



HAL
open science

Études des représentations animales dans les natures mortes animalières flamandes du XVIIe siècle à travers l'œuvre du peintre Frans Snyders (1579-1657)

Emma Kunegel

► **To cite this version:**

Emma Kunegel. Études des représentations animales dans les natures mortes animalières flamandes du XVIIe siècle à travers l'œuvre du peintre Frans Snyders (1579-1657). Médecine vétérinaire et santé animale. 2021. dumas-04769844

HAL Id: dumas-04769844

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04769844v1>

Submitted on 6 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Année 2021

**ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS ANIMALES DANS LES
NATURES MORTES ANIMALIÈRES FLAMANDES DU
XVII^{ÈME} SIÈCLE À TRAVERS L'ŒUVRE DU PEINTRE
FRANS SNYDERS (1579-1657)**

THÈSE

pour obtenir le diplôme d'État de

DOCTEUR VÉTÉRINAIRE

présentée et soutenue publiquement devant

la Faculté de Médecine de Créteil (UPEC)

le 12 janvier 2021

par

Emma Thérèse Marie KUNEGEL

sous la direction de

Henry CHATEAU

et avec la participation en tant qu'invitée de

Sandrine HAON

Président du jury : M. Jean-François DEUX

1^{er} Assesseur : M. Henry CHATEAU

2nd Assesseur : M. Yves MILLEMANN

Professeur à la Faculté de Médecine de CRÉTEIL

Professeur à l'EnvA

Professeur à l'EnvA

Liste des personnes intervenant dans l'enseignement



Directeur : Pr Christophe Degueurce
Directeur des formations : Pr Henry Chateau
Directrice de la scolarité et de la vie étudiante : Dr Catherine Colmin

Professeurs émérites : Pr Combrisson Hélène, Pr Enriquez Brigitte, Pr Panthier Jean-Jacques, Pr Bernard Paragon
Directeurs honoraires : MM. les Professeurs C. Pilet, B. Toma, A.-L. Parodi, R. Morailon, J.-P. Cotard, J.-P. Mialot & M. Gogny

Département d'Elevage et de Pathologie des Équidés et des Carnivores (DEPEC)

Chef du département : Pr Grandjean Dominique - **Adjoint :** Pr Blot Stéphane

<p>Discipline : anesthésie, réanimation, urgences, soins intensifs - Pr Verwaerde Patrick*</p> <p>Unité pédagogique de clinique équine - Pr Audigé Fabrice - Dr Bertoni Léila, Maître de conférences - Dr Bouvet Simon, Praticien hospitalier contractuel - Dr Coudry Virginie, Praticienne hospitalier contractuelle - Pr Denoix Jean-Marie - Dr Giraudet Aude, Ingénieure de recherche - Praticienne hospitalier - Dr Jacquet Sandrine, Ingénieure de recherche - Praticienne hospitalier - Dr Mespouhès-Rivière Céline, Ingénieure de recherche-Praticienne hospitalier*</p> <p>Unité pédagogique de médecine et imagerie médicale - Dr Benchekroun Ghita, Maître de conférences - Pr Blot Stéphane* - Dr Canonne-Guilbert Morgane, Maître de conférences - Dr Freiche-Legros Valérie, Praticienne hospitalier contractuelle - Dr Maurey-Guénec Christelle, Maître de conférences</p>	<p>Unité pédagogique de médecine de l'élevage et du sport - Dr Cabrera Gonzales Joaquin, Chargé d'enseignement contractuel - Pr Fontbonne Alain - Pr Grandjean Dominique* - Dr Houmady Sara, Chargée d'enseignement contractuelle - Dr Maenhoudt Cindy, Praticienne hospitalier contractuelle - Dr Nudelmann Nicolas, Maître de conférences - Dr Ribeiro dos Santos Natalia, Praticienne hospitalier contractuelle</p> <p>Unité pédagogique de pathologie chirurgicale - Dr Decambon Adeline, Maître de conférences - Pr Manassero Mathieu - Pr Viateau-Duval Véronique*</p> <p>Discipline : cardiologie - Pr Chetboul Valérie - Dr Saponaro Vittorio, Praticien hospitalier contractuel</p> <p>Discipline : nouveaux animaux de compagnie - Dr Pignon Charly, Ingénieur de recherche - Praticien hospitalier - Dr Volait Laetitia, Praticienne hospitalier contractuelle</p> <p>Discipline : ophtalmologie - Dr Chahory Sabine, Maître de conférences</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Département des Productions Animales et de Santé Publique (DPASP)

Chef du département : Pr Millemann Yves - **Adjoint :** Pr Dufour Barbara

<p>Unité pédagogique d'hygiène, qualité et sécurité des aliments - Dr Bolnot François, Maître de conférences* - Pr Carlier Vincent - Dr Gauthier Michel, Maître de conférences associé - Dr Mtimet Narjes, Chargée d'enseignement contractuelle</p> <p>Unité pédagogique de maladies réglementées, zoonoses et épidémiologie - Dr Crozet Guillaume, Chargé d'enseignement contractuel - Pr Dufour Barbara* - Dr Guélin Poirier Valentine, Chargée d'enseignement contractuelle - Pr Haddad/Hoang-Xuan Nadia - Dr Rivière Julie, Maître de conférences</p> <p>Unité pédagogique de pathologie des animaux de production - Pr Adjou Karim - Dr Belbis Guillaume, Maître de conférences* - Dr Delsart Maxime, Maître de conférences associé - Pr Millemann Yves - Dr Plassard Vincent, Praticien hospitalier contractuel - Dr Ravary-Plumioën Bérangère, Maître de conférences</p>	<p>Unité pédagogique de reproduction animale - Dr Constant Fabienne, Maître de conférences* - Dr Denis Marine, Chargée d'enseignement contractuelle - Dr Desbois Christophe, Maître de conférences (rattaché au DEPEC) - Dr Mauffré Vincent, Maître de conférences</p> <p>Unité pédagogique de zootechnie, économie rurale - Dr Amé Pascal, Maître de conférences - Dr Barassin Isabelle, Maître de conférences - Pr Bossé Philippe - Dr De Paula Reis Alline, Maître de conférences* - Pr Grimard-Ballif Bénédicte - Pr Ponter Andrew</p> <p>Rattachée DPASP - Dr Wolgust Valérie, Praticienne hospitalier contractuelle</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Département des Sciences Biologiques et Pharmaceutiques (DSBP)

Chef du département : Pr Desquilbet Loïc - **Adjoint :** Pr Pilot-Storck Fanny

<p>Unité pédagogique d'anatomie des animaux domestiques - Pr Chateau Henry - Pr Crevier-Denoix Nathalie - Pr Robert Céline*</p> <p>Unité pédagogique de bactériologie, immunologie, virologie - Pr Boulouis Henri-Jean - Pr Eloit Marc - Dr Lagrée Anne-Claire, Maître de conférences - Pr Le Poder Sophie - Dr Le Roux Delphine, Maître de conférences*</p> <p>Unité pédagogique de biochimie, biologie clinique - Pr Bellier Sylvain* - Dr Deshuillers Pierre, Maître de conférences</p> <p>Unité pédagogique d'histologie, anatomie pathologique - Dr Cordonnier-Lefort Nathalie, Maître de conférences - Pr Fontaine Jean-Jacques - Dr Jouvion Grégory, Chargé d'enseignement contractuel - Dr Reyes-Gomez Edouard, Maître de conférences*</p> <p>Unité pédagogique de management, communication, outils scientifiques - Mme Conan Muriel, Professeur certifié (Anglais) - Pr Desquilbet Loïc, (Biostatistique, Epidémiologie) - Dr Legrand Chantal, Maître de conférences associée - Dr Marignac Genevieve, Maître de conférences* - Dr Rose Hélène, Maître de conférences associée</p>	<p>Unité de parasitologie, mycologie - Dr Blaga Radu, Maître de conférences (rattaché au DPASP) - Dr Cochet-Faivre Noëlle, Praticienne hospitalier contractuelle (rattachée DEPEC) - Pr Guillot Jacques - Dr Polack Bruno, Maître de conférences* - Dr Risco-Castillo Veronica, Maître de conférences</p> <p>Unité pédagogique de pharmacie et toxicologie - Dr Kohlauer Matthias, Maître de conférences - Dr Perrot Sébastien, Maître de conférences* - Pr Tissier Renaud</p> <p>Unité pédagogique de physiologie, éthologie, génétique - Dr Chevallier Lucie, Maître de conférences (Génétique) - Dr Crépeaux Guillemette, Maître de conférences (Physiologie, Pharmacologie) - Pr Gilbert Caroline (Ethologie) - Pr Pilot-Storck Fanny (Physiologie, Pharmacologie) - Pr Tiret Laurent (Physiologie, Pharmacologie)* - Dr Titeux Emmanuelle (Ethologie), Praticienne hospitalier contractuelle</p> <p>Rattachée DSBP - Mme Dalaine Stéphanie, Professeur agrégée (Sciences de la Vie et de la Terre)</p> <p>* responsable d'unité pédagogique</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Remerciements

Au Président du Jury de cette thèse, Professeur à la Faculté de Médecine de Créteil,
qui nous a fait l'honneur d'accepter la présidence de notre jury de thèse.

Remerciements les plus respectueux.

À M. Henry CHATEAU, Professeur à l'EnvA,
Pour avoir accepté d'encadrer et corriger ce travail de thèse

Mes sincères remerciements

À Mme Sandrine HAON,
Pour le partage de ses connaissances, son soutien, son encadrement, sa disponibilité et son intérêt porté à ce travail.

Mes sincères remerciements.

À M. Yves MILLEMANN, Professeur à l'EnvA,
pour avoir accepté de s'impliquer dans cette thèse et évalué l'aboutissement de ce travail.

Tous mes remerciements.

À tous les auteurs de ma bibliographie,
qui ont contribué à l'élaboration de ma thèse.

À mes parents,

À mon frère,

À mes proches,

À mes amis,

Pour votre présence, votre amour et votre soutien sans faille.

À mes professeurs

À mes maîtres de stage

Pour m'avoir accompagnée et formée à devenir vétérinaire.

Table des matières

Liste des figures	5
Préambule	11
Introduction	13
Première partie : La carrière et la technique de Snyder	19
I. Biographie	19
A. Jeunesse et formation.....	19
1. Enfance.....	19
2. Apprentissage.....	19
a) <i>Ses maîtres d'apprentissage</i>	19
b) <i>Hypothèses relatives au choix d'une carrière artistique</i>	20
c) <i>Principales influences sur son œuvre de peintre de natures mortes et de sujets animaliers</i>	20
3. Voyage en Italie.....	23
B. Retour à Anvers et essor de sa carrière artistique.....	24
1. Contexte politique.....	24
2. Vie à Anvers.....	24
a) <i>Atelier</i>	24
b) <i>Mariage et collaboration professionnelle avec les membres de sa famille</i>	25
3. Les années 1610.....	28
a) <i>Une renommée grandissante</i>	28
b) <i>Premiers clients prestigieux</i>	29
• <i>Dudley Carleton (1573 - 1632), ambassadeur anglais aux Provinces-Unies</i>	29
• <i>Les archiducs d'Autriche, gouverneurs des Pays-Bas espagnols</i>	29
C. Suprémie en tant que peintre animalier et de nature morte.....	31
1. Les années 1620 – l'apogée de sa carrière.....	31
a) <i>Accession à un haut rang social</i>	31
b) <i>Un premier exemple de commande officielle : un tableau pour l'hôtel de ville d'Anvers</i>	32
2. Les commandes majeures des années 1630.....	32
a) <i>Dix illustrations de fables par les états généraux de Bruxelles</i>	32
b) <i>Une soixantaine d'œuvres pour décorer une résidence du roi d'Espagne</i>	33
c) <i>Des commandes ultérieures pour la couronne d'Espagne</i>	34
3. Fin de vie et postérité.....	34
a) <i>Fin de vie</i>	34
b) <i>Postérité aux Pays-Bas</i>	35
c) <i>Influence sur les peintres animaliers en France</i>	35
II. Technique utilisée pour représenter les animaux	36
A. Les recommandations théoriques concernant la représentation des animaux connues au 17 ^e siècle.....	36
1. Le 15 ^e siècle et les premiers traités.....	37
2. Les apports d'Albrecht Dürer (1471 – 1528).....	37
3. Lomazzo (1538 – 1592) ou la poésie comme alternative à l'observation directe.....	38
4. L'apologie de la représentation directe selon van Mander.....	38
5. De la difficulté de représenter certains animaux uniquement d'après l'observation directe.....	38
B. Ce que l'on sait de la méthode de Snyder.....	39
1. Des modèles tirés d'ouvrages illustrés.....	39

a) Exemple 1	39
b) Exemple 2	43
c) Exemple 3	44
2. Observation directe d'animaux	44
3. Travail à partir d'un répertoire d'études	45
4. Etudes à partir de sculptures antiques.....	47
III. Contexte scientifique et philosophique	48
A. Humanisme	48
1. Définition	48
2. Conséquences sur la réflexion scientifique.....	48
B. Complémentarité entre art et sciences naturelles	49
1. Les livres de modèles.....	50
2. Illustration des traités scientifiques	50
3. Intérêt des traités scientifiques pour les peintres animaliers	51
4. Apport des ménageries	51
5. Les cabinets de curiosités, un lieu de syncrétismes	52
a) Description	52
b) Fonctions.....	52
c) Limite.....	53
d) Rôle des artistes dans la conservation et diffusion des collections.....	53
C. La thériophilie	54
1. L'influence de Michel de Montaigne (1533-1592)	54
2. Essor de l'animal de compagnie.....	55
Deuxième partie : Les natures mortes de « cuisines »	57
I. Définition, contexte social et signification	57
A. Définition	57
1. Les « cuisines »	57
2. Les « banquets ».....	59
3. Des natures mortes particulièrement vivantes.....	59
B. Contexte social.....	60
1. Essor économique et accroissement de la production agricole.....	60
2. L'apologie d'un domaine bien administré.....	61
3. Le « repas non acheté ».....	62
4. Une clientèle désireuse de s'élever socialement	63
II. Une critique de la consommation de chair animale.....	64
A. Les origines antiques du végétarisme	64
1. Pythagore, l'exécution des animaux est un crime	64
2. Platon, le régime végétarien permet la sérénité.....	65
3. Théophraste, tous de la « même race »	65
4. Plutarque, la consommation de viande n'est permise que pour subvenir aux besoins vitaux de l'Homme	66
B. Essor du végétarisme aux 16 ^e et 17 ^e siècles	66
1. L'apport de Thomas More (1478-1535)	67
2. Diffusion du mouvement dans les milieux anversoises aisés	67
C. La perception de la consommation de viande dans l'œuvre de Frans Snyders	68
1. Des animaux dépeints dans des positions suscitant la pitié.....	68
a) Exemple des cervidés.....	68
b) Exemple du cygne.....	70
c) Exemple du lièvre.....	71

d) <i>L'exemple des poissons</i>	71
2. L'« économie du gaspillage »	71
3. Une condamnation théologique	72
4. Dans les tableaux de boucherie	73
a) <i>Place et perception du métier de boucher</i>	73
b) <i>Une critique modérée</i>	74
5. Les fruits et légumes comme alternative	75
III. Etude des espèces représentées dans les tableaux de cuisines	76
A. Signification et symbolique des espèces consommées pour leur chair.....	77
1. Le gibier	77
2. Les oiseaux d'élevage	79
3. Les animaux aquatiques.....	80
B. Signification et symbolique des animaux vivants représentés dans les tableaux de nature morte	82
1. Le chien	83
a) <i>Le chien sentant les victuailles</i>	83
b) <i>Le motif de la chienne et ses chiots</i>	83
c) <i>Le chien aboyant contre un chat</i>	84
2. Le chat	85
3. Le singe	85
4. L'écureuil.....	86
5. Les oiseaux.....	87
a) <i>Le couple coq/poule</i>	87
b) <i>Les colombes</i>	87
6. Les insectes	88
C. Les animaux de rente et les différentes étapes de préparation des carcasses	89
Conclusion	93
Liste des références bibliographiques	97
Annexe 1 : la chaîne d'abattage des bovins	103
Annexe 2 : liste topographique des œuvres de Frans Snyders citées	105

Liste des figures

- Figure 1 : Scission entre les Pays-Bas espagnols et les Provinces unies en 1609 (source : Atlas de la Wallonie, de la préhistoire à nos jours) 13
- Figure 2 : *Frans Snyders* (A. Van Dyck, vers 1620, huile sur toile, 142,6 x 105,4 cm, The Frick Collection, New York)..... 14
- Figure 3 : *Philopoemen, général des Achéens, reconnu par ses hôtes de Mégare* (P. P. Rubens, F. Snyders, vers 1609, huile sur toile, 201 x 313 cm, Museo del Prado, Madrid).... 16
- Figure 4 : *Le grand marché aux poissons* (J. Brueghel l'Ancien, 1603, huile sur bois, 91.5 x 58.5 cm, Alte Pinakothek, Munich) 20
- Figure 5 : *Le Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* (W. van Haecht, 1628, huile sur bois, 99 x 129,5 cm, Rubenshuis, Anvers)..... 21
- Figure 6 : *Le Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* - détail (en haut à droite, Frans Snyders, de face, conversant avec Hendrik van Balen, de profil) 22
- Figure 7 : *Philopoemen reconnu par une vieille femme* (P. P. Rubens, vers 1609, huile sur bois, 50 x 66,5 cm, Musée du Louvre, Paris)..... 22
- Figure 8 : *Federico Borromeo* (G. C. Procaccini, 1610, huile sur toile, 68 x 55 cm, Museo Diocesano, Milan)..... 23
- Figure 9 : *Le marché aux poissons* (F. Snyders, C. de Vos, vers 1620-1630, huile sur toile, 225 x 365 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne) 25
- Figure 10 : *Chasse au cerf* (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 58 x 112 cm, Museo del Prado, Madrid)..... 26
- Figure 11 : *Chasse au cerf* (P. De Vos, vers 1637-1640, huile sur toile, 212 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid)..... 26
- Figure 12 : *Orphée entourée d'animaux* (F. Snyders, T. van Thulden, 1636-1638, huile sur toile, 195 x 432 cm, Museo del Prado, Madrid)..... 27
- Figure 13 : *Prométhée supplicié* (P. P. Rubens, F. Snyders, vers 1610-1611, huile sur toile, 243 x 210 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie) 28
- Figure 14 : *Allégorie de la vue* (J. Brueghel l'Ancien, P. P. Rubens, vers 1617, huile sur bois, 65 x 109 cm, Museo del Prado, Madrid) 29
- Figure 15 : *Allégorie de la Vue et de l'Odorat* (J. Brueghel l'Ancien, H. van Balen, F. Francken II, vers 1620, huile sur toile, 176 x 264 cm, Museo del Prado, Madrid)..... 30
- Figure 16 : *Garde-manger de gibier, avec un cygne et un paon sur une table, et un serviteur tenant un perroquet* (F. Snyders, 1613-1614, huile sur toile, 145 x 231 cm, Charlecote Park, Warwick) 30

Figure 17 : Maison <i>De Fortuyne</i> (Keizerstraat, Anvers) où Frans Snyders résida de 1620 à sa mort (1657).....	31
Figure 18 : <i>Portrait de Frans Snyders et son épouse Margriete de Vos</i> (A. van Dyck, 1621, huile sur toile, 82 x 110 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Cassel)	31
Figure 19 : <i>Le renard et les deux hérons</i> (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 117 x 152 cm, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester).....	32
Figure 20 : <i>La Torre de la Parada</i> (F. Castello, vers 1636, huile sur toile, 215 x 129 cm, Museo de Historia, Madrid)	33
Figure 21 : <i>Chiens se reposant après la chasse</i> (J. Fyt, 1650-1655, huile sur toile, 49 x 74 cm, Museum of Fine Arts, Houston)	35
Figure 22 : <i>Portrait de l'artiste en chasseur</i> (F. Desportes, 1699, huile sur toile, 197 x 163 cm, Musée du Louvre, Paris).....	36
Figure 23 : <i>Livre des proportions du cheval</i> , pp. 17-18 (H. Sebald Beham, 1528, British Museum, Londres)	37
Figure 24 : <i>Venationes</i> , estampe 26 (J. van der Straet, 1580, source : Bibliothèque nationale de France).....	40
Figure 25 : <i>Venationes</i> , estampe 27 (J. van der Straet, 1578, source : Bibliothèque nationale de France).....	41
Figure 26 : <i>Etude de chiens et d'ours</i> , n°1946.0713.175 (F. Snyders, date inconnue, encre et lavis brun, 250 x 329 mm, British Museum, Londres)	41
Figure 27 : <i>Etal de gibier</i> (F. Snyders, J. Wildens – paysage, 1618-1621, huile sur toile, 207 x 341 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg).....	42
Figure 28 : <i>Chasse au sanglier</i> (F. Snyders, 1625-1630, huile sur toile, 220 x 505 cm, Museum of Fine Arts, Boston).....	42
Figure 29 : <i>L'Empereur visitant le studio de l'artiste</i> , in « Le roi blanc » (H. Burgkmair, 1514-1546, estampe, 219 x 193 mm)	43
Figure 30 : <i>Etal de cuisine avec une servante et un jeune garçon</i> (F. Snyders, J. Boeckhorst – figures, milieu du 17 ^e siècle, huile sur toile, 240 x 152 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles)	43
Figure 31 : <i>Le fauconnier et la vendeuse de fruits</i> (F. Snyders, date inconnue, huile sur toile, 200 x 220 cm, Oakley Park, Ludlow, source : Robels, 1989)	43
Figure 32 : <i>Etude d'un chien sur son dos</i> , n°9.38 (F. Snyders, 1620-1657, craie noire et blanche sur papier, 270 x 487 mm, British Museum, Londres).....	44
Figure 33 : <i>Etude d'une hure de sanglier de face</i> , n°10.131 (F. Snyders, 1620-1657, encre brune, lavis brun et gris et craie noire sur papier, 103 x 142 mm, British Museum, Londres).....	44

Figure 34 : <i>Etude d'une hure de sanglier de profil</i> , n°10.130 (F. Snyders, 1620-1657, encre brune, lavis brun et gris et craie noire sur papier, 122 x 180 mm, British Museum, Londres)	44
Figure 35 : <i>Etude d'une biche morte</i> , n°20457 (F. Snyders, date inconnue, sanguine, 177 x 260 mm, Musée du Louvre, Paris)	45
Figure 36 : <i>Quatre études de paons</i> , n°20451 (F. Snyders, date inconnue, gouache, plume, encre brune, aquarelle, 215 x 291 mm, Musée du Louvre, Paris)	45
Figure 37 : <i>Nature morte avec une chienne et ses chiots</i> (F. Snyders, 1620-1630, huile sur toile, 171 x 245 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde)	46
Figure 38 : <i>Nature morte au refroidisseur à vin</i> (F. Snyders, 1610-1620, huile sur toile, 165 x 91 cm, Fundación Banco Santander, Madrid)	46
Figure 39 : <i>Chasse au cerf</i> (F. Snyders, date inconnue, huile sur toile, 200 x 325 cm, Staatsgalerie, Neuburg an der Donau)	47
Figure 40 : <i>Lièvre</i> (A. Dürer, 1502, aquarelle avec rehauts de blanc, 25 x 22.5 cm, Albertina Museum, Vienne)	50
Figure 41 : <i>Noé remerciant Dieu d'avoir sauvé la Création</i> (R. Savery, vers 1620-1625, huile sur bois parqueté, 53 x 99 cm, Musée des Beaux-Arts, Reims)	51
Figure 42 : <i>Etude de papillons et insectes</i> (J. van Kessel le Vieux, vers 1655, huile sur cuivre, 11 x 14,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.)	53
Figure 43 : <i>Etal de poissons</i> (F. Snyders, vers 1620-1630, huile sur toile, 202 x 337 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers)	57
Figure 44 : <i>Garde-manger de gibier, avec un cygne et un homard, des fruits et légumes et une chienne défendant ses petits</i> (F. Snyders, vers 1635-1650, huile sur toile, 188 x 284 cm, Osterley Park and House, London)	58
Figure 45 : <i>Eviscération d'un chevreuil et portrait d'un couple</i> (F. Snyders, huile sur panneau, vers 1625, 122 x 175 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto)	58
Figure 46 : <i>Banquet</i> (F. Snyders, vers 1620-1630, huile sur toile, 92 x 156 cm, National Gallery of Ireland, Dublin)	59
Figure 47 : <i>Nature morte avec fruits et cacatoès</i> (F. Snyders, vers 1620-1630, huile sur toile, 73 x 104 cm, National Trust, Ascott)	59
Figure 48 : <i>Le Christ et la femme adultère</i> (P. Aertsen, 1559, huile sur toile, 122 x 177 cm, Städtisches Kunstinstitut, Francfort)	61
Figure 49 : <i>Garde-manger avec gibier et serviteur</i> (F. Snyders, vers 1635-1650, huile sur toile, 170 x 254 cm, York Art Gallery, York)	62
Figure 50 : <i>Paysans en route vers le marché</i> (F. Snyders, J. Boeckhorst, vers 1630-1640, huile sur toile, 217 x 272 cm, Rubenshuis, Anvers)	63

Figure 51 : <i>Buste de Pythagore</i> (d'après un original grec datant du milieu du 5 ^e siècle av. J.-C., marbre, 49 cm, Musée du Capitole, Rome)	64
Figure 52 : <i>Buste de Plutarque</i> (2 ^e -3 ^e siècle, marbre, Musée archéologique, Delphes)	66
Figure 53 : <i>Pythagore prônant le végétarisme</i> (P. P. Rubens, F. Snyders, 1618-1620, huile sur toile, 250 x 334 cm, Buckingham Palace, Londres)	68
Figure 54 : <i>Nature morte avec un cerf mort</i> - détail (F. Snyders, vers 1650, huile sur toile, 121 x 180 cm, Mauritshuis, La Haye)	69
Figure 55 : <i>Etal de gibier</i> – détail 1 (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago)	69
Figure 56 : <i>Etal de gibier</i> – détail 1 (F. Snyders, 1625-1635, huile sur toile, 99 x 250 cm, York Art Gallery, York).....	69
Figure 57 : <i>Nature morte au cygne</i> - détail (F. Snyders, vers 1640, huile sur toile, 162 x 235 cm, Musée Pouchkine, Moscou).....	69
Figure 58 : <i>Nature morte avec fruits, légumes et gibier</i> - détail (F. Snyders, 1635-1637, huile sur toile, 166 x 200 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit).....	69
Figure 59 : <i>Garde-manger avec servante</i> - détail (F. Snyders, C. de Vos, vers 1630-1640, huile sur toile, 170 x 290 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles)	70
Figure 60 : <i>Etal de gibier</i> – détail 2 (F. Snyders, 1625-1635, huile sur toile, 99 x 250 cm, York Art Gallery, York).....	70
Figure 61 : <i>Etal de gibier</i> – détail 2 (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago)	70
Figure 62 : <i>Etal de gibier</i> - détail 1 (F. Snyders, J. Wildens – paysage, 1618-1621, huile sur toile, 207 x 341 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg).....	70
Figure 63 : <i>Nature morte avec un chasseur</i> – détail (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 113 x 205 cm, Mauritshuis, La Haye).....	71
Figure 64 : <i>Etal de gibier</i> – détail 3 (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago).....	71
Figure 65 : <i>Etal de poissons</i> - détail (F. Snyders, J. Wildens, 1618-1621, huile sur toile, 209 x 343 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg).....	71
Figure 66 : <i>Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots</i> (F. Snyders, T. van Thulden (?), vers 1635-1640, huile sur toile, 197 x 325 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde).....	72
Figure 67 : <i>Boucher dans une cuisine</i> (F. Snyders, vers 1640-1650, huile sur toile, 135 x 210 cm, Musée Pouchkine, Moscou).....	74
Figure 68 : <i>Eviscération d'un chevreuil</i> (F. Snyders, vers 1640-1650, huile sur toile, 119 x 180 cm, Niedersächsische Landesgalerie, Hanovre).....	74

Figure 69 : <i>Nature morte avec fruits, légumes et gibier</i> (F. Snyders, 1635-1637, huile sur toile, 166 x 200 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit)	75
Figure 70 : <i>Nature morte de gibier et de fruits</i> (F. Snyders, 1625, huile sur bois, 60 x 98 cm, Collection privée).....	75
Figure 71 : <i>Garde-manger avec un chasseur</i> (F. Snyders, vers 1614-1617, huile sur toile, 165 x 231 cm, Gemäldegalerie Schloss Weissenstein, Pommersfelden).....	76
Figure 72 : <i>Cuisine</i> (F. Snyders, vers 1605-1610, huile sur toile, 123 x 114 cm, Muzeul National de Arta al României, Bucarest).....	78
Figure 73 : <i>Chardonneret</i>	79
Figure 74 : <i>Etal de poissons</i> (F. Snyders, J. Wildens, 1618-1621, huile sur toile, 209 x 343 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg)	81
Figure 75 : <i>Etal de poissons</i> (F. Snyders, vers 1620, huile sur toile, 170 x 144 cm, Rockoxhuis, Anvers).....	82
Figure 76 : <i>Garde-manger avec serviteur</i> (F. Snyders, vers 1635-1640, huile sur bois, 138 x 196 cm, Mead Art Museum, Amherst)	83
Figure 77 : <i>Muscles de l'avant-bras du chien - vues dorsale et latérale du membre gauche (d'après R. Barone – Anatomie comparée des mammifères domestiques – tome 2 – Ed. Vigot)</i>	84
Figure 78 : <i>Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots – détail</i> (F. Snyders, T. van Thulden (?), vers 1635-1640, huile sur toile, 197 x 325 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde)	84
Figure 79 : <i>Etal de gibier – détail 2</i> (F. Snyders, J. Wildens – paysage, 1618-1621, huile sur toile, 207 x 341 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg).....	84
Figure 80 : <i>Garde-manger avec deux serviteurs, un cygne et un singe</i> (F. Snyders, vers 1613, huile sur toile, 163 x 221 cm, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco).....	85
Figure 81 : <i>Garde-manger avec cuisinier</i> (F. Snyders, J. Boeckhorst (?), vers 1636-1637, huile sur toile, 171 x 173 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg).....	85
Figure 82 : <i>Buste de Cérès flanqué de termes avec une guirlande de fruits et de légumes</i> (F. Snyders, vers 1630, huile sur toile, 171 x 241 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia)	86
Figure 83 : <i>Garde-manger avec gibier à plume</i> (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 156 x 218 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne)	87
Figure 84 : <i>Etal de gibier – détail 4</i> (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago).....	87
Figure 85 : <i>Fruits et légumes avec un singe, un perroquet et un écureuil</i> (F. Snyders, 1620, huile sur toile, 79 x 108 cm, Musée du Louvre, Paris).....	88

Figure 86 : <i>Boucher dans une cuisine – détail</i> (F. Snyders, vers 1640-1650, huile sur toile, 135 x 210 cm, Musée Pouchkine, Moscou)	89
Figure 87 : <i>Deux chiens dans un garde-manger</i> (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 150 x 250 cm, Collection privée)	90
Figure 88 : <i>Chiens se disputant un os</i> (F. Snyders, date inconnue, huile sur bois, 75 x 107 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).....	90
Figure 89 : <i>Bœuf écorché</i> (H. Rembrandt, 1655, huile sur bois, 94 x 69 cm, Musée du Louvre, Paris).....	91
Figure 90 : <i>Porc abattu</i> (J. Beuckelaer, 1563, huile sur bois, 114 x 83 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne)	91

Préambule

L'Art et la Science n'ont jamais cessé d'entretenir des complicités étroites et bénéfiques. Tous deux ont pour but unique la recherche de l'ordre universel.

Jean Dorst (1924 – 2001), ornithologue français
Dorst J., Petter F., Goldscheiner C., 1976
L'animal de Lascaux à Picasso.
Paris, Museum National d'Histoire Naturelle.

A l'instar de Jean Dorst, nous partageons la conviction que l'Art a pleinement sa place dans le monde vétérinaire.

En 1768, s'ouvrait à l'Ecole nationale vétérinaire d'Alfort une chaire d'enseignement artistique sous le nom « Ecole des principes sur la parfaite représentation des animaux, relativement à la peinture et à la sculpture ». L'anatomiste G.C. Goiffon et le peintre et graveur F.A. Vincent en eurent la charge. Cette chaire rencontra un vif succès, et des artistes de renoms tels que le peintre E. Delacroix la fréquentèrent (Chastang, 1989). L'enseignement de l'anatomie animale y avait une place prédominante, permettant aux artistes d'acquérir un sens de l'observation rigoureux et la connaissance des justes proportions morphologiques des animaux.

Ainsi, même si une étude sur les natures mortes animalières flamandes peut paraître assez éloignée des préoccupations contemporaines de notre profession, leur observation d'un point de vue « vétérinaire » permet d'appréhender plus largement la place de l'animal dans la société du 17^e siècle.

Notre double cursus en médecine vétérinaire et en histoire de l'art ainsi que notre participation deux années consécutives aux *Jeunes ont la Parole* au Musée du Louvre nous ont conforté dans notre volonté de travailler sur les représentations animales dans l'art, et nous a également fait découvrir la peinture animalière flamande du 17^e siècle, dont Frans Snyders (1579-1657) est le plus célèbre représentant.

Introduction

Le début du 17^e siècle voit le développement de la représentation des animaux dans l'art, en tant que sujet principal et distinct dans les Flandres. Auparavant l'animal n'était qu'un « accessoire », un attribut ou un symbole dans une composition beaucoup plus large. Il n'était presque jamais représenté seul, mais toujours avec des personnages. Art et sciences aux 16^e, 17^e et 18^e siècles ont été fortement liés, l'un permettant à l'autre de progresser et réciproquement. Etudier les représentations animales dans la peinture flamande du 17^e siècle, c'est considérer les relations entre Homme, Animal et Société, c'est s'interroger sur les mutations sociales et scientifiques initiées dans la seconde moitié du 17^e siècle qui conduiront, quelques décennies plus tard, les peintres à rivaliser de talent pour peindre de la manière la plus réaliste possible la puissante musculature d'un chien de chasse, les plumes irisées d'un paon ou encore la fureur d'un sanglier.

Les progrès scientifiques, en zoologie et plus largement en sciences naturelles, la naissance de l'humanisme, la fin de la société féodale et la situation politique et économique sont autant de facteurs qui concourent à une peinture nouvelle, entre innovation et tradition.

Il nous semble important tout d'abord de définir la région géographique des Flandres et de dresser les principaux événements politiques et religieux qui les ont marquées au début de l'Époque moderne. Ces bouleversements ont en effet permis un développement sans précédent de l'Europe septentrionale, qui a pu ainsi s'imposer comme un pôle artistique européen majeur, rivalisant avec l'Italie. En 1566, la révolte des Pays-Bas (aussi appelée Guerre de Quatre-Vingts Ans) menée par Guillaume 1^{er} d'Orange (1533 – 1584) contre la domination espagnole conduit à la naissance de deux ligues opposées : la ligue d'Arras, catholique et la ligue d'Utrecht, réformée. La majorité des Provinces du Sud (soit 10 des 17 provinces créées par Charles Quint) reste loyale à l'Espagne grâce à un attachement commun au catholicisme et forme ainsi un nouveau territoire appelé les Pays-Bas méridionaux ou espagnols dont fait partie la région des Flandres. Les sept autres provinces septentrionales deviendront les Provinces-Unies (figure 1).

Figure 1 : Scission entre les Pays-Bas espagnols et les Provinces unies en 1609 (source : Atlas de la Wallonie, de la préhistoire à nos jours)



Durant la Trêve de Douze Ans (1609-1622), les Flandres et plus particulièrement leur capitale Anvers bénéficient d'une renaissance artistique, économique et spirituelle. C'est sur ce terreau fertile que l'art de peintres aujourd'hui célèbres tels Pierre-Paul Rubens (1577-1640), Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), Frans Snyders (1579-1657, fig. 2) pourra s'épanouir.

Il serait cependant erroné d'envisager que l'art animalier du 17^e siècle n'est le propre que des peintres flamands, tout comme il serait extrêmement réducteur de considérer que la peinture flamande de cette époque ne se résume qu'au genre animalier (Vlieghe, 1998). L'innovation des peintres flamands a en effet concerné tous les genres picturaux, de la peinture religieuse et historique aux natures mortes¹ en passant par les portraits. Cette peinture non animalière ne saurait toutefois être étudiée dans le cadre d'une thèse vétérinaire. En outre, elle a fait l'objet de multiples recherches, publications et essais par des historiens de l'art. La peinture animalière, qu'elle soit flamande ou non, est quant à elle en quelque sorte « le parent pauvre » des recherches et des enseignements universitaires en histoire de l'art. Si une très grande part est faite à la peinture religieuse et historique, les autres genres picturaux tels que la nature morte, le paysage ou le portrait sont à peine abordés et l'art animalier... complètement passé sous silence. La grande particularité des peintres animaliers flamands du 17^e siècle est d'avoir eu un rôle de pionniers en considérant la peinture animalière comme un genre propre, autonome et indépendant, loin de toute hiérarchie théorique promue par des critiques d'art.

En effet, à cette époque, les peintures sont jugées, outre la qualité technique du dessin, sur leur sujet. Au sommet de cette hiérarchie se trouve la peinture d'Histoire (qui peut se subdiviser en peinture religieuse, mythologique, d'histoire moderne ou médiévale) car elle contient soit des personnages divins (peinture religieuse ou mythologique) soit des hommes illustres (peinture de bataille) puisque Dieu a fait l'Homme à son image. Viennent ensuite les genres considérés comme

Figure 2 : *Frans Snyders* (A. Van Dyck, vers 1620, huile sur toile, 142,6 x 105,4 cm, The Frick Collection, New York)



¹ Une nature morte est un type d'œuvre picturale où sont représentés des éléments inanimés (fruits, fleurs, objets divers, aliments, gibiers). Souvent le choix des éléments représentés et leur agencement dans l'espace traduisent une intention symbolique de la part de l'artiste.

« secondaires » : le portrait, la scène de genre², le paysage et la nature morte. La peinture animalière n'y apparaît même pas ! Elle est parfois classée comme un sous genre de la nature morte, même dans le cas où les animaux représentés sont vivants. Ainsi, dans ses *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, A. Félibien (1668) explique la théorie de la hiérarchie des genres picturaux de cette façon : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés ». Ce classement des œuvres picturales est une théorie majeure en histoire de l'art. Il ne commença à s'effacer des esprits des critiques d'art qu'à partir du 18^e siècle. La peinture flamande du 17^e siècle est donc à ce titre extrêmement novatrice.

Les peintres flamands s'étant adonnés à la peinture animalière avec succès sont nombreux. Pour reprendre la division que fait S. Koslow (1995), il existe trois approches. La première est celle de Roelandt Savery (1576-1639), dont l'œuvre doit beaucoup au maniérisme. Celui-ci peint de gracieux paysages, où se mêle une multitude d'animaux. La deuxième est incarnée par Jan Brueghel l'Ancien. Elle se distingue par son grand sens du détail dans la représentation des animaux. Nous nous intéresserons cependant davantage à la troisième approche qui se caractérise par des compositions monumentales et dramatiques. Il serait impossible d'étudier la manière dont chaque peintre a exploré ce nouveau genre pictural. Un peintre, cependant, se démarque et est considéré comme « le » peintre animalier du 17^e siècle, il s'agit de Frans Snyders (Koslow, 2016). « Snyders fut le premier peintre à se spécialiser dans les tableaux ne montrant que des animaux » (Koslow, 1995). L'animal est omniprésent dans l'œuvre de Frans Snyders. Du fait du nombre d'œuvres qu'il a produites (250 tableaux et 90 dessins toujours existants, près de 200 œuvres citées dans le passé mais aujourd'hui disparues ou non identifiées sont répertoriées par H. Robels, 1989) et la qualité de la représentation des animaux dans ses toiles, ce peintre est incontournable lors de l'étude des représentations d'animaux (vivants ou morts) dans

² La scène de genre est un type d'œuvre picturale relatant des scènes « anecdotiques », généralement du monde paysan et plus tard ouvrier. Ce type de peinture est considéré comme inférieur à la peinture d'Histoire, puisque les personnes représentées sont d'une condition inférieure.

la peinture flamande de cette époque. Pierre-Paul Rubens collaborait régulièrement avec lui, le chargeant de représenter les animaux sur ses toiles. Le tableau *Philopoemen, général des Achéens, reconnu par ses hôtes de Mégare* (fig. 3) est le premier exemple connu d'une longue collaboration fructueuse entre les deux peintres.

Rubens peignit les personnages, tandis que Snyders fut en charge de la nature morte se déployant au premier plan (Cronin, 2012).

Figure 3 : *Philopoemen, général des Achéens, reconnu par ses hôtes de Mégare* (P. P. Rubens, F. Snyders, vers 1609, huile sur toile, 201 x 313 cm, Museo del Prado, Madrid)



Comme le fait très justement remarquer N. Schneider (2009), la pleine compréhension de ces œuvres passe nécessairement par un questionnement sur les idées et idéaux qui ont été exprimés et choisis pour être un sujet à part entière d'un tableau. Ces peintures sont les témoins d'une modification des consciences et des mentalités, en plus de révéler des mutations économiques et sociales. Les scènes de marchés et de cuisines nous renseignent par exemple à la fois sur les nouvelles conditions de production qui émergent au 17^e siècle mais également sur la perception qu'avaient les contemporains de Snyders (et Snyders lui-même) de cette expansion de la production agricole. De plus, la disparition progressive du système féodal depuis plus d'un siècle et l'émergence d'une population de riches citadins favorisent le développement d'un public amateur d'art. En effet, même si de nombreux commanditaires appartenaient à l'aristocratie ou aux cours royales d'Europe, la plupart de ses clients étaient des habitants des Pays-Bas (Koslow, 1995). En réalisant des tableaux de large format, vantant l'idéal de la propriété seigneuriale, c'est-à-dire une production grandiose de biens issus du domaine de la ferme plutôt que des denrées alimentaires achetées au marché de la ville (la fortune des « nouveaux riches » des

villes a toujours été perçue négativement, comme étant le fruit de la spéculation et du commerce, en opposition à la richesse des nobles, née de la propriété terrienne), Frans Snyders a su illustrer et même flatter le désir d'élévation sociale de cette nouvelle bourgeoisie.

Dès lors dans l'intérieur des maisons bourgeoises, les sujets plus « populaires » sont préférés aux immenses compositions historiques, religieuses ou mythologiques qui plaisent tant aux nobles (dans une revendication d'une appartenance à une lignée de personnages illustres voire héroïques). Les toiles de Snyders possèdent ainsi une forte valeur décorative. E. Greindl (1956) le classe d'ailleurs dans les peintres flamands du 17^e à tendance décorative. Grâce à des coloris novateurs, une intensité dramatique inédite, l'œuvre animalière de Snyders a su répondre pleinement aux attentes de ce nouveau public.

Frans Snyders a marqué durablement la peinture animalière européenne, notamment les écoles française, italienne et anglaise. Le peintre français François-Alexandre Desportes (1661 – 1743), peintre des chasses royales sous Louis XIV et Louis XV, a été formé par Nicasiaus Bernaerts (1620 – 1678) dont le maître fut Snyders lui-même (Chastang, 1989). L'œuvre de Frans Snyders est très diversifiée. En effet, tous les sous-genres de la peinture animalière y sont retrouvés. Celle-ci est traditionnellement envisagée uniquement sous l'angle des animaux vivants : chasses, illustrations de fables, scènes de genre avec animaux domestiques, concerts d'oiseaux et basses-cours. Cependant, ce peintre s'est particulièrement distingué dans les *natures mortes animalières*, sous la forme de garde-mangers ou de scènes de cuisines et reste, à notre sens, insurpassé dans ce domaine. Ces tableaux constituent un genre hybride, où le sujet principal est inanimé tout en mettant en valeur l'animal, sous sa triple forme d'être vivant, de cadavre et de viande. En effet, en plus de l'abondant étalage de victuailles carnées dans ses natures mortes, Frans Snyders a pour particularité de presque toujours y inclure des petits animaux vivants, qui viennent animer furtivement la toile en se disputant un grain de raisin, volant une prune ou encore butinant une fleur. Dans ce type de peinture, la distinction entre nature morte et peinture animalière est difficile car remplit pleinement les caractéristiques des deux genres picturaux.

Le vétérinaire s'intéressant à l'animal dans sa globalité, c'est-à-dire vivant ou mort, il nous a semblé pertinent de focaliser notre étude sur ces tableaux mixtes de natures mortes animalières. Ils permettent l'exploration de tous les changements liés à la perception des animaux en ce début de l'Époque moderne : essor des sciences zootechniques, du végétarisme, de la considération portée aux animaux et valorisation de la production agricole.

Première partie : La carrière et la technique de Snyders

I. Biographie

A. Jeunesse et formation

1. Enfance

Frans Snyders fut baptisé le 11 novembre 1579 dans la cathédrale Notre Dame d'Anvers³. Il est le troisième d'une fratrie de cinq enfants. Son père, Jan Snyders, était un détaillant en vin et tenait avec sa mère Maria Ghysbrechts, dans un quartier très commerçant d'Anvers, une auberge nommée *La maison peinte (Het Geschildert Huis* en néerlandais) et qui était fréquentée par les artistes (Greindl, 1956). Ils possédaient également la Grande salle de noces, établissement où étaient organisés régulièrement des banquets de mariage. Le jeune Frans a donc dès son plus âge déambulé et peut-être joué dans des cuisines pleines de victuailles et assisté ainsi à la préparation de festins grandioses.

2. Apprentissage

a) Ses maîtres d'apprentissage

Snyders débuta sa carrière de peintre en devenant en 1593 apprenti dans l'atelier du peintre Pieter Brueghel le Jeune (1564 – 1636). L'apprentissage dura quatre ans. Il y apprit le dessin (d'après les œuvres de son maître et d'autres artistes) avant d'être autorisé à devenir assistant et aider ainsi Brueghel le Jeune dans la réalisation de ses propres œuvres, copies ou tableaux fortement inspirés de ceux de son père, le célèbre Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525 – 1569). Il avait alors quatorze ans. Frans Snyders fut vraisemblablement également formé par le peintre et décorateur de mobilier Hendrik van Balen (1575 – 1632). C'est ce qu'affirme C. de Bie (1649) dans son ouvrage *Images de divers hommes d'esprit sublime*, publié à Anvers

³ La date de baptême est retenue comme la date de naissance dans les monographies sur le peintre. D'une part, à cette époque, les registres d'état civil consignait les dates de naissances n'existaient pas encore. D'autre part, le baptême devait se dérouler le plus rapidement possible après la naissance (du fait, entre autres, de la mortalité infantile très élevée).

du vivant de Snyders. En 1602, il devint officiellement peintre en étant reçu comme franc-maître de la guilde de Saint Luc⁴ à Anvers. Il avait vingt-trois ans.

b) Hypothèses relatives au choix d'une carrière artistique

La raison pour laquelle Frans Snyders a entamé une carrière artistique demeure inconnue. Selon S. Koslow (1995), plusieurs hypothèses peuvent être émises : le frère aîné de Frans s'étant déjà destiné à reprendre l'entreprise familiale, ses parents ont peut-être estimé qu'il était préférable qu'il se dirigeât vers un métier plus prestigieux. On ne peut également exclure qu'il ait déjà présenté très jeune un talent remarquable en dessin justifiant cette orientation. En outre, la famille Snyders n'était pas totalement étrangère au milieu artistique. En effet, son père Jan vendait des cadres de tableaux, sa mère Maria descendait semble-t-il d'une famille de peintre et sa sœur aînée Clara avait épousé un orfèvre renommé, Rombout de Rasier. Par ailleurs, les deux frères cadets de Frans, Cornelis et Michiel, furent reçus à la guilde de Saint Luc respectivement en 1601 et 1610. Cornelis fut vraisemblablement également peintre et Michiel est désigné tantôt comme maître graveur, tantôt comme peintre, marchand de gravures ou encore marchand de vin.

c) Principales influences sur son œuvre de peintre de natures mortes et de sujets animaliers

Outre le fait que l'on peut facilement deviner l'influence de son enfance sur la composition de ses peintures de cuisine, de banquet et d'étals de marché, plusieurs hypothèses peuvent être faites quant aux peintres qui ont guidé Snyders.

Selon S. Koslow (1995), l'apprentissage chez Pieter Brueghel le Jeune « ne laissa pas la moindre empreinte sur son œuvre » tandis que la rencontre avec le second fils peintre de Brueghel l'Ancien, Jan Brueghel l'Ancien fut déterminante. L'œuvre de celui-ci se distingue de ses contemporains par le souci d'une grande précision et d'une attention portée aux détails que l'on retrouve à la fois dans ses paysages (fig. 4), ses scènes mythologiques ou ses natures mortes florales.

Figure 4 : *Le grand marché aux poissons* (J. Brueghel l'Ancien, 1603, huile sur bois, 91.5 x 58.5 cm, Alte Pinakothek, Munich)



⁴ La guilde Saint Luc était une organisation corporative qui regroupait peintres, graveurs, sculpteurs et imprimeurs et régissait tout ce qui était en lien avec la vie artistique (formation et reconnaissance des jeunes peintres, jugement de la qualité des œuvres, résolution des différends entre artistes).

Jan Brueghel l'Ancien, au retour d'un long voyage en Italie de plusieurs années, « devint le mentor de Frans, l'aidant à se faire une clientèle et l'encourageant peut-être à se spécialiser dans la nature morte et la peinture animalière, deux genres qu'il pratiquait lui-même » (Koslow, 1995). Pourtant, dans une lettre de 1609, Jan Brueghel qualifie Van Balen de « Maistro d (*sic*) Francesco Snyders » (Crivelli, 1868). Le tableau daté de 1628 de Willem van Haecht (1593 – 1637) représentant l'intérieur du *Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* (fig. 5 et 6) montre les deux hommes, Snyders et Van Balen conversant en marge des autres protagonistes de la scène. Toutefois, l'œuvre future de Snyders ne semble pas en avoir été influencée. Van Balen était spécialisé dans les scènes mythologiques et religieuses, bien loin des natures mortes et de la peinture animalière.

Figure 5 : *Le Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* (W. van Haecht, 1628, huile sur bois, 99 x 129,5 cm, Rubenshuis, Anvers)



Figure 6 : *Le Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* - détail (en haut à droite, Frans Snyders, de face, conversant avec Hendrik van Balen, de profil)



En outre, la rencontre avec Pierre Paul Rubens, peut-être au cours de son apprentissage, eut une grande importance sur la carrière de Snyders. Outre le fait qu'ils partageaient une amitié sincère, d'après E. Griendl (1956) Rubens devint le maître de Snyders et lui fournit ainsi des modèles. Selon elle, « un de ces modèles pourrait bien être l'esquisse de *Philopoemen, Général des Achéens, reconnu par une Vieille Femme* » (fig. 7), que Snyders aurait ensuite « traduite en un grand tableau (fig. 3) où la participation de Rubens se limite à l'exécution des personnages ».

Figure 7 : *Philopoemen reconnu par une vieille femme* (P. P. Rubens, vers 1609, huile sur bois, 50 x 66,5 cm, Musée du Louvre, Paris)



Cette théorie n'ayant pas été retrouvée dans les autres ouvrages que nous avons consultés, nous préférons retenir que les deux peintres étaient en outre liés professionnellement par de multiples collaborations, et non par un lien de hiérarchie maître-élève.

3. Voyage en Italie

Après 1602 (année où il est reçu à la guilde de Saint Luc), nous perdons sa trace pendant quelques années. Son nom apparaît à nouveau en 1608 dans des documents, attestant sa présence en Italie. Nous pouvons supposer que cette absence de mention dans les archives de la ville d'Anvers pendant ces six années s'explique par un long voyage en Italie comme il était coutume de le faire à l'époque. En effet, le voyage en Italie est une étape quasi-incontournable dans la carrière de tout artiste respectable du 17^e siècle. Là-bas, le peintre a pu se familiariser avec les copies d'œuvres antiques, ainsi qu'avec les œuvres des grands maîtres de la Renaissance. Ce voyage fut ainsi l'occasion non seulement d'élargir son répertoire artistique en copiant bon nombre de chefs d'œuvres italiens et antiques avant de les ramener à Anvers mais également d'établir un réseau de connaissances pouvant dynamiser sa carrière de jeune peintre.

Ainsi, entre 1608 et 1609, Jan Brueghel l'Ancien évoque plusieurs fois Frans Snyders dans sa correspondance avec le cardinal de Milan, Frédéric Borromée (1564 – 1631), figure clé du mécénat milanais de ce début du 17^e siècle (fig. 8) et le secrétaire du cardinal, Ercole Bianchi (1596 - 1624). Le 26 septembre 1608, Brueghel écrivit une lettre à chacun d'entre eux pour leur recommander Frans Snyders, arrivant de manière imminente à Milan après avoir quitté Rome. Au premier, Brueghel écrivit : « Je recommande à Votre Grâce un peintre flamand... Francesco Snyders. C'est un jeune homme de bonne mœurs à qui je dois beaucoup » (Crivelli, 1868). Il reprit des termes très semblables dans sa lettre à Bianchi. Comme le résume S. Koslow (1995), « les lettres de recommandation de Brueghel avaient un double objectif : introduire Snyders auprès d'un mécène influent, et obtenir par cette voie de bonnes répliques de tableaux italiens ». En effet, dans cette même lettre du 26 septembre 1608, il demandait au cardinal Borromée d'autoriser Snyders à copier certaines œuvres de la collection du cardinal.

Figure 8 : *Federico Borromeo* (G. C. Procaccini, 1610, huile sur toile, 68 x 55 cm, Museo Diocesano, Milan)



En dehors de cette précieuse correspondance de Jan Brueghel publiée en 1868 par G. Crivelli, nous n'avons que peu d'informations sur cette période en Italie. Nous ne connaissons ni sa durée exacte, ni les lieux qu'il visita (hormis ceux évoqués par Brueghel), ni ce qu'il y fit. Nous avons toutefois expliqué que ce traditionnel voyage en Italie était l'occasion pour les peintres de copier des œuvres antiques ou de la Renaissance. Une mention dans son dernier testament⁵ de 1655 vient le confirmer. Il

⁵ Frans Snyders et son épouse firent rédiger au cours de leurs vies quatre testaments (en 1613, 1627, 1641 et 1655), une pratique courante à cette époque. Les extraits des archives anversoises de cette période se trouvent dans S. Koslow (1995).

fait ainsi référence à des « peintures de fruits italiens sur papier » (*beschilderde papieren met Italiensche vruchten*). Cependant, rien ne nous indique s'il est l'auteur de ces dessins, et si ces dessins ont été réalisés en Italie ou non, d'après nature ou d'après des œuvres déjà existantes. De la même façon, nous n'avons pas d'information sur l'apport de ce voyage en Italie sur sa peinture animalière future. A-t-il réalisé des études d'animaux d'après des œuvres italiennes ou antiques ou bien d'après des animaux vus pendant son voyage ? Nous n'avons, à ce jour, pas de réponse à ces questions.

Le cardinal Borromée appréciait particulièrement les natures mortes. Jan Brueghel, en introduisant via cette lettre de 1608 son protégé auprès de ce mécène influent, savait que la rencontre entre le peintre et le cardinal ne pouvait être que fructueuse. Même si aujourd'hui, aucun tableau de nature morte de Snyders peint à cette époque n'a pu être identifié avec certitude, leur existence ne fait aucun doute. Dans une lettre de 1613, Rubens écrivit à Borromée que « depuis l'époque où Votre Seigneurie le connut à Milan, Francesco Snyders a fait beaucoup de progrès, et le prix de ses œuvres a augmenté en proportion » (Crivelli, 1868).

B. Retour à Anvers et essor de sa carrière artistique

1. Contexte politique

Frans Snyders revint à Anvers de manière précipitée au début de l'année 1609. Il avait alors trente ans. En mai 1609, dans des lettres adressées à Bianchi et Borromée, Brueghel tente de justifier le comportement du jeune peintre et présente ses excuses pour ce brusque départ (Crivelli, 1868). De la même façon, nous apprenons dans une lettre du 4 juillet 1609 que Snyders est de retour dans la capitale des Flandres, après plusieurs mois de voyage. Quelques mois avant, en avril 1609, était signée la Trêve de Douze Ans qui marque un cessez-le-feu entre les Pays-Bas du Nord et l'Espagne, gouvernant les provinces du Sud. Coïncidence ou raison-même de ce retour anticipé dans sa ville natale, la situation politique de la capitale allait devenir propice à son développement économique et artistique.

2. Vie à Anvers

a) Atelier

Avant la fin de l'année 1609, Frans Snyders avait ouvert son atelier et engagé le premier des trois apprentis (dont la formation dans cet atelier est attestée par les registres de la guilde de Saint Luc) qui travaillèrent avec lui, Melchior Weldeneck. Le deuxième apprenti se nommait Hendrik Joris et fut inscrit dans les registres de la guilde

en 1616. Quant au troisième et dernier apprenti, Nicasius Bernaerts, il devint un peintre de renom et fut ensuite, en France, le maître de Desportes, le père de l'École française de peinture animalière. Selon E. Griendl (1956), Jean Fyt (1611 – 1661) et Pieter Boel (1622 – 1674), deux autres grands noms de la peinture animalière flamande, firent également leur apprentissage dans cet atelier. Malgré cette incertitude sur le nombre exact d'apprentis, les historiens semblent unanimes sur le fait que Snyders engagea relativement peu de jeunes peintres au regard du nombre de tableaux, dessins et esquisses qu'il nous laissa, contrairement à d'autres peintres contemporains (Logan, 2006). Selon S. Koslow (1995), cela peut s'expliquer par le fait « qu'il pouvait compter pour certaines tâches sur le talent des membres de sa famille ».

b) Mariage et collaboration professionnelle avec les membres de sa famille

Le 23 octobre 1611, Frans Snyders épousa Margriete de Vos (? – 1647). Il avait alors trente-deux ans. Cette dernière est la sœur de Cornelis (1585 – 1651) et de Paul (1595 – 1678) de Vos qui furent tous deux des peintres connus et appréciés à Anvers en ce début du 17^e siècle⁶. Snyders partageait d'excellentes relations avec ses deux beaux-frères. Le premier, Cornelis, fut reçu franc-maître à la guilde de Saint Luc en 1608 et en devint le doyen en 1619. Il était particulièrement reconnu en tant que peintre d'histoire et portraitiste de la bourgeoisie anversoise. Il collabora un grand nombre de fois avec Snyders. Le tableau *Le marché aux poissons* en est une illustration (fig. 9). Cornelis de Vos fut en charge des figures.

Figure 9 : *Le marché aux poissons* (F. Snyders, C. de Vos, vers 1620-1630, huile sur toile, 225 x 365 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne)



⁶ Margriete avait également un troisième frère peintre, Jan de Vos, mais celui mourut trop jeune pour que son nom passe à la postérité.

Frans entretenait d'autre part une relation presque fraternelle avec Paul de Vos. Celui-ci fut un des bénéficiaires majoritaires dans deux des quatre testaments qu'établit Snyders. Dans son deuxième testament (en 1627), il lui légua son grand chevalet et une grosse pierre à broyer les couleurs. Enfin, dans son quatrième et dernier testament (en 1655), il lui transmit « un tableau d'une femme nue [Vénus] avec une écharpe de fourrure par Rubens d'après Titien ». Après son apprentissage chez David Remeeus (1559 – 1626), comme son frère Cornelis, Paul fut reçu franc-maître en 1620. Il fit des natures mortes et de la peinture animalière ses spécialités, fortement influencé et encouragé par Snyders. Ainsi, la parenté entre la *Chasse au cerf* de Snyders (fig. 10) et celle de De Vos (fig. 11) est évidente.

Figure 10 : *Chasse au cerf* (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 58 x 112 cm, Museo del Prado, Madrid)



Figure 11 : *Chasse au cerf* (P. De Vos, vers 1637-1640, huile sur toile, 212 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid)



3. Les années 1610

a) Une renommée grandissante

Dans les années qui suivirent son retour à Anvers, le succès de F. Snyders alla croissant. Le 7 avril 1612, le poète et écrivain français Dominique Baudier (1561 – 1613) composa un poème en latin célébrant le *Prométhée supplicié* (fig. 13) peint par Rubens en collaboration avec Snyders. Ce dernier fut en charge de l'aigle (Held, 1963).

Un an plus tard, la lettre que Rubens écrivit au cardinal Borromée de Milan et que nous avons déjà évoquée nous indique que F. Snyders était débordé de travail, et que ses œuvres devenaient plus cotées et donc plus onéreuses en même temps que leur qualité augmentait.

La même année, le 21 février 1613, Dominique Baudier écrivit une lettre à Rubens où il lui demandait de recommander à F. Snyders le fils de Barthélemy Ferrier en tant qu'apprenti.

« Un de nos amis communs [...] Barthélemy Ferrier, me demande de recommander à votre bienveillance son fils qui aspire avec l'heureuse ardeur de son âge à se faire un nom dans la peinture. [...] Il vous serait éternellement obligé si vous lui rendiez le service d'agir auprès de François Snyders, afin qu'il veuille bien accepter le jeune homme, non seulement pour élève, mais encore pour commensal, pour qu'il puisse être à l'œuvre avec assiduité auprès de son maître » (Rooses et Ruelens, 1898). Nous ne savons pas cependant si le peintre accéda à sa requête puisque le nom du jeune Ferrier ne figure pas dans les registres de la guilde de Saint Luc d'Anvers.

En novembre 1613, Frans Snyders rédigea son premier testament. Une mention nous permet de nous rendre compte du coût de ses œuvres à l'époque. S'il mourait sans descendance, un de ses tableaux représentant « un héron et un chevreuil » devait revenir à ses parents, et après leur décès, à sa femme. Celle-ci pouvait alors le vendre pour 150 florins. Cette somme est très importante pour l'époque et témoigne de la grande renommée du peintre flamand.

En 1619, F. Snyders entra dans la Confrérie des Romanistes, société composée essentiellement de peintres et hauts fonctionnaires d'Anvers, ayant tous effectué le pèlerinage à Rome. Cette confrérie était extrêmement prestigieuse et

Figure 13 : *Prométhée supplicié* (P. P. Rubens, F. Snyders, vers 1610-1611, huile sur toile, 243 x 210 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie)



sélective (au maximum, elle ne compta pas plus de 25 membres). En 1628, il en devint doyen.

b) Premiers clients prestigieux

- Dudley Carleton (1573 - 1632), ambassadeur anglais aux Provinces-Unies

Le talent de F. Snyders était également apprécié par le collectionneur d'art et diplomate anglais Dudley Carleton, en poste à La Haye. Dans sa correspondance avec Toby Matthew, qui servait d'intermédiaire entre Carleton et Rubens, nous apprenons que « Snyders est doué pour représenter les animaux, et surtout les oiseaux » (Rooses et Ruelens, 1898). En outre, à partir de mars 1617, une commande faite à Snyders fut mentionnée à plusieurs reprises dans la correspondance. Le tableau était achevé en août et fut évoqué une dernière fois dans une lettre de novembre 1617 (Sainsbury, 1859). A ce jour, ce tableau n'a pas pu être identifié.

- Les archiducs d'Autriche, gouverneurs des Pays-Bas espagnols

Une autre preuve de ce succès est la présence d'au moins deux tableaux de F. Snyders dans les collections des archiducs Albert (1559 – 1621) et Isabelle (1566 – 1633) d'Autriche, alors gouverneurs des Pays-Bas espagnols. Protecteurs résolus des arts, les archiducs ont joué un rôle déterminant dans l'essor artistique anversois en ce début du 17^e siècle (Diaz Padron, 1975). En effet, les deux tableaux suivants de Jan Brueghel l'Ancien (fig. 14 et 15) constituent un aperçu de la collection des archiducs. K. Ertz et C. Nitzte-Ertz (2008) identifient la nature morte avec des raisins que l'on peut apercevoir en bas à droite de *l'Allégorie de la vue* (fig. 14) comme étant de la main de F. Snyders.

Figure 14 : *Allégorie de la vue* (J. Brueghel l'Ancien, P. P. Rubens, vers 1617, huile sur bois, 65 x 109 cm, Museo del Prado, Madrid)



De la même façon, en haut à droite de l'*Allégorie de la Vue et de l'Odorat* (fig. 15), nous pouvons identifier une toile de la main de notre peintre ou *a minima* de son atelier. La très grande similitude avec le *Garde-manger de gibier, avec un cygne et un paon sur une table, et un serviteur tenant un perroquet* (fig. 16) conservé aujourd'hui à Charlecote Park (Royaume-Uni) nous conforte dans cette attribution, même si, à notre connaissance, l'identification exacte avec une œuvre qui nous est parvenue n'a pas encore été possible.

Figure 15 : *Allégorie de la Vue et de l'Odorat* (J. Brueghel l'Ancien, H. van Balen, F. Francken II, vers 1620, huile sur toile, 176 x 264 cm, Museo del Prado, Madrid)



Figure 16 : *Garde-manger de gibier, avec un cygne et un paon sur une table, et un serviteur tenant un perroquet* (F. Snyders, 1613-1614, huile sur toile, 145 x 231 cm, Charlecote Park, Warwick)



C. Suprématie en tant que peintre animalier et de nature morte

1. Les années 1620 – l’apogée de sa carrière

a) Accession à un haut rang social

En 1620, à l’âge de 41 ans, il devint propriétaire d’une maison nommée « De Fortuyne », située dans une rue extrêmement prisée, la Keizerstraat (fig. 17). Il appartenait ainsi à l’élite bourgeoise anversoise. La maison est aujourd’hui devenue un musée retraçant la vie et l’œuvre de Frans Snyders.

Figure 17 : Maison *De Fortuyne* (Keizerstraat, Anvers) où Frans Snyders résida de 1620 à sa mort (1657)



La même année, le couple assit son haut rang social en se faisant portraiturer par Antoine van Dyck (1599 – 1641, fig. 18). Que ce soit leur tenue vestimentaire, leur attitude ou encore le décor, tout atteste leur richesse. Comme le fait remarquer S. Koslow (1995), « rien ne dévoile qu’il s’agit d’un peintre, c’est-à-dire d’une personne vivant du travail de ses mains ».

Figure 18 : *Portrait de Frans Snyders et son épouse Margriete de Vos* (A. van Dyck, 1621, huile sur toile, 82 x 110 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Cassel)



b) Un premier exemple de commande officielle : un tableau pour l'hôtel de ville d'Anvers

En outre, dans les années 1620, il reçut plusieurs commandes lui permettant de renforcer sa réputation d'excellent peintre animalier. S. Koslow (1995) considère que F. Snyders fut l'inventeur du grand tableau animalier et « en détermina pour une bonne part le contenu thématique ». Ainsi, comme le rapporte F.-J. Van der Branden (1908) qui cite le *Collegiaal Aktenboek der stad Antwerpen (1629-1631)*, la ville d'Anvers lui commanda un tableau pour décorer la petite salle des cérémonies pour la somme de 300 florins. Ce tableau, aujourd'hui perdu, fut décrit par le peintre et historien de l'art français, J.-B. Descamps dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769) par ces mots : « Sur la cheminée sont représentés des animaux morts, des biches, des sangliers, des oiseaux, une grande écrevisse et des fruits, peint par F. Sneyders (*sic*) ; une femme semble demander des prunes qu'un perroquet mange [...] ; c'est un excellent tableau, tout y est représenté avec vérité, de la plus belle couleur, d'un bel effet et du plus beau faire ».

2. Les commandes majeures des années 1630

La décennie 1630 fut marquée de deux grosses commandes.

a) Dix illustrations de fables par les états généraux de Bruxelles

Ainsi, en 1634, Snyders reçut une commande d'une dizaine de tableaux (probablement des illustrations de fables) par les états généraux de Bruxelles, pour le marquis de Leganès (1580 – 1655). Celui-ci fut l'un des plus grands collectionneurs d'œuvres d'art du 17^e siècle (l'inventaire fait à sa mort totalise 1 333 tableaux !) et un grand admirateur du peintre flamand (Volk, 1980). Il possédait non moins de 58 tableaux du peintre (López Navío, 1962). Avec ce cadeau, les Etats généraux des Pays-Bas espagnols espéraient gagner le soutien du marquis. *Le renard et les deux hérons* (fig. 19) fait peut-être partie de cette commande.

Figure 19 : *Le renard et les deux hérons* (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 117 x 152 cm, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester)



b) Une soixantaine d'œuvres pour décorer une résidence du roi d'Espagne

En 1636, c'est pour la décoration de la Torre de la Parada (fig. 20), un pavillon de chasse à une quinzaine de kilomètres de Madrid que la couronne d'Espagne fit appel à Snyders et à Rubens. Le premier reçut ainsi la commande d'une soixantaine de scènes animalières, le second fut en charge de réaliser une soixantaine de scènes mythologiques (Alpers, 1971).

S. Koslow (1995) fait remarquer qu'une commande de tableaux animaliers de cette ampleur est complètement inédite, sauf peut-être la commande de tapisseries à J. van der Straet (1523 – 1605) sur le thème de la chasse pour le pavillon des Médicis à Poggio a Caiano (Bok-van Kammen, 1977). Elle marque à la fois l'engouement des amateurs d'art pour ce genre nouveau et la renommée de notre peintre.

Figure 20 : *La Torre de la Parada* (F. Castello, vers 1636, huile sur toile, 215 x 129 cm, Museo de Historia, Madrid)



La réalisation de cette commande dura un an et demi. Nous gardons une trace de sa réalisation grâce à la correspondance épistolaire entre le cardinal infant Ferdinand (1609 – 1641), alors gouverneur des Pays-Bas, et son frère le roi Philippe IV d'Espagne (1605 – 1665 ; Rooses et Ruelens, 1909). Dans une lettre du 30 avril 1637, nous apprenons que Snyders aura besoin de davantage de temps que Rubens pour finir sa partie de la commande. « Tout sera terminé vers la Toussaint, excepté l'œuvre de Snyders qui me dit avoir besoin d'une année, parce qu'il a soixante tableaux à terminer et qu'il doit les faire tous de sa main. Il est un peu lent, mais nous le presserons autant que possible ». Le 11 août, Ferdinand écrivit à son frère que Snyders est très lent (*muy flemático*) mais que pour sa défense, il a davantage de travail que tous les autres réunis. Snyders n'acheva finalement la commande qu'au premier trimestre de l'année 1638.

Nous ne connaissons toutefois pas la liste détaillée de la commande, si tant est qu'une telle liste ait existé un jour. Déterminer la proportion de scènes de chasses, de basses-cours, d'animaux isolés ou encore d'épisodes des fables d'Esopé (7^e – 6^e siècle avant J.-C.) est ainsi impossible. Toutefois, selon l'inventaire de 1700 de la Torre de la Parada (Alpers, 1971 ; Robels, 1989), nous savons qu'elle contenait à cette époque 52 sujets animaliers dont 17 signés par Paul de Vos (contrairement à ce que Ferdinand indiqua dans ses lettres,

Snyders ne réalisa pas l'intégralité de la commande seul). Ainsi, il reste 35 œuvres parmi lesquelles se trouvent vraisemblablement celles de Snyders mais il est impossible de les identifier avec certitude avec des toiles connues aujourd'hui (pillage de la Torre de la Parada en 1710 et transfert des œuvres restantes dans d'autres palais royaux quelques années plus tard).

c) Des commandes ultérieures pour la couronne d'Espagne

Le roi Philippe IV dut très certainement apprécier les tableaux, puisque, quelques années plus tard, il confia le soin à Snyders et Rubens de réaliser 18 tableaux dont plus de la moitié représentant des scènes de chasses pour la décoration de ses appartements d'été à l'Alcázar, le palais royal de Madrid (Bottineau, 1958 ; Rooses et Ruelens, 1898). D'autres commandes pour la couronne espagnole suivront.

3. Fin de vie et postérité

a) Fin de vie

Selon S. Koslow (1995), la fin de vie de Snyders « fut empreinte de mélancolie ». En effet, il vit tous ses proches décéder les uns après les autres. En 1640, son ami Rubens mourut. Le 2 septembre 1647, son épouse Margriete décéda après trente-six de mariage, puis quatre ans plus tard, son beau-frère Cornelis de Vos.

En 1655, il rédigea son quatrième et dernier testament où il partagea sa fortune (plus de 50 000 florins) et ses biens entre les membres de sa famille encore en vie, sa sœur Maria étant l'héritière principale. Deux ans après sa mort, un marchand d'art anversois Matthijs Musson (1593 – 1678) répertoria et évalua l'importante collection de tableaux que possédait le peintre. Elle contenait, entre autres, treize scènes de chasse, trois natures mortes, un tableau représentant des perroquets ainsi que treize copies d'autres de ses tableaux, vraisemblablement réalisées par des peintres de son atelier. Rubens, Van Dyck et Jan Brueghel faisaient également partie de la collection. Il avait également en sa possession des dizaines de tableaux d'artistes moins connus mais cependant pleinement représentatifs de la peinture septentrionale du 17^e siècle. Pour finir, des tableaux italiens, originaux ou copies viennent compléter cette collection.

Frans Snyders mourut le 19 août 1657, à l'âge de soixante-dix-huit ans après une longue maladie. Il fut enterré dans l'église du couvent des Récollets, aux côtés de son épouse, conformément à sa volonté.

b) Postérité aux Pays-Bas

Par le très faible nombre d'apprentis que Snyders eut pendant sa carrière et par l'absence de descendance, le peintre n'eut pas de suiveurs directs. Cependant ce constat ne diminue en rien l'impact que son œuvre eut sur les natures mortes et la peinture animalière européenne. En proposant une large gamme de tableaux animaliers, Snyders fut le premier peintre à satisfaire ce nouveau marché. En effet, il développa des formules connues, comme le tableau de chasse ou les illustrations des fables d'Esopé et inventa des nouveaux genres, comme les basses-cours et les scènes de genre avec des animaux domestiques (Koslow, 1995).

A la fin des années 1630, d'autres peintres animaliers et/ou de nature morte se forgent une renommée sans pourtant éclipser leur prédécesseur. Nous pouvons ici citer par exemple le flamand Jan Fyt (1611 – 1661) qui a peut-être été l'élève de Snyders (Greindl, 1989) avant de se distinguer lui aussi pour son talent de peintre animalier. Il se fit connaître par des compositions plus originales, mais davantage statiques et moins décoratives (fig. 21). Pour S. Sullivan (1981), l'influence de F. Snyders est manifeste.

Figure 21 : *Chiens se reposant après la chasse* (J. Fyt, 1650-1655, huile sur toile, 49 x 74 cm, Museum of Fine Arts, Houston)



c) Influence sur les peintres animaliers en France

Comme nous l'avons mentionné dans notre préambule, Snyders exerça une influence majeure sur la peinture animalière française. En effet, Nicasius Bernaerts (1620-1678), un de ses apprentis, fit carrière en France en tant que peintre animalier et de nature morte. Il fut le maître d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) qui est un des grands noms, si ce n'est le plus grand nom, de la peinture animalière française. La peinture flamande exerça une influence considérable sur son œuvre. En effet, il se spécialisa dans les scènes de chasses et les portraits des chiens de la meute royale de Louis XIV puis Louis XV (Lastic et Jacky, 2010). Dans son *Portrait de l'artiste en chasseur* (fig. 22), qu'il présenta comme morceau de réception à l'Académie royale de

peinture et de sculpture en 1699, illustre à la fois ses dons pour le portrait et pour la peinture animalière.

Figure 22 : *Portrait de l'artiste en chasseur* (F. Desportes, 1699, huile sur toile, 197 x 163 cm, Musée du Louvre, Paris)



II. Technique utilisée pour représenter les animaux

Frans Snyders n'a pas laissé d'écrits permettant d'appréhender quatre siècles plus tard comment il travaillait. Plusieurs possibilités s'offrent à nous pour essayer de reconstituer – malheureusement partiellement – sa méthode de travail. La première consiste à étudier les recommandations théoriques de l'époque. Les artistes devaient selon toute vraisemblance les connaître mais étaient libres de les appliquer... ou non. En outre, un examen minutieux de ses œuvres peut nous permettre de mettre en évidence des copies plus ou moins libres d'autres œuvres/ouvrages illustrés antérieurs à notre peintre ou au contraire des études d'après nature.

A. Les recommandations théoriques concernant la représentation des animaux connues au 17^e siècle

Les premiers ouvrages notables concernant la représentation des animaux coïncident avec la fin du Moyen Age et le début de l'Époque moderne. La peinture animalière n'est alors pas encore un genre autonome. Pour autant les artistes et théoriciens de l'art commencent à s'interroger sur les différentes manières pour représenter plus ou moins fidèlement ces animaux qui viendront « décorer » les

œuvres. Savoir peindre des animaux est alors un prérequis pour devenir un artiste accompli, tout comme la représentation des végétaux ou encore des figures humaines.

Loin de toute prétention d'exhaustivité, nous avons essayé de présenter en quelques lignes les traités de peinture clés des 15^e, 16^e et 17^e siècles, qui permettront ainsi à notre lecteur de mieux comprendre le contexte intellectuel d'un peintre flamand du 17^e siècle.

1. Le 15^e siècle et les premiers traités

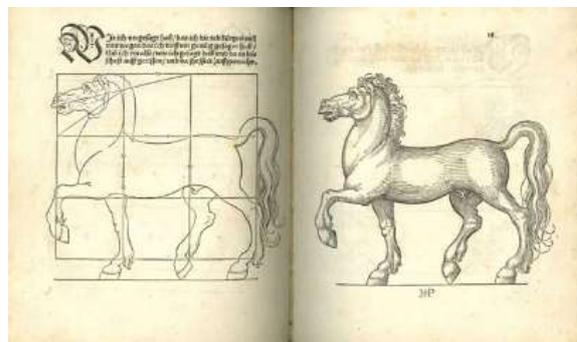
En 1437, le peintre et écrivain toscan C. di Cennini explique dans son *Traité des Arts* (2009)⁷ que les animaux, contrairement aux humains, n'ont pas de proportions. Des règles théoriques sont impossibles à établir. Dès lors, la représentation d'après nature est la seule possibilité.

A la même époque, Léonard de Vinci (1452 – 1519) étudie attentivement les proportions de l'Homme et des animaux. Si son très célèbre *Homme de Vitruve* (vers 1490, dessin, 34 x 26 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise) n'est plus à présenter, il s'intéresse également à l'anatomie et aux proportions du cheval au sujet desquels il publie un traité (même si, malheureusement, le manuscrit n'a pas été conservé, il était connu des artistes du 17^e siècle).

2. Les apports d'Albrecht Dürer (1471 – 1528)

En 1528, à la mort d'Albrecht Dürer, son disciple Hans Sebald Beham (1500 – 1550) publie un ouvrage inédit intitulé *Les proportions du cheval* (fig. 23) d'après les travaux du célèbre dessinateur (publication qui lui vaudra d'ailleurs le bannissement de Nuremberg pour plagiat). De même que Léonard de Vinci, 40 ans plus tôt, avait réussi à établir un canon mathématique de la représentation des Hommes, Dürer inscrit à son tour le cheval dans un ensemble de rapports géométrique.

Figure 23 : *Livre des proportions du cheval*, pp. 17-18 (H. Sebald Beham, 1528, British Museum, Londres)



⁷ Bien que l'édition originale date de 1437, nous avons consulté une édition récente de 2009. Cette dernière figure dans notre bibliographie.

3. Lomazzo (1538 – 1592) ou la poésie comme alternative à l'observation directe

En 1585, G. P. Lomazzo (peintre et théoricien milanais du maniérisme) consacre trois chapitres aux proportions des chevaux dans son *Trattato dell'arte della Pittura*. Cet ouvrage se veut exhaustif, en prévoyant tous les cas que pourrait rencontrer l'artiste lors de son processus créatif. Ainsi, il explique dans la partie dédiée au mouvement qu'en l'absence d'étude d'après nature possible, la poésie se révèle très utile car elle offre des images mentales frappantes d'animaux en action. Le peintre peut alors saisir le caractère et le comportement habituel de la bête pour mieux les retranscrire dans ses œuvres.

4. L'apologie de la représentation directe selon van Mander

Carel van Mander (1548 – 1606) publie en 1604 un traité de peinture où il consacre un chapitre à l'étude de la représentation de plusieurs espèces (bétail, oiseaux et autres animaux) et non plus seulement le cheval. Il ne faut cependant pas faire de cette place novatrice des représentations animales dans un traité un acte d'indépendance de la peinture animalière comme genre pictural propre (Koslow, 1995), comme nous l'avons déjà mentionné.

L'argumentaire de van Mander se base sur deux idées fortes : utiliser autant que faire se peut les sculptures (en pierre ou bronze) des Anciens comme source d'inspiration et compléter cette observation attentive d'une étude d'après nature pour rendre de manière la plus authentique possible les animaux.

5. De la difficulté de représenter certains animaux uniquement d'après l'observation directe

L'étude d'après nature est en effet préconisée très tôt par plusieurs peintres et théoriciens de l'art comme le meilleur moyen pour atteindre le principe de réalisme. Très tôt cette recommandation se heurte à quelques écueils « techniques ».

Tout d'abord, l'étude directe d'espèces exotiques paraît très ardue. Outre les voyages sur d'autres continents (longs, chers et risqués), les artistes pouvaient observer quelques espèces endémiques d'Afrique, d'Asie et bientôt d'Amérique dans les ménageries royales et princières. Même si elles ne proposaient qu'un échantillon bien restreint du règne animal, celles-ci constituaient pour les artistes une source

d'inspiration majeure. Ainsi, les portes de ces lieux prestigieux étaient grandes ouvertes pour que les artistes puissent y passer des journées entières à regarder, esquisser, peindre des animaux jusqu'alors inconnus. Selon E. Héran (2012a), « les artistes flamands [étaient] aux premières loges, car les Hollandais pratiqu[aient] le commerce lucratif des oiseaux, importés par la Compagnie des Indes orientales ». Ceci explique « l'excellence de l'art animalier nordique du 17^e siècle ».

En outre, certaines espèces sont plus compliquées à saisir sur le vif que d'autres. Si dessiner d'après nature une vache couchée, ruminant dans un pré ne semble pas constituer une difficulté majeure, il en est tout autre pour les oiseaux par exemple. Comment réussir à peindre un oiseau en vol ? D'après Koslow (1995), certains peintres avait élaboré un technique ingénieuse. Ils « lâchaient » tout d'abord l'oiseau en vol libre dans l'atelier et esquisaient alors des croquis. La seconde étape constituait à attacher l'oiseau (mort cette fois) dans différentes positions, les plus réalistes possibles, pour « avoir le temps » de le dessiner puis peindre correctement.

B. Ce que l'on sait de la méthode de Snyder

1. Des modèles tirés d'ouvrages illustrés

En comparant des ouvrages illustrés ou des gravures (généralement d'origine flamande) aux œuvres de notre peintre (croquis/dessins et toiles encore conservés aujourd'hui), nous pouvons mettre en évidence le fait que certaines figures d'animaux ont été recopiées à l'identique parfois ou ont servi de sources d'inspiration.

Les notions de propriété intellectuelle et de droits d'auteurs n'étaient pas les mêmes que celles d'aujourd'hui. La copie partielle (voire totale) d'une œuvre n'était alors pas considérée comme du plagiat, mais était une pratique commune. Les œuvres des maîtres précédents étaient autant de sources d'inspiration, et s'en « inspirer » (aujourd'hui de telles pratiques seraient qualifiées de « plagiat ») revenait à reconnaître le génie de ces artistes.

a) Exemple 1

Nous pouvons ainsi mettre en évidence que plusieurs animaux des estampes du recueil *Venationes Ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum & mutuae bestiarum* (*Chasses aux animaux sauvages, oiseaux, poissons, combats de bêtes*

féroces entre elles) de Jan van der Straet (1580)⁸ se retrouvent dans des croquis de Snyders puis dans des tableaux.

L'ours à gauche de la planche ci-dessous (fig. 24) se retrouve à l'identique dans un croquis de Snyders aujourd'hui conservé au British Museum de Londres (fig. 26). De la même façon, on peut retrouver dans ce croquis deux chiens d'une autre estampe des *Venationes* (fig. 25).

Figure 24 : *Venationes*, estampe 26 (J. van der Straet, 1580, source : Bibliothèque nationale de France)

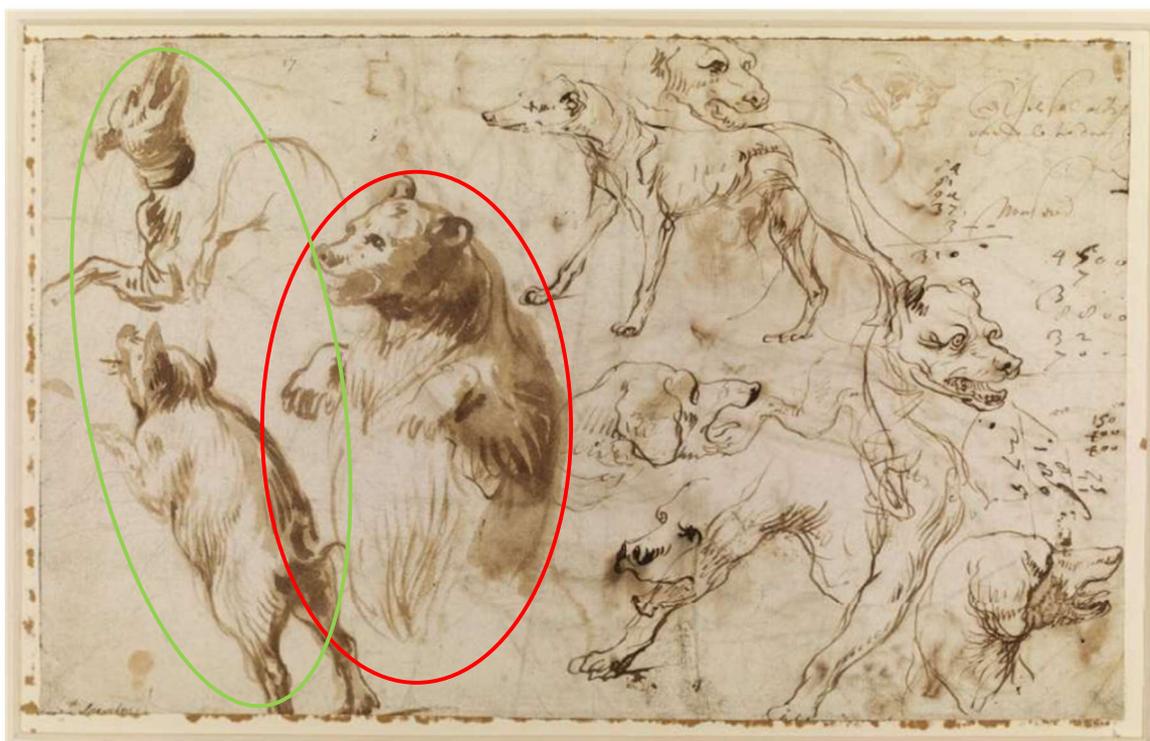


⁸ Jan van der Straet (1523-1605), aussi connu sous le nom de Stradanus, fut un graveur, peintre et dessinateur flamand qui fut principalement actif à Florence en Italie. Il est connu pour ses nombreux cartons et gravures pour les manufactures de tapisserie. Ainsi, de 1553 à 1571, au service de Côme 1^{er} de Médicis, il réalise plus de 130 cartons sur la pêche et la chasse pour décorer un palais de son mécène. Les *Venationes* sont aujourd'hui un témoignage précieux des méthodes de chasses traditionnelles de la Renaissance.

Figure 25 : *Venationes*, estampe 27 (J. van der Straet, 1578, source : Bibliothèque nationale de France)



Figure 26 : *Etude de chiens et d'ours*, n°1946.0713.175 (F. Snyders, date inconnue, encre et lavis brun, 250 x 329 mm, British Museum, Londres)



Une des deux figures de chien se retrouve dans l'*Etal de Gibier* (fig. 27) conservé aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Figure 27 : *Etal de gibier* (F. Snyders, J. Wildens – paysage, 1618-1621, huile sur toile, 207 x 341 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg)



De la même façon, dans la *Chasse au sanglier* (fig. 28) conservée à Boston, un des chiens apparaît peint d'après l'autre chien de la figure 24.

Figure 28 : *Chasse au sanglier* (F. Snyders, 1625-1630, huile sur toile, 220 x 505 cm, Museum of Fine Arts, Boston)



b) Exemple 2

S. Koslow (1995) fait remarquer que le chien se tenant à droite de l'empereur sur la gravure sur bois *L'empereur Maximilien visitant l'atelier de l'artiste* (H. Burgkmair, fig. 29) aurait pu servir de modèle au chien à droite dans *l'Etal de cuisine avec une servante et un jeune garçon* (fig. 30).

Figure 29 : *l'Empereur visitant le studio de l'artiste*, in « Le roi blanc » (H. Burgkmair, 1514-1546, estampe, 219 x 193 mm)

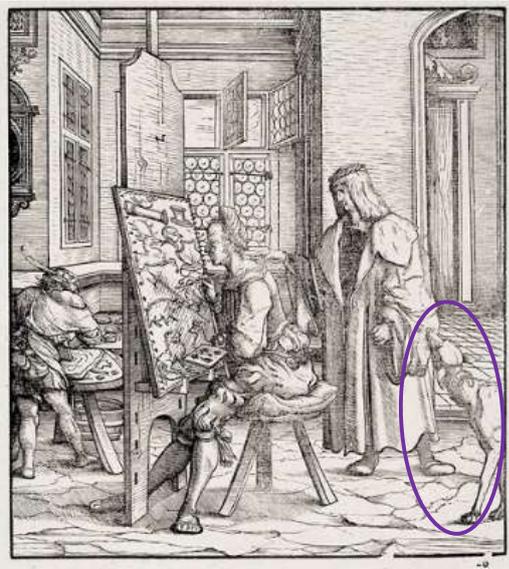


Figure 30 : *Etal de cuisine avec une servante et un jeune garçon* (F. Snyders, J. Boeckhorst – figures, milieu du 17e siècle, huile sur toile, 240 x 152 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles)



Nous pensons également que le même modèle a pu servir pour la représentation du chien dans le tableau ci-contre (fig. 31).

Figure 31 : *Le fauconnier et la vendeuse de fruits* (F. Snyders, date inconnue, huile sur toile, 200 x 220 cm, Oakley Park, Ludlow, source : Robels, 1989)



c) Exemple 3

Dans son deuxième testament (1627), Frans Snyders fait mention de deux volumes de fables d'Esopé illustrées en 1567 par M. Gheeraerts l'Ancien (vers 1520 – 1590). Non seulement cela signifie que ces estampes faisaient partie intégrante de son répertoire pictural, mais qu'il eut aussi tout loisir d'y puiser l'inspiration pour peindre ses fables.

2. Observation directe d'animaux

Il est incontestable que Snyders utilisait l'étude directe des animaux (vivants ou morts) pour réaliser ses tableaux.

Figure 32 : *Etude d'un chien sur son dos*, n°9.38 (F. Snyders, 1620-1657, craie noire et blanche sur papier, 270 x 487 mm, British Museum, Londres)



De nombreux dessins, croquis appelés *études* d'animaux divers : chien (fig. 32), sanglier (fig. 33 et 34), biche (fig. 35), paon (fig. 36), etc., attestés de sa main sont encore connus aujourd'hui. Ainsi les musées du Louvre (Paris) et le British Museum (Londres) accueillent dans leurs collections de nombreuses études du peintre. En voici quelques exemples :

Figure 33 : *Etude d'une hure de sanglier de face*, n°10.131 (F. Snyders, 1620-1657, encre brune, lavis brun et gris et craie noire sur papier, 103 x 142 mm, British Museum, Londres)



Figure 34 : *Etude d'une hure de sanglier de profil*, n°10.130 (F. Snyders, 1620-1657, encre brune, lavis brun et gris et craie noire sur papier, 122 x 180 mm, British Museum, Londres)



Figure 35 : *Etude d'une biche morte*, n°20457 (F. Snyders, date inconnue, sanguine, 177 x 260 mm, Musée du Louvre, Paris)



Figure 36 : *Quatre études de paons*, n°20451 (F. Snyders, date inconnue, gouache, plume, encre brune, aquarelle, 215 x 291 mm, Musée du Louvre, Paris)



H. Robels (1989) cite dans son catalogue raisonné de multiples autres études du peintre.

Ces études étaient essentielles pour saisir au mieux les attitudes des animaux, leurs expressions afin de les représenter de la manière la plus réaliste possible.

3. Travail à partir d'un répertoire d'études

Il est intéressant de remarquer que de nombreux tableaux partagent un motif commun, c'est-à-dire un animal représenté toujours dans la même position, « inséré » comme un élément fixe dans une composition plus large et variable. Il est très probable que Snyders ait réalisé ses études d'après nature puis conservé celles-ci dans son atelier pendant plusieurs années, les utilisant ainsi comme une « banque de données » voire de poncifs. Toutefois, elles ne sont jamais mentionnées dans ses testaments. Selon S. Koslow (2016), il est même le premier peintre à avoir réalisé autant d'esquisses préliminaires à la plume et à l'encre (appelées *modelli*) pour ses natures mortes.

Ses *étals de cuisines* nous offrent un grand répertoire de ce type de motifs. Par exemple, le paon crée régulièrement une puissante diagonale dans nombre de ses tableaux (fig. 16, 37 et 38). Le cygne, le homard, la hure de sanglier sont également des motifs récurrents de ses œuvres. Celui du paon doit peut-être sa parenté à Rubens (fig. 4), avant d'avoir été développé par Frans Snyders.

Figure 37 : *Nature morte avec une chienne et ses chiots* (F. Snyders, 1620-1630, huile sur toile, 171 x 245 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde)



Figure 38 : *Nature morte au refroidisseur à vin* (F. Snyders, 1610-1620, huile sur toile, 165 x 91 cm, Fundación Banco Santander, Madrid)



De la même façon, le motif du chien bondissant pour attaquer le gibier se retrouve régulièrement (fig. 10 et 39).

Figure 39 : *Chasse au cerf* (F. Snyders, date inconnue, huile sur toile, 200 x 325 cm, Staatsgalerie, Neuburg an der Donau)



4. Etudes à partir de sculptures antiques

Conformément aux recommandations de Carel van Mander, on peut penser que Snyders avait parfois recours à des sculptures antiques ou de la Renaissance italienne (souvent sculptées d'après des sculptures antiques). En effet, le courant humaniste qui traverse ces siècles de transition entre le Moyen Age et l'Epoque moderne se caractérise, entre autres, par un goût nouveau pour l'Antiquité et le savoir des Anciens. Dans le *Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* (fig. 5), où Frans Snyders est représenté, des statuette dorées d'animaux (au premier plan, au centre) sont observées attentivement par certains personnages. De plus, selon S. Koslow (1995), le motif de la chienne défendant ses petits (dans la figure 37 par exemple) pourrait être inspiré du *Sanglier de Calydon* (4^e siècle avant J.-C., marbre, 95 x 151 cm) conservé à la Galerie des Offices de Florence.

III. Contexte scientifique et philosophique

Pour comprendre l'œuvre animalière de Frans Snyders, il convient également de dresser les grandes lignes des avancées scientifiques et des courants philosophiques des 16^e et 17^e siècles qui sous-tendent la représentation d'animaux dans l'art. En effet on ne saurait étudier une œuvre d'art, même d'un point de vue vétérinaire, détachée de son contexte sociétal.

Il s'agit d'une part d'un intérêt nouveau pour l'anatomie et la physiologie, plus largement pour la biologie, et d'autre part d'une remise en cause de la hiérarchie aristotélicienne du vivant pour de nouvelles considérations sur ce qui fait le propre de l'animal (et non plus des « bêtes »).

A. Humanisme

1. Définition

L'humanisme est un mouvement intellectuel né en Italie pendant la Renaissance (dès le 14^e siècle) et qui s'est développé par la suite dans toute l'Europe pendant plusieurs siècles. Il se caractérise par un retour aux textes de l'Antiquité classique (4^e siècle avant J.-C. – 3^e siècle de notre ère). La culture des « Anciens » est considérée comme le fondement de la connaissance et les textes antiques deviennent un modèle de vie, de valeurs, d'écriture et de pensée, en réaction au dogmatisme rigide médiéval.

2. Conséquences sur la réflexion scientifique

En zoologie, l'humanisme se traduit dès 1520 par une attention nouvelle portée aux animaux (Vanpaemel, 2016). Les savants humanistes cherchent à confronter les textes anciens avec leurs propres observations (c'est le triomphe de l'empirisme). L. Pinon (1995) parle de « période des correspondances ». Les traités scientifiques des 16^e et 17^e siècles reprenaient la vision des Anciens, avant de la soumettre à un regard critique qui permettait de confirmer ou au contraire infirmer ces sources. S. Koslow (1995) cite à cette occasion C. Gessner qui, au sujet de l'accouplement des vipères, put démontrer grâce à des expériences que les sources antiques étaient erronées : « je confirme que son opinion [celle d'Hérodote] sur la reproduction des vipères repose sur des fables ».

3. Impact sur la peinture flamande du 17^e siècle

En donnant toute sa place à l'esprit critique, à l'observation, aux descriptions et aux connaissances nouvelles, l'esprit humaniste fut fondamental pour comprendre comment les peintres flamands ont pu exceller dans la représentation des animaux.

Il a été prouvé que F. Snyders « adhéraît aux réflexions philosophiques de l'humanisme » (Koslow, 1995), tout comme P. P. Rubens. L'inventaire de ses biens dressé à sa mort en 1657 et qui détaille le contenu d'une pièce aux antiquités dans sa maison en est un exemple.

B. Complémentarité entre art et sciences naturelles

La fin du Moyen Age coïncide avec l'émergence progressive des « sciences » qui peu à peu deviendront les disciplines que nous connaissons aujourd'hui. Les sciences dites « naturelles » dont la zoologie⁹ se développent réellement à partir du 16^e siècle (même si certains naturalistes en jettent les bases dès le 15^e siècle) et conduisent aux premières études, descriptions et tentatives de classifications du règne animal. L'animal devient un sujet propre et fascine à la fois artistes et scientifiques (Héran, 2012b), tout en restant bien souvent un amalgame de cadres intellectuels (Glaridon, 2006).

Nous n'avons pas ici pour ambition d'expliquer à notre lecteur les différents bouleversements religieux, philosophiques et sociétaux qui permirent le développement de cette nouvelle discipline (des études quasi-exhaustives ont d'ailleurs été publiées Delaunay, 1997 et Hondt, 2007). Nous insisterons en revanche sur les apports de la zoologie aux peintres animaliers, mais également sur l'intérêt pour les zoologistes de disposer de représentations animales « fidèles ».

⁹ Le terme « zoologie » est utilisé pour la première fois par l'auteur allemand Johannes Sperling (1603-1658) dans un ouvrage en latin posthume (*Symbolae Physicae*, 1661) et se définit comme la « science des animaux étudiés en tant que corps naturels » (en opposition aux réflexions philosophiques sur « l'animal » et « l'animalité » (Hondt, 2007).

1. Les livres de modèles

Selon M. Smeyers (1998), des « livres de modèles » circulaient en Europe dès le 15^e siècle et permettaient ainsi aux artistes d'avoir un « catalogue » d'animaux à leur disposition. Quelques décennies plus tard se mit en place un type de représentation qui perdurera pendant plusieurs siècles : l'animal est peint ou dessiné, de manière réaliste, généralement de profil, se détachant d'un fond blanc ou du moins clair. C'est ce que l'on appelle le « Tierstück » (littéralement « pièce d'animal » en allemand). Selon Héran (2012b), c'est A. Dürer qui en serait l'inventeur (fig. 40).

Figure 40 : *Lièvre* (A. Dürer, 1502, aquarelle avec rehauts de blanc, 25 x 22.5 cm, Albertina Museum, Vienne)



2. Illustration des traités scientifiques

L'invention de l'imprimerie permit une diffusion accrue des livres de modèles. Ils deviennent rapidement utilisés par les premiers zoologistes pour illustrer leurs traités (Pinon, 1995 et Vanpaemel, 2016). Ces zoologistes complétaient l'illustration de leurs ouvrages en faisant également appel directement à des artistes animaliers. C'est le cas par exemple du naturaliste bolonais Ulisse Aldrovandi (1522-1605).

Par ailleurs ces estampes leur permettaient d'étudier des animaux en l'absence de spécimens.

Il est important de faire remarquer que l'illustration d'un animal, fût-elle jugée erronée, fut rapidement considérée « essentielle à l'histoire naturelle et comme un genre de peinture particulier et précieux, aussi bien en raison de son exécution que sa technique » (Pinault Sorensen, 2012). En outre, il a été montré que C. Gessner ambitionnait de réunir tout ce qui avait été écrit sur les animaux, c'est-à-dire l'ensemble des écrits, descriptions (vraies ou fausses), connaissances (ou croyances). Il a ensuite juxtaposé ces informations dans *Historiae animalium* (1551-1558)¹⁰. « L'illustration erronée incit[ait] d'autres observateurs à redoubler d'attention » (Kusukawa, 2010 et Vanpaemel, 2016).

¹⁰ Cet ouvrage est considéré par de nombreux historiens comme le premier ouvrage de zoologie moderne.

3. Intérêt des traités scientifiques pour les peintres animaliers

Selon M. Pinault Sorensen (2012), les illustrations des traités de zoologie servirent aux peintres flamands des 16^e et 17^e siècles pour les « réunions d'espèces variées qui figurent dans les premiers plans de leurs peintures à connotation religieuse ou allégorique consacrées au jardin d'Eden, à l'arche de Noé, aux quatre éléments ou au mythe d'Orphée », les animaux fantastiques du Moyen-Âge laissant progressivement la place au naturalisme (Loisel, 1912). Le tableau *Noé remerciant Dieu d'avoir sauvé la Création* (fig. 41) de Roelandt Savery en est un exemple.

Figure 41 : *Noé remerciant Dieu d'avoir sauvé la Création* (R. Savery, vers 1620-1625, huile sur bois parqueté, 53 x 99 cm, Musée des Beaux-Arts, Reims)



En outre l'exactitude avec laquelle Frans Snyders peint ses animaux témoigne d'une grande connaissance de la morphologie et de l'anatomie de ces espèces. Ceci est un argument en faveur d'une utilisation d'ouvrages scientifiques (Koslow, 1995).

Comme le résume G. Vanpaemel (2016), « en raison de cette dépendance mutuelle, les limites entre l'étude scientifique de la nature et l'observation artistique s'estompaient ».

4. Apport des ménageries

Par ailleurs, le développement de la zoologie et du réalisme des représentations animales ne peut être dissocié des ménageries royales ou princières. Outre le fait qu'elles permettaient aux artistes de contempler des espèces jusqu'alors méconnues

voire inconnues, elles furent un foyer d'émulation entre artistes et scientifiques. En effet, les animaux morts des ménageries étaient disséqués. Les artistes étaient invités à suivre toutes les étapes de la dissection pour développer leur sens de l'observation et leurs connaissances anatomiques (Pinault Sorensen, 2012).

Nous ne savons cependant pas si Frans Snyders participa à ce type de dissections, mais sa profonde connaissance de l'anatomie animale nous permet de l'envisager.

5. Les cabinets de curiosités, un lieu de syncrétismes

a) Description

Depuis le 16^e siècle se développent également les cabinets de curiosité « sous l'influence de l'esprit humaniste de la Renaissance et à la faveur de l'élargissement du champ de la connaissance lié à la découverte du Nouveau Monde » (Voisin, 2012). Ces pièces regroupent des objets hétéroclites de plusieurs sortes, dans un décloisonnement complet des disciplines :

- les *artificialia* : des objets créés par l'homme (antiquités, œuvres d'arts, armes, pièces en pierres précieuses, etc.)
- les *scientifica* : instruments scientifiques
- les *naturalia* : des objets d'histoire naturelle des trois règnes, à savoir : minéral (fossiles, pierres précieuses), animal (animaux empaillés, coquillages, squelettes, exosquelettes, cornes / dents / défenses), végétal (herbiers).

b) Fonctions

Ces lieux avaient des fonctions multiples. Tout d'abord ils étaient une incarnation du pouvoir, de la richesse et du savoir de leur propriétaire. Pour les naturalistes, l'intérêt était de regrouper l'ensemble des connaissances contemporaines. Les artistes animaliers pouvaient quant à eux utiliser le cabinet de curiosités comme une source d'inspiration dans une approche plus naturaliste des animaux. Nous savons que Frans Snyders fréquentait des cabinets de collectionneurs tels que Cornelis van der Geest (fig. 5 et 6). Nous pouvons supposer qu'il appartenait également à des cercles d'amateurs de *naturalia*.

c) Limite

Cependant, la limite de ces cabinets était qu'ils ne pouvaient présenter que des restes « pérennes » d'animaux, c'est-à-dire les tissus calcifiés (os, denture, carapace), kératinisé (corne, plume) ou encore à base de chitine (exosquelette des insectes). Les techniques telles que la dessiccation ou la taxidermie ne permettent pas encore au 17^e siècle une conservation durable des spécimens entiers.

d) Rôle des artistes dans la conservation et diffusion des collections

Les artistes jouèrent alors un rôle fondamental dans la préservation des collections des cabinets de curiosités qui constitua un véritable apport pour la zoologie. En exécutant des dessins minutieux, assemblés ensuite en albums, ils dressèrent des inventaires des collections « dont le devenir rest[ait] incertain, au gré des revers de fortune et des successions » et des dégradations inhérentes à des processus de conservation encore mal maîtrisés (Voisin, 2012). De plus, une fois couchées sur parchemin, les collections zoologiques ou botaniques pouvaient prétendre à une diffusion accrue.

De la même façon, Jan van Kessel le Vieux (1626-1679) fut un peintre flamand anversois dont l'œuvre se partage entre étude scientifique (zoologie ou botanique) et œuvre d'art. Il est aujourd'hui connu pour ses peintures sur cuivre ou bois (fig. 42) , de petit format qui représentaient des insectes ou coquillages avec un grand réalisme (mais sans souci d'échelle) et devaient vraisemblablement orner les façades des tiroirs de cabinets (Voisin, 2012).

Figure 42 : *Etude de papillons et insectes* (J. van Kessel le Vieux, vers 1655, huile sur cuivre, 11 x 14,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.)



Cependant, comme le fait remarquer G. Vanpaemel (2016), les influences réciproques entre peintres animaliers et zoologie ne doivent pas être surestimées. « Les artistes empruntaient aux savants les interprétations symboliques rattachées aux animaux, tandis que les savants chargeaient les artistes de réaliser des illustrations réalistes. Mais les intérêts de ces deux groupes professionnels ne se confondaient pas ». Progressivement au cours du 17^e siècle, les zoologistes orientèrent leurs recherches vers une connaissance interne (anatomie et physiologie) des organismes, tandis que les artistes représentaient l'animal certes de manière réaliste mais avant tout à travers un prisme symbolique ou emblématique.

C. La thériophilie

Comme nous l'avons expliqué précédemment, la Renaissance et le développement de l'humanisme marquent un goût pour les textes antiques. Dans le domaine scientifique, cela amène à une confrontation entre ces textes, les croyances traditionnelles et les observations « sur le terrain ». En philosophie, la diffusion, grâce à l'imprimerie, des textes de Pythagore (580-495 av. J.-C.), Platon (427-347 av. J.-C.), Aristote (384-322 av. J.-C.), Pline l'Ancien (23-79), Plutarque (46-125), pour ne citer que ces quelques noms, conduit à de nouvelles recherches sur ce qui fait le propre de l'homme et donc de l'animal et sur leurs places respectives dans l'échelle des êtres (Boudou, 2016).

Bien que la théorie cartésienne de « l'animal-machine »¹¹ à partir de 1640 marquera durablement la relation que nous entretenons avec les animaux dans la société occidentale, le 16^e et le début 17^e sont marqués par la thériophilie (Wolloch, 2006 ; Quinsey, 2017), une doctrine que l'on peut définir comme l'amour des bêtes, voire comme l'idée que l'animal est supérieur à l'Homme.

1. L'influence de Michel de Montaigne (1533-1592)

M. Montaigne est un auteur clé de ce versant de l'humanisme. Il propose ainsi une vision de l'animal moins anthropocentrique que jusque-là. Il le considère comme un être sensible (Wolloch, 1999). Dans le chapitre consacré à l'Apologie de Raimond Sebond, il considère la hiérarchie entre l'animal et l'Homme comme la conséquence d'une grave erreur : « quelle vanité peut nous conduire à loger au-dessous de nous et à interpréter avec dédain les actions que nous ne pouvons ni imiter ni comprendre ? » (1595). Il réfute par là même une idée anthropocentrée de la Création. Il va même plus loin en vantant des capacités et des comportements permettant aux animaux de rivaliser avec l'Homme voire de le surpasser. B. Boudou (2016) cite P. Manet à ce sujet : « très délibérément et même systématiquement, Montaigne soutient tantôt que les animaux possèdent et emploient des facultés analogues et parfois supérieures aux nôtres, tantôt qu'ils ont sur nous cette supériorité de faire par mouvement naturel ce que nous faisons par choix et en recourant à toute sorte d'artifices. Il recourt ainsi à des arguments opposés pour obtenir le même résultat moral, à savoir l'élévation des

¹¹ R. Descartes (1596-1650) puis ses disciples tels que N. Malebranche (1638 – 1715) ont développé la thèse selon laquelle les animaux ne sont que des êtres « automatiques », un assemblage complexe et perfectionné de pièces et de rouages, dénués de conscience, de raison et d'âme. Ils sont donc insensibles à la douleur. Descartes place l'Homme au-dessus du vivant et justifie ainsi la domination et l'exploitation de la nature et de ses ressources.

animaux et l'abaissement de l'Homme ». A l'aide de multiples exemples de comportements d'oiseaux, chiens, éléphants, abeilles (empruntés pour la plupart à Pline l'Ancien ou à Plutarque) témoignant d'une certaine intelligence, d'un raisonnement, de communication inter- et intra- spécifique, d'un apprentissage et de mémoire, M. Montaigne argue que les animaux sont dotés de raison et d'une conscience. Dès lors, ce qui sépare l'Homme des animaux n'est pas une différence de nature mais les animaux sont au contraire à considérer sur un pied d'égalité (Tonning, 2017a). Il existe en effet une « continuité de degrés entre tous les vivants » (Boudou, 2016). La solidarité et le devoir de bienveillance que nous devons avoir envers les animaux en est une conséquence logique : « il n'en existe pas moins un certain respect qui nous attache à eux et un devoir général d'humanité non seulement envers les bêtes, qui vivent et sentent, mais même envers les arbres et les plantes » (Montaigne, 1865).

2. Essor de l'animal de compagnie

En outre, cette période voit également le développement de l'animal de compagnie. M. Montaigne est à cet égard l'un des premiers auteurs à évoquer son chat dans ses écrits avec affection. Dès lors, la relation qu'entretiennent les propriétaires avec leurs animaux les convainc aisément que ces derniers sont doués de raison. Leur expérience quotidienne confirme les écrits contemporains et classiques. La diffusion d'une mentalité plus respectueuse envers les animaux en est ainsi facilitée.

Deuxième partie : Les natures mortes de « cuisines »

I. Définition, contexte social et signification

A. Définition

Les natures mortes peintes par Frans Snyders se décomposent en trois catégories : les « cuisines », les « banquets » et les « fruits ».

1. Les « cuisines »

S. Koslow (1995) regroupe dans ce premier type de peinture les étals de marchés (de boucher, poissonnier ou gibier, fig. 9 et 43), les « garde-mangers » (fig. 44) et les scènes de cuisine *sensu stricto*, à savoir la préparation des plats (fig. 37 et 45). Nous respecterons dans notre étude ce regroupement car la représentation des produits d'origine animale est similaire dans ces trois sous-catégories (beaucoup de *garde-mangers* et de *cuisines* ne se distinguent que par l'arrière-plan, citadin pour l'un, domestique pour l'autre). Sauf mention contraire, le terme de *cuisines* sera alors à toujours comprendre au sens large.

Figure 43 : *Etal de poissons* (F. Snyders, vers 1620-1630, huile sur toile, 202 x 337 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers)



Figure 44 : *Garde-manger de gibier, avec un cygne et un homard, des fruits et légumes et une chienne défendant ses petits* (F. Snyders, vers 1635-1650, huile sur toile, 188 x 284 cm, Osterley Park and House, London)



Figure 45 : *Eviscération d'un chevreuil et portrait d'un couple* (F. Snyders, huile sur panneau, vers 1625, 122 x 175 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto)



Ces tableaux sont un témoignage précieux de la diversité des espèces animales consommées dans les Pays-Bas méridionaux du 17^e siècle. Ils nous informent également sur les différentes étapes du traitement des carcasses et de la viande avant de devenir nourriture. En outre, ces œuvres ne peuvent être détachées du contexte social au sein duquel elles ont été composées. Comme nous l'expliquerons par la

suite, l'abondance de victuailles et le choix des animaux représentés a su flatter les commanditaires en quête d'ascension sociale.

2. Les « banquets »

Bien que les « banquets » (fig. 46) fassent référence à des représentations de festins, nous ne les développerons pas car les plats représentés sont essentiellement d'origine végétale.

Figure 46 : *Banquet* (F. Snyders, vers 1620-1630, huile sur toile, 92 x 156 cm, National Gallery of Ireland, Dublin)



3. Des natures mortes particulièrement vivantes

Les natures mortes de « fruits » (fig. 47) de Snyders contiennent de nombreux petits mammifères et insectes vivants et seront donc brièvement abordées. La présence d'animaux vivants est par ailleurs une caractéristique commune à toutes les

Figure 47 : *Nature morte avec fruits et cacatoès* (F. Snyders, vers 1620-1630, huile sur toile, 73 x 104 cm, National Trust, Ascott)



natures mortes de Snyders. Chiens, chats, singes, écureuils, papillons, chenilles, coléoptères et bien d'autres habitent les toiles du peintre. En plus de rendre vivante l'œuvre et de distraire l'œil du spectateur, ces animaux l'enrichissent de nouvelles significations symboliques, aussi bien religieuses que païennes.

B. Contexte social

1. Essor économique et accroissement de la production agricole

L'émergence des natures mortes modernes, notamment les *cuisines* est un « indicateur des nouveaux rapports économiques et sociaux, puisqu'[elle] témoigne d'une conscience des valeurs modifiée, d'un intérêt porté aux nouveaux biens fabriqués dans de nouvelles conditions de production » (Schneider, 2009). Nous nous sommes permis de ne dresser que les grandes lignes de ces mutations nécessaires à la compréhension des natures mortes de cuisines de notre peintre.

Tout d'abord, l'avènement de l'époque moderne s'accompagne d'un essor de la bourgeoisie citadine qui rachète les domaines campagnards des nobles appauvris.

De plus, le 16^e siècle voit également un important accroissement de la population à la fois permis par et nécessitant une augmentation des rendements agricoles. L'économie agricole se développe en conséquence puisqu'on ne produit plus seulement pour l'auto-provisionnement mais également pour les marchés.

A la même époque, la ville d'Anvers connut un développement économique remarquable. Son port, notamment, devint un point névralgique du commerce des Flandres, où transitaient quotidiennement des dizaines de tonnes de marchandise.

Les tableaux de marchés et de cuisines *sensu stricto* prennent leur origine dans la célébration de cet accroissement de la production agricole et plus largement de la générosité de la nature. Dès le milieu du 16^e siècle, Pieter Aertsen (1508-1575) et son neveu Joachim Beuckelaer (1533-1574) composent des œuvres où les scènes de marchés prennent une importance jusque-là inédite. Elles ne sont plus reléguées à un rôle secondaire derrière la

Figure 48 : *Le Christ et la femme adultère* (P. Aertsen, 1559, huile sur toile, 122 x 177 cm, Städelsches Kunstinstitut, Francfort)



représentation d'une scène religieuse mais au contraire mises en avant : on observe un renversement des rapports (fig. 48). Dans cette œuvre, la scène biblique a été cantonnée à l'arrière-plan tandis qu'au premier plan des paysans font l'étalage de leur production. Le thème religieux n'est alors qu'un prétexte, tout en permettant la « bienséance » de l'œuvre (comme nous l'avons expliqué dans notre préambule, les genres picturaux étaient fortement hiérarchisés, avec au sommet la peinture d'Histoire, et en dernière position les natures mortes).

Dès lors, quelques décennies plus tard, il n'y a plus qu'un pas avant de représenter, devant l'émergence d'une clientèle d'amateurs d'art et un assouplissement des genres, des œuvres d'étals de marchés, de garde-mangers et de cuisines où seules des victuailles sont présentes. Parallèlement, la Trêve de Douze Ans (1609-1621) contribue à l'établissement d'euphorie et d'optimisme que les garde-mangers de Snyders viennent illustrer (Koslow, 1995).

Cependant, comme le rappelle N. Schneider (2009), ces sentiments positifs n'empêchent pas une critique sous-jacente de l'opulence et du gaspillage.

2. L'apologie d'un domaine bien administré

Les scènes des *cuisines* sont également à percevoir comme des éloges de la vie à la campagne et de la bonne administration des domaines fermiers. Ces derniers sont les lieux de retraites paisibles, loin de l'agitation des villes. Ce mouvement préconisant un retour à la nature se décline sous différentes facettes, la thériophilie étant l'une d'entre elles (cf. partie 1 III. C.).

Dès le 16^e siècle, les bourgeois et aristocrates ayant fait fortune en ville acquièrent de vastes domaines agricoles. Cette tendance s'accéléra au 17^e siècle, période à laquelle peint F. Snyders. Les écrits des auteurs antiques tels que Xénophon (vers 430 av. J.-C. – vers 355 av. J.-C.), Virgile (70 av. J.-C. – 19 av. J.-C.), Pline le Jeune (vers 61 – entre 113-115), ou encore Caton l'Ancien (vers 234 av. J.-C. – 149 av. J.-C.) dont le traité *De agri cultura* (vers 160 av. J.-C.) dont l'intégralité est parvenue jusqu'à l'époque moderne, sont redécouverts et diffusés dès le 15^e siècle et servent encore de référence deux siècles plus tard (sous la forme de rééditions ou de manuels écrits par des auteurs contemporains mais reprenant les arguments des auteurs latins). Il y est fait l'apologie de la vie à la campagne et des biens produits par le travail de la terre, qui permettent à la fois la subsistance du métayer et de ses paysans, mais également les marchés des villes. Outre l'approvisionnement du domaine, ils sont source de revenus.

3. Le « repas non acheté »

L'idéal du « repas non acheté » se développe alors. Il s'agit d'un repas issu des produits frais cultivés/chassés dans le domaine et non achetés dans les villes. Erasme (1466-1536) promeut dans un de ses colloques intitulé *Convivium religiosum* (1522)¹² un « festin fait d'aliments non achetés » où « le plat principal se compose [...] d'une petite mais excellente épaule de mouton, d'un chapon et de quatre perdrix ». On retrouve les espèces d'oiseaux dans le *Garde-manger avec gibier et serviteur* (fig. 49) et la viande de mouton est visible dans *Boucher dans une cuisine* (fig. 67).

Figure 49 : *Garde-manger avec gibier et serviteur* (F. Snyders, vers 1635-1650, huile sur toile, 170 x 254 cm, York Art Gallery, York)



¹² Bien que les écrits d'Erasme aient été publiés en 1522, nous avons consulté une édition récente de 1875. Cette dernière figure dans notre bibliographie.

En outre, les paysans sont représentés de manière positive, leurs corps emplis de vitalité. Leur vie simple mais saine est la source de leur bonheur (fig. 50). A travers la générosité de la nature, c'est également une ode à la fécondité et à la sensualité. Les garde-mangers peuvent être considérés comme les prémices de la physiocratie¹³.

4. Une clientèle désireuse de s'élever socialement

Comme le rappelle N. Schneider (2009), les tableaux de *cuisines* et la profusion de victuailles trahissent également les ambitions sociales de leurs commanditaires. Elles représentent les attributs de la richesse de bon ton, c'est-à-dire terrienne, des « vieux riches », en opposition à la richesse issue de l'industrie et du commerce, c'est-à-dire découlant de la spéculation. La clientèle du peintre était composée de personnes de très haute noblesse (par exemple, les archiducs Albert et Isabelle) mais également (et surtout) de la bourgeoisie flamande extrêmement fortunée. Nous pourrions dire que les œuvres de F. Snyders flattaient l'égo et le désir d'ascension sur l'échelle sociale, via l'acquisition d'un domaine à la campagne accompagné de titres et privilèges seigneuriaux et à terme d'un titre de noblesse (Koslow, 1995). De plus, certains animaux présents dans les étals de gibier n'étaient pas consommés pour leur chair. Il s'agit de trophées de chasse, tués pour le prestige plutôt que par utilité (Palmeri, 2016).

Figure 50 : *Paysans en route vers le marché* (F. Snyders, J. Boeckhorst, vers 1630-1640, huile sur toile, 217 x 272 cm, Rubenshuis, Anvers)



En outre, les dimensions monumentales de ces tableaux (jusqu'à plus de trois mètres de large pour certains et plus de sept mètres carrés pour d'autres) et la grande virtuosité du peintre participaient à faire la fierté de leurs propriétaires.

¹³ La physiocratie est une doctrine économique de la seconde moitié du 18^e siècle qui estime que l'agriculture est la seule activité productive et source de prospérité.

II. Une critique de la consommation de chair animale

Allant de pair avec l'humanisme et la thériophilie, on observe au début de l'époque moderne un appel à une consommation modérée de chair animale allant même jusqu'à l'essor du végétarisme. Comme l'explique N. Wolloch (1999), ces représentations d'animaux morts comme sujet principal de l'œuvre peuvent et doivent être perçues comme des témoins des attitudes et relations (même inconscientes) que l'Homme du 17^e siècle entretenait avec l'animal » .

A. Les origines antiques du végétarisme

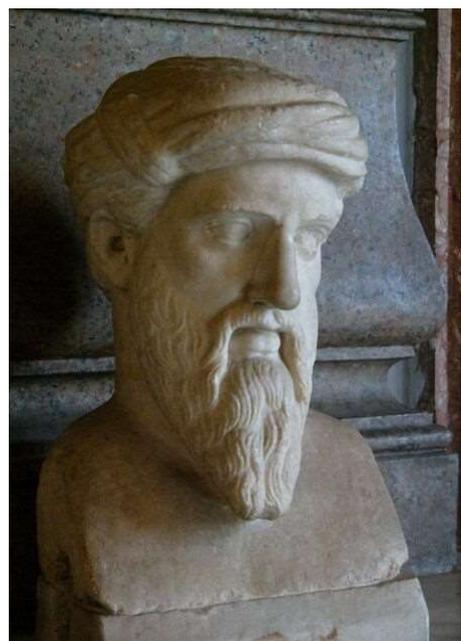
Le régime alimentaire sans produit carné prend ses origines durant l'Antiquité. Les philosophes antiques s'interrogent en effet sur « le principe du droit de vie ou de mort exercé sur les animaux, le fait d'en disposer comme de choses disponibles pour toutes les fins qui nous agréent » (Burgat, 2017).

1. Pythagore, l'exécution des animaux est un crime

Il est communément admis que le philosophe Pythagore (fig. 51), au 6^e siècle avant notre ère est le père du végétarisme dans le monde occidental. Le terme « végétarien » n'est d'ailleurs apparu qu'au 19^e siècle, les adeptes de ce régime alimentaires étant qualifiés auparavant de « pythagoréens ». Malgré la profonde influence qu'il ait exercée sur la philosophie, Pythagore n'a pas laissé d'écrits. Ses propos nous sont rapportés par des auteurs antiques tels que Cicéron (106 – 43 av. J.-C.) ou encore Ovide (43 av. J.-C. – 17 ap. J.-C.), soit plusieurs siècles après sa mort.

La position de Pythagore repose sur deux arguments. D'une part, tuer et consommer des animaux est un acte barbare et cruel qui déshumanise l'Homme. Dans ses *Métamorphoses* (1^{er} siècle), Ovide rapporte les propos du philosophe : « Ceux qui sont d'un naturel farouche et sauvage, les tigres, les lions furieux, les loups et

Figure 51: *Buste de Pythagore* (d'après un original grec datant du milieu du 5^e siècle av. J.-C., marbre, 49 cm, Musée du Capitole, Rome)



les ours, aiment les mets sanglants. Grands dieux ! Quel crime d'engloutir des entrailles, d'engraisser avidement son corps d'un autre corps, et de vivre de la mort d'un être vivant comme nous ! ».

D'autre part, il est un des pères de la métempsychose, littéralement « le déplacement des âmes », une doctrine selon laquelle les âmes sont immortelles et peuvent animer successivement des corps humains ou animaux. Dès lors, tuer des animaux est un « crime consanguin » (Toning, 2017b). Pythagore se serait exprimé en ces termes : « Gardez-vous de chasser de leur asile, par un meurtre abominable, les âmes de vos parents » (Ovide, 1er siècle)¹⁴.

2. Platon, le régime végétarien permet la sérénité

Au 4^e siècle avant notre ère, Platon, tout en croyant en la métempsychose, considère les animaux comme inférieurs aux Hommes, car leur âme est dénuée de partie rationnelle. Pourtant, dans sa *République*, il imagine une cité idéale où les citoyens « tranquilles et en bonne santé » adoptent un régime végétarien (Gauvin, 2017a).

3. Théophraste, tous de la « même race »

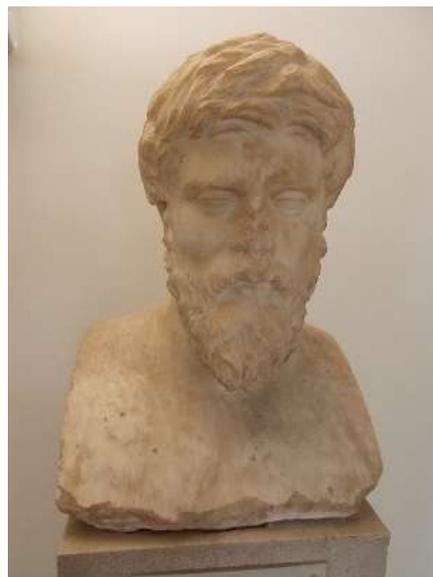
La plupart des écrits de Théophraste (371 – 288 av. J.-C.) sur la cause animale nous sont connus par Porphyre (234 – 310) dans son traité *De l'abstinence de la chair des animaux*, véritable plaidoyer pour le végétarisme (voire l'anti-spécisme pour certains). Théophraste, lui-même végétarien, applique un principe d'équité entre les Hommes et les animaux. Ainsi l'Homme a le droit de tuer les animaux dangereux à sa propre survie (humains compris). En revanche, il ne doit pas nuire et n'a donc aucun droit de tuer des animaux pour un autre motif (Gauvin, 2017b). « Mais quant à ceux qui ne font aucun mal et dont le naturel est doux, c'est injuste de les tuer, comme il est injuste de tuer les hommes qui ne font aucun tort aux autres » (Porphyre, 3^e siècle).

¹⁴ Bien que les écrits d'Ovide datent du 1^{er} siècle, nous avons consulté une édition récente de 1882. Cette dernière figure dans notre bibliographie.

4. Plutarque, la consommation de viande n'est permise que pour subvenir aux besoins vitaux de l'Homme

Enfin, au 1^{er} siècle, Plutarque (fig. 52) se désole devant l'impression que les Hommes sont devenus insensibles envers les autres espèces, voire même qu'ils prennent du plaisir à tuer un animal. Il faut rééduquer les Hommes (Gauvin, 2017c). Ce qui sépare l'Homme de l'animal n'est qu'une différence de degrés. Tout comme nous, les bêtes sont douées de sensations, de sentiments et de raison. Tuer des animaux est un meurtre, qui doit provoquer chez l'Homme « dégoût profond ». Il ira même jusqu'à comparer la cuisine et l'assaisonnement des viandes à l'embaumement d'un cadavre (Waegeman, 1988).

Figure 52 : *Buste de Plutarque* (2^e-3^e siècle, marbre, Musée archéologique, Delphes)



Plutarque n'est cependant pas végétarien. Son propos ne condamne pas fermement la consommation de chair animale pour autant, mais vise à établir dans quelles circonstances l'Homme est autorisé à en manger. Ainsi, il préconise : « [Lorsque nous tuons un animal], conservons [...] du moins la modération que la raison nous prescrit. Mangeons la chair des bêtes par besoin et non par sensualité. Lorsque nous privons un animal de la vie, montrons-nous compatissants et sensibles » (Plutarque, 1844)¹⁵.

B. Essor du végétarisme aux 16^e et 17^e siècles

En caricaturant un peu, on pourrait dire qu'au Moyen Age, les questions philosophiques sont sous l'emprise unique de l'Eglise et donc dictées par les Ecritures. Dans la Genèse (9 :2-3), on peut lire : « tout ce qui se meut et vit vous servira de nourriture ». Dieu a permis à l'Homme d'exploiter la Création. Cependant, au 16^e siècle, la nécessité de redéfinir la nature morale de l'homme conduit au besoin de définir le statut de l'animal (Koslow, 1995). Alors que la consommation de viande est réservée aux classes privilégiées, les thériophiles relancent le débat éthique sur le comportement des hommes envers les animaux.

¹⁵ Bien que les écrits de Plutarque datent du 1^{er} siècle, nous avons consulté une édition récente de 1844. Cette dernière figure dans notre bibliographie.

1. L'apport de Thomas More (1478-1535)

Thomas More est un chanoine, philosophe et humaniste anglais et l'un des premiers à remettre en question la doctrine de la supériorité de l'homme sur les animaux. Ainsi, dans *L'Utopie* (1516), les habitants libres de l'île d'Utopia ne chassent ni n'abattent les animaux eux-mêmes. Cette tâche est en effet considérée comme avilissante et par conséquent confiée aux esclaves :

« N'est-ce pas chose plus fatigante qu'agréable d'entendre japper et aboyer des chiens ? Est-il plus réjouissant de voir courir un chien après un lièvre, que de le voir courir après un chien ? Néanmoins, si c'est la course qui fait le plaisir, la course existe dans les deux cas. Mais n'est-ce pas plutôt l'espoir du meurtre, l'attente du carnage qui passionnent exclusivement pour la chasse ? Et comment ne pas ouvrir plutôt son âme à la pitié, comment n'avoir pas horreur de cette boucherie, où le chien fort, cruel et hardi, déchire le lièvre faible, peureux et fugitif ?

C'est pourquoi nos insulaires défendent la chasse aux hommes libres, comme un exercice indigne d'eux ; ils ne la permettent qu'aux bouchers, qui sont tous esclaves. Et même, dans leur opinion, la chasse est la partie la plus vile de l'art de tuer les bêtes ; les autres parties de ce métier sont beaucoup plus honorées, parce qu'elles rapportent plus de profit, et qu'on n'y tue les animaux que par nécessité, tandis que le chasseur cherche dans le sang et le meurtre une stérile jouissance. Les Utopiens pensent en outre que cet amour de la mort, même de la mort des bêtes, est le penchant d'une âme déjà féroce, ou qui ne tardera pas à le devenir, à force de se repaître de ce plaisir barbare ».

Deux arguments moraux conduisent T. More à condamner l'abattage des animaux et la consommation de leur chair. Tout d'abord, l'homme n'a tout simplement pas le droit de détruire des êtres plus faibles que lui. Ensuite, l'acte d'abattage que cela soit en routine par des bouchers ou par plaisir par des chasseurs prive l'âme humaine de pitié et de compassion, ses sentiments les plus nobles, et la submerge de brutalité, barbarie et de cruauté gratuite. On retrouve ici les arguments avancés par les philosophes antiques.

Nous savons que F. Snyders possédait un portrait de T. More. Il est donc très vraisemblable qu'il connaissait son œuvre voire qu'il partageait ses opinions (Palmeri, 2016).

2. Diffusion du mouvement dans les milieux anversoises aisés

Le *Pythagore* (fig. 53) peint en collaboration par P. P. Rubens et F. Snyders montre que les idées thériophiles et le végétarisme sont répandus dans la bourgeoisie anversoise. On y voit le philosophe foulant du pied des légumineuses (considérées négativement à cette époque) pour présenter des fruits et légumes charnus et brillants

aux trois hommes à gauche. Un groupe de nymphes et de satyres cueillent et jouent gracieusement avec les fruits et les légumes.

Figure 53 : *Pythagore prônant le végétarisme* (P. P. Rubens, F. Snyders, 1618-1620, huile sur toile, 250 x 334 cm, Buckingham Palace, Londres)



C. La perception de la consommation de viande dans l'œuvre de Frans Snyders

1. Des animaux dépeints dans des positions suscitant la pitié

Il est intéressant de remarquer que les animaux des *cuisines* de Snyders sont installés dans des positions particulièrement pathétiques. Il s'agit en effet avant tout d'une mise en scène, et non d'une représentation fidèle d'un garde-manger ou d'une cuisine. Pour un observateur connaissant les principes du végétarisme, ces animaux ne pouvaient que susciter la pitié, la compassion et peut-être également l'effroi.

a) Exemple des cervidés

Les cervidés (chevreuil, cerf ou daguet) sont représentés dans la plupart des *garde-mangers*, suspendus grâce un crochet planté dans la corde du jarret, la partie avant de l'animal, pliée par la gravité, sur une table (fig. 54 et 55). Parfois la tête pend

nonchalamment vers le sol (fig. 56, 57 et 58). Ailleurs, le peintre a fait preuve d'un humour presque macabre, en peignant la langue et du sang s'échappant par la gueule entre-ouverte de l'animal (fig. 57 et 58). Enfin, l'animal est parfois éviscéré (fig. 54, 55 et 56). Il est alors encore « animal » mais déjà presque « carcasse » ... cette position intermédiaire renforce le sentiment de sympathie à son égard.

Figure 54 : *Nature morte avec un cerf mort* - détail (F. Snyders, vers 1650, huile sur toile, 121 x 180 cm, Mauritshuis, La Haye)



Figure 55 : *Etal de gibier* – détail 1 (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago)



Figure 56 : *Etal de gibier* – détail 1 (F. Snyders, 1625-1635, huile sur toile, 99 x 250 cm, York Art Gallery, York)



Figure 57 : *Nature morte au cygne* - détail (F. Snyders, vers 1640, huile sur toile, 162 x 235 cm, Musée Pouchkine, Moscou)



Figure 58 : *Nature morte avec fruits, légumes et gibier* - détail (F. Snyders, 1635-1637, huile sur toile, 166 x 200 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit)



b) Exemple du cygne

Le cygne par sa blancheur était symbole de pureté et de vertu (Impelluso, 2004). Le représenter, comme le fait F. Snyders, tête en bas, le cou plié, les deux ailes déployées (fig. 59, 60 et 61) ne vient que faire naître de la pitié dans l'esprit d'un spectateur du 17^e siècle. Dans l'*Etal de gibier* de Saint Pétersbourg (fig. 62), l'animal est représenté dans une position peu réaliste, il est accroché par une patte mais le corps reste dans une attitude physiologique. Le peintre a donc délibérément voulu mimer son vol, une note d'humour macabre indéniable.

Figure 59 : *Garde-manger avec servante* - détail (F. Snyders, C. de Vos, vers 1630-1640, huile sur toile, 170 x 290 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles)



Figure 60 : *Etal de gibier* – détail 2 (F. Snyders, 1625-1635, huile sur toile, 99 x 250 cm, York Art Gallery, York)



Figure 61 : *Etal de gibier* – détail 2 (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago)



Figure 62 : *Etal de gibier* - détail 1 (F. Snyders, J. Wildens – paysage, 1618-1621, huile sur toile, 207 x 341 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg)



c) Exemple du lièvre

Le lièvre est quant à lui représenté régulièrement sur le dos, dans une position très vulnérable (Schneider, 2009), évoquant un homme à terre, implorant la merci de son bourreau (fig. 63 et 64).

Figure 63 : *Nature morte avec un chasseur* – détail (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 113 x 205 cm, Mauritshuis, La Haye)



Figure 64 : *Etal de gibier* – détail 3 (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago)



d) L'exemple des poissons

Dans les *Etals de poissons* (fig. 9 et 43 par exemple), les poissons sont représentés dans une facture que l'on peut qualifier de scientifique et pourtant un goût pour la dramatisation y est perceptible. Ils sont ainsi peints dans des positions où leurs corps sont tordus, leurs yeux fixes et leurs gueules béantes, autant de témoins de leur agonie (fig. 65).

Figure 65 : *Etal de poissons* - détail (F. Snyders, J. Wildens, 1618-1621, huile sur toile, 209 x 343 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg)



2. L'« économie du gaspillage »

N. Schneider (2009) qualifie la consommation excessive de viande dans les milieux bourgeois et aristocratiques des 16^e et 17^e siècle d' « économie du gaspillage ». Les chasses ont dorénavant pour objectif non pas de nourrir l'Homme mais de le glorifier. Les repas deviennent des « repas-spectacles » où tout un cérémonial est mis en œuvre pour impressionner les convives et asseoir la réputation de l'hôte. La profusion à outrance de viande que l'on retrouve dans les toiles de F.

Snyders signe déjà une première critique ou du moins une prise de recul vis-à-vis de cette opulence (Palmeri, 2016).

3. Une condamnation théologique

Parallèlement à ces significations profanes, les œuvres de *cuisines* doivent être aussi regardées au travers de connotations religieuses. Grâce (ou à cause) d'une analogie entre la consommation de viande et la libido, il existe une « relation associative [entre] la chair et l'érotisme » (Schneider, 2009).

Il n'est ainsi par rare d'observer des servantes à la poitrine opulente ou au corset partiellement ouvert (fig. 66), conférant aux tableaux une dimension moralisatrice certaine.

Figure 66 : *Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots* (F. Snyders, T. van Thulden (?), vers 1635-1640, huile sur toile, 197 x 325 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde)



Les tableaux de boucherie incarnent plus spécifiquement « la tentation de la chair ». Comme l'explique N. Schneider (2009), « aux 16^e et 17^e siècles, il était encore tout à fait d'usage que les théologiens voient en la viande abattue un signe de la fin des croyants et y relie une menace ».

4. Dans les tableaux de boucherie

a) Place et perception du métier de boucher

Au Moyen-Âge, la connexion est très forte entre l'abattage des animaux, les différentes étapes d'éviscération et de découpe des carcasses ainsi que la vente. Les différentes étapes sont réalisées par les bouchers (seuls intermédiaires) et restent fermement ancrées dans le cœur des villes. Le consommateur (pour employer un terme légèrement anachronique) est donc confronté à la mort des animaux quotidiennement. La viande « n'est pas une chair anonyme et anodine, elle garde un lien très fort avec l'animal vivant » (Lombardi, 2015). Le début de l'Époque moderne est cependant marqué par une séparation physique progressive entre l'acte de mise à mort et le traitement des carcasses.

F. Snyders n'a pas représenté, à notre connaissance, de scènes d'abattage proprement dites. Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses pour expliquer ce choix. Est-ce un spectacle considéré trop violent pour être peint ? Est-ce indigne du rang de commanditaires des œuvres ? La réponse se situe sûrement, au moins partiellement, dans ces réflexions.

Comme nous l'avons expliqué précédemment, les scènes de *cuisines* sont des tableaux ambivalents qui à la fois flattent et vantent la richesse et la réussite de leurs propriétaires, tout en appelant à la modération et à la maîtrise de soi. Peut-être que le message moralisateur eût été moins éloquent en représentant des actions non réalisées dans le cadre domestique d'un foyer bourgeois anversois du 17^e siècle, telles que la mise à mort des animaux par exemple.

F. Snyders a peint cependant de nombreux tableaux de *boucherie*, où l'on retrouve les différentes étapes de la chaîne « animal mort – carcasse – pièce de viande », de manière très brute, presque crue. Selon S. Koslow (1995), ce type d'œuvre est l'illustration de la « naissance du tabou et de l'horreur devant la mise à mort et consommation d'animaux ».

La synthèse des opinions de philosophes antiques, des thériophiles dont T. More et des théologiens conduit dans les tableaux de boucherie à « montrer la cruauté et la rudesse des garçons bouchers agissant avec indifférence » (Schneider, 2009). La toile *Boucher dans une cuisine* (fig. 67) en est un exemple saisissant. Le boucher y est représenté le couteau entre les dents, semblable à un tortionnaire. Ceci est accentué par le fait qu'il est en train de dépouiller un agneau, qui en plus de sa symbolique christologique évidente, est avant tout symbole d'innocence, de pureté et de douceur (Duchet Suchaux et Pastoureau, 2002)

Figure 67 : *Boucher dans une cuisine* (F. Snyders, vers 1640-1650, huile sur toile, 135 x 210 cm, Musée Pouchkine, Moscou)



b) Une critique modérée

Malgré l'attitude à première vue barbare du boucher, son visage trahit concentration et réflexion vis-à-vis de la tâche qu'il est en train d'effectuer (à savoir la dépouille d'un agneau/mouton), appliquant ainsi pleinement les recommandations de Plutarque : la consommation de viande doit se faire non pas par plaisir mais par nécessité. Dans la Bible également (chapitre 9 de la Genèse), Dieu tolère que l'Homme tue et consomme des animaux, car cela est nécessaire pour sa subsistance (Michon, 2002). F. Snyders tempère ainsi les accusations de cruauté et d'insensibilité dont cette profession pouvait faire l'objet. Cette même expression de concentration est retrouvée dans d'autres tableaux montrant des éviscérations (fig. 68).

Figure 68 : *Eviscération d'un chevreuil* (F. Snyders, vers 1640-1650, huile sur toile, 119 x 180 cm, Niedersächsische Landesgalerie, Hanovre)



S. Koslow (1995) va même jusqu'à comparer le boucher à un anatomiste disséquant avec attention un cadavre. Elle rappelle que A. Vésale (1514-1564), médecin et père de l'anatomie moderne, conseillait aux anatomistes d'étudier les cadavres et pièces de dissection selon les techniques utilisées en boucherie.

5. Les fruits et légumes comme alternative

De nombreux tableaux mettent en valeur les fruits et légumes comme régime alimentaire de remplacement, en opposition directe au gibier (fig. 69 et 70).

Figure 69 : *Nature morte avec fruits, légumes et gibier* (F. Snyders, 1635-1637, huile sur toile, 166 x 200 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit)



Figure 70 : *Nature morte de gibier et de fruits* (F. Snyders, 1625, huile sur bois, 60 x 98 cm, Collection privée)



Le *Garde-manger avec un chasseur* (fig. 71) est à cet égard particulièrement intéressant. Il représente un chasseur contemplant d'un air pensif un ensemble de fruits plus divers, alors qu'un large éventail de gibier et mets carnés occupe le premier plan du tableau. Ce dilemme éthique est accentué par le fait qu'il tient dans la main une

Figure 71 : *Garde-manger avec un chasseur* (F. Snyders, vers 1614-1617, huile sur toile, 165 x 231 cm, Gemäldegalerie Schloss Weissenstein, Pommersfelden)



grappe de raisins. Ce fruit est le symbole de l'innocence de l'humanité avant la Chute (c'est-à-dire avant qu'Adam et Eve ne soient chassés du jardin d'Eden, où leur régime alimentaire était exclusivement végétarien).

Les natures mortes animalières, outre leur esthétique très décorative, ont été conçues pour valoriser le désir d'ascension sociale de leurs commanditaires, tout en critiquant cette opulence de denrées alimentaires, utilisée pour le spectacle plus que pour nourrir l'humain. En outre, elles sont des illustrations de la condamnation de consommation de chair animale, aussi bien théologique que philosophique. Cette signification païenne et religieuse est enrichie et complétée par la présence de plusieurs animaux vivants.

III. Etude des espèces représentées dans les tableaux de *cuisines*

Il s'agit de faire ici une étude (non exhaustive) des différentes espèces vivantes rencontrées dans les *garde-mangers*, *cuisines* sensu stricto et *banquets*, du point de vue symbolique et de proposer ainsi quelques hypothèses sur les raisons qui ont motivé leur présence dans ces tableaux. Les animaux et carcasses des tableaux de *boucherie* seront étudiés en tant que témoins historiques des différentes étapes de traitement des carcasses jusqu'à devenir viande.

A. Signification et symbolique des espèces consommées pour leur chair

1. Le gibier

a) Le sanglier

La hure de sanglier est un motif particulièrement fréquent dans les tableaux de F. Snyders. L'admiration mêlée de crainte est associée à cet animal et à sa chasse depuis l'Antiquité et durant la plus grande partie du Moyen-Âge. On redoute (et apprécie) sa force, son courage, sa dangerosité et les combats au corps à corps nécessaires pour l'achever. Sa chasse et la considération qu'on lui porte déclinent progressivement à la fin du Moyen-Âge et au début de l'Époque moderne. L'animal est devenu nuisible et prolifique, causant de grandes pertes agricoles. Les théologiens lui attribuent alors de nombreux défauts. « Le courage de l'animal [...] est devenu une violence aveugle et destructrice. [...] On commence à le doter de tous les vices jusqu'à attribués au seul porc domestique : saleté, glotonnerie, intempérance, lubricité, paresse (Duchet Suchaux et Pastoureau, 2002).

Dans les natures mortes de la peinture flamande du 17^e siècle, la présence de la hure de sanglier contient un message moralisateur fort. « La gueule ouverte, les redoutables défenses et le groin lubrique de l'animal évoquent une série d'associations symboliques allant de la virilité sexuelle et de la luxure aux notions de péché, d'hérétique et de diable » (Koslow, 1995). Il enjoint l'Homme à maîtriser ses passions, tout particulièrement sa nature sensuelle, au profit d'une ascension spirituelle.

b) Les cervidés

Au contraire de celle du sanglier, la chasse au cerf ne cesse de se valoriser au cours du Moyen-Âge. De « faible, peureux et lâche » pendant l'Antiquité, le cerf devient le gibier royal et princier par excellence. Selon G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau, (2002), l'Église est en grande partie responsable de ce changement de perception (la chasse du cerf étant moins sauvage et sanglante que la chasse au sanglier). Se développe alors une symbolique chrétienne très positive. Il devient « un animal pur et vertueux, une image du bon chrétien, un attribut ou substitut du Christ », « un adversaire du mal ». Il est en outre un symbole de fécondité.

c) Le lièvre

Le lièvre est au Moyen-Âge et au début de l'Époque moderne un gibier noble. De par sa très grande vélocité, son naturel craintif et son aptitude à l'esquive, sa chasse est reconnue difficile (on se dote ainsi de chiens sélectionnés pour leur rapidité

et leur agilité, utilisés dans la poursuite à vue des lièvres, les *lévriers*). Le lièvre est en outre particulièrement apprécié pour sa chair et a donc pleinement sa place sur les riches tables du 17^e siècle. Il est l'objet d'une symbolique multiple et parfois contradictoire (Duchet Suchaux et Pastoureau, 2002¹⁶), nous retiendrons dans le cadre des *garde-mangers* celle de la fécondité, voire de la luxure, la femelle ayant la réputation de pouvoir être fécondée pendant la gestation (la superfétation, c'est-à-dire la possibilité d'observer des accouplements féconds pendant la gestation est possible dans la nature et serait même assez fréquente, d'après Martinet *et al.*, 1970).

d) La bécasse

La bécasse est un oiseau couramment chassé au 17^e siècle et présent dans de nombreuses œuvres de F. Snyders, comme par exemple dans la *Cuisine*, conservée à Bucarest (fig. 72). Selon S. Koslow (1995), la présence d'une bécasse doit être comprise en raison de sa signification érotique. En outre, cet oiseau avait la réputation d'être peu intelligent et servait par conséquent souvent de qualificatifs pour des personnes jugées « simples d'esprit », il n'y avait dès lors qu'un pas pour qu'une *bécasse* puisse désigner une femme aux mœurs légères. Par ailleurs, la présence de nombreux fruits ronds (agrumes et pommes) et d'artichauts (qui avaient la réputation d'être aphrodisiaques) ne fait que nous conforter dans cette interprétation.

Figure 72 : *Cuisine* (F. Snyders, vers 1605-1610, huile sur toile, 123 x 114 cm, Muzeul National de Arta al României, Bucarest)



Nous signalons ici ce que nous pensons être une erreur d'identification des espèces d'oiseaux dans *Le Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots*, conservé à Dresde (fig. 66) de la part de S. Koslow dans son livre consacré à *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes (1579-1657)*. A la page 156, elle identifie deux « bécasses noires » (espèce qui à notre

¹⁶ Nous signalons une erreur dans *Le bestiaire médiéval* de G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau (2002). A la page 86, le paragraphe sur le lièvre, s'ouvre ainsi : « rongeur comme le lapin dont il est proche parent ». Ni le lapin ni le lièvre ne sont des rongeurs, mais des lagomorphes.

connaissance n'existe pas) à des *tétras* (vraisemblablement des *grands tétras* ou *grand coq de bruyère*). Nous ne pouvons exclure ici une erreur de traduction, car quelques lignes plus tard, elle décrit la servante touchant un *coq de bruyère*, ce qui est correct.

e) Le chardonneret

Le chardonneret (fig. 73) souvent représenté en groupe de plusieurs individus, associés aux pinsons, leurs corps alignés sur une table. D'après M. Battistini *et al.* (2012), cet oiseau « renvoie à la Passion du Christ : en effet, son nom latin, *carduelis*, dérive de *cardus*, "chardon", plante qu'il a l'habitude de manger et dont l'image évoque la couronne d'épines de Jésus. C'est avec cette signification symbolique que le chardonneret figure dans des natures mortes [...] typiques de la peinture nordique du 17^e siècle, où généralement sa présence fait aussi allusion à la lutte entre le bien et le mal ».

Figure 73 : Chardonneret



2. Les oiseaux d'élevage

a) Le cygne

Le cygne était un plat particulièrement prestigieux, réservé aux élites. Dans les œuvres de F. Snyders, le cygne est presque toujours l'élément central, remarqué et remarquable. Il est pleinement associé à la réussite et à la noblesse. En Angleterre et dans plusieurs pays d'Europe, au début de l'Epoque moderne, sa possession n'est autorisée qu'aux personnes de sang royal (Pastoureau, 2008).

Il est d'ailleurs davantage servi à table pour sa beauté et comme témoin de la richesse des hôtes, plutôt que pour sa viande, très dure même mijotée. Certains auteurs considèrent même sa chair immangeable (Schneider, 2009). Il sert parfois seulement de décoration. On peut d'ailleurs voir qu'il n'est jamais représenté plumé. Il n'est pas, à notre connaissance, représenté dans un stade de préparation culinaire dans l'œuvre de notre peintre.

b) Le paon

Le paon est l'élément central de la majorité des tableaux de *cuisines* où il crée une puissante diagonale. Les figures 37, 38, 44 et 65 en sont des exemples. Selon G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau (2002), « le paon n'a pas été [...] un volatile de basse-cour, car la cohabitation de cet animal irascible et agressif se révélait vite

impossible avec d'autres oiseaux. Il figurait en bonne place dans les recettes de cuisine, mais on veillait à le servir paré de son plumage sur les tables seigneuriales ».

De plus de par sa propension à faire la roue et « se pavaner », le paon est devenu très vite un symbole d'orgueil et d'arrogance. Toutefois la laideur relative de ses pattes (en comparaison à la magnificence de son plumage) confère à sa représentation un message moralisateur, parfaitement en accord avec la signification des *cuisines* : « l'homme peut jouir de ses mérites mais ne doit pas oublier ses défauts ni se risquer à construire sa vie sur le néant » (Impelluso, 2004).

En outre, selon S. Koslow (1995), dans *Le Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots*, conservé à Dresde (fig. 66), le paon, désigné par la jeune servante courtisée par le cuisinier, serait un symbole de la fidélité conjugale (car le paon est également attribut de Junon, déesse du mariage).

c) Les volailles (gallinacés et palmipèdes)

Les volailles appartenant à l'ordre des gallinacés (poule/coq, caille, dindon, pintade) ou à l'ordre des palmipèdes (canards) sont généralement associées à la paysannerie, car ce sont des productions agricoles. Leur présence fréquente dans les tableaux de *cuisines* tient au fait que ces œuvres étaient des éloges de la bonne administration des domaines à la campagne via notamment le « repas non acheté » (cf. partie 2 I. B.).

Leur symbolique est complexe et multiple. Ainsi, associées à des cuisinières voluptueuses, elles renforcent la mise en garde contre la richesse matérielle et les plaisirs de la chair associés et donc le message moralisateur des tableaux. Comme l'explique S. Koslow, (1995), « en néerlandais, les mots *vogel* (oiseau) et *vogelen* peuvent avoir le sens de pénétration et de copulation, et le mot *kip*, c'est-à-dire poule ou poulet, s'employait pour désigner une femme aux mœurs légères ».

Toutefois, représentés en couple poule/coq la signification est toute autre voire complètement opposée. Nous détaillerons cette symbolique du mariage et de la fécondité dans le paragraphe consacré aux représentations d'animaux vivants dans les natures mortes.

3. Les animaux aquatiques

F. Snyders a laissé de nombreux *étals de marché aux poissons* où il a dépeint, avec une grande virtuosité, des dizaines d'espèces de poissons, crustacés et autres animaux aquatiques (fig. 9, 43 et 74).

Figure 74 : *Etal de poissons* (F. Snyders, J. Wildens, 1618-1621, huile sur toile, 209 x 343 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg)



L'*Etal* d'Anvers (fig. 43), par exemple, contient près d'une trentaine d'espèces de poissons, et une dizaine d'espèces d'autres animaux marins (différentes espèces de crabes, un lion de mer, un phoque entre autres), ce qui était inédit.

La ville d'Anvers était un port de commerce très actif et influent aux 16^e et 17^e siècles (Van Houtte, 1952). L'étymologie du nom de la ville, Antwerpen en flamand, traduit sa localisation avantageuse (« anda-werpum », c'est-à-dire « une avancée de terre » sur l'eau). On peut voir dans ses *Etals de poissons* des espèces locales (telles que le cabillaud, le hareng ou encore l'araignée de mer) ainsi que des espèces exotiques (telles que les tortues, originaires des régions (sub)tropicales ou le sterlet, d'Europe centrale). Toutefois son port de pêche était, contrairement à ce que laissent envisager les œuvres de F. Snyders de taille modérée (Suykens, 1986).

Anvers possédait au 17^e siècle deux marchés aux poissons, un marché dit *intérieur* réservé à la vente de poissons d'eau de mer et un marché dit *extérieur* pour les poissons d'eau douce. On retrouve cependant dans les tableaux cités précédemment une grande diversité de poissons et autres animaux aquatiques, d'eau douce (brochet par exemple) et d'eau de mer (hareng), tous réunis sur un même étal.

Ainsi, nous pouvons en conclure que les *étals de poissons* sont des évocations fictives des marchés anversoises (Koslow, 1995). L'abondance et la diversité observées peuvent être comprises comme une illustration de l'essor de la pêche pendant la Trêve de Douze Ans qui permit aux pêcheurs anversoises d'aller naviguer librement dans l'océan, contrairement à la période du siège d'Anvers où ils étaient cantonnés aux

eaux locales¹⁷. F. Snyders continua à représenter ces *étals* foisonnants même après la fin de la Trêve de Douze Ans, c'est-à-dire après 1621, comme un plaidoyer pour un retour à la paix.

Malgré la signification essentiellement profane des *étals de poissons*, l'évidente symbolique chrétienne voire même christologique des poissons doit être mentionnée. Ainsi, « poisson » se dit en grec « ickhtus », et « peut être considéré comme un acronyme des mots *Iésus Khristos Théos Huios Sotèr*, c'est-à-dire "Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur". L'image du poisson [...] représente Jésus-Christ » (Battistini *et al.*, 2012). Le poisson peut également être une évocation de l'âme des croyants. Dans l'*Etal de poissons* ci-contre (fig. 75), la balance est une évocation du Jugement Dernier (Koslow, 1995).

Enfin, les représentations d'*étals de poissons* sont contrairement aux autres scènes de *cuisines*, des évocations non pas d'un domaine agricole bien administré, mais d'une industrie florissante. Leur nature commerciale les rendait à première vue peu appropriés aux demeures de clients avec de fortes aspirations sociales. De plus, l'habitude qu'avaient certains de juger de la qualité d'une œuvre en fonction du sujet représenté plaçait nécessairement ces natures mortes de poissons morts en bas de la hiérarchie. Toutefois, selon S. Koslow (1995), leur connotation politique certaine ainsi que le talent de notre peintre a su séduire les collectionneurs du 17^e siècle.

Figure 75 : *Etal de poissons* (F. Snyders, vers 1620, huile sur toile, 170 x 144 cm, Rockoxhuis, Anvers)



B. Signification et symbolique des animaux vivants représentés dans les tableaux de nature morte

Comment nous l'avons déjà expliqué, une des grandes caractéristiques des natures mortes de F. Snyders est la présence de nombreux animaux vivants, qui viennent parfois brouiller la frontière entre nature morte et scène de genre (animalière)

¹⁷ Durant le Siècle d'Anvers (juillet 1584 – août 1585), les Espagnols bloquèrent l'Escaut, la rivière traversant Anvers, pour empêcher le ravitaillement de la ville par voie fluviale et entraînant par voie de conséquence un fort déclin de l'industrie de la pêche

de la classification picturale habituelle, mais également enrichir la signification du tableau.

1. Le chien

a) Le chien sentant les victuailles

Le chien est un motif commun des *cuisines*. Outre le fait qu'il est un auxiliaire indispensable pour la chasse (Duchet Suchaux et Pastoureau, 2002), sa présence en fait souvent l'allégorie de l'odorat lorsqu'il renifle les victuailles (fig. 49 et 67, Battistini et al., 2012). Il illustre alors « le besoin de la maîtrise de soi au milieu des tentations de ce monde » (Koslow, 1995). Dans le *Garde-manger avec serviteur* (fig. 76), deux chiens sont attachés ensemble mais tirillés dans des directions opposées. Le premier est attiré par la nourriture, le second fixe un point en dehors du tableau. Cette opposition traduit le conflit perpétuel auquel est soumis l'Homme, entre tentations de la chair et aspirations spirituelles et la retenue dont il doit faire preuve (Meredith, 2003).

Figure 76 : *Garde-manger avec serviteur* (F. Snyders, vers 1635-1640, huile sur bois, 138 x 196 cm, Mead Art Museum, Amherst)



b) Le motif de la chienne et ses chiots

Le motif de la chienne épagneul avec ses chiots âgés de quelques semaines est récurrent dans les scènes de *garde-mangers* (fig. 37, 45, 66). Le chien pouvant également être le symbole de la fidélité (Duchet Suchaux et Pastoureau, 2002), la chienne devient alors représentation de la fidélité conjugale. C'est clairement sa signification dans le *Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots* de Dresde (fig. 66, détail fig. 78). Elle se montre très agressive envers un autre chien à droite, protégeant sa ressource alimentaire sous sa patte droite. « Elle représente la fécondité, le soin des enfants et se pose en protectrice du foyer pour le bien-être de la famille : elle est l'incarnation de la vigilance domestique » (Koslow, 1995). Cette signification est renforcée par la présence d'un paon dans ce tableau, qui est l'attribut de Junon, déesse de la force vitale, de la fécondité et du mariage (Battistini et al., 2012).

position du chien est donc à comprendre avec ironie. La différence entre humain et animal n'est visiblement pas si évidente...

Figure 80 : *Garde-manger avec deux serviteurs, un cygne et un singe* (F. Snyders, vers 1613, huile sur toile, 163 x 221 cm, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco)



Le chien aboie toutefois en vain, puisque le chat est derrière une vitre et ne risque guère de chaparder du gibier. Le marchand s'est laissé distraire à tort. Il tient d'ailleurs une bécasse dans la main, signe de sa naïveté. Le programme iconographique de l'œuvre défend donc l'idée que les actions humaines doivent être dictées par le jugement et la raison, ce qui les distingue des comportements animaux.

2. Le chat

Le chat est très présent dans les *cuisines sensu stricto*, mais très peu dans les *étals*. Dans la quasi-totalité des œuvres de F. Snyders, il est représenté en train de voler de la nourriture ou juste avant d'accomplir son méfait. Il est parfois même chassé par l'humain (fig. 81). Tour à tour, symbole de la trahison, du diable, de l'obscurité, dans la culture religieuse, le chat possède des significatives très négatives (Impelluso, 2004), tout en étant paradoxalement essentiel car chassant les nuisibles des provisions de nourriture (Duchet Suchaux et Pastoureau, 2002).

Figure 81 : *Garde-manger avec cuisinier* (F. Snyders, J. Boeckhorst (?), vers 1636-1637, huile sur toile, 171 x 173 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg)



3. Le singe

Le singe, souvent appartenant à une sous-espèce de capucin dans les tableaux de F. Snyders est empreint lui aussi d'une connotation négative. Il symbolise la ruse, la luxure, le mal, le diable, « l'homme prisonnier du péché » (Duchet Suchaux et

Pastoureau, 2002 ; Impelluso, 2004). Dans plusieurs natures mortes de fruits et légumes de notre peintre, le singe est représenté en train de piller, voler, manger les aliments. Par exemple, le *Buste de Cérès flanqué de termes avec une guirlande de fruits et de légumes* (fig. 82) montre un singe s'accaparant une branche de noisettes. Ce fruit a une symbolique souvent commune avec celle de la noix. La nature tripartite de cette dernière en fait un symbole de la Trinité (Impelluso, 2004). Par conséquent, le singe « représente ici l'homme qui, avili par sa nature animale, ne cherche que le plaisir sensuel, passant ainsi à côté du Salut » (Koslow, 1995).

Figure 82 : *Buste de Cérès flanqué de termes avec une guirlande de fruits et de légumes* (F. Snyders, vers 1630, huile sur toile, 171 x 241 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia)



Le *Garde-manger avec deux serviteurs, un cygne et un singe* ci-dessus (fig. 80) présente un cygne se disputant avec un singe. Il s'agit d'une illustration du combat du Christ contre Satan.

En outre, par sa propension à imiter l'Homme, il en devient la caricature. Les *singeries* se développent notamment dans l'Europe septentrionale du 17^e siècle. Ce sous-genre pictural représente des singes parodiant le comportement humain. A notre connaissance, F. Snyders n'a pas produit d'œuvres appartenant à ces peintures satiriques.

4. L'écureuil

Selon L. Impelluso (2004), l'écureuil possède essentiellement une symbolique négative. En effet, il est souvent la représentation de l'avarice et de l'avidité, voire l'emblème de Satan. Toutefois, sa propension à stocker de la nourriture peut lui valoir une signification positive, celle du maître de maison prévoyant, sachant gérer judicieusement les réserves alimentaires. Cette dernière semble prévaloir dans les œuvres de F. Snyders. Il apparaît en effet fréquemment dans les natures mortes de fruits, légumes et fleurs. Enfin, un sens religieux peut parfois lui être attribué, notamment lorsqu'il mordille une pomme ou tente de ronger une noix. Comme nous l'avons déjà expliqué, ce fruit représente le Christ et par conséquent « l'écureuil craquant la coquille de la noix peut être interprété comme l'homme en quête de Dieu » (Koslow, 1995).

5. Les oiseaux

a) Le couple coq/poule

Contrairement à la signification d'une volaille au sein des victuailles, le couple (vivant) coq/poule (fig. 83) est une allégorie du mariage, de fécondité et de vertu d'abondance. Leur place est ainsi tout à fait justifiée dans des natures mortes faisant l'apologie d'une bonne administration du domaine agricole et de l'abondance domestique.

Figure 83 : *Garde-manger avec gibier à plume* (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 156 x 218 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne)



b) Les colombes

La présence de colombes¹⁸ (fig. 84) est un signe de grande richesse. En effet, au Moyen-Âge, seuls les riches propriétaires terriens étaient autorisés à construire des colombiers. Une autre signification peut leur être associée : ces oiseaux accompagnant souvent la déesse Vénus, elles sont des allégories de l'amour érotique ou du mariage et de la fidélité conjugale. Ici, le sens n'est cependant pas aisé à comprendre. Leur attitude (les deux colombes se quittent) et la présence de la passoire pourraient renvoyer à Marthe et Marie, la première ancrée dans le monde matériel tandis que la seconde semble le fuir en s'envolant (Koslow, 1995).

Figure 84 : *Etal de gibier – détail 4* (F. Snyders, 1614, huile sur toile, 212 x 303 cm, Art Institute of Chicago, Chicago)



¹⁸ Les oiseaux de la figure 84 sont identifiés comme des colombes par l'historienne de l'art Susan Koslow. Nous émettons quelques réserves devant le plumage grisâtre des oiseaux. Les colombes étant des pigeons blancs (pour simplifier), nous avons considéré que l'erreur d'identification (si elle existe) est mineure et ne compromet pas la symbolique associée à ce couple d'oiseaux.

6. Les insectes

Les natures mortes de fruits, légumes et fleurs de F. Snyders contiennent, en plus des mammifères et des oiseaux cités précédemment, des dizaines de petits insectes, visibles seulement après une observation attentive de l'œuvre. Il est compliqué voire impossible de les identifier sur des représentations numériques. La contemplation directe, c'est-à-dire en musée, est indispensable pour appréhender pleinement tous ces détails. Le musée du Louvre fut à cet égard une grande ressource pour notre travail car il abrite plusieurs tableaux de notre peintre. La nature morte de *Fruits et légumes avec un singe, un perroquet et un écureuil* (fig. 85) en est un exemple. Il sera donc difficile pour nous d'illustrer cette partie avec des détails de tableaux montrant des insectes.

a) Le papillon

Le papillon est traditionnellement le symbole de l'âme humaine. En grec, le mot *psukhé* signifie aussi bien « âme » que « papillon ». Il figure aussi la résurrection et le salut (en raison de sa métamorphose de larve en imago). On le retrouve régulièrement dans les natures mortes de végétaux. « Dans certaines natures mortes nordiques de l'époque baroque [...], l'artiste se propose [à travers la représentation de papillons] de décrire la lutte du bien et du mal, ou de représenter symboliquement le salut et la résurrection par opposition au péché, figuré sous l'aspect de divers insectes, comme les libellules ou les mouches » (Impelluso, 2004). Le papillon s'envolant d'une couronne de fruits ou de fleurs pourrait également symboliser l'âme humaine se libérant du monde matériel, en quête de Dieu (Koslow, 1995).

b) Les insectes « décomposeurs »

Les natures mortes de végétaux contiennent d'autres insectes que nous appellerons « décomposeurs » tels que des chenilles et des mouches. On retrouve également des cloportes et collemboles qui eux appartiennent au sous-embranchement des crustacés. Nous avons choisi de les inclure dans ce paragraphe car la différence d'un point de vue symbolique n'est guère différente des insectes *sensu stricto*. Toutes ces espèces participent activement à la décomposition de la matière organique. Leur présence dans ce type d'œuvre contraste

Figure 85 : *Fruits et légumes avec un singe, un perroquet et un écureuil* (F. Snyders, 1620, huile sur toile, 79 x 108 cm, Musée du Louvre, Paris)



avec l'évocation première d'une Nature généreuse et prolifique. A cette abondance presque outrancière vient s'ajouter un autre discours : celui de la fugacité des biens matériels.

C. Les animaux de rente et les différentes étapes de préparation des carcasses

Contrairement aux peintres hollandais du 17^e siècle, les peintres flamands représentent peu les animaux de rente vivants, dans une étable ou en train de paître tranquillement dans une pâture. F. Snyders n'a peint que peu ou pas de bovins vivants. Les seules représentations que nous avons de ces animaux sont sous la forme de carcasse entière ou en morceaux, dans les étals de boucherie bien sûr (fig. 67 et 68) mais également dans certains garde-mangers (fig. 49). Alors que les étals de gibier sont des évocations des privilèges de la noblesse, la viande bovine, ovine, caprine et porcine fait référence à la paysannerie. C'est sans doute la raison pour laquelle ce type de viande est minoritaire dans les *cuisines* de notre peintre.

Comme nous l'avons déjà expliqué, F. Snyders n'a pas peint de scène d'abattage proprement dite, on retrouve cependant dans ses tableaux de nombreuses étapes de la chaîne « animal mort – carcasse – pièce de viande ». Sa manière très réaliste, presque scientifique, nous permet de considérer ses œuvres comme des témoins de la façon dont on travaillait la viande au 17^e siècle et de la comparer ainsi à celle d'aujourd'hui.

Dans les abattoirs actuels, après l'étourdissement et la saignée qui constituent l'abattage des ruminants, viennent ensuite les étapes suivantes (Bolnot, 2020, annexe 1) :

- l'ablation de la tête et des extrémités distales des quatre membres
- la dépouille, c'est-à-dire l'arrachage du cuir
- l'éviscération et le prélèvement des abats
- la fente de la carcasse
- l'inspection de salubrité

Le *Boucher dans une cuisine* (fig. 67 et 86), conservé au musée Pouchkine de Moscou nous apprend que les pattes avant étaient coupées en début de processus. Peut-être en est-il de même pour les pattes arrière, mais leur présence sur l'ovine au premier plan (fig. 86) indique que cela n'est pas systématique.

Figure 86 : *Boucher dans une cuisine – détail* (F. Snyders, vers 1640-1650, huile sur toile, 135 x 210 cm, Musée Pouchkine, Moscou)



L'ablation de la tête n'intervient qu'après la dépouille de la carcasse. Plusieurs exemples viennent corroborer cela : la carcasse d'ovine dont le boucher est en train de retirer le cuir (fig. 86), la tête de bœuf dans le panier au premier plan (fig. 67) qui ne possède plus de cuir, ou encore la tête de bœuf des *Deux chiens dans un garde-manger* (fig. 87). Toutefois cela ne semble pas être systématique, le tableau *Chiens se disputant un os* (fig. 88) présentant une tête de veau non dépouillée.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que l'ordre des étapes de traitement des carcasses n'était pas fixe selon les bouchers. Il relevait peut-être d'une préférence individuelle et du matériel à disposition.

Figure 87 : *Deux chiens dans un garde-manger* (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 150 x 250 cm, Collection privée)



Figure 88 : *Chiens se disputant un os* (F. Snyders, date inconnue, huile sur bois, 75 x 107 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles)



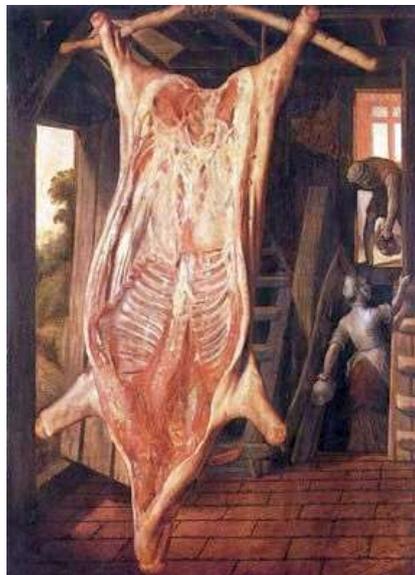
Une chose remarquable est que si l'on se base sur la représentation ci-dessus (fig. 86), l'arrachage du cuir a lieu alors que la carcasse est déjà éviscérée, voire même semble-t-il partiellement éviscérée. On remarque un procédé identique dans les tableaux d'éviscération de gibier (fig. 68) ainsi que dans les étals de gibier (fig. 56).

Il semble que les carcasses de bovins n'aient été que rarement fendues (fig. 67 et 89) au contraire des petits ruminants. Pour le porc, il semble qu'il ne soit fendu que préalablement à la découpe des morceaux mais soit conservé non fendu (fig. 90). Un morceau de bois était régulièrement utilisé pour maintenir les cavités thoracique et abdominale ouvertes. Nous ignorons sa fonction précise. Peut-être permettait-il que la carcasse conserve sa forme et que celle-ci mature et sèche uniformément.

Figure 89 : *Bœuf écorché* (H. Rembrandt, 1655, huile sur bois, 94 x 69 cm, Musée du Louvre, Paris)



Figure 90 : *Porc abattu* (J. Beuckelaer, 1563, huile sur bois, 114 x 83 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne)



Enfin, certains tableaux figurent des morceaux de viande rassemblés dans des paniers (fig. 47 et 69), dans un désordre apparent. Ils relèvent de viande porcine, ovine ou caprine, et rarement bovine (nous pensons que la raison réside dans un souci d'échelle, un quartier de bœuf aurait éclipsé le reste de la composition). Ces paniers sont peut-être le fruit d'achats dans la halle des bouchers (la majorité des viandes issues des espèces de rente ne se vendait pas sur des marchés, mais dans des halles dédiées), ou plus vraisemblablement sont des arrangements purement esthétiques choisis par le peintre.

Au travers des tableaux, nous n'avons que peu d'informations concernant l'inspection des carcasses. Il est vraisemblable qu'on abattait des animaux en apparente bonne santé (les animaux devaient arriver sur pied au lieu d'abattage) et que le boucher jugeait lui-même de la salubrité de la carcasse. En outre, la tolérance était plus grande qu'aujourd'hui, les viandes étant cuisinées bien souvent mijotées pendant plusieurs heures.

Il semble que la viande était conservée par séchage dans un endroit ventilé. Le salage, le saumurage et le fumage devaient également être utilisés, mais ces techniques ne sont pas représentées dans l'œuvre de F. Snyders.

Conclusion

Les 16^e et 17^e siècles voient progressivement l'émergence des natures mortes ainsi que de la peinture animalière, un genre pictural où l'animal est le sujet principal de l'œuvre. Les artistes de l'Europe septentrionale et notamment les peintres flamands, participent activement à leur développement.

La peinture animalière, longtemps dédaignée dans les travaux d'historiens de l'art, est souvent réduite aux seuls animaux vivants et se décompose traditionnellement en plusieurs sous-genres : chasses, illustrations de fables, portraits d'animaux, scènes de genre animalières, concerts d'oiseaux et basses-cours.

En raison de notre formation vétérinaire, nous concevons l'animal dans sa globalité, c'est-à-dire vivant ou mort, que cela soit sous forme de carcasse ou même de viande. Il nous a semblé pertinent d'inclure et même de focaliser notre étude sur les natures mortes animalières flamandes, un sous-genre pictural mêlant des éléments de nature morte, sous la forme de victuailles, et de peinture animalière : outre les animaux morts, de nombreux animaux vivants enrichissent le tableau, aussi bien visuellement que symboliquement.

L'objectif de notre étude a été d'expliquer la place de l'animal dans la société flamande du 17^e siècle et les enjeux que sous-tendait sa représentation dans l'art, au travers de l'œuvre du peintre anversois Frans Snyders (1579-1657). Celui-ci est en effet considéré par certains historiens de l'art comme le plus grand peintre animalier flamand (Koslow, 2016) et le plus créatif et influent peintre flamand de nature morte du 17^e siècle (Weller, 2009).

Frans Snyders débuta réellement sa carrière à Anvers assez tardivement (âgé d'une trentaine d'années) dans un contexte de pacification et d'essor économique de l'Europe septentrionale. Il était particulièrement connu et apprécié pour son talent à représenter les animaux, aussi bien vivants que morts. Les représentations animales de Snyders sont d'une très grande qualité, à la fois réalistes et dramatiques. Pour mieux comprendre sa façon de travailler nous avons confronté ses études préliminaires de tableaux avec les recommandations théoriques de l'époque. Il puisait son inspiration dans des ouvrages illustrés, des sculptures antiques mais aussi dans l'observation directe des animaux. Il a établi ainsi un répertoire de motifs qu'il agençait différemment selon les œuvres. Il collabora avec de nombreux autres peintres flamands, dont le plus célèbre fut P. P. Rubens. *Philopoemen, général des Achéens, reconnu par ses hôtes de Mégare* (vers 1609, huile sur toile, 201 x 313 cm, Museo del Prado, Madrid) est le premier exemple connu d'une longue collaboration fructueuse entre les deux artistes. Une étude de la correspondance et des inventaires des collections d'art de personnes de haut rang social nous a permis de mettre en évidence

que ses clients faisaient partie de la haute bourgeoisie, noblesse et haute aristocratie flamandes et étrangères. On peut par exemple citer les archiducs d'Autriche Albert et Isabelle, alors gouverneurs des Pays-Bas espagnols, qui possédaient dans leur collection privée plusieurs tableaux de notre peintre.

Cet essor de la peinture animalière et plus largement de la place des animaux dans l'art est multifactoriel. Nous avons dressé un panorama simplifié des mutations philosophiques, économiques et sociales qui y ont conduit. Dès le 14^e siècle, la Renaissance, cette période de bouleversements et d'intenses réflexions intellectuelles, voit la redécouverte des textes des philosophes antiques. La culture des « Anciens » est considérée par les humanistes comme le fondement de la connaissance et les textes antiques deviennent un modèle de vie, de valeurs, d'écriture et de pensée, en réaction au dogmatisme rigide médiéval. Les savants humanistes cherchent à confronter les textes anciens avec leurs propres observations (c'est le triomphe de l'empirisme). En donnant toute sa place à l'esprit critique, à l'observation, aux descriptions et aux connaissances nouvelles, l'esprit humaniste permet l'émergence des « sciences » dont la zootechnie. Art et sciences sont alors parfaitement complémentaires. Cet état d'esprit conduit à repenser la place de l'Homme. En cherchant à définir le propre de l'Homme, une réflexion sur l'animal et son altérité par rapport à l'humain s'impose en conséquence. La lecture des écrits de M. Montaigne et T. More nous a permis de cerner l'innovation que représentait la thériophilie dans la façon d'appréhender l'animal.

La Trêve de Douze Ans et les révolutions agricoles de la fin du Moyen-Âge permettent un développement économique sans précédent des Flandres et notamment de la capitale anversoise.

Après avoir dressé les grandes lignes des multiples bouleversements que connaissent les 16^e et 17^e siècles, nous nous sommes attachés à analyser les représentations animales dans les natures mortes animalières de Snyders à la lumière de ces contextes socio-économique, scientifique et philosophique. Frans Snyders développa de grandes compositions d'*étals de marché* et de *cuisines* qui flattaient le désir d'élévation sociale de leur commanditaire en mettant à l'honneur des animaux « nobles » et en faisant l'apologie du domaine seigneurial bien administré. Toutefois, cette abondance de victuailles était une critique de l'« économie de gaspillage ». De plus, les animaux représentés dans des positions particulièrement macabres font de ses tableaux des condamnations implicites de la consommation de viande car elle était considérée comme barbare et réduisant l'Homme à ses pulsions sensuelles. Le spectateur du 17^e siècle y lisait un message moralisateur : ne pas céder à « la chair faible » était nécessaire pour s'élever spirituellement et ainsi accéder au Salut. En outre, nous avons également eu à cœur d'étudier ces carcasses d'animaux comme des témoins précieux des différentes étapes de la chaîne d'abattage « animal – carcasse – viande » et de la façon de procéder dans le traitement de la viande au 17^e siècle.

Parallèlement aux carcasses d'animaux, les natures mortes animalières de Snyders contiennent de nombreux animaux vivants qui viennent enrichir la symbolique du tableau. Ainsi, le singe est une caricature de l'Homme et incarne ses défauts, le chien reniflant les denrées alimentaires est un appel à résister aux tentations du monde matériel et couple formé par le coq et la poule est une illustration du mariage et de la fécondité, dans une maison bien administrée.

Outre sa grande renommée pour ses scènes de *cuisines*, Frans Snyders était également reconnu pour ses œuvres de peinture animalière *sensu stricto* telles que les scènes de chasses, les illustrations des fables d'Esopé, les concerts d'oiseaux ou encore les scènes de genre animalières. L'étude des représentations animales dans ces œuvres et des significations qu'elles revêtaient pour un spectateur du 17^e siècle pourrait constituer une possible suite à notre travail.

Liste des références bibliographiques

- ALPERS S. (1971) *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Part 9 The decoration of the Torre de la Parada*. London, N.Y., Phaidon
- BARONE R. (2000) *Arthrologie et myologie*. 4^{ème} éd. Paris, Vigot
- BATTISTINI M., IMPELLUSO L., FÉRAULT D. (2012) *Le Livre d'or des symboles*. Paris, Hazan
- BOK-VAN KAMMEN W. (1977) *Stradanus and the Hunt*. Thèse Univ. Johns Hopkins University, Baltimore
- BOLNOT F.-H. (2020) *Filière viande, abattoir et abattage*. Présentation PowerPoint. Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort, Unité pédagogique d'Hygiène, qualité et sécurité des aliments
- BOTTINEAU Y. (1958) *L'Alcazar de Madrid et inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au 17^e siècle*. Bull. Hisp. 60, 30-61
- BOUDOU B. (2016) *Montaigne et les animaux*. Paris, Editions Léo Scheer
- BURGAT F. (2017) *Le steak a-t-il une âme ?* Le Point (L'Homme et l'Animal) n°69, 9-13
- CENNINI C. (2009) *Il libro dell'arte - traité des arts*. Paris, L'oeil d'or
- CHASTANG J.-M. (1989) *Le chien chez François Desportes, peintre des chasses royales de Louis XIV*. Thèse Méd. Vét. EnvA
- CRIVELLI G. (1868) *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Milan, Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi
- CRONIN B. (2012) *Collaboration in Art and in Science: Approaches to Attribution, Authorship, and Acknowledgment*. Inf. Cult. 47(1), 18-37
- DE BIE C. (1649) *Image de divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science devraient vivre éternellement et desquels la louange et renommée faict estonner le monde*. Anvers, Jan Meyssens
- DELAUNAY P. (1997) *La zoologie au 16^e siècle*. Paris, Hermann
- DESCAMPS J.-B. (1769) *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. Paris, Desaint, Saillant, Pissot, Durand
- DIAZ PADRON M. (1975) *Maîtres flamands du 17^e siècle, du Prado et de collections privées espagnoles*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

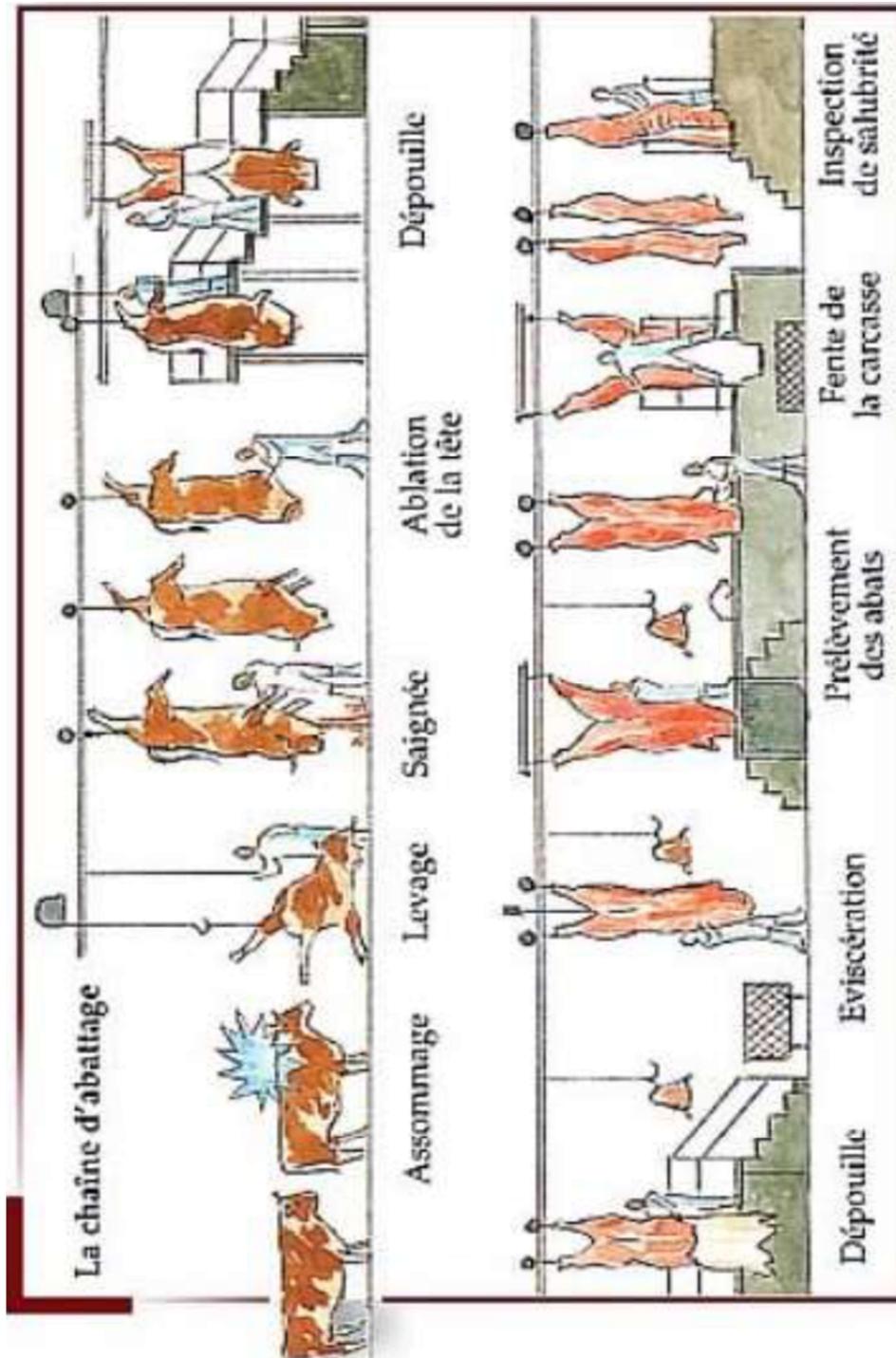
- DORST J., PETTER F., GOLDSCHNEIDER C. (1976) *L'Animal de Lascaux à Picasso*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle
- DUCHET SUCHAUX G., PASTOUREAU M. (2002) *Le bestiaire médiéval, dictionnaire historique et bibliographique*. Paris, Le Léopard d'Or
- ERASME D. (1875) *Les colloques*. Paris, Librairie des bibliophiles
- ERTZ K., NITZE-ERTZ C. (2008) *Jan Brueghel der Ältere, 1568-1625: kritischer Katalog der Gemälde. Band III, Kat. 420-584: Blumen, Allegorien, Historie, Genre, Gemäldeskizzen*. Lingen, Luca Verlag
- FÉLIBIEN A. (1668) Préface. In *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. Paris, Frédéric Léonard
- GAUVIN F. (2017a) Platon, une âme inférieure. *Le Point (L'Homme et l'Animal)* n°69, 20-21
- GAUVIN F. (2017b) Théophraste, une même race. *Le Point (L'Homme et l'Animal)* n°69, 24-25
- GAUVIN F. (2017c) Plutarque, une simple différence de degrés. *Le Point (L'Homme et l'Animal)* n°69, 26-27
- GHEERAERTS M., *Ésope (1567) De Warachtighe fabulen der dieren*. Bruges, Luccas d'Heere
- GLARDON P. (2006) *L'histoire naturelle du 16^e siècle : historiographie, méthodologie et perspectives*. *Gesnerus* 63(3-4), 280-298
- GREINDL E. (1956) *Les peintres flamands de nature morte au 17^e siècle*. Bruxelles, Elsevier
- HELD J.S. (1963) *Prometheus Bound*. *Phila. Mus. Art Bull.* 59(279), 16-32
- HÉRAN E. (2012a) *Des ménageries aux zoos*. In *Beauté animale*. Eds Héran E., Voisin E., Baratay E. et al., Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, pp 160-167
- HÉRAN E. (2012b) *L'animal est un sujet*. In *Beauté animale*. Eds Héran E., Voisin E., Baratay E. et al., Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, pp 12-21
- HONDT J.-L. (2007) *Histoire de la zoologie*. Paris, Ellipses.
- IMPELLUSO L. (2004) *La nature et ses symboles*. Paris, F. Hazan.
- KOSLOW S. (1995) *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*. Anvers, Fonds Mercator Paribas.
- KOSLOW S. (2016) *Frans Snyders, « le » peintre animalier du 17^e siècle*. In *L'odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du 17^e siècle*. Eds Vézilier-Dussart S., De Poorter M., Koslow S. et al., Gand, Editions Snoeck, pp 35-44

- KUSUKAWA S. (2010) The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium*. *Ann. Sci.* 67(3), 303-328
- LASTIC G., JACKY P. (2010) *Desportes*. Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot.
- LOGAN A.-M. (2006) Rubens as a Teacher. In *In His Milieu : Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*. Amsterdam University Press, pp 247-264
- LOISEL G. (1912) *Histoire des ménageries, de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Henri Laurens.
- LOMAZZO G.P. (1585) *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milan, Paolo Gottardo Pontio
- LOMBARDI M. (2015) *La mort donnée aux animaux, une approche historique*. Thèse Méd. Vét., Ecole nationale vétérinaire d'Alfort
- LÓPEZ NAVÍO J. (1962) La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés, *Analecta Calasanciana* n° 8, 259-330
- MARTINET L., LEGOUIS J.-J., MORET B. (1970) Quelques observations sur la reproduction du lièvre européen (*Lepus Europaeus Pallas*) en captivité. *Ann. Biol. Anim. Biochim. Biophys.* 10(2), 195-202
- MEREDITH J. (2003) The Wedding Feast: Frans Snyders's Larder with a Maidservant. *Gastronomica* 3(3), 10-12
- MICHON A.-L. (2002) *La place des animaux dans la culture judéo-chrétienne ou Comment parler de l'animal revient à parler à l'Homme*. Thèse Méd. Vét., Ecole nationale vétérinaire de Toulouse, 22
- MONTAIGNE M. (1865) *Apologie de Raimond Sebond*. In *Essais*. Paris, Garnier Frères
- OVIDE (1862) *Les Métamorphoses*. Paris, Garnier Frères.
- PALMERI F. (2016) A Profusion of Dead Animals: Autocritique in Seventeenth-Century Flemish Gamepieces. *J. Early Mod. Cult. Stud.* 16(1), 50-77
- PASTOUREAU M. (2008) Symbolique médiévale et moderne. Le cygne, le coq et le basilic. Introduction à la symbolique médiévale des oiseaux. *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Section des sciences historiques et philologiques* n°139, 204-205
- PINAULT SORENSEN M. (2012) L'animal entre art et sciences. In *Beauté animale*. Eds Héran E., Voisin E., Baratay E. et al., Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, pp 24-45
- PINON L. (1995) *Livres de zoologie de la Renaissance : une anthologie (1450-1700)*. Paris, Klincksieck.
- PLUTARQUE (1618) *Sur l'usage des viandes*. In *Oeuvres morales*. Paris, Claude Morel

- QUINSEY K.M. (2017) *Animals and humans: sensibility and representation, 1650-1820*. Oxford, Voltaire Foundation
- ROBELS H. (1989) *Frans Snyders: Stilleben- und Tiermaler; 1579-1657*. Munich, Deutscher Kunstverlag.
- ROOSES M., RUELENS C. (1898) *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. Tome deuxième : 1609 - 25 juillet 1622*. Anvers, J. Maes
- SAINSBURY W.N. (1859) *Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*. Londres, Bradbury & Evans.
- SCHNEIDER N. (2009) *Les natures mortes : réalité et symbolique des choses - La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*. Cologne, Taschen.
- SMEYERS M. (1998) *L'art de la miniature flamande du 8^e au 16^e siècle*. Tournai, La renaissance du livre.
- SULLIVAN S.A. (1981) *Frans Snyders: Still Life with Fruit, Vegetables and Dead Game*. Bull. Detroit Inst. Arts 59(1), 30-37
- SUYKENS F. (1986) *Antwerp: a port for all seasons*. Anvers, MIM
- TONNING G. (2017a) *Montaigne, un homme comme les autres*. Le Point (L'Homme et l'Animal) n°69, 42-43
- TONNING G. (2017b) *Pythagore, l'animal en nous*. Le Point (L'Homme et l'Animal) n°69, 16-17
- VAN DER BRANDEN F.-J. (1908) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, J.-E. Buschmann
- VAN DER STRAET J. (1580) *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum & mutuae bestiarum*. Anvers, Philippe Galle.
- VAN HOUTTE J.-A. (1952) *Bruges et Anvers, marchés « nationaux » ou « internationaux », du 14^e au 16^e siècle*. Revue du Nord 34(134), 89-108
- VANPAEMEL G. (2016) *Ad vivum. La nature, l'art et la science dans la zoologie du 16^e siècle*. In *L'odyssée des animaux : les peintres animaliers flamands du XVII^e siècle*. Eds Vézilier-Dussart S., De Poorter M., Koslow S. et al., Gand, Editions Snoeck, pp 13-20
- VLIEGHE H. (1998) *Flemish Art, Does It Really Exist?* Simiolus Neth. Q. Hist. Art 26(3), 187-200
- VOISIN E. (2012) *L'animal dans le cabinet de curiosités*. In *Beauté animale*. Eds Héran E., Voisin E., Baratay E. et al., Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, pp 46-55

- VOLK M. C. (1980) New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés. *Art Bull.* 62(2), 256-268
- WAEGEMAN M. (1988) Plutarque, Sur l'usage des viandes. *Anthropozoologica* (Numéro Spécial) n°2, 95-97
- WELLER D.P. (2009) Seventeenth-century Dutch and Flemish paintings. Raleigh, N.C., North Carolina Museum of Art
- WOLLOCH N. (1999) Dead Animals and the Beast-Machine: seventeenth-century Netherlandish paintings of dead animals, as anti-Cartesian statements. *Art Hist.* 22(5), 705-727
- WOLLOCH N. (2006) Subjugated animals: animals and anthropocentrism in early modern European culture. Amherst (N.Y.), Humanity Books

Annexe 1 : la chaîne d'abattage des bovins



Source "Le frise-livre des vaches", France UPRA Sélection

Annexe 2 : liste topographique des œuvres de Frans Snyders citées

Amherst, Mead Art Museum

Garde-manger avec serviteur (vers 1635-1640, huile sur bois, 138 x 196 cm), fig. 76

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Etal de poissons (vers 1620-1630, huile sur toile, 202 x 337 cm), fig. 43

Anvers, Rockoxhuis

Etal de poissons (vers 1620, huile sur toile, 170 x 144 cm), fig. 75

Paysans en route vers le marché (en coll. avec J. Boeckhorst, vers 1630-1640, huile sur toile, 217 x 272 cm), fig. 50

Ascott, National Trust

Nature morte avec fruits et cacatoès (vers 1620-1630, huile sur toile, 73 x 104 cm), fig. 47

Boston, Museum of Fine Arts

Chasse au sanglier (1625-1630, huile sur toile, 220 x 505 cm), fig. 28

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Garde-manger avec servante - détail (en coll. avec C. de Vos, vers 1630-1640, huile sur toile, 170 x 290cm), fig. 59

Chiens se disputant un os (date inconnue, huile sur bois, 75 x 107 cm), fig. 88

Bucarest, Muzeul National de Arta al României

Cuisine (vers 1605-1610, huile sur toile, 123 x 114 cm), fig. 72

Chicago, Art Institute of Chicago

Etal de gibier – détail (1614, huile sur toile, 212 x 303 cm), fig. 55, 61, 64, 84

Cologne, Wallraf-Richartz-Museum

Garde-manger avec gibier à plume (1614, huile sur toile, 156 x 218 cm), fig. 83

Detroit, Detroit Institute of Arts

Nature morte avec fruits, légumes et gibier (1635-1637, huile sur toile, 166 x 200 cm), fig. 69, 58

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen

Nature morte avec une chienne et ses chiots (1620-1630, huile sur toile, 171 x 245 cm), fig. 37

Garde-manger avec un serviteur, un cuisinier et une chienne et ses chiots (en coll. avec T. van Thulden (?), vers 1635-1640, huile sur toile, 197-325 cm), fig. 66, 78

Dublin, National Gallery of Ireland

Banquet (vers 1620-1630, huile sur toile, 92 x 156 cm), fig. 46

Hanovre, Niedersächsische Landesgalerie

Eviscération d'un chevreuil (vers 1640-1650, huile sur toile, 119 x 180 cm), fig. 68

La Haye, Mauritshuis

Nature morte avec un chasseur – détail (1614, huile sur toile, 113 x 205 cm), fig. 63

Nature morte avec un cerf mort - détail (vers 1650, huile sur toile, 121 x 180 cm), fig. 54

Londres, British Museum

Etude de chiens et d'ours, n°1946.0713.175 (date inconnue, encre et lavis brun), fig. 26

Etude d'un chien sur son dos, n°9.38 (1620-1657, craie noire et blanche sur papier, 270 x 487 mm), fig. 32

Etude d'une hure de sanglier de face, n°10.131 (1620-1657, encre brune, lavis brun et gris et craie noire sur papier, 103 x 142 mm), fig. 33

Etude d'une hure de sanglier de profil, n°10.130 (1620-1657, encre brune, lavis brun et gris et craie noire sur papier, 122 x 180 mm), fig. 34

Londres, Buckingham Palace

Pythagore prônant le végétarisme (en coll. avec P. P. Rubens, 1618-1620, huile sur toile, 250 x 334 cm), fig. 53

Londres, Osterley Park and House

Garde-manger de gibier, avec un cygne et un homard, des fruits et légumes et une chienne défendant ses petits (vers 1635-1650, huile sur toile, 188 x 284 cm), fig. 44

Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Etal de cuisine avec une servante et un jeune garçon (en coll. avec J. Boeckhorst – figures, milieu du 17e siècle, huile sur toile, 240 x 152 cm), fig. 30

Ludlow, Oakley Park

Le fauconnier et la vendeuse de fruits (date inconnue, huile sur toile, 200 x 220 cm), fig. 31

Madrid, Fundación Banco Santander

Nature morte au refroidisseur à vin (1610-1620, huile sur toile, 165 x 91 cm), fig. 38

Madrid, Museo del Prado

Philopoemen, général des Achéens, reconnu par ses hôtes de Mégare (en coll. avec P. P. Rubens, vers 1609, huile sur toile, 201 x 313 cm), fig. 3

Chasse au cerf (vers 1630-1640, huile sur toile, 58 x 112 cm), fig. 10

Orphée entourée d'animaux (en coll. avec T. van Thulden, 1636-1638, huile sur toile, 195 x 432 cm), fig. 12

Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine

Boucher dans une cuisine (vers 1640-1650, huile sur toile, 135 x 210 cm), fig. 67, 57, 86

Neuburg an der Donau, Staatsgalerie

Chasse au cerf (date inconnue, huile sur toile, 200 x 325 cm), fig. 39

Paris, Musée du Louvre

Etude d'une biche morte, n°20457 (date inconnue, sanguine, 177 x 260 mm), fig. 35

Quatre études de paons, n°20451 (date inconnue, gouache, plume, encre brune, aquarelle, 215 x 291 mm), fig. 36

Fruits et légumes avec un singe, un perroquet et un écureuil (1620, huile sur toile, 79 x 108 cm), fig. 85

Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

Prométhée supplicié (en coll. avec P. P. Rubens, vers 1610-1611, huile sur toile, 243 x 210 cm), fig. 13

Buste de Cérès flanqué de termes avec une guirlande de fruits et de légumes (vers 1630, huile sur toile, 171 x 241 cm) fig. 81

Pommersfelden, Gemäldegalerie Schloss Weissenstein

Garde-manger avec un chasseur (vers 1614-1617, huile sur toile, 165 x 231 cm), fig. 71

Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester

Le renard et les deux hérons (F. Snyders, vers 1630-1640, huile sur toile, 117 x 152 cm), fig. 19

Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

Etal de gibier (en coll. avec J. Wildens – paysage, 1618-1621, huile sur toile, 207 x 341 cm), fig. 27, 62, 79

Etal de poissons (en coll. avec J. Wildens, 1618-1621, huile sur toile, 209 x 343 cm), fig. 74, 65

Garde-manger avec cuisinier (en coll. avec J. Boeckhorst (?), vers 1636-1637, huile sur toile, 171 x 173 cm), fig. 80

San Francisco, California Palace of the Legion of Honor

Garde-manger avec deux serviteurs, un cygne et un singe (vers 1613, huile sur toile, 163 x 221 cm), fig. 82

Toronto, Art Gallery of Ontario

Eviscération d'un chevreuil et portrait d'un couple (huile sur panneau, vers 1625, 122 x 175 cm), fig. 45

Vienne, Kunsthistorisches Museum

Le marché aux poissons (en coll. avec C. de Vos, vers 1620-1630, huile sur toile, 225 x 365 cm), fig. 9

Warwick, Charlecote Park

Garde-manger de gibier, avec un cygne et un paon sur une table, et un serviteur tenant un perroquet (1613-1614, huile sur toile, 145 x 231 cm), fig. 16

York, York Art Gallery

Etal de gibier – détail (1625-1635, huile sur toile, 99 x 250 cm), fig. 56, 60

Garde-manger avec gibier et serviteur (vers 1635-1650, huile sur toile, 170 x 254 cm), fig. 49

Collection Privée

Nature morte de gibier et de fruits (1625, huile sur bois, 60 x 98 cm), fig. 70

Collection Privée

Deux chiens dans un garde-manger (vers 1630-1640, huile sur toile, 150 x 250 cm),
fig. 87

ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS ANIMALES DANS LES NATURES MORTES ANIMALIÈRES FLAMANDES DU XVII^{ÈME} SIÈCLE À TRAVERS L'ŒUVRE DU PEINTRE FRANS SNYDERS (1579-1657)

AUTEUR : Emma KUNEGEL

RÉSUMÉ :

Les 16^e et 17^e siècles voient progressivement l'émergence des natures mortes ainsi que de la peinture animalière, un genre pictural où l'animal est le sujet principal de l'œuvre. Les artistes de l'Europe septentrionale et notamment les peintres flamands, participent activement à leur développement. De par notre formation vétérinaire, nous concevons l'animal dans sa globalité, c'est-à-dire vivant ou mort, que ça soit sous forme de carcasse ou même de viande. Il nous a semblé pertinent d'inclure et même de focaliser notre étude sur les *natures mortes animalières* flamandes, un sous-genre pictural mêlant des éléments de nature morte, sous la forme de victuailles, et de peinture animalière : animaux morts bien sûr mais aussi de nombreux animaux vivants venant enrichir le tableau, aussi bien visuellement que symboliquement. L'objectif de notre étude a été d'expliquer la place de l'animal dans la société flamande du 17^e siècle et les enjeux que sous-tendait sa représentation dans l'art, au travers de l'œuvre d'un des peintres les plus connus et caractéristiques de cette période : le peintre anversois Frans Snyders (1579 – 1657). Redécouverte des textes antiques, humanisme, Trêve de Douze Ans (1609 – 1621), essor de la production agricole, développement économique de la ville d'Anvers et thériophilie... sont autant de facteurs qui ont contribué à l'émergence des *natures mortes animalières*. Notre travail a permis de mettre en lumière – sans toutefois prétendre à l'exhaustivité – les multiples niveaux de lectures de ces œuvres. Ces larges compositions d'*étals de marché* et de *cuisines* flattaient le désir d'élévation sociale de leur commanditaire, tout en critiquant le gaspillage engendré par cette abondance de victuailles. Par ailleurs, les animaux représentés dans des positions particulièrement macabres constituent des condamnations implicites de la consommation de viande car barbare et réduisant l'Homme à ses pulsions sensuelles. En outre le choix des espèces représentées, aussi bien vivantes que mortes, confèrent à ces tableaux une signification religieuse et païenne. Enfin ces représentations de carcasses et de scènes de boucherie très réalistes ont permis d'établir une comparaison entre les chaînes d'abattage d'aujourd'hui et d'alors.

MOTS CLÉS :

PEINTURE ANIMALIÈRE, REPRÉSENTATION ANIMALE, NATURE MORTE, SYMBOLE, GIBIER, VÉGÉTARISME, ABATTAGE

JURY :

Président : Pr Jean-François DEUX

1^{er} Assesseur : Pr Henry CHATEAU

2nd Assesseur : Pr Yves MILLEMANN

STUDY OF THE ANIMAL REPRESENTATIONS IN THE XVIITH CENTURY FLEMISH ANIMAL STILL-LIFE PAINTINGS THROUGH THE WORK OF THE PAINTER FRANS SNYDERS (1579-1657)

AUTHOR: Emma KUNEGEL

SUMMARY:

During the 16th and the 17th centuries both still-life paintings and animal paintings become recognized types of painting. Northern European artists and especially Flemish painters are actively involved in this evolution. Thanks to our veterinary background, we consider the animal in its entirety, that is to say both living or dead, whether in the form of a carcass or even of flesh. It seemed to us particularly relevant to include in our study and even focus it on Flemish *animal still-life paintings*. This painting sub-type combines elements of still life (mostly food) and depictions of animals: dead animals of course but also many living ones too, their presence enriches the works of art, both on a visual and symbolic level. The aim of this study was to explain the place of the animal in 17th-century Flemish society and the issues underlying its representation in art, through the work of one of the most prominent and typical painters of this time: the Antwerp painter Frans Snyders (1579 – 1657). Rediscovery of ancient writings, humanism, Truce of Twelve Years (1609 – 1621), fast-growing agricultural production, economic development of the city of Antwerp and theriophilia are the main factors that have contributed to the emergence of *animal still-life paintings*. This paper shows – without however claiming exhaustivity – the multiple levels of reading of these works. These large compositions of *market stalls* and *kitchen scenes* highlight the artist's sponsors' desire for social climbing while criticizing the waste generated by this abundance of food. Moreover, the representation of animals in particularly macabre positions acts as an implicit condemnation of meat consumption in general, pointing to the savagery it involves, reducing man to his primal and sensual impulses. In addition, the choice of the species represented, both living and dead, give to these paintings a religious and pagan significance. Finally, these very realistic representations of carcasses and butchery scenes made it possible to establish a comparison between former and current slaughter lines.

KEYWORDS:

ANIMAL PAINTING, ANIMAL REPRESENTATION, STILL LIFE PAINTING, SYMBOL, GAME STALL, VEGETARISM, SLAUGHTER

JURY:

Chairperson: Pr Jean-François DEUX

1st Assessor: Pr Henry CHATEAU

2nd Assessor: Pr Yves MILLEMANN