visite les musées européens et américains concerne les chiens (autres que ceux destinés à la chasse et au combat) dans la peinture.

[2] Réflexion de Goethe notée dans un de ses carnets lors d'un de son voyage en Italie (1786-1788).

[3] Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p.177.

chiens impertinents se soulageant dans les églises ou devant les scènes de bataille... Au gré des époques, ils peuvent servir à la satire, être liés à une certaine opulence ou, au contraire, témoins de milieux pauvres comme dans le tableau d'un des frères Le Nain[4]. Tous ces chiens, loin de se réduire au simple domaine anecdotique, se révèlent bien souvent un enjeu essentiel au sein de l'organisation plastique du tableau. Bien que sensible à l'expression de l'attachement mis en scène par des peintres comme Paolo Véronèse[5], Diego Vélasquez, Jacob Jordaens (fig.1), Pierre-Paul Rubens, Giambattista Tiepolo (fig.2), Pierre Subleyras[6], Alexandre-Gabriel Descamps[7] ou Gustave Courbet[8], je m'intéresse plus particulièrement au rôle actif joué par le chien au sein de leurs compositions.

Le choc ressenti face au triptyque de *L'Erection de la Croix* de Rubens dans la cathédrale d'Anvers a été déterminant dans mon désir d'approfondir cette question en recentrant mes recherches sur l'artiste flamand. Qu'ils soient posés au premier plan ou calés sous un siège dans un épisode royal, perdus dans un combat ou témoins d'une scène religieuse, les chiens jouent toujours un rôle essentiel dans les compositions picturales de Rubens. L'église Saint-Paul à Anvers conserve, parmi un accrochage d'époque d'œuvres de grande qualité, un tableau de Rubens de 1617, une *Flagellation*[9] en bas de laquelle, à droite, est représenté un chien qui assiste à la scène. Son regard empreint de bonté porte une humanité qui échappe aux bourreaux qui l'entourent. Il est une fois de plus un médiateur tout en sensibilité (fig.3) et un composant plastique majeur. En effet, son positionnement à la base de la diagonale qui structure l'espace est pertinent alors qu'il est difficile de le percevoir au premier regard dans la pénombre. La tache blanche à l'arrière de son crâne fait écho aux blancs du turban du bourreau et du vêtement violemment retiré au supplicié.

La singularité du pelage de ce chien permet de l'identifier à nouveau dans différents tableaux de l'artiste. Dans *Abraham et Melchisédech*[10], de la même période, conservé au musée des Beaux-Arts de Caen, on le voit bien en évidence parmi les jambes des guerriers et des serviteurs entourant Abraham et participant, par la direction de son regard, à la rencontre avec le roi-prêtre. Dans le triptyque *L'Erection de la Croix*, peint en 1610, actuellement conservé à la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, il est au premier plan, à gauche du panneau central (fig.4).

Le triptyque était destiné originellement au maître-autel de l'église Sainte-Walburge aujourd'hui détruite. La composition se déploie sur plus de 6 mètres, en trois panneaux de bois de 4,60 mètres de hauteur. Le thème de l'érection de la Croix était à la fin du XVIème siècle inédit. Il participe au désir d'impliquer le spectateur de manière intense, au point qu'il ait le sentiment d'assister lui-même à la scène de la Passion du Christ. Les moyens mis en œuvre par Rubens, en particulier cette présence singulière du chien dans un rôle d'intercesseur, tendent à éveiller la sensibilité et l'intériorité mystique du spectateur, en total accord avec le programme de la Contre-Réforme. On assiste ici à une scène inachevée allant de l'ordre donné de la crucifixion jusqu'à la lamentation qui suit la mort du Christ. Sur le panneau central, neuf bourreaux hissent le Christ mourant cloué sur la croix ; sur les volets latéraux apparaissent, à la droite de celui-ci, les figures de Marie et de Jean derrière un groupe de femmes éplorées, tandis qu'à sa gauche, un commandant romain à cheval commande le supplice avec, en arrière-plan, les deux larrons exécutés avec le Christ. La progression et la dramatisation du récit sont servies par une dynamique picturale toute en tension de flux et de jeux de lumière contrastés. La torsion des figures et l'expressivité dans la gestuelle semblent à leur paroxysme. Théophile Gauthier y a été sensible lorsqu'il écrit :

> *Les soldats qui hissent le bois funèbre ont des physionomies si parfaitement patibulaires, qu'ils vous inspirent de l'effroi, et que l'on a peur qu'il n'en saute quelqu'un hors du tableau pour vous demander la bourse ou la vie.*[11]

---

[4] *Famille de paysans dans un intérieur* d'un des frères Le Nain (Louis ?) (1600/1610-1648), Paris, Musée du Louvre.

[5] Paolo Véronèse, *Repas chez Lévi,* 1573, Venise, Galerie de l'Académie.

[6] Par ex., pour Pierre Subleyras : *Diane et Endymion*, vers 1740, Londres, National Gallery /ou *Le Repas chez Simon*, Paris, Musée du Louvre.

[7] Alexandre-Gabriel Descamps, *Le Valet de chiens,* 1842, ou *Le Rémouleur*, 1840, Paris, Musée du Louvre.

[8] Gustave Courbet, *Courbet au chien noir*, 1842-44, Paris, Musée du Petit Palais.

[9] Rubens, *La Flagellation*, 1617, Anvers, église Saint-Paul.

[10] Rubens, *Abraham et Melchisédech,* 1615-1618, Caen, Musée des Beaux-Arts.

Après avoir identifié les saints des panneaux extérieurs, il souligne la présence d'un chien « magnifique (...) qui aboie dans un coin du tableau ». En effet, sur le devant de la scène, le chien assiste, impuissant, au drame qui s'y déroule.

Selon certains critiques, sa présence dans le tableau serait justifiée par la nécessité de combler un vide inhérent à la composition diagonale de l'œuvre. Charles Paul Landon, peintre et historien de l'art (1760-1826), souligne, dans son recueil de gravures au trait commentées, combien « toutes les figures sont animées ». Il poursuit son argumentation ainsi :

> *[...] chacune d'elles, par une action particulière, concourt vivement à l'action générale. La ligne diagonale adoptée par Rubens, dans le jet de cette composition, contribue sans doute au mouvement de l'ensemble ; mais il était difficile de remplir le vide qu'elle laisse dans une partie du tableau. Le peintre a rendu cet inconvénient encore plus sensible en voulant y remédier, et l'énorme chien qu'il a placé sur le devant est un accessoire au moins inutile.*[12]

La présence du chien a donné lieu à différentes interprétations selon les auteurs. Dans le *Guide pittoresque et artistique du voyageur en Belgique* (1838), Alexandre Ferrier de Tourettes invite le visiteur à admirer le tableau de Rubens peint pour l'église Sainte-Walburge qui ornait le maître autel. Il souligne à nouveau combien « la disposition diagonale de la scène est d'une hardiesse qui ne pouvait être tentée que par le pinceau de ce grand maître ; l'image du Christ offre une impression de douleur sublime et de majestueuse résignation, qui font de cette superbe figure un admirable tableau ». Il ajoute :

> *Le vide laissé dans le haut de cette disposition, est rempli par un effet de lumière qui fait ressortir l'ensemble des groupes, et celui du bas par le portrait du chien de Rubens, ajouté quelques années après pour contenter les exigences du curé de Sainte Walburge.*[13]

Un texte intitulé « Le Chien de Rubens », dans les *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique* (1842) relate l'anecdote de la rencontre entre le curé de l'église Sainte-Walburge et Rubens. Dans un style plein d'emphase, l'auteur écrit qu'il y eut « beaucoup de chiens immortalisés par des épîtres, des sonnets, des chansons et des épitaphes, mais il n'y en eut point auxquels on éleva de monument plus recommandable et plus durable que celui dressé par le peintre Rubens à son fidèle épagneul[14] ». Il poursuit ainsi :

> *On raconte que trois ans après que le roi des peintres flamands aie terminé son tableau pour le maître autel de l'église de Sainte Walburge, il reçut la visite du curé de cette paroisse, qui, ayant aperçu un superbe épagneul dans l'atelier du peintre, le caressa, et dit à Rubens: - Maître, il faut que ce chien ne meure jamais. - Et comment cela? - En plaçant son portrait dans votre tableau. -Quoi! Un chien sur un autel face au Christ? - Pourquoi non! (...) Rubens consentit à satisfaire ce caprice du curé de Sainte Walburge, et au mois de juin de l'an 1610, le chien de Rubens fut représenté au vif en bas de* l'Elévation de la Croix. *»*

Le désir du curé d'immortaliser le chien est-il à mettre en lien avec le fait que sa paroisse est placée sous le patronage de sainte Walburge[15], sœur bénédictine d'origine saxonne invoquée pour protéger contre les chiens furieux et les bêtes sauvages ? On distingue justement le chien du loup qui, lui, reste à distance de l'homme. Il subsiste toujours un doute, un reliquat de crainte à l'égard de ce tiers non-parlant qui a renié son côté sauvage pour se soumettre à l'homme. Bien que très proche de l'homme

---

11 Théophile Gauthier, *La Presse,* 29 novembre 1836. Suite de la citation : « Un d'eux, surtout, est resté dans mon souvenir comme un cauchemar, c'est un aide du bourreau, vu de dos, dont les épaules monstrueuses, capables de porter une tour comme un éléphant, sont surmontées d'une petite tête plate de couleuvre, tout à fait dénuée de cheveux et à laquelle se rattachent deux oreilles membraneuses et bestiales, qui achèvent de lui donner l'air de la plus ignoble férocité. Des saintes femmes s'évanouissent de douleur, un centurion monté sur un de ces prodigieux chevaux, dont le type appartient à Rubens, garnissent par dedans les côtés des volets. »

12 C.-P. Landon, « L'Elévation de la croix de Rubens » dans *Annales du Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-arts*, vol. 10. 1805, p.73.

13 Alexandre Ferrier de Tourettes, *Guide pittoresque et artistique du voyageur en Belgique*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, Hauman et c°, 1838, p.77.

14 *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, Valenciennes, 1842, p.475

15 Sainte Walburge (710-779) est une sainte très populaire au Moyen-âge.

depuis les temps les plus reculés, il reste une figure ambiguë à mi-chemin entre la protection et la menace, suscitant des sentiments ambivalents, de la confiance à la peur. Paul Laurent Assoun parle de lui comme étant un loup qu'on pourrait qualifier de « chargé d'humanité »[16]. Dans l'*Erection de la Croix*, l'épagneul de Rubens n'échappe pas à cette ambivalence : ses yeux expriment la bonté alors que sa gueule ouverte évoque une certaine « bestialité », avec la langue relevée laissant voir les crocs. Le chien semble affolé, voire débordé par les évènements. On peut l'imaginer aboyant[17] mais aussi, dans la mesure où il fait face à une scène d'une rare violence, l'interpréter comme courant le risque d'être contaminé par la folie des hommes.

Le texte des archives belges indique simplement que l'épagneul « fut représenté » : est-ce Rubens ou un de ses collaborateurs qui le peignit ? Rubens confiait souvent la représentation des animaux à des collaborateurs tels Snijders[18] et Paul de Vos[19]. Théophile Gauthier écrit qu'il est attribué à Snijders. Le talent de celui-ci pour la représentation des chiens dans des situations très diverses s'affirme dans des œuvres comme celle des *Deux chiens dans le garde-manger*, actuellement conservé dans la maison de Rubens (fig.5). Au vu des pratiques d'atelier de l'époque, il est tout à fait vraisemblable que le chien de Rubens fut peint par Snijders. La facture est d'une grande délicatesse : le corps émerge de l'ombre et, lorsqu'on le reprend dans un croquis, le geste graphique est proche de la caresse tant le pelage semble bouclé et soyeux. Quel que fut l'artiste, on ressent la qualité de la présence de l'animal et l'importance du lien personnel entre Rubens et son chien.

Quelle ne fut pas ma joie d'être accueillie dans sa maison d'Anvers par un chien ayant les mêmes caractéristiques physiques ! L'animal est modelé en terre, grandeur nature ; ses membres inférieurs sont tronqués, et il fait face à l'entrée de la demeure. (fig.7). Il semble évident que Rubens aimait la compagnie des chiens qui avaient certainement leur place dans l'atelier. Le lien entre l'espace figuré et l'espace réel contemporain de l'œuvre se joue de manière évidente dans l'esquisse de la *Nativité* (Maison de Rubens – fig.7) où la tête d'un chien apparaît au centre, en bas du cadre. Le corps du chien s'inscrit dans le hors-champ de l'œuvre. Son irruption dans l'espace pictural nous implique très fortement. Son aspect de chien courant nous rattache au domaine du quotidien ; il s'inscrit dans une réalité qui peut être tant celle du peintre que la nôtre. Il nous interroge en nous introduisant au cœur de scènes d'origine biblique chargées d'affects contrastés. L'intégration d'un chien dans une représentation religieuse peut surprendre et paraître triviale. Cet ancrage dans une réalité quotidienne et intime implique le spectateur en l'interpellant dans son propre espace.

L'idée que le chien ait été ajouté suite à une demande d'un commanditaire est remise en cause par l'existence d'une esquisse (fig.6) sur papier, attribuée désormais à l'Ecole de Rubens et conservée au musée du Louvre[20]. Le chien était déjà présent sur l'étude préparatoire de grand format qui est d'une grande force plastique ; la violence y déborde, exprimée par la mixité des techniques conjuguant l'aquarelle, le lavis brun à la pierre noire et la sanguine, les rehauts de blanc venant éclairer l'axe oblique de la scène dramatique avec intensité. La croix prend racine dans le coin inférieur gauche du dessin et les bourreaux s'acharnent pour qu'elle ne s'effondre pas sur le cheval à droite sous lequel est tapi le chien apeuré. La position de la croix est inversée par rapport à celle de l'œuvre finale : son inclinaison vers la droite est déterminante car le chien fait pendant au trou d'implantation. A partir des deux points d'ancrage s'élève la composition pyramidale dont le point

---

16 Paul Laurent Assoun, *La Voix de son maître : le masochisme vocal (La Fontaine avec Freud)*, document vidéo, colloque « Voix et psychanalyse », 4 juin 2014, Université Paris Diderot Paris 7.

17 Théophile Gauthier, dans *La Presse* du 26 novembre 1836, écrit : « (...) J'oubliais un magnifique chien, attribué à Sneyder, qui aboie dans un coin du tableau ».

18 Frans Snijders (1579-1657), peintre spécialisé dans le genre animalier et la nature morte, il réalisa l'essentiel de son œuvre dans sa ville natale, Anvers. Il appartient à l'important atelier de Rubens, même s'il ne fut pas son élève.

19 Paul de Vos (1591-92 ou 95 -1678) peintre spécialisé dans les scènes animales monumentales très influencées par son beau-frère Frans Snijders. Comme la plupart des peintres d'Anvers, De Vos collabora fréquemment avec d'autres artistes. Il peignit notamment les animaux dans les scènes de chasse et les armures de la mythologie pour Peter Paul Rubens et son équipe.

20 http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/110357-LElevation-du-Christ-en-Croix
Longtemps attribuée à Peter Paul Rubens, cette étude sur format plus carré de *L'Elévation du Christ en Croix*, est désormais identifiée comme étant de l'Ecole de P.-P. Rubens. N° INV 20188, recto. Grand format Paris, musée du Louvre (département des arts graphiques). Aquarelle, lavis brun, pierre noire, sanguine, rehauts de blanc, 0,38 x 0,42m.

culminant est le regard du Christ vers le ciel. De plus, comme dans le tableau final, l'axe du corps du chien croise celui de la croix à l'intersection où se situent les pieds du supplicié, et cela contribue à soutenir le corps du Christ. Cet axe renvoie à la dualité déjà évoquée du chien partagé entre animalité et humanité. La ligne oblique partant de son regard aux pieds du Christ délimite deux espaces mis en tension : l'un, en bas, avec les bourreaux musculeux et la terre aride où ils peinent à planter la croix, et, l'autre, aérien, où se situe le Christ en partance.

Dans le triptyque final conservé à Anvers (fig.4), la direction oblique reliant le regard du chien et le bâton du soldat romain (du panneau latéral droit) participe à une division de l'espace significative. Les êtres présents dans la partie inférieure droite sont le cheval et les larrons martyrisés par les Romains, ainsi que deux des bourreaux. Le cheval interpelle le spectateur avec force, ce qui renforce le sentiment de la place importante de l'animal dans l'œuvre.

Vingt-cinq ans plus tard, en 1636, Rubens exécutera une reprise du retable – une huile sur papier - pour le graveur Hans Witdoek. Cette peinture conservée actuellement à Toronto[21], peut être considérée comme une peinture indépendante : ses dimensions sont importantes et elle était destinée à son ami et mécène Cornelis Van der Geest. Au sein de la composition, les trois groupes principaux sont maintenus. L'espace y est plus distendu que dans l'œuvre originale : il contribue à une dynamique picturale fluide propre au style plus mature de l'artiste. Sur la gauche, se trouvent les femmes épleurées à terre. Madeleine, renversée en arrière, comme écrasée par la croix, tient un nourrisson dans les bras, et le chien apeuré, est terré contre elle. Il se fond dans le groupe des figures et ne participe pas de manière aussi évidente que dans le retable à la circulation des flux structurels dans l'œuvre. Sa fonction est plus iconique. La tension dramatique originelle où le chien était un enjeu formel décisif s'est atténuée au profit d'une certaine clarté narrative. Bien que son rôle soit moindre, il fait le lien entre le groupe des proches du Christ et la scène de torture.

Le chien constitue un enjeu entre les deux espaces. On retrouve cette caractéristique visuelle singulière dans une œuvre plus radicale datant du début du XIXème siècle : le tableau ultime de Francisco Goya intitulé *Un chien*[22] (fig.8). Cette œuvre ne représente presque rien, si ce n'est une tête minuscule située à la frontière de deux zones divisant le tableau de manière radicale, tant au niveau de la lumière que des proportions − la partie inférieure occultant le corps du chien qui occupe un sixième de la surface. Ce tableau semble être un aboutissement, voire un testament, une œuvre ouverte à l'issue d'un parcours de vie douloureux. En regard à l'ensemble de l'œuvre de Goya, le trouble ne peut être qu'intense face à cet espace nu. On ne sait si l'animal émerge ou est en voie d'être englouti. La courbe ascendante introduit paradoxalement un sentiment de détresse et de lutte, mais le mystère reste entier. L'intensité dramatique est renforcée par une expression picturale d'une grande sobriété. Le tableau pourrait être abstrait si ce n'est la tête émergente de la partie sombre, seul détail iconique qui rende la narration possible. La qualité du vide est justement fonction de la minuscule présence qui l'anime.

Il peut être étonnant de considérer la tête du chien de Goya comme un détail alors que c'est le seul élément figuratif du tableau. Dans son ouvrage *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Daniel Arasse parle du « détail pictural » qui ne « fait pas image. » Il distingue le détail-*dettaglio* du détail-*particolare*. Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble ; ce détail iconique est d'ordre quantitatif. Cela permet de le distinguer du détail-*dettaglio* qui, lui, est d'ordre qualitatif et est le résultat d'une invention de la part de l'artiste. Ce détail *pictural* est, bien souvent, la marque de son génie. Sa fonction est décrite ainsi par Daniel Arasse : « Il ne représente pas et ne donne rien d'autre à voir que la matière picturale posée sur la toile, maniée et manipulée parfois jusqu'à en être triturée[23]. » L'historien de l'art ajoute que ce qui relie ces deux détails, c'est l'attrait qu'ils exercent sur le spectateur, car ils invitent celui-ci à s'approcher de la

[21] Peter Paul Rubens, *The Elevation of the Cross*, ca. 1637-38, huile sur papier (marouflé par la suite sur toile), préparation pour une gravure (ricordo), 60 x 126.5 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto. http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/rubens_rection_1.jpg

[22] C'est une œuvre très singulière peinte par Francisco Goya, entre 1820 et 1823, dans sa maison dite du sourd à Madrid. Ce tableau de format vertical de 132 par 80 centimètres, originellement peint à l'huile directement sur le mur, puis transposé sur toile et conservé au Musée du Prado, a été dénommé longtemps *Un chien luttant contre le courant*, puis *Chien à demi enlisé*, pour aboutir au titre récent : *Un chien*.

[23] Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 268.

surface peinte. L'expérience est fascinante. Dans *Le Chien* de Goya, la tête n'est plus qu'une tache sur le fond immense. Les touches une fois isolées du tableau et de sa logique représentative, donnent à voir de la matière picturale et le geste du peintre. La peinture ne fait alors plus image et redevient matière ouverte à d'autres transformations. Le détail-*dettaglio* implique le spectateur qui cherche et fait des choix dans la surface de l'image. Face aux œuvres de Rubens, j'isole et je mets en évidence l'élément « chien » qui, pour d'autres, n'est qu'un détail accessoire. Le détail recherché n'est pas toujours facile à voir comme dans *La Flagellation* d'Anvers où il est caché dans l'ombre et peut passer inaperçu. Ainsi que le rappelle Daniel Arasse, le détail est produit par chaque regardeur, d'où la difficulté de construire une histoire du détail car chacun sélectionne les siens propres.

L'esquisse du retable, dite *esquisse Gauchez*, peinte sur bois, également conservée au Musée du Louvre[24], montre comment, par la suite, Rubens a construit et fait évoluer son projet. Il a concentré la scène sur un message plus cohérent en dressant plus haut la Croix pour que celle-ci, en dessinant une diagonale du coin inférieur droit au coin supérieur gauche, constitue le motif dominant de la composition. Le paysage disparaît au profit d'une paroi rocheuse et boisée. L'attention ne risque plus d'être détournée sur les larrons ; l'espace sous les bourreaux est laissé vacant et il intègrera le chien jusqu'alors absent. Ce travail préliminaire a amené certains auteurs, comme nous l'avons vu, à considérer l'animal comme un ajout pour combler le vide.

L'opération plastique consistant à abstraire le « détail » est décisive pour l'approche analytique. C'est ainsi que l'on peut ainsi mesurer les conséquences du manque dans l'économie de l'image. L'origine latine *abstrahere* désigne l'acte soustractif consistant à enlever. C'est une manipulation mentale à laquelle le plasticien recourt souvent pour analyser les œuvres. Il s'agit d'isoler, dans la réalité complexe, un caractère que cette réalité ne donne jamais seul. Abstraire un élément d'un tableau ou d'une installation amène à mieux comprendre sa fonction, sa qualité, son rôle dans la circulation des forces plastiques en jeu. Que ce soient les spécificités des supports, les limites physiques et imaginaires des bords, les cadrages et organisations internes qui en découlent ; qu'il s'agisse des qualités matérielles et sensibles des textures, des couleurs, nuances et lumières ; tout concourt à une économie de l'image singulière. Les choix plastiques effectués par l'artiste sont en jeu et notre approche analytique lorsqu'elle est soustractive, permet de tester la résistance de l'image. Bien qu'ôter un élément de l'ensemble a pour conséquence de le défigurer, voire de le déconstruire, l'approche s'avère critique et paradoxalement constructive.

Lors d'un travail mené sur l'œuvre de Pieter De Hooch, par exemple, l'éviction des figures a mis en évidence le processus de travail très particulier de l'artiste qui ne peignait les personnages qu'après coup, une fois l'espace représenté. Le lieu ainsi dénudé s'affirme différemment car les ouvertures et emboîtements d'espaces sont mis en valeur. Les signes iconiques que sont les éléments figuratifs reconnaissables - les femmes épluchant les légumes ou buvant, les enfants jouant avec un chien – peuvent s'avérer anecdotiques. Sont-ils indispensables ? Se pose la question de la représentation picturale et de ses limites. Dans la peinture de genre, le contenu narratif du tableau est essentiel. Que se passe-t-il si par exemple, l'on fait disparaître le chien se soulageant sur le pilier de l'église de Delft peinte par Emmanuel de Witte[25] ? L'anecdote est certes savoureuse mais sa disparition n'altère en rien la composition du tableau. Le chien « irrévérencieux » ne constitue pas un élément formel indispensable à l'économie plastique de l'œuvre ; ce qui n'est pas le cas du chien dans le retable de P.P.Rubens.

L'audace plastique de Rubens est remarquable. Lorsqu'il entreprend, par exemple, vers 1612-1614 de peindre *La Mise au tombeau* du Caravage[26] à partir d'études réalisées sur place au Vatican[27], il

[24] RUBENS, *L'Erection de la Croix*, esquisse pour le triptyque peint en 1609-1610 pour le maître-autel de l'église Sainte-Walburge à Anvers , Paris, Musée du Louvre, huile sur bois, 0,68 m x 1,07m.

[25] Emmanuel de WITTE (1617-1692) *Intérieur de la vieille église à Delft,* 1650, huile sur bois, 48,3 x 34,6 cm, Montréal, Metropolitan Museum of Art. http://doudou.gheerbrant.com/?s=houckgeest (consulté le 12/11/2014)

[26] Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage, *La Mise au tombeau* (également connue sous le titre *Déposition de Croix*), v. 1602–1604, huile sur toile, 300 × 203 cm. Pinacothèque vaticane, Musées du Vatican, État de la Cité du Vatican.

[27] Selon les principes artistiques fondamentaux à l'époque, la copie d'œuvres, ainsi que l'émulation – l'utilisation de l'exemple d'un autre artiste comme source d'inspiration – étaient considérées comme des moyens par lesquels les artistes pouvaient maîtriser leur

s'éloigne très vite de son modèle pour construire un projet personnel[28]. En effet, dans le tableau de référence, Marie de Cléophas est représentée levant les bras au-dessus du groupe. Rubens, lui, la place en retrait soutenant la Madone, dans l'espace ouvert entre Jean et Nicomède. Il modifie la position de Jean pour équilibrer l'ensemble du groupe et ajoute à l'extrême droite le propriétaire du tombeau. Cet exemple nous montre comment Rubens, en établissant les volumes comparatifs, adapte progressivement la composition pour représenter une scène plus intimiste. L'éviction et le déplacement de la figure de Marie met en évidence les tensions plastiques propres à l'œuvre du Caravage. Ainsi, la mise en résonance de ces deux espaces picturaux permet de mieux comprendre les choix faits par chacun des artistes.

La méthodologie propre à notre discipline est originale dans la mesure où elle revendique le manque comme un outil analytique. Enlever un composant de l'œuvre pour mieux en comprendre la fonction est décisif pour l'approche critique, quelles que soient l'époque et les catégories artistiques concernées. Qu'il s'agisse d'un tableau, d'une sculpture ou d'une installation contemporaine, abstraire un élément de l'ensemble afin de mieux en saisir les enjeux plastiques et esthétiques est une opération analytique instructive. Dans une exposition d'art contemporain, lorsqu'on s'interroge sur la pertinence d'un objet visuel dans une installation, le soustraire de l'ensemble – que ce soit par une opération mentale ou par le croquis – permet de l'interroger, et d'émettre des propositions critiques afin de mieux en comprendre le processus et son aboutissement.

Ce processus soustractif appartient à une approche non discursive. Cela induit une certaine ignorance - voulue au départ - des données et commentaires susceptibles de détourner de l'expérience sensible de l'œuvre. L'objectif est de plonger dans la complexité de l'œuvre sans *a priori*. Le parcours analytique ne fait pas appel en primeur à la description car elle privilégie l'investigation plastique. L'exploration cherche à pousser l'œuvre dans ses retranchements, dans ses limites par la manipulation, par l'expérience que ce soit par le croquis, l'esquisse peinte, ou des gestes tels que le pliage, la découpe, le recouvrement, le changement de médiums ou de matériaux. Ce sont ces opérations plastiques non-verbales qui permettent de dépasser la simple lecture descriptive de l'image.

Suivons le chien… De l'atelier au tableau, de l'ajout anecdotique à une intégration dans l'ensemble, la présence du chien dans les œuvres de Rubens en particulier nous fait sentir l'importance d'un détail qui aurait pu passer inaperçu. La focalisation sur le chien, ordinairement cantonné à la vie profane, a interrogé l'historique et la fonction de sa présence au sein du triptyque lié au domaine du sacré. La présence d'une figure canine, généralement remisée dans le registre du trivial, au sein d'un retable peut surprendre, mais force est de constater qu'il ne se cantonne pas à un simple rôle iconique. La version du curé de Walburge est pittoresque mais bien contestable : le fameux ajout tel qu'il a été présenté n'a rien d'un intrus. Il s'avère être un élément nouveau venant remodeler et dynamiser la composition. Il déborde sa simple fonction représentative et s'impose au sein des forces plastiques en présence.

Le projet quelque peu fantaisiste, consistant à repérer les chiens dans tout l'œuvre de Rubens a été motivé par le sentiment que cette figure jusqu'alors considérée comme un simple accessoire tenait un rôle capital au sein de l'architecture du tableau. L'approche exclusivement thématique ne me convenait pas, et en dessinant d'après les œuvres, l'importance plastique de sa présence s'est affirmée. Les expériences sensibles nous invitent à approcher au plus près et bien souvent de manière intuitive ce qui constitue le processus de création de l'artiste. De découvertes inattendues aux instants de jubilation artistique, le parcours exploratoire initie des pistes uniques permettant d'approcher l'intelligence plastique à l'oeuvre.

art, puis, idéalement, surpasser leurs modèles.

[28] Pierre Paul Rubens, *La Mise au tombeau*, v. 1612-1614, Huile sur chêne, 87,1 x 63,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario,

Bibliographie

ARASSE Daniel, *Le Détail.: pour une histoire rapprochée de la peintur*e, Paris, Flammarion, 2009.

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

BETEILLE Roger, Histoire du chien, Paris, PUF, Que sais-je?, 1997.

FERRIER de TOURETTES Alexandre, *Guide pittoresque et artistique du voyageur en Belgique*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, Hauman et c°, 1838

LANDON C.P. *Annales du Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-arts*, volume 10. Paris, 1805

REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, 2012.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, Quadrige, 2004.

Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique, Valenciennes, 1842

Rubens, L'Erection de la Croix, coll. « Histoire d'un tableau », Editions Lassa, 1992.

Le triptyque de L'Erection de la Croix. Pierre Paul Rubens, CNDP, Baccalauréat Arts plastiques, 2007.

Figures – Pages du carnet de croquis (Anvers et Bruxelles, mai 2014)

1. Croquis du chien représenté dans *Suzanne et les vieillards* de Jacques JORDAENS (1595-1678), 1,89 x 1,76 m, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
2. Croquis de chiens d'après les gravures de Giambattista TIEPOLO (1727-1804), Amsterdam, Rijksmuseum.
3. Etude d'oeuvre : P.P.RUBENS, *La Flagellation*, *in* la série *Les quinze mystères du Rosaire* datée vers 1617, Anvers, Eglise Saint-Paul.
4. Etude d'oeuvre : P.P.RUBENS, triptyque de *L'Erection de la Croix*, 1611, huile sur bois, 4,62 x 3,39 m, Cathédrale d'Anvers.
5. Croquis des *Deux chiens dans le garde-manger* de Fr. SNIJDERS (1579-1657), Anvers, maison de Rubens.
6. Page de croquis réalisée à la maison de RUBENS à Anvers : le chien en terre cuite dans l'entrée de la maison, et la *Nativité*.
7. Etude d'oeuvre : RUBENS (école de), esquisse de *l'Erection de la Croix*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
8. Croquis du *Chien* de Francisco GOYA, 1820-1823, 132 x 80 cm. Madrid, musée du Prado.

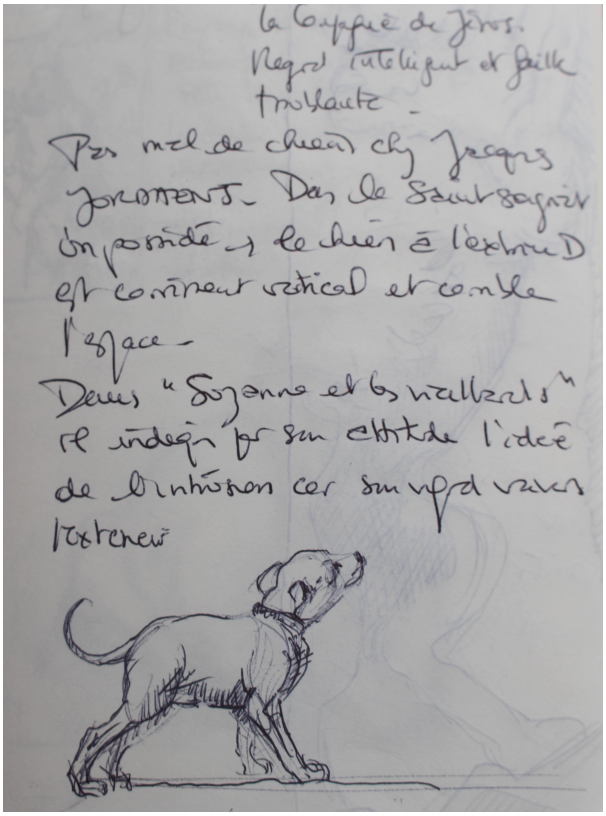

Fig.1

Fig. 2

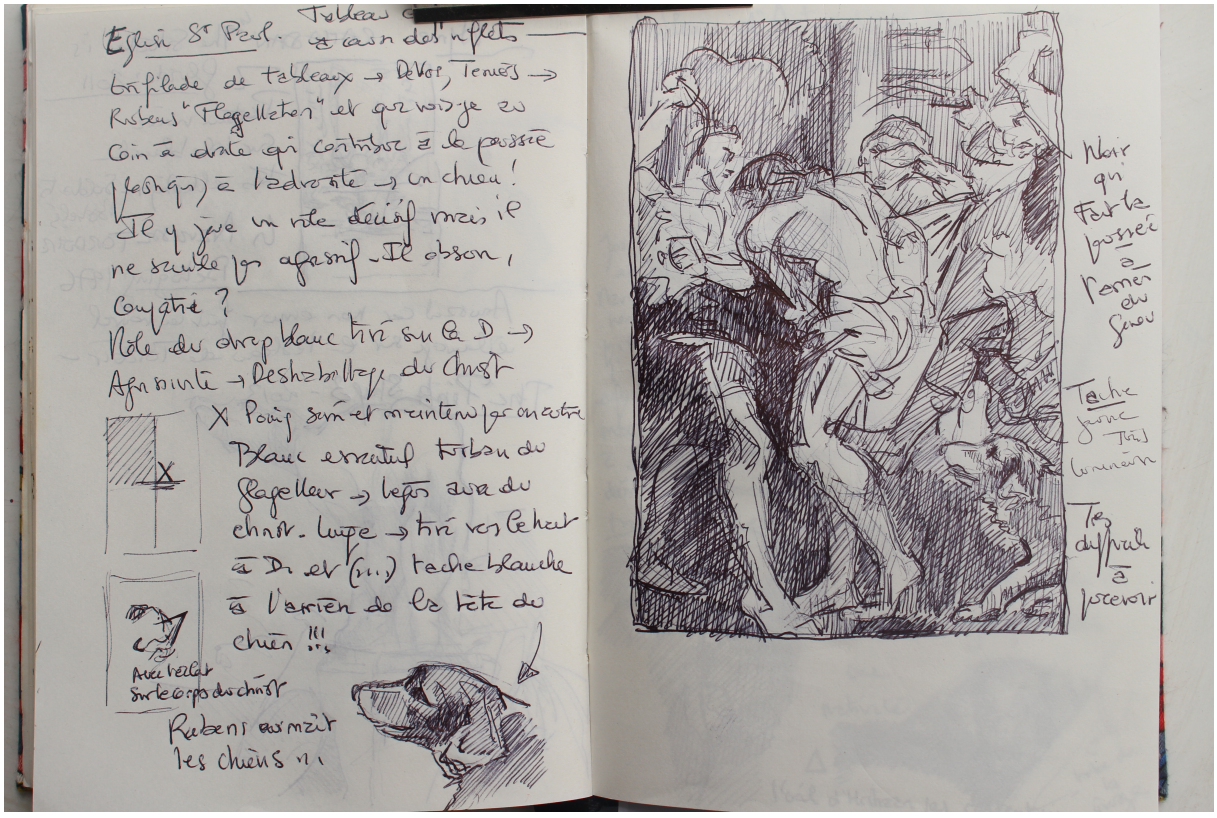

Fig.3

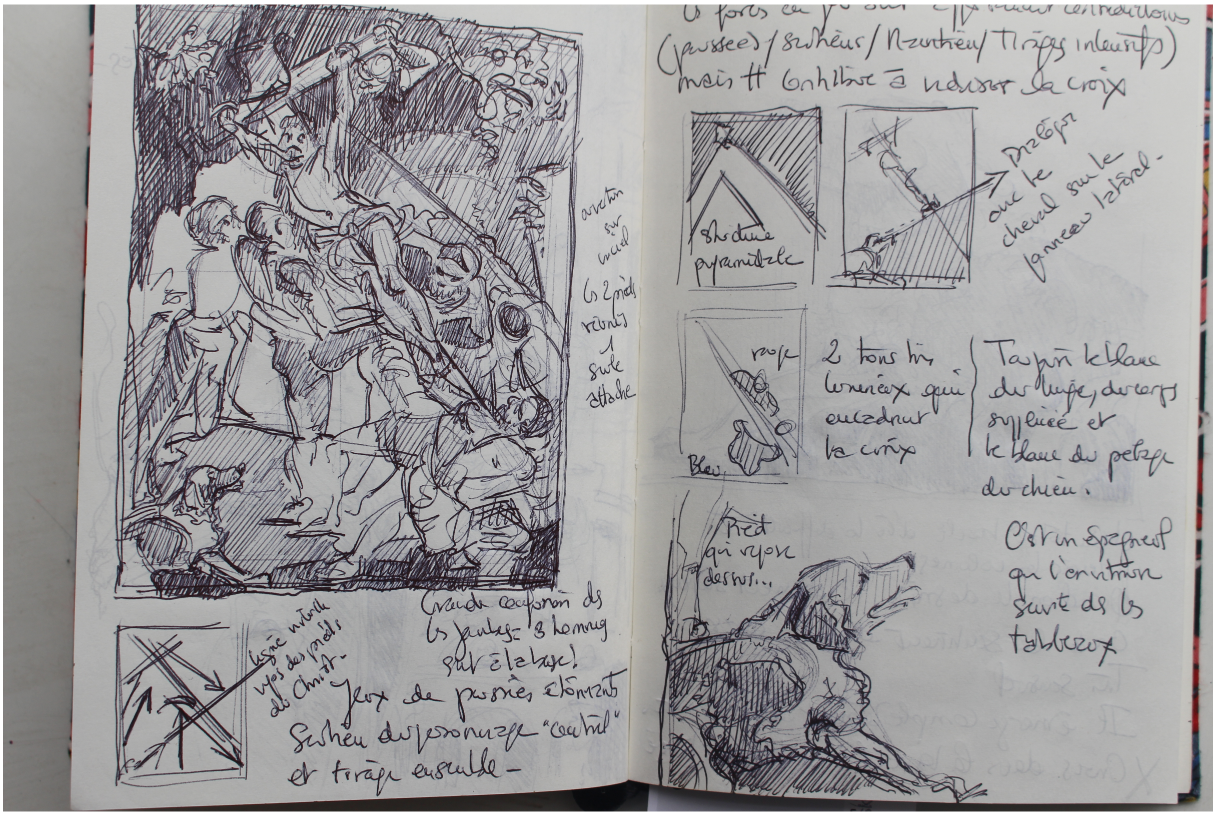
Structure pyramidale
Prolongé avec le cheval sur le panneau latéral -
2 tons très lumineux qui encadrent la croix
Toujours le blanc du linge, du corps supplicié et le blanc du pelage du chien.
C'est un épagneul qu'on trouve souvent dans les tableaux
Pied qui repose dessus...
Jeux de poussées étonnants
et tirage ensemble -

Fig.4

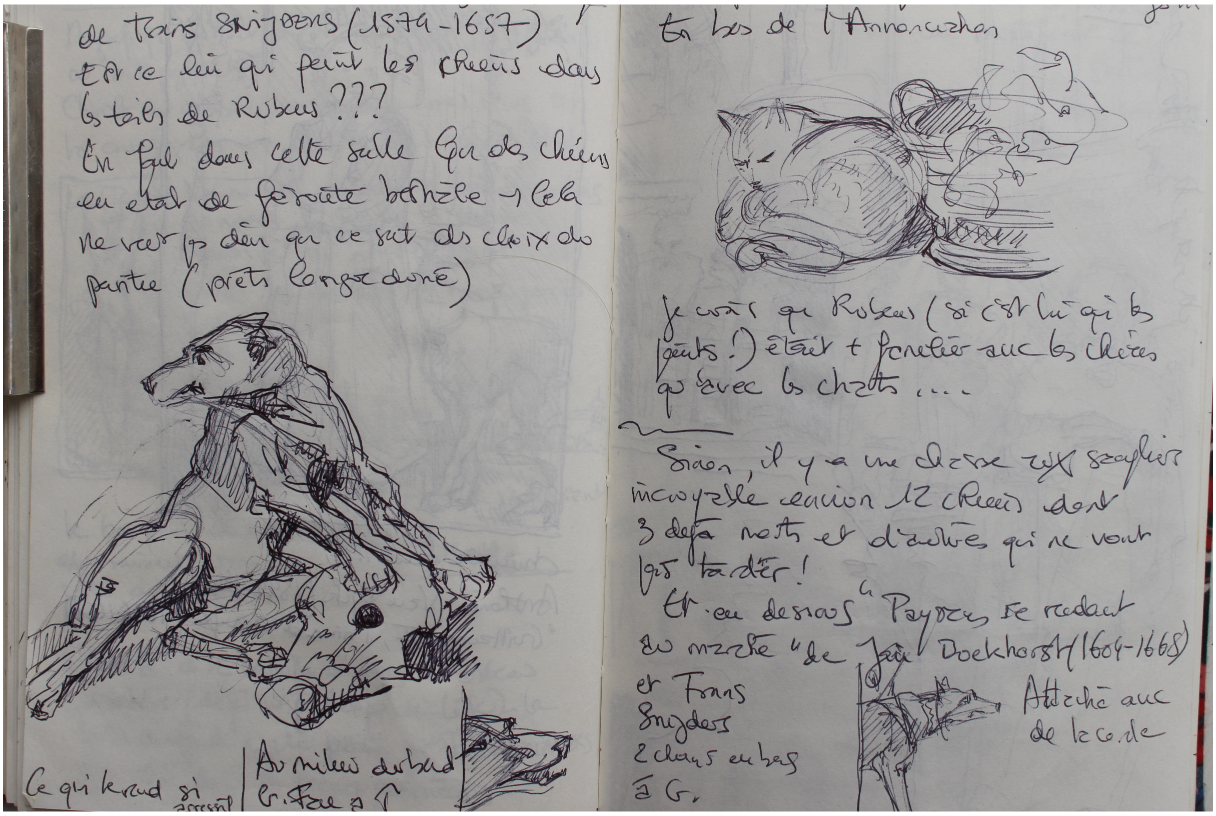
de Frans Snijders (1579-1657)
Est ce lui qui peint les chiens dans les toiles de Rubens???
En fait dans cette salle que des chiens en état de férocité bestiale → Cela ne veut pas dire que ce soit des choix du peintre (prêts longue durée)
en bas de l'Annonciation
Je crois que Rubens (si c'est lui qui les peints!) était + familier avec les chiens qu'avec les chats...
Sinon, il y a une chasse aux sangliers incroyable environ 12 chiens dont 3 déjà morts et d'autres qui ne vont pas tarder!
Et au dessous "Paysans se rendant au marché" de Jan Boeckhorst (1604-1668) et Frans Snyders 2 chiens en bas à G.
Attaché avec de la corde

Fig.5

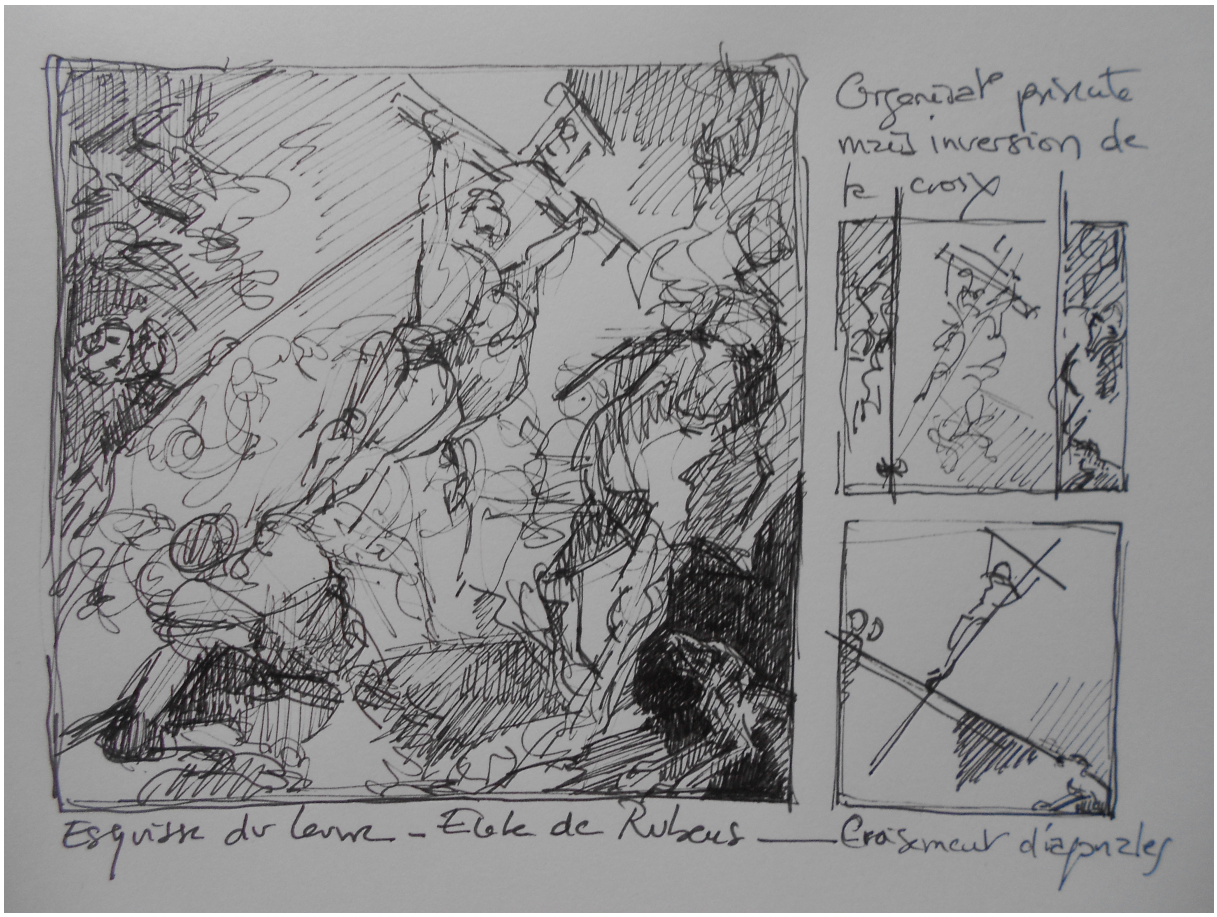

Fig.6

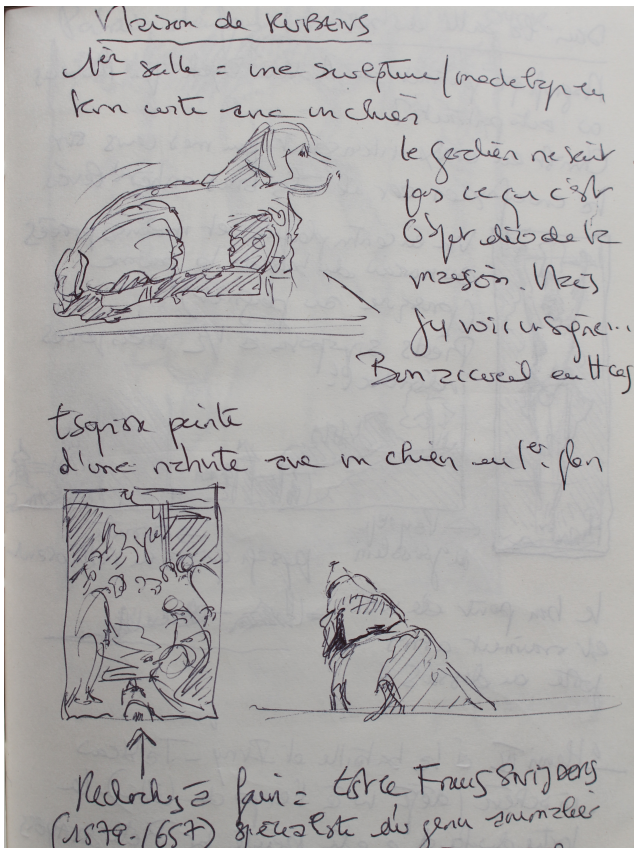

Fig.7 et 8